





**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE ARTES VISUAIS (IdA)**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**WALEFF DIAS CARIDADE**

***APARIÇÕES E HOMENS NEGROS:***  
masculinidades, racismo e a construção por meio do simbólico

**BRASÍLIA – DF**

**2021**

WALEFF DIAS CARIDADE

***APARIÇÕES E HOMENS NEGROS:***

masculinidades, racismo e a construção por meio do simbólico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na área de concentração em Arte, Imagem e Cultura, na linha de pesquisa Imagem, Visualidade e Urbanidade.

Orientadora: Profa. Dra. Fátima Aparecida dos Santos.

BRASÍLIA – DF

2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

DC277a Dias Caridade, Waleff  
Aparições e homens negros: masculinidades, racismo e a  
construção por meio do simbólico / Waleff Dias Caridade;  
orientador Fátima Aparecida dos Santos. -- Brasília, 2021.  
218 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes) --  
Universidade de Brasília, 2021.

1. Aparições. 2. Cidade. 3. Perspectiva afrocentrada e  
decolonial. 4. Performance ART. 5. Racismo. I. Aparecida  
dos Santos, Fátima, orient. II. Título.

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

Waleff Dias Caridade

### ***APARIÇÕES E HOMENS NEGROS:***

masculinidades, racismo e a construção por meio do simbólico

Dissertação apresentada como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais junto ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília – UNB.

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Fátima Aparecida dos Santos – Orientadora  
PPG Design e PPG GAV, Universidade de Brasília

---

Prof. Dr. Wanderson Flor do Nascimento – Membro 1  
CEAM, Universidade de Brasília

---

Profa Dra. Alexandra Gouvea Dumas – Membro 2  
PPGIC, Universidade Federal de Sergipe

*A todo menino negro que quis escolher, mas não foi escolhido.*

## AGRADECIMENTOS

Laróyè! Inicio esses agradecimentos saudando Exu, pois, sem ele nada é possível. Ao panteão africano e as divindades da umbanda. Obrigado meu pai Odé, por ensinar a locomoção com cautela para conquistar os alimentos que nutrem. Obrigado mãe Oxum, por cuidar e proteger meu corpo nos mergulhos existenciais. Obrigado mãe Oya, por me ensinar sobre a velocidade e a descansar a cabeça no vento.

Ao Templo Religioso Ilê Axé Ny Ogun Tojalonan, onde reorganizo meu psiquismo por meio da relação com os orixás e seres da encantaria amazônica, que zelam meu *ôrí*, cuidam do meu sagrado e guiam meus percursos.

Aos meus pais, Nelcicleide Viana Dias Caridade e Ozivaldo dos Santos Caridade, e minha irmã, Aritiene Sonandra Dias Magno, por oportunizarem e construírem comigo espaços santuosos, onde me senti amado, protegido e fortalecido para elaborar minha existência.

Ao meu sobrinho, Bernardo Dias Magno, que é a personificação do futuro ancestral.

Ao Coletivo Tensoativo, em especial à Cristiana Nogueira, por me acolher e ver potência quando nem eu mesmo percebia.

À minha orientadora, a Dr<sup>a</sup> Fátima Aparecida dos Santos, pela sintonia, pelas orientações, sensibilidade e respeito comigo nesse período. Essa dissertação tem muito de você e é o resultado da abertura de caminhos que possibilita a tantos e tantas jovens negros/as, que optam ocupar a academia. Todo respeito pela tua história.

À Diana Medina, Xikão Xikão, Silvino Mendonça, Rnld Nogueira, Alla Souib, Luciana Ceschin, Gustavo Machado, Paulo Reis, Áureo Menezes e Luís Posca, por tornarem a passagem por Brasília mais gentil.

Ao Elton Panamby, por apresentar às *aparições* e me fazer perceber o que até o nosso encontro não estava pronto para ver.

À Ana Daniely Tavares, minha amiga-irmã, por sempre acreditar em tudo o que faço e se disponibilizar em ajudar quando preciso.

Ao Jess Charles e Ianca Moreira, pelos cafés, cervejas e, sobretudo, conversas que iluminaram meu percurso.

Ao Jones Barsou e Ana Caroline, por estarem presentes no início desse sonho.

Aos artistas Abiniel João Nascimento e Geovanni Lima, por compartilharem comigo suas produções de arte-vida.

À todas as pessoas que encontro e cada um/uma de sua forma forjam narrativas e constroem plataformas de descanso e impulso para cuidados pessoais através da coletividade.

E à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior, pela bolsa que possibilitou realizar esse mestrado.

*TODAS AS BOCAS DO CORPO FORAM ABERTAS*

*E em meio à desordem de uma cena recusada que resultou em uma série de corpos perdidos, ancestrais vagantes, iluminados por uma centelha que incendeia cada vez mais forte e ilumina: o espaço-escuro, o precipício, seu corpo novo e esvaziado e todos os que te compunham antes de sua implosão. Em meio a isso tudo você começa a se mover como se alguém te chamasse. Alguém do núcleo saudável, vivo, preto. Todas as suas bocas escancaradas de fome, e você encontra você.*

*- Ei, eu sou você. Me coma, preto.*

*E você come a si mesmo num transe de prazer e dor, pois você sabe dos segredos que todas as suas partes escondem. É como se ganhasse um (a)braço.*

*Yhuri Cruz, 2020, p. 6*

## RESUMO

Essa dissertação tem como objetivo identificar similaridades nas *aparições*, conceito e prática elaborados pela artista sul-africana Lhola Amira, em que problematiza desde a criação e exportação da conceituação e prática da *performance art*, e o processo psicoterapêutico clínico, conforme o diálogo da perspectiva afrocentrada e do pensamento decolonial. Por meio do encontro-conversa com os artistas Abiniel João Nascimento e Geovanni Lima (ES) e nossas produções poéticas individuais, a hipótese dessa pesquisa é que por meio dos símbolos apresentados por Exu: o tempo, a caminhada, o simbólico e os espaços, se identifica similares e rememora métodos percíveis. Diferente do processo psicoterapêutico clínico, no qual o sujeito é percebido de maneira individualizada e por um olhar treinado que embranquece as subjetividades negras, em contrapartida, as *aparições* propõem a partir de uma ótica de elaboração coletiva do trauma colonial, lidar com as feridas que sucedem desse sistema e resgatar formas de cuidado que não são acessíveis para todos/as, visto que, a cidade é utilizada como campo para causar atrito, violência e opressão cotidianamente a corpos de cores específicas e que são associados como inferiores.

**Palavras-chave:** Aparições. Cidade. Perspectiva afrocentrada e decolonial. Performance ART. Racismo.

## **ABSTRACT**

This dissertation aims to identify similarities in the appearances, a concept, and a practice elaborated by the South African artist Lhola Amira, in which she problematizes from the creation and exportation of the conceptualization and practice of performance art, and the clinical psychotherapeutic process, according to the dialogue of the Afro-centered perspective and decolonial thought. Through the encounter-conversation with the artists Abiniel João Nascimento and Geovanni Lima (ES), and our poetic productions, this research hypothesizes that through the symbols presented by Exu: the time, the walk, the symbolic and the spaces, one violation similar and remembers perishable methods. Different from the clinical psychotherapeutic process, in which the subject is perceived in an individualized way and by a trained eye that whitens black subjectivities, on the other hand, the apparitions propose, from an optic of collective elaboration of the colonial trauma, to deal with the wounds that follow this system and to rescue forms of care that are not accessible to all, since the city is used as a field to cause friction, violence and oppression daily to bodies of specific colors and that are associated as inferior.

**KEYWORDS:** Appearances. City. Afrocentric and decolonial perspective. ART Performance. Racism.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – <i>O espelho</i> , de Waleff Dias .....	<b>Capa</b>
Figura 2 – Exu me concede o dom da palavra (2021), de Waleff Dias.....	<b>23</b>
Figura 3 – Lhola Amira segurando o instrumento símbolo de realeza.....	<b>35</b>
Figura 4 – Lhola Amira aplicando óleo nos pés do homem negro.....	<b>36</b>
Figura 5 – <i>Defumação ou ação para a reconstrução</i> (2021) .....	<b>39</b>
Figura 6 – <i>Meu calo de tanto caminhar lembra o mapa do Brasil</i> (2021).....	<b>51</b>
Figura 7 – : Waleff Dias esfregando a bucha vegetal violentamente na pele para retirar a argila branca em <i>Até os filhos do urubu nascem brancos</i> .....	<b>60</b>
Figura 8 – Geovanni Lima comendo violentamente em <i>Gorda</i> . .....	<b>60</b>
Figura 9 – Abiniel acompanhando o sangue congelado derretendo em <i>Quanto vale o sangue de quem?</i> .....	<b>63</b>
Figura 10 – Geovanni observando o outro corpo negro enquanto a pele desenvolvida seca, em <i>Involucrum</i> .....	<b>63</b>
Figura 11 – Geovanni descalço caminhando pela rua portando uma bandeira branca em grande escala em <i>Quantos passos valem uma caminhada?</i> . .....	<b>66</b>
Figura 12 – Waleff caminhando pela rua enrolado numa rede de pesca contendo doze sacos plásticos contendo água do rio em <i>Novo nascimento ao já nascido: sou o marinheiro da mamãe sereia</i> . .....	<b>67</b>
Figura 13 – Pés de Abiniel andando sobre o açúcar refinado em <i>Doce, encardido</i> . .....	<b>69</b>
Figura 14 – Abiniel partilhando o alimento com o público em <i>Oxidação #1</i> . .....	<b>69</b>
Figura 15 – Abiniel passando o melaço de açúcar e a folha de ouro sobre os pés do público em <i>Oxidação #3</i> . .....	<b>70</b>
Figura 16 – Abiniel alterado após cortar a rapadura e beber a cachaça em <i>Sonido, assucar, pedigree</i> . .....	<b>70</b>
Figura 17 – Abiniel deitado na rede de pesca suspenso no Marco da Bíblia em <i>Êxodo ou como exceder um corpo</i> . .....	<b>72</b>
Figura 18 – Mulher convidada tentando derrubar Waleff em <i>Maremoto</i> .....	<b>73</b>
Figura 19 – Waleff Dias esfregando a bucha vegetal na pele para retirar a argila branca em <i>Até os filhos do urubu nascem brancos</i> . .....	<b>76</b>
Figura 20 – Waleff cortando a calabresa em <i>A destruição do (meu) falo</i> .....	<b>77</b>
Figura 21 – Público escutando as memórias aleatórias em <i>O que te diz meu corpo?</i> .....	<b>82</b>

Figura 22 – Geovanni hasteando a bandeira na encruzilhada em <i>Quantos passos valem uma caminhada?</i> . .....	85
Figura 23 – Geovanni com o corpo carimbado em <i>Epiderme social</i> . .....	85
Figura 24 – Homens fazendo uma selfie e Abiniel no fundo em <i>Êxodo ou como exceder um corpo</i> . .....	86
Figura 25 – Abiniel passando o gesso na cabeça em <i>Corpo negro, cabeça branca</i> . .....	86
Figura 26 – Waleff fazendo o percurso caminhando da Praça Costa Pereira até o Museu Capixaba do Negro – MUCANE em <i>A destruição do (meu) falo</i> . .....	87
Figura 27 – <i>Sem título</i> (2021), de Waleff Dias.....	89

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO 1 OU A CRÔNICA DO ESPELHO .....</b>	<b>15</b>
<b>CONTEXTO OU INTRODUÇÃO 2.....</b>	<b>18</b>
<b>1 O GOLFAR DA PSICOLOGIA E AS ARTES VISUAIS .....</b>	<b>24</b>
<b>1.1. Aparições (Appearances) .....</b>	<b>30</b>
1.1.1 <i>Aparições</i> no Brasil .....	34
<b>2 NÃO SE NASCE HOMEM NEGRO, TORNA-SE HOMEM NEGRO .....</b>	<b>40</b>
<b>2.1 A mestiçagem marca o corpo.....</b>	<b>47</b>
<b>3 LEMBRAR QUE O AUTO-ÓDIO GERADO PELA DOR NÃO É A ÚNICA MANEIRA DE SER .....</b>	<b>52</b>
<b>3.1 Distanciados, nós falamos reunidos .....</b>	<b>54</b>
<b>Abiniel João Nascimento.....</b>	<b>54</b>
<b>Geovanni Lima.....</b>	<b>56</b>
<b>Waleff Dias .....</b>	<b>57</b>
3.1.1 O tempo além do tempo .....	58
3.1.2 O roteiro enquanto <i>caminhada</i> .....	64
3.1.3 Enegrecendo o simbólico.....	73
3.1.4 Zonas do não.....	80
<b>4 CONSIDERAÇÕES OU APAREÇA, NÃO PERMITA QUE A SOLIDÃO NOS MATE .....</b>	<b>90</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>93</b>
<b>APÊNDICE A – PERGUNTAS PARA SEREM FEITAS NA CONVERSA- ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA .....</b>	<b>100</b>
<b>APÊNDICE B – ENTREVISTA COM O ARTISTA ABINIEL JOÃO NASCIMENTO .....</b>	<b>101</b>
<b>APÊNDICE C – CONVERSA COM O ARTISTA GEOVANNI LIMA .....</b>	<b>140</b>
<b>ANEXO A – Abiniel João Nascimento .....</b>	<b>188</b>
<b>ANEXO B – Geovanni Lima .....</b>	<b>201</b>
<b>ANEXO C – Waleff Dias.....</b>	<b>210</b>

## INTRODUÇÃO 1 OU A CRÔNICA DO ESPELHO

Queres mesmo saber a história, né?! Tudo bem. Vou te contar, mas preciso informar que não sei muito dela. Existirão momentos que surgirão lacunas, mas vou tentar preenchê-las para fazer sentido pra você e pra mim também. Falar em voz alta me ajuda assimilar melhor. Outras irão ficar abertas, porque talvez te impulse a fazer o que fiz, e não me pressione para falar rápido. Estou vigiando minha alocução. Não! Não é que eu não saiba utilizar essa linguagem. É pelo motivo que tenho devorado tudo sem decifrar nada, entende?

Vou começar pela parte que lembro. Eu olhando na frente do espelho e não conseguindo ver meu reflexo. Sentia como se tivesse sido esquecido, não por mim, já que queria me ver, mas por alguém. Perguntava para algumas pessoas, porém, ninguém sabia dizer quem eu era. Tocava no que seriam meus braços, minhas pernas e sentia que era físico. Sentia uma dor no peito e disseram que talvez fosse a dor de ser desconhecido. Eu existia e não me via. Você já se sentiu desconhecido? Não lembro qual idade tinha quando aconteceu isso, mas sei que essa foi minha primeira dúvida, eu acho. E o espelho me denunciava.

Os dias foram passando e essa inquietação não me abandonou. Comecei a sentir que estava ficando louco das ideias. Pode rir, não me importo. Viver sem reflexo faz a gente se perguntar se realmente existe. Um dia acordei, peguei o espelho e sai de casa. Aliás, não contei como era minha casa, né? Quando digo casa, entenda que é um capricho de minha parte. Morava num lugar que tinha paredes muito finas e não cabia nem eu direito. Não lembrava como cheguei naquele espaço. Em volta do lugar, havia uma mata fechada e muito alta. Quando a minha primeira dúvida cessava, mesmo que fosse por milésimos de segundos, ouvia que, pertinho de lá, tinha um rio e é o que precisa saber da minha casa.

Peguei o espelho e saí, porém, antes ouvi algo, alguém, não sei, que me chamava. Senti meus pés arderem e uma vontade de caminhar. Não pra chegar a algum lugar, até porque não sabia por que e aonde queria ir. Como se estivesse fadado a fazer isso. Sim, eu tinha controle sobre o meu corpo. Me deixei levar e fui igual água corrente. Vesti a única calça que tinha, coloquei o espelho de baixo do braço e saí. Sim, descalço! Achei que não fosse tão longe. Estou andando faz um tempo e só sei que é muito porque as estrelas vêm e vão.

Passei por duas comunidades até chegar aqui e aprendi muito nelas. Depois de muito andar, cheguei na primeira e logo que me viram falaram que eu estava sujo e que precisava de um banho. Me ensinaram o que era o tempo, as horas, os meses e até organizar essa

linguagem. A verdade é que me ensinaram um monte de palavras novas e difíceis. Fiquei nesse lugar por cinco anos. Lá, aprendi a me relacionar, porque diziam que eu era selvagem, grosseiro e incisivo. Palavras que aprendi. Eu sabia me relacionar, só que era diferente do jeito deles.

Observava o jeito engraçado como falavam e como se portavam, até perceber que estava começando a agir igual. Eles diziam que eu não era de lá. Não falavam com a boca, mas eu sentia pelos comportamentos. Você também deve sentir quando isso acontece, sente? Não é complexo de perseguição ou inferiorização. Aprendi lá. É algo que vai além. Chegou um momento que não queria mais estar lá. Esqueci de comentar que tentei mostrar o espelho, dizer que não conseguia ver meu reflexo, porém, sempre que tentava, alguém respondia que estava sendo inconveniente, que alguém estava falando e que depois chegaria minha vez. Nunca chegou. Eu aprendi a me relacionar, ensinei outras pessoas a aprenderem a se relacionar, mas continuava sem me ver, então, um dia botei o espelho debaixo do braço e saí. Gritavam que não estava sendo empático.

Voltei a andar e cheguei na segunda comunidade. Me receberam, cuidaram dos machucados dos meus pés e contei sobre não ver meu reflexo. Pegaram o espelho, o posicionaram na minha frente e tentavam junto comigo entender e buscar meu reflexo. Ensinei como se relacionar, palavras difíceis e eles me ensinaram o que tinham ensinado para eles: arte. A palavra soa chique na boca, né? Também acho. Comecei a ensinar a relacionar utilizando a arte. As pessoas ficam muito à vontade por ela. Essa segunda comunidade foi muito acolhedora, porém, disseram que eu não podia ficar lá. Não que eu não fosse querido, mas eles sentiam que não conseguiriam me ajudar a me ver no espelho. Também senti, então concordei. Estava tão triste com o até logo que me esqueci de dizer a eles que, depois de tantas e tantas vezes que ficamos na frente do espelho, comecei a ver um borrão. É estranho nós nos conhecermos e, de repente, não nos vermos mais, né?

Segui com novas dúvidas e outras dores no peito. Caminhando no meio da mata fechada e alta, numa encruzilhada encontrei duas outras pessoas que também carregavam espelhos debaixo dos braços, não conseguiam ver os reflexos e tinham muitas dúvidas. Sorrimos. Contei minha história, as duas comunidades que passei, os ensinei a se relacionar, as palavras difíceis e eles me ensinaram que o borrão que via no espelho era minha forma. Chegamos à conclusão que tinha algo no nosso olhar. Eu os via e eles me viam. Disseram que eu tinha cor de terra e via que eles também tinham, diferentes tons de terra, mas a cor era de terra. Então, com os dedos começamos a cutucar os olhos e percebemos que tinha uma espécie de película cobrindo, acredita? Olha meu braço. Fico arrepiado só de falar.

Começamos a tirar essa película branca, pedaços na verdade, e começamos a ver melhor, mas em partes. Me via no espelho, mas não entendia. Meus traços e minha cor eram tão diferentes. Fiquei surpreso e com vontade de caminhar. Talvez encontrasse outra comunidade que pudesse me ajudar nas novas dúvidas. Outra vez até logo, então, botei o espelho de baixo do braço e segui até chegar aqui aonde te encontrei.

Queria tanto saber a história de como cheguei até aqui, mas e você lembra como chegou até aqui?

Essa crônica é uma ficção construída por Waleff Dias e qualquer semelhança com a sua inquietação para saber quem é, a insatisfação com a formação em Psicologia, a participação no grupo de pesquisa Coletivo Tensoativo<sup>1</sup> e o encontro com os artistas Abiniel João Nascimento e Geovanni Lima<sup>2</sup>, é mera consciência, ou não.

---

<sup>1</sup> Waleff Dias é membro do grupo de pesquisa desde 2016 e o coletivo Tensoativo, sobre a coordenação da artista e professora Cristiana Nogueira, tem como proposta realizar intervenções em espaços urbanos por meio da *performance*, tendo como mote as temáticas corpo/cidade, buscando dinamizar as relações do público, artistas e interessados de modo geral com problemáticas que os permeiam. O coletivo realiza uma série de projetos na cidade de Macapá/AP, como o *Corpus Urbis* (Festival de *Performance* e Intervenção Urbana que conta com 4 edições realizadas nos anos 2015, 2016, 2017 e 2018), *Performance* na Praça (Projeto mensal de realização de *performances* nas praças da cidade de Macapá com mais de 10 edições realizadas desde 2015), *Performance* no Pátio | Escola Ampliada (Projeto que leva às escolas e comunidades ações, debates e oficinas sobre *performance*, com 4 edições realizadas desde 2016), *Madrugada de Performance* (Mostra de Performance que teve três edições, as duas primeiras na Casa das Palavras e a terceira no Barracão da Tia Gertrudes) e *Conexões Tensoativas* (Projeto de troca artística com artistas de fora do Estado do Amapá) e que já realizou duas edições em 2016 e 2017.

<sup>2</sup> O contato com os artistas aconteceu em 2018 quando foram selecionados para participar da 4ª edição do Festival *Corpus Urbis*, pela primeira vez com uma residência artística sediada no Oiapoque/AP e tendo ações estendidas para as aldeias do Manga e de Santa Isabel.

## CONTEXTO OU INTRODUÇÃO 2

Essa dissertação tem como objetivo identificar similaridades nas *aparições* e o processo psicoterapêutico clínico, conforme o diálogo da perspectiva afrocentrada e do pensamento decolonial. Durante o desenvolvimento dessa pesquisa, os diálogos das concepções citadas situam-se na demarcação política orientada pela própria concepção de crenças e valores do mundo do sujeito que escreve, como escreve e para quem escreve, superando as lógicas dominantes dos paradigmas eurocêntricos-coloniais através da evocação de autores/as da América Latina. Assim, faz-se necessário a escrita na primeira pessoa. Enquanto homem negro, aproprio-me das narrativas repassadas e nomeio a minha própria experiência por entre as produções de conhecimentos poéticas e teóricas do que tem sido escrito, falado e manipulado nas Artes Visuais e Psicologia na historiografia ocidental, mediante reflexões de teóricos/as não brancos/as a respeito da autonomia e independência.

Nesse percurso, o que me movimenta é a reconexão. Acompanham-me os artistas Abiniel João Nascimento (PE) e Geovanni Lima (ES) e, a partir do diálogo com os mesmos e nossas produções poéticas individuais, friccionamos o tempo, a caminhada, o simbólico e os espaços; os quatro símbolos que surgem enquanto métodos para pensar as similaridades nas *aparições* e o processo psicoterapêutico clínico, no qual os sujeitos são percebidos individuais. Todavia, nas *aparições*, através da compreensão da colonialidade enquanto trauma e seus aparatos que atravessam corpos de cores específicas, o sujeito parte de si, fala de si para poder tocar no outro igual que comunga ao passo que, na ação do encontro, lidam coletivamente com gestos para cuidar dessas feridas.

Entendo que todos os conhecimentos já foram falados e pessoas negras, através do movimento do corpo ancestral, se conectam e rememoram o que tentaram fazer esquecer, elaborando estratégias coletivas profundas para fortificar e fazer enfrentamentos raciais sem passar pela peneira brancoide ocidental. Desse modo, não estou preocupado em apresentar conceitos –, e sim em compreendê-los nas suas práticas, bem como o diálogo com os dois artistas e nossas produções poéticas.

Considero-me um contador de histórias e acredito no poder da narrativa. Perceberá que haverá momentos em que nossas falas e as dos/as teóricos/as estarão borradas como se fossem uma só, ou vice e versa. A respeito das reflexões, tentarei pontuar e concluí-las; contudo, outras necessitarão de fôlego para serem contempladas posteriormente. Interessa-me pensar a existência dessa produção, principalmente, conforme o diálogo da perspectiva

afrocentrada e do pensamento decolonial, entendendo que delimitar deixa lacunas, porém, o conhecimento é uma disputa de poder e considero recentes essas narrativas dialogando juntas no espaço acadêmico. Outra questão que considero importante frisar é a reação do público frente aos trabalhos. As reflexões serão feitas a partir do que os artistas e eu percebemos durante a execução e os/as autores/as contrastarão o corpo negro nas Artes Visuais e na Psicologia.

Quando ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, minha investigação acontecia em outro formato. Pesquisava a similaridade da Psicanálise com a *performance art* através da minha produção poética e dos artistas acima comentados, com o foco nos espaços urbanos mediante da arte experimental da *performance art*. Foi elaborado uma entrevista semiestruturada com perguntas que permitissem flexibilizar o diálogo, aprofundando a hipótese se a seleção simbólica para a construção de um trabalho poético e sua execução poderiam ser análogos ao processo de análise. A realização das entrevistas e a coleta de dados foram feitas por meio de gravação de áudio com a autorização dos artistas para transcrever depois, conforme pode ser observado nos anexos<sup>3</sup>. Contudo, a possibilidade de deslocamento dentro do programa, e aqui preciso deixar explícito o apoio recebido de minha orientadora, a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Fátima Aparecida dos Santos, que confiou na minha fala e no movimento que a pesquisa se desdobrava; possibilitou-me potencializar a problematização das conceituações repassadas a mim enquanto artista, psicólogo e homem negro. Descolei da Psicanálise e apropriei-me da Psicologia centrada em autores/as negros/as, ou como alguns pensadores/as contemporâneos/as a mim, a chamam de Psicologia Preta<sup>4</sup>. Ela se constrói de modo multidisciplinar, observando de que forma a História e a Sociologia entende o racismo como base teórica, a qual influencia diretamente a formação da psique da pessoa negra, desaguando em outros campos e buscando resgatar práticas de cuidado de povos africanos “esquecidas” no processo colonial.

Outro deslocamento aconteceu em novembro de 2019 quando participei da oficina *aparções e insurgências: forjar corpos*, ministrada pelo artista e pesquisador Elton Panamby, no Sesc 504 Sul, onde me apresentou o conceito de *appearances* [*aparções*] da artista sul-

---

<sup>3</sup> Nas conversas com os artistas foi apresentada a proposta da pesquisa que visa pensar a produção poética afro-brasileira a partir o conceito e prática de Lhola Amira e explicado que não haveria nenhum problema utilizarem em suas falar a terminologia de preferencia.

<sup>4</sup> Psicologia Preta é um termo em empresto do psicólogo clínico e pesquisador Lucas Veiga. É desenvolvido nos Estados Unidos no final dos anos 60, marcado pela luta pelos direitos civis do negro americanos, tendo larga produção nos anos 70 e se estrutura pensando politicamente a retificação da presença negra na produção de conhecimento psicológico a partir do regate de práticas africanas, em que o negro deixa de ser tema e passa a ser o dono de sua própria produção de conhecimento.

africana Lhola Amira. Comecei a ampliar as limitações e problemáticas da *performance art* e entender a produção artística afro-brasileira por meio do conceito e prática, no qual, no contexto ancestral africano, não separa arte e vida. As produções abrangem um universo de práticas que não são necessariamente um objeto ou um artefato, mas consistem em lembrar a vida e produzir políticas de existências. Dessa maneira, Lhola Amira faz uma crítica às produções repassadas e manifesta que artistas negros/as não realizam *performance art* e sim *aparições*, pois através do ancestral presentificado no corpo físico, eles/as buscam desenvolver estratégias de livramento frente ao trauma colonial para tentar ficar em harmonia com o corpo violentado.

O conceito é extremamente novo no Brasil e desde a primeira vez, até então única, que Lhola Amira e suas *aparições* estiveram no país para participar da 33ª Bienal de São Paulo, em 2018, pessoas negras, entendendo as deficiências nas Artes Visuais, apegam-se ao conceito e prática como forma decolonial de expressão. No que tange às abordagens acadêmicas relativas ao conceito, existem duas produções: a dissertação *Processos de criação em performance e as práticas comunicativas* (2019), de Maria Regina Gorzillo, na PUC-SP, falando sobre a prática de maneira “equivocada” e junto de outras práticas de criação em *performance* e comunicação; e a minha em 2021, na qual, busco entendê-lo enquanto procedimento precível de enfrentamento ao trauma colonial que pressiona o apagamento de pessoas negras da história.

O fato de conseguir dar outro sentido para algo violento, independente de juízo de valor, pode ser considerado um processo de elaboração e autoanálise. Então Exu, o primeiro orixá e considerado o mais humano, o mensageiro que cria caminhos em desdobramentos surreais, é quem aponta os símbolos para pensar a similaridade nas *aparições* e o processo psicoterapêutico clínico. Assim, o tempo, a caminhada, o simbólico e os espaços se tornam os eixos/métodos e as entrevistas semiestruturadas com os artistas passam a ser percebidas enquanto conversas.

O fim da abolição da escravatura não significou o fim da dominação racial. O sistema de dominação se modificou, sem perder a essência do padrão de opressão para que o negro seguisse inferiorizado, fazendo o perceber-se negro no Brasil ser envolvido por uma série de camadas culturais e sociais, nas quais, por meio de imagens mitológicas ocidentais, centro da manutenção do sistema de dominação racial, distancia a construção enquanto sujeito de desejo. O racismo está presente desde a produção científica às informais, fazendo com que pessoas negras não se percebam como constituintes; por consequência, não se identificando.

Eu, eu estou rodeada de imagens, que não espelham o meu corpo. Imagens de corpos brancos, com sorrisos perfeitos, sempre a olharem-se a si próprios, e a reproduzirem a sua imagem como objeto ideal de amor. Eu entro em bibliotecas, em teatros, cinemas, museus, galerias e universidades, apenas para me encontrar rodeada das reflectidas imagens da branquitude (KILOMBA, 2019b, pp. 13-14).

Eu achei que vindo aqui eu ia poder pegar o que é meu, mas eu não me vejo em absolutamente nada. Só encontro espelhos brancos e penduricados. Nada do que há aqui acerta a conta dessa dívida porque essa dívida é impagável (MOMBAÇA, 2021, p. 31).

[...] para as pessoas negras, a dor de aprender que não podemos controlar nossas imagens, como nos vemos (se nossas visões não forem descolonizadas) ou como somos vistos, é tão intensa que isso nos estraçalha. Isso destrói e arrebeta as costuras da nossos esforços de construir o ser de nos reconhecer (hooks, 2019a, p. 35).

Desse modo, depois de incorporarmos os conceitos e práticas, provarmos seus gostos amargos e texturas que rasgaram por dentro, a perspectiva afrocentrada e do pensamento decolonial surgem num ato antropofágico reverso. Os dois primeiros capítulos da dissertação são vômitos e seguem a metodologia de Exu<sup>5</sup> para controle de narrativas.

Antes de cada capítulo, trago uma imagem tal como bandeiras de aviso para elucidar sobre o que vem a seguir. No primeiro capítulo, *O golfar da Psicologia e as Artes Visuais*, por meio de teóricos e teóricas negros/as e/ou decoloniais, busco expelir as conceituações e práticas psicológicas e artísticas. Exu aponta outra forma para compreender o processo de desenvolvimento da pessoa negra a partir do *òkótó* e assimilar a proposta da artista Lhola Amira. Nomes como, Achille Mbembe, Jota Mombaça, bell hooks e Denise Ferreira da Silva trilham comigo o percurso. No segundo capítulo, *Não se nasce homem negro, torna-se homem negro*, busco entender os dilemas incontornáveis ocidentais de ser homem negro por meio da Psicologia Preta. Para pensar a Psicologia centrada em teóricos e teóricas negros/as, apego-me a alguns e algumas que são: Frantz Fanon, Grada Kilomba, Virgínia Leone Bicude e Neusa Santos Souza.

O terceiro capítulo, *Lembrar que o autoódio gerado pela dor não é a única maneira de ser*, a partir do diálogo com os artistas e nossas produções poéticas, rememoramos o tempo, a caminhada, o simbólico e os espaços. Não tem como falar sobre arte-vida sem nos apresentarmos, então, organizei uma breve biografia para que possa nos conhecer. Contar a história de homens negros é a tentativa de suprir o processo de desumanização e, enquanto intelectual é a forma de conhecimento.

Todos os eixos/métodos foram baseados na seleção de trechos das conversas e dos trabalhos poéticos individuais. Os/as teóricos/as que comentei acima são alguns dos nomes.

---

<sup>5</sup> Ver *itán* do nascimento de Exu, p. 24.

Eles não estarão somente nos capítulos comentados, mas sim transitando, e os autores brancos não terão menos do que sempre foi exclusivamente deles. Ao longo da pesquisa, em momentos muito extremos reporto-me a eles, mas entendendo que, na produção de conhecimento, eles falam de um lugar específico.

No quarto capítulo, *Considerações ou apareça, não permita que a solidão nos mate*, elaboro apontamentos sobre os eixos/métodos que podem vir a ser de um processo psicoterapêutico clínico para além da clínica enquanto instituição e com perspectiva transdisciplinar, com referências da História, da Sociologia, da Psicologia Clínica e Social e por meio das Artes Visuais para acolher homens negros.

Se não tivesse encontrado com os artistas e os/as autores/as, continuaríamos sendo eles/as e eu, porém, as situações acontecem sempre como precisam acontecer. Eles/as e seus trabalhos apareceram como interlocutores, como parentes, homens, amores, estranhos, semelhantes, irmãos mais velhos ou mais novos, ancestrais.



Figura 2 – *Exu me concede o dom da palavra* (2021), de Waleff Dias  
Registro fotográfico: Aritiene Sonandra

## 1 O GOLFO DA PSICOLOGIA E AS ARTES VISUAIS

Contam os antigos que Exu Yangi (Iangui) é o primogênito do universo e vivia junto a Olodumare, o deus supremo, como um de seus desdobramentos. Orunmila, senhor de todos os oráculos, queria muito ter um filho na Terra e tanto pediu a Olodumare que lhe foi concedido tornar-se pai de Exu. Olodumare prescreveu o ebó, as oferendas e disse a Orunmila que ao passar pelos portais do Orun impusesse as mãos sobre Yangi. Ao chegar em casa, Orunmila deitou-se com sua esposa. Exu foi parido após doze meses de gestação e recebeu o nome de Elegbara, o senhor da transformação. Nasceu falando, andando e com uma fome tão grande que passou a engolir tudo que encontrou pela frente. Comeu animais, frutos, plantas, árvores e a própria mãe.

Exu teria comido o pai, mas Orunmila ergueu a espada e passou a persegui-lo. Exu fugiu e ao ser alcançado no primeiro nível do Orun foi cortado em 201 pedaços, mas o último se regenerou e continuou a fugir. Foi novamente alcançado no segundo nível e mais uma vez dividido em 201 pedaços e o último se regenerou. E seguiu-se a perseguição pelos nove espaços do Orun. Em todas as vezes que foi dividido, Exu regenerou-se. Já não havia mais para onde fugir, então foi selado um acordo: Exu devolveria tudo que havia comido e em troca manteria a multiplicidade que lhe permitiria estar em todos os lugares ao mesmo tempo, seria o primeiro orixá a ser reverenciado em quaisquer circunstâncias e portador de todas as oferendas (WILLIAM, 2019, p. 23-24).

Esse *itàn*<sup>6</sup> do nascimento de Exu recitado por Willian (2019) demonstra a potência da ação do transformar, visto que no movimento de compreensão de como se deu a formação do pensamento ocidental e sua espinha dorsal, percurso orientador na forma de agir e ser no mundo; existe uma internalização de fora para dentro, no qual Mbembe (2017) afere que por meio dos mitos, superioridade racial e da cultura como organismo autogerido, pensadores

---

<sup>6</sup> Palavra ioruba, língua utilizada na religião dos orixás e designa relatos míticos africanos transmitidos oralmente de uma geração para outra.

brancos, europeus ou norte-americanos autolegitimaram superiores, delimitando o que seria conhecimento válido e, dessa forma, invisibilizaram outras experiências do conhecimento. A via de mão única praticou a extorsão, a colonização, a repressão e a violência, principais instrumentos para a dominação de povos racializados e a estruturação da sociedade ocidental. Na Psicologia e nas Artes Visuais, campos tão bem delimitados culturalmente que transpassam e descrevem de maneiras diferentes como o sujeito interage com o mundo não foi diferente e o *itàn* de Exu é quem dá sentido ao movimento do universo, quem vive nas encruzilhadas e nas ruas, presidindo todas as trocas, as espiralidades; “Mensageiro entre todos os mundos. Exu fala todas as línguas, come tudo que a boca come, bebe tudo que a boca bebe” (WILLIAM, 2019, p. 22), e quem tem o poder de devolver a ordem e recriar o mundo. Assim sendo, o invoco enquanto metodologia para assimilar o que foi engolido e realizar a regurgitofagia<sup>7</sup>.

A pigmentação da pele é o primeiro marcador na estruturação do ocidente. Dessa maneira, o racismo é sua espinha dorsal e é o sistema estruturante que está impregnado em todas as camadas da sociedade do individual ao epistemológico e constitui a nossa sociedade pela violência da marca e do gênero, constituindo uma pirâmide capitalista que hierarquiza opressões numa norma: raça, gênero e classe. Entendê-lo como base de onde originou os discursos da colonialidade é compreender como se configurou as relações, a noção de classes ou, em outras palavras, a partificação no Brasil, reflexo da hierarquização no processo de racialização.

A violência racial define tudo no país e

indeterminadamente atualizada no marco do colapso da colônia está exposta como ferida na paisagem das cidades, na densidade dos muros, cercas e fronteiras. Está exposta também na coreografia das carnes, na intensidade dos cortes e ancestralidade das cicatrizes (MOMBAÇA, 2016, pp. 3-4).

Para Mbembe (2017), a decolonização radical proposta por Fanon surge na força da capacidade do sujeito recusar e opõe-se diretamente à afeição do hábito. Mombaça (2016) nomeou o gesto inaugural apontado por Fanon de *redistribuição da violência*, na qual, a partir da ação – pessoas negras buscam saber sobre suas histórias, reivindicar suas existências, modos de fazer políticos e intelectuais, contestam a historiografia tradicional, a hierarquização de saberes e “nomear o branco de branco, marcar que o lugar de onde ele fala e o lugar de uma pessoa branca, que os autores que ele lê são brancos e que o pensamento dele é branco”

---

<sup>7</sup> Empresto o termo criado por Michel Melamed, no qual o autor mistura regurgitar (vomitar e expelir os excessos) com fagia (sufixo que indica o ato de comer).

(VEIGA, 2019, p. 244) – reestruturam e redistribuem a marca. Diferentes da colonial que segrega, a afrocentrada e a decolonial recriam dentro das condições possíveis, no meio da adversidade, a possibilidade para transcender a que foi definida enquanto norma.

Depois da pele, a boca é o segundo órgão que sofreu uma tentativa de posse, onde autodefiniram o que poderia ser falado, como poderia ser falado e quem poderia falar. Desse modo, gostaria de propor o que venho entendendo e nomeando como o primeiro movimento de *descolagem do pensamento colonial* às pessoas de cor<sup>8</sup>/mestiças/pardas/morenas/negras/pretas e/ou com outros caracteres do tipo negroide que estão ou não na academia. Já se perguntaram o porquê de não termos referências, leituras de teóricos/as negros/as e/ou racializados/as durante nossas formações?

As instituições embranquecem as subjetividades das pessoas negras. Um exemplo: durante os cinco anos da graduação em Psicologia nunca ouvi falar e li intelectuais negros/as ou até mesmo indígenas. Somente depois de formado, quando comecei a me questionar que conheci, como o martinicano Frantz Fanon<sup>9</sup> que em seu trabalho clínico e acadêmico escreveu *Pele negra, máscaras brancas*, publicado originalmente em 1952, e Neusa Santos Souza<sup>10</sup>, brasileira, psiquiatra e psicanalista lacaniana, autora do *Torna-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social* (1983). Ambos referência nos estudos a respeito da saúde mental da população negra a partir da experiência enquanto pessoas negras.

Gouveia e Zanello (2019) comentam que no século XX, além de Neusa Santos Souza, houve outras duas mulheres negras que abordaram questões a respeito das relações raciais da

---

<sup>8</sup> Utilizo “pessoas de cor” tensionando o significado político da terminologia, na qual, de acordo com Nascimento (2017), pensadores e tradutores na historiografia ocidental decidiram um jeito “preferencial” (pessoas não brancas) para definir grupos subalternizados ou colonizados a partir do referencial hegemônico (branco), contando com um único “não” para dar conta de uma multiplicidade étnico-racial.

<sup>9</sup> Frantz Fanon foi um psiquiatra e, nos seus ensaios, escreveu como o racismo corta a psique das pessoas negras pela via do trauma. Dessa forma, a raça/cor é um traço significativo definido pelo branco antes do negro poder fazer isso por ele mesmo, criando uma alienação que é difícil sair; contudo o autor propõe que o negro subverte a alienação ao se definir. *Pele negra, máscaras brancas* era a tese de doutorado em psiquiatria, mas foi recusada pelos membros da comissão julgadora por preferirem uma abordagem “positivista” no estudo da psiquiatria, exigindo mais bases físicas para os fenômenos psicológicos (GORDON, 2008).

<sup>10</sup> Neusa Santos Souza, seguidora de Fanon, foi a primeira teórica a falar sobre *Ideal de Ego*, no qual, na construção da identidade negra, o negro toma o branco como modelo de identificação, como a única forma de torna-se sujeito. A autora foi massacrada por psicanalistas brasileiros na época do lançamento de *Torna-se negro*, que invalidaram sua teoria porque o *Ideal de Ego* falado por Freud é um ideal inalcançável para todo mundo, não só para os negros. Em 2008, a pesquisadora se suicidou, aos 60 anos, e na última assinatura num jornal diário, Neusa falou que sua desistência de viver tinha um sintoma de resistência radical contra setores violentos e cínicos na sociedade brasileira. Foi somente em 2015 que suas contribuições foram reconhecidas no curso de psicologia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro e, após pressão dos movimentos negros, o Conselho Federal de Psicologia lançou um guia de referências técnicas para atuação de psicólogos sobre questões raciais (HERKENHOFF, 2016).

Psicologia Clínica/Social e Psicanálise no Brasil. Elas são: Virgínia Leone Bicudo<sup>11</sup>, com sua tese de mestrado intitulada *Atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo* (1945), estudou os comportamentos de pessoas de cor e suas relações com a questão racial; e Isildinha Baptista Nogueira<sup>12</sup>, na tese de doutorado *Significações do corpo negro* (1998), onde hipotetizou que as configurações psíquicas de pessoas negras são resultadas do racismo, dando ênfase para o processo de elaboração dos sentidos do racismo na modificação da condição do negro.

No Brasil, o racismo combinado com a miscigenação no debate ideológico e político baliza o processo de construção da identidade nacional e dos processos de subjetivação. De acordo com Gouveia e Zanello (2019), são ignorados desde as produções acadêmicas de intelectuais negros/as como sequer existissem até os dados reais demográficos<sup>13</sup>, dificultando o confronto sobre as realidades concretas, com o propósito de evitar a discussão de determinadas realidades. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade. A branquitude, usando da desculpa de “não saber” como abordar tais problemáticas raciais, não queriam e ainda hoje não querem lidar com as dores causadas pela violência dos seus antepassados, mas esperam que os oprimidos lhes ofereçam a compreensão que eles mesmos não têm. Em contramão, pessoas negras necessitam falar sobre representações traumáticas, que não são suas, mas que sentem em seus corpos.

A clínica, espaço institucional para atendimento psicoterapêutico clínico, seria o lugar mais adequado para cuidar dessas questões; no entanto, o racismo esconde seu verdadeiro rosto: “O fato de uma pessoa ser negra não significa que ela saberá refletir crítica e filosoficamente sobre as consequências do racismo” (RIBEIRO, 2019a, p. 67). Considero o apontamento feito por Ribeiro (2019a) como a primeira das dificuldades na busca de atendimento psicoterapêutico clínico, porque muitas pessoas negras “aceitam” ficar no lugar objetual como forma de amenizar as dificuldades que é ser negra no Brasil, mas, “não entender” da discriminação no momento da situação acaba “protegendo” ao mesmo tempo

---

<sup>11</sup> Virgínia Leone Bicudo foi socióloga e psicanalista. A primeira mulher brasileira não médica (antes dela, somente médicos eram psicanalistas) a exercer a psicanálise no país, o que ajudou a institucionalizar a psicanálise por aqui. Seus estudos apresentaram reflexões inovadoras ao considerar a cor como importante variável na produção de desigualdades sociais com contexto intelectual, no qual prevalecia a máxima de que o preconceito de classe seria reinante na sociedade brasileira (MAIO, 2010).

<sup>12</sup> Isildinha Baptista Nogueira, numa abordagem laciana (Lacan vê o inconsciente estruturado dentro da linguagem, diferente de Freud), escreveu sobre o corpo negro como signo, aprofundou sobre a alienação da pessoa negra na linguagem e como são produtos da interação dialética entre representações sociais e estruturas socioeconômicas.

<sup>13</sup> No IBGE contém atualmente cinco categorias raciais: branco, preto, pardo, amarelo e indígena. Negros e pardos, por conta das políticas de branqueamento, a violência racial e o etnocídio, estaticamente, estão imbuídos no preto, mas essas nomenclaturas e outras foram construídas para dificultar mais ainda a união dos movimentos e reforçar a alienação do processo da construção/reconstrução da identidade.

distancia da análise do lugar em que estão inseridos/as e de se perceberem como constitutivas da sociedade, no caso, da discriminação racial, razão sobre as razões que fixam o conflito.

Outra questão são os valores de uma sessão psicoterapêutica clínica, levando em consideração a disparidade da taxa de desemprego ou empregos informais no Brasil, de acordo com a pesquisa realizada no Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE em 2020, 13,5% entre pessoas pretas, pardos são 12,6% e brancos são 8,7%. O acompanhamento psicoterápico clínico para pessoas negras não é o foco – e sim sobreviver. As que conseguem buscar atendimento psicoterapêutico clínico, Gouveia e Zanello (2019) apontam que têm menos probabilidade de receber os cuidados necessários e quando recebem atendimento são invisibilizadas por profissionais, em sua maioria brancos/as (pigmentação da pele e/ou pensamento) e envolvidos pelos discursos: “somos todos iguais”, “o amor não tem cor” e “a diferença nos tornam iguais”; não conseguindo acolhe-las, nem escuta-las “como pertencentes a um povo que durante mais de 300 anos foi escravizado e só há 130 foi liberto” (VEIGA, 2019, p. 245).

A clínica não é um espaço neutro. Ela é um espaço branco onde o privilégio de fala é negado para as pessoas negras, as mesmas que seguem sendo pressionadas para fora da história da construção ocidental, da academia, de processos psicoterapêuticos clínicos e de si. Mas as negritudes e a decolonialidade são brechas que dependem de um campo de força que contrapõem à acumulação. Mombaça e Mattiuzzi (2019) escurecem que a resolução do problema não é somente excluir autores brancos e só utilizar não brancos/as como forma de reparação/*local de fala*. É preciso *descolar* do pensamento colonial que pressiona o intelecto negro, a máscara que cobre a boca e olhar de outro ângulo para assim construir a imagem como uma categoria colapsa da representação e o valor capital, tornando então em o *local de respiro* ou um *local de vida*, pois, “a nossa única possibilidade de existir é criar. Como criatura, moldamos condições para fugir das posições de subalternidade” (MOMBAÇA e MATTIUZZI, 2019, p. 21).

Por meio das Artes Visuais, mais especificamente a *performance art*, na qual o artista é a sua obra – campo similar a Psicologia, a qual trabalha a criação por meio da força vital dos afetos –, surge a possibilidade de realizar um *ebó*<sup>14</sup> para encontrar outros corpos machucados e lembrar que a dor gerada pela violência não é a própria razão de ser.

A *performance* ou *performance art* é um termo inglês cunhado como categoria artística no início dos anos 70. Todavia, quando a expressão chega na América Latina, ela

---

<sup>14</sup> Palavra iorubá e designa oferenda.

não encontra um equivalente que seja satisfatório e confortável para pronunciar no espanhol e no português. Ao longo dos anos, pesquisadores/as e fazedores/as construíram uma discussão para repensar, adaptar a palavra e começaram apreciar outros termos que derivam de línguas, histórias culturais e ideologias para substituí-la, como *acción* [ação], representação e *fuleragem*<sup>15</sup>: “Embora a palavra possa ser vista como estrangeira e intraduzível, os debates partem de práticas incorporadas e de conhecimento corpóreo, profundamente enraizados e prontos para a luta” (TAYLOR, 2013, p. 40). De acordo com Rivera (2014), discutir desde a nomenclatura até a forma de realização da arte experimental é construir uma reflexão sobre a própria noção de sujeito hoje, uma vez que põe em questão o sujeito e a arte, talvez no seu reduto mais próprio.

Melim (2008) afere que a *performance art* no Brasil está delineada no campo de resistência e sobrevivência, podendo se utilizar do corpo e ainda incluir a construção da sua trajetória não somente na ação ao vivo, mas na compartilhada enquanto acontecimentos – e não narrações, fazendo-nos esbarrar ou desviar do caminho e transformando os espaços da cidade. Para Glusberg (2013), essa expressão artística carrega numerosos fantasmas psicológicos que tocam o interior de quem está executando-a e coloca em crise a partir da repetição normalizada das convenções gestuais e comportamentais; “[...] questionam o desenvolvimento normal estereotipado, as convenções dinâmicas dos membros ou os códigos instituídos de programas gestuais” (GLUSBERG, 2013, p. 65). Os fantasmas psicológicos e os códigos instituídos de programas gestuais comentados pelo autor podem ser entendidos como as violências causadas pelo processo colonial e suas reproduções.

Pessoas negras são investimentos dos ancestrais e os corpos-*òkòtó*<sup>16</sup> carregam memórias do passado e das vidas que vieram antes, mas que, durante a travessia do atlântico, na migração forçada de africanos no tráfico negreiro para as colônias portuguesas nas Américas, tentaram desvincular, branquear e apagar; porém, não se perderam, recusando a desaparecer e combatendo a assimilação, similar a Exu, que foi cortado em várias partes, mas

---

<sup>15</sup> O conceito utilizado desde 2010 pelo grupo de pesquisa prática e teórico *Corpos Informáticos*, fundado em 1992 pela artista e filósofa Bia Medeiros, na Universidade de Brasília. Entendendo a *performance* com uma instituição, *fuleragem* é construída a partir das construções teóricas de Gilles Deleuze e Felix Guattari e seu desenvolvimento está associado a tônica palavra e conceito, insistindo nas ideias de trapaça e traição, criticando a formalidade artística, revelando as contradições sob as aparências da legitimidade da arte convencional (MEDEIROS e SOUB, 2019).

<sup>16</sup> Palavra iorubá, a qual remete a uma espécie de concha, “um pião que apoiado na ponta do cone rola em espiral até se converter numa circunferência aberta para o infinito” (SANTOS, 1986, p. 60 apud FERNANDES, 2018, p. 9). O *òkòtó* faz parte do culto de Exu, representando a história ossificada do processo do desenvolvimento e tensiono ao corpo negro, entendendo-o enquanto individualidade (ponta do cone), capaz de gerar vida, fazendo sentido somente quando se expande para o todo (os mais velhos/novos, família, amigos, conhecidos, etc.), para o coletivo-infinito. Na religião dos orixás, quanto mais você investe na expansão, o todo devolverá a implicação que você teve com ele, assim, espiralando um presente-futuro próspero para nós e, conseqüentemente, os nossos.

sempre que cortado, as várias partes se dividiam em outras muitas partes. Exu se multiplica para o infinito. Ele é um só e é todos (nós) também: “É preciso a imagem pra recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos<sup>17</sup>”. É importante reencontrá-los/as, saudá-los/as e dar início a *descolagem*, expandindo para a evolução, caminhando atrás do reconhecimento por meio da conexão e buscando formas de cuidar das feridas causadas pelo trauma colonial.

Na contemporaneidade, existe uma geração de artistas e pensadores/as afro-brasileiros/as que não veem problema em utilizar a terminologia *performance art*, assim como também há outros/as tentam ressignificar a nomenclatura, chamando-a de *performance* negra ou *performance* ritual. A meu ver, existe o perigo do apêndice no organismo autogerido, no qual, talvez, carregar a terminologia não contribua e reforce a segregação. Desse modo, enquanto pesquisador e fazedor, *descolo* de *performance art* e apego-me ao conceito *appearances* [aparições] da artista sul-africana Lhola Amira.

Entendendo o processo colonial, o branqueamento e a contribuição das religiosidades cristãs para o apagamento da história de povos racializados, Amira<sup>18</sup> (2018b) comenta que corpos negros possuem uma presença espiritual ancestral através do corpo físico. Então, *aparições*, que pode ser uma ação ou instalações interativas, seria uma prática decolonial de confronto a precariedade histórica e contemporânea dos corpos negros, acontecendo dos corpos que atuam para os que aparecem, onde se compreende e vê “o que é a ferida, do que é feita, o que a sustenta, e o que tem sido feito para cobri-la – e então, por meio disso, começar a fazer gestos para curá-la” (AMIRA, 2018a, p. 5).

## 1.1 Aparições (Appearances)

“Eu não sou uma performer.  
Eu não faço performance.  
Não é uma existência dupla.  
Não é uma persona que eu represento, eu não sou a persona da Khanyisile.  
Eu sou a presença”

<sup>17</sup> Fala de Maria Beatriz Nascimento em *Ôrí* (1989), documentário dirigido por Raquel Gerber.

<sup>18</sup> Entrevista *Here's What You Need To Know About The Artist Who Calls Herself Na Ancestral Presence*<sup>18</sup> [Aqui está o que você precisa saber sobre a artista que se chama de presença ancestral, tradução nossa], disponibilizada em 2018 pelo canal *The Narrative*, na plataforma de vídeos *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fk2-fYLYDMk>. Acesso em: 22 jun., 2020.

Início esse tópico com o trecho da fala de Amira, entendendo-o como via de autoafirmação para a possibilidade de redistribuição da violência, como Mombaça (2016) elucidou no tópico anterior. Para compreendermos *aparuições* enquanto conceito e prática, é importante conhecermos sua criadora, porque ambos estão entrelaçados. Lhola Amira nasceu em 1984 em Gugulethu, na África do Sul, e atualmente vive e trabalha na Cidade do Cabo. A artista nasceu no corpo da curadora e acadêmica Khanyisile Mbongwa<sup>20</sup>, ambas compartilham uma existência plural coabitando o mesmo corpo<sup>21</sup> e por essa razão que a prática de Amira é descrita como uma *aparuição*, pois, assimilando que historicamente o mundo é dominado por homens brancos e religiosidades cristãs em essência, Lhola Amira aparece por meio da presença espiritual *nguni bantu* para combater, a partir da vivência enquanto mulher negra e suas visões espirituais, a problemática da desigualdade da sobrevivência de pessoas negras.

De acordo com Gorzillo (2019), no que tange os gestos/ações, o processo de criação de Amira advém de um profundo estudo histórico das feridas deixadas pela colonização e pela discriminação sistêmica, abordando questões por meio das visões com as entidades e o presente, fazendo um ajuste com o passado e o futuro numa linha de tempo outra, diferente do tempo cartesiano que conhecemos. O que Gorzillo (2019) nomeia de processo criativo são intuições, sussurros ancestrais sobre técnicas para elaboração e de livramento e a ancestralidade citada por Amira, entendo-a para além do caráter religioso. Tal ancestralidade pode derivar da figura dos parentes (pais, avós, bisavós etc.), amigos e pessoas iguais que vieram antes e investiram para o crescimento individual de outros iguais por meio da coletividade –, ou como alguns/mas pensadores/as contemporâneos/as a mim citam, a ancestralidade contemporânea.

A prática desenvolvida por Lhola Amira traz uma carga histórica complexa, na qual, por meio da relação com os ancestrais, busca-se materializar suas percepções. A artista entende como formas de expressão a utilização do corpo e dos gestos conectivos com a

---

<sup>19</sup> No original: “*I’m not a performance artist. I don’t do performance. It’s not a dual existence. It’s not a persona that I put on, I’m not a persona, I’m not Khanyisile’s persona. I’m a presence*”. [N.T.]

<sup>20</sup> Entende-se como o nome de registro do nascimento. Khanyisile Mbongwa é fundadora do Coletivo de artistas *Gugulective* e *Vasiki Creative Citizens* e atualmente está concluindo um mestrado interdisciplinar em arte performática, arte pública e esferas públicas na Universidade da Cidade do Cabo, em parceria com o *Institute of Creative Artes* (ICA).

<sup>21</sup> Texto retirado do perfil da artista no site *Africa First*. No original: “*Lhola Amira was born in 1984 in Gugulethu, South Africa and currently lives and works in Cape Town. The artist Lhola Amira was borne from the body of curator and academic Khanyisile Mbongwa, both womxn share a plural existence, co-habiting as split selves*”. [N.T.]. Disponível em: <https://collection.africanartfirst.com/artists/artist/261589> . Acesso em 23 Jun., 2020.

ancestralidade, enquanto para Glusberg (2013), a prática recoloca a pesquisa em Artes Visuais no caminho da necessidade humana básica, retornando a um lugar anterior à história da arte, ou seja, no lugar do sagrado, “[...] se instaurasse uma atitude orientada pelo secreto: gestos clandestinos, subterrâneos, desenvolvidos para um pequeno grupo” (GLUSBERG, 2013, p. 51-52). É importante salientar que expressões realizadas por pessoas racializadas ao longo da história da arte foram entendidas e divulgadas por pesquisadores e artistas brancos como práticas ritualísticas e, durante muito tempo, ficamos presos nessa repetição; nesse sentido, essa repetição é a violência dos fatos. *Eu sou a presença*. Amira confronta o lugar onde corpos negros foram posicionados e afirma que possuímos uma relação intrínseca com o que o ocidente vem dizer ser sagrado, enquanto para pessoas negras é algo que vem desde antes do nascimento e o fato de algumas terem “perdido essa ligação” é a comprovação de que a violência colonial foi eficaz e o trauma possui marcas profundas.

[...] ainda estão compreendendo experiências de vidas negras por um olhar treinado branco muito específico, uma teoria muito específica, porque quando as teorias da performance não conseguem entender o que você está fazendo, dizem que é ritual, e pra mim isso é problemático porque nós temos rituais de verdade que fazemos como pessoas negras [...] desde muito tempo o corpo negro foi posicionado. Nós não nos posicionamos. Existe hoje um posicionamento constante, mesmo nesse decolonial, pós-colonial [...] (AMIRA, 2018b<sup>22</sup>)

Inibir, isolar e causar medo foram as formas criadas pela colonialidade para que pessoas negras não pudessem se satisfazer por meio do reconhecimento.

E eis o preto reabilitado, “alerta no posto de comando”, governando o mundo com sua intuição, o preto restaurado, reunido, reivindicado, assumido, e é um preto, não, não é um preto, mas o preto, alertando as antenas fecundas do mundo, bem plantado na cena do mundo, borrifando o mundo com sua potência poética, “poroso a todos os suspiros do mundo”. Caso-me com o mundo! Eu sou o mundo! O branco nunca compreendeu esta substituição mágica. O branco quer o mundo; ele o quer só para si. Ele se considera o senhor predestinado deste mundo. Ele o submete, estabelece-se entre ele e o mundo uma relação de apropriação. Mas existem valores que só se harmonizam com o meu molho. Enquanto mago, roubo do branco “um certo mundo”, perdido para ele e para os seus. Nessa ocasião, o branco deve ter sentido um choque que não pôde identificar, tão pouco habituado a essas reações. É que, além do mundo objetivo das terras, das bananeiras ou das seringueiras, eu tinha delicadamente instituído o mundo verdadeiro. A essência do mundo era o meu bem. Entre o mundo e mim estabelecia-se uma relação de coexistência. Eu tinha reencontrado o Um primordial. Minhas “mãos sonoras” devoravam a garganta histórica do mundo. O branco teve a dolorosa impressão de que eu lhe escapava, e que levava algo comigo. Ele revistou meus bolsos. Passou a sonda na menos

<sup>22</sup> No original: [...] *it's still reading black lived experience through a very specific white educated gaze, you know, theory, a very specific theory. Because when the theories of performance art cannot understand what you're doing they say ritual, and for me that's problematic because we do have actual rituals as black people that we do [...] for the longest time the black body has been positioned, we don't position ourselves. There's a constant repositioning even in this de-colonial, post-colonial [...].* [N.T.]

desenhada das minhas circunvoluções. Em toda parte só encontrou coisas conhecidas. Ora, era evidente, eu possuía um segredo. Interrogaram-me; esquivando-me com um ar misterioso [...]. Eu me assumia como o poeta do mundo. O branco tinha descoberto uma poesia que nada tinha de poética. A alma do branco estava corrompida e, como me disse um amigo que ensinou nos Estados Unidos: “Para os brancos, de certo modo, os negros asseguram a confiança na humanidade. Quando os brancos se sentem mecanizados demais, voltam-se para os homens de cor e lhes pelem um pouco de nutrientes humanos”. (FANON, 2008, pp. 117-118).

Pessoas negras são a antítese da designação do que a colonialidade criou. Para Silva (2019), por muito tempo o ocidente determinou uma verdade sobre o corpo e qualquer questão que conectava com seus atributos formais como solidez, extensão e peso. Em tal caso, foi definido os três pilares do pensamento moderno: separabilidade, determinabilidade e sequencialidade. Desse modo, as demais categorias a respeito das coisas do mundo permaneceram inacessíveis e irrelevantes para o conhecimento.

Nascimento (1989) e Martins (1997) aferem que a memória é imanente ao corpo negro e, mesmo que os três pilares tentem velar, é na força da palavra-linguagem, do movimento-gesto do corpo para aparecer que se rememora o que tentaram romper. Lhola Amira, entendendo que a pessoa negra lembra os saberes trazidos a partir do corpo, rompe com as visões etnocêntricas sobre as categorias-diferenças humanas e espirala sobre os polos, tendo a noção que o ancestral é um processo de autoconhecimento e a história como trajetória as entidades. A artista também reflete sobre o quanto é difícil se afirmar enquanto artista, porque sente estar representando uma nomenclatura criada pelo ocidente, podendo se tornar, então, uma impostora de si mesma e com o que produz, por isso “estou mais interessada em como vemos a nós mesmo e como imaginamos através das coisas que fazemos” (AMIRA, 2018b<sup>23</sup>).

Em um diálogo hipotético entre Lhola Amira, Frantz Fanon e Neusa Santos Souza, podemos entender quando a artista diz que o que pessoas negras fazem não é *performance art* e sim *aparições*, porque são estratégias de livramento frente ao incomodo colonial e são guiadas por energias ancestrais que precisam ser externalizadas para tentar ficar em harmonia com o corpo ancestral violentado (AMIRA, 2018b). Fanon (2008), na tentativa de nomear o processo de conscientização racial<sup>24</sup>, recorreu à aparição como o que emerge organicamente do negro por meio da decisão radical e, em Souza (1983), no momento em que a pessoa negra entende o racismo como o problema, uma ferida estrutural que pensa e é sentida o tempo

<sup>23</sup> No original: “I’m more interested in how we see ourselves and how we imagine through the stuff we do”. [N.T.]

<sup>24</sup> Ao longo do livro *Pele negra, máscaras brancas* (2008) Fanon recorreu a uma série de terminologias para nomear o processo de consciência étnico-racial, como, descolonização, libertação, aparição, “mudar a ordem do mundo” e “saída da grande noite”.

todo, ela aparece tornando seu corpo explicitamente um intruso no cultural e social e o ato de reivindicar o seu lugar perante a sociedade se torna uma forma de tentar sarar.

### 1.1.1 *Aparições* no Brasil

No ano de 2018, Lhola Amira e suas *aparições* estiveram no Brasil para participar da 33ª Bienal de São Paulo – Afinidades afetivas, dentro da exposição coletiva “Sempre, Nunca”, que teve curadoria da artista Wura-Natacha Ogunji. Em uma entrevista para a revista *Harper’s Bazaar ART* Brasil falando sobre a sua participação na 33ª Bienal, Amira comentou que, para distinguir a sua presença ou de Khanyisile, é preciso observar o traje que estiver usando, pois, ao contrário da outra, ela está sempre muito bem-vestida.

Se jogarmos o nome de Lhola Amira nas plataformas digitais de busca e formos olhar seus registros, poderemos perceber um apelo visual que invoca um corpo cheio de poder. Poder ser, sentir, subverter, estar, desejar e tudo mais que couber dentro do poder, seja subjetivado ou não. Uma mulher negra retinta, onde na maioria dos registros está vestindo um macacão impecável, um turbante grande de cor chamativa; nos lábios grossos, um batom vermelho, salto alto e nas mãos um instrumento símbolo de realeza (figura 3).

Figura 3 – Lhola Amira segurando o instrumento símbolo de realeza



Fonte: <https://www.facebook.com/Lhola-Amira-1763728150566120/photos/a.1790331377905797/2234134770192120/>. Acesso em 20 Ago., 2020.

A estética abordada por Lhola Amira questiona como o corpo negro é percebido na maioria das vezes, como invisível ou hipervisível pela sociedade: “Decodificar os movimentos, os gestos, os comportamentos, as distâncias, é colocar simultaneamente o espectador no tempo próprio do artista” (GLUSBERG, 2013, p. 53).

Por meio dos símbolos presente na estética, nos gestos e nos elementos que utiliza nas *aparicões*, a artista recria uma espécie de modo virtual que tensiona um diálogo com o tempo e o espaço presente.

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

A *aparição* de Amira que participou da 33ª Bienal, parte da oferenda *Philisa*<sup>25</sup>: *Hlala Ngikombamthise* [Para ser curado: sente-se, deixe-me te cobrir], aconteceu no Pavilhão da Bienal e na Praça da República, região central da cidade de São Paulo. Nela, a artista convida pessoas negras para se sentarem em uma cadeira na sua frente, a mesma encontrava-se ajoelhada, e, então, lavava os pés do público numa bacia que continha água e sal (figura 4).

Figura 4 – Lhola Amira aplicando óleo nos pés do homem negro.



Fonte: Leo Eloy – Estúdio Garagem – Fundação Bienal de São Paulo. Lhola Amira, *Philisa: Hlala Ngikombamthise*, 2018.

Depois de lavá-los, aplicava um óleo, vestia uma meia branca, então, o grupo fazia uma espécie de procissão para descartar a água da lavagem e, em seguida, a artista entregava uma flor aos/às convidados/as, entendido aqui como gesto de agradecimento pela participação e respeito pela caminhada. De acordo com Lhola Amira, o mar “é um lugar onde nós nos limpamos e um lugar que se tornou nosso cemitério, então muitas pessoas pretas morreram no oceano durante a escravidão e a colonização” (AMIRA, 2018b<sup>26</sup>). Gorzillo (2019) considera que o sal e a água na bacia utilizados no trabalho de Amira podem ser entendidos como

<sup>25</sup> A palavra vem da língua *xhosa*, integrante do grupo de línguas *bantu nguni*, umas das línguas faladas na África do Sul, e significa cura.

<sup>26</sup> No original: “is like a place we cleanse ourselves and a place that has become our cemetery, so many black people have died in the ocean, during slavery, during colonialismo”. [N.T.]

símbolos conectores dessas camadas contextualizadas a partir de um percurso histórico-cultural e social. Então, simbolicamente a artista convidou o oceano à terra.

Quando perguntada sobre o porquê da realização desse trabalho no Brasil, Lhola Amira comentou como compreende o público no Brasil a partir da complexidade racial

Para o Brasil, as imagens que me vinham eram: lavar lençol, roupa de cama; limpar latão, talheres. Eu via água, mar, riachos, rios. Via pés caminhando, parando, dançando, pisando, perambulando, correndo, amarrados, feridos, cansados, envelhecendo, voando, nascendo. Queria saber a quem permaneceriam esses pés, então comecei a pesquisar sobre o Brasil e sua história [...] minha ideia de lavar os pés das pessoas – no Brasil, seriam pessoas de cor, porque tenho consciência de que o contexto não é o mesmo da África do Sul [...] A definição de negro no Brasil é muito mais complexa e matizada do que na África do Sul, e eu acho importante reconhecer isso (AMIRA, 2018, p. 5).

Entendendo a história da construção do Brasil e os sujeitos que vivem aqui, a escolha dos símbolos para a ação e dos participantes do trabalho se deu direcionada a partir de crenças e valores. “[...] estou mais interessada em conversar com o que pessoas negras pensam, escrevem, sem ter a necessidade de explicar à brancura ou às pessoas brancas o porquê” (AMIRA, 2018b<sup>27</sup>).

A artista acredita que o afeto e o respeito ao adentrar as particularidades culturais e sociais locais são elementos fundamentais no seu procedimento.

[...] preciso remover a casca daquilo que trago comigo. É importante, na minha cultura, antes de entrar em qualquer lugar ou espaço, deixar as suas coisas para trás e ter um espírito claro para olhar, ver, observar, ouvir e escutar. Como a Khanyisile existe no contexto sul-africano, trago partes disso, e preciso me livrar delas para conseguir enxergar além do meu olho físico; é meu ser ancestral e espiritual que precisa estar sintonizado. Quando removo a casca, não considero como fatos dados as similaridades entre os contextos históricos e contemporâneos – isso é muito importante no meu processo. Segundo o entendimento espiritual *nguni*, nossos corpos não nos pertencem. E acho que é assim que a Khanyisile pode aceitar minha presença. É necessário que seja assim para que haja um caminho claro (AMIRA, 2018, p. 5).

Para se desenvolver uma *aparicação*, é importante quem investiga e realiza ouvir com muito cuidado o que corpos negros precisam realmente dizer, porque a prática não vem de um lugar intelectual ou de um lugar acadêmico<sup>28</sup> ocidentalizado, é sobre feridas traumáticas muito

<sup>27</sup> No original: “I’m more interested in conversations where black people are thinking, writing, without feeling the necessity to have to explain to whiteness of white people why”. [N.T.]

<sup>28</sup> Trecho retirado da entrevista *Lhola Amira - Bayeza namaYeza / De kommer med medicin, Konstmuseet i Skövde 2019* [Lhola Amira - Bayeza namaYeza / Eles vêm com medicina, Museu de Arte em Skövde 2019], no canal *Skövde Kulturhus*, na plataforma de vídeo *Youtube*. No original: “our creative process is listening we listen a lot because our work is not coming from an intellectual place is not coming from an academic place”. [N.T.] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u1Vu3m0ieXM>. Acesso em 23 jun., 2020.

profundas e só funcionam como práticas de cura se os gestos forem contínuos para, assim, acessar a cura implícita neles; caso contrário, serão apenas gestos-símbolos especulativos.

Na linguagem visual, o produto apresentado e compartilhado com o coletivo são as interpretações da escuta. A artista obstina-se em reconstruir as violências, as quais historicamente marcam a construção identitária de corpos negros, buscando projetar um futuro presente, traduzindo acontecimentos em símbolos/materialidade/gestos, com o intuito de dialogar com o todo.

Considero importante mencionar sobre os sentimentos que envolvem os gestos nas *aparições*, porque são a possibilidade de cura pela emancipação por meio do respeito e do afeto, já que, na estruturação do ocidente para se sustentar, utiliza-se a dominação desses sentimentos. Impor os sentimentos enquanto uma questão política é engrandecer a liberdade, uma vez que, se não seguimos sendo seduzidos para um sistema de dominação. Para hooks (2000), desde que o contexto escravocrata foi imposto aos negros através da repressão dos seus sentimentos era a possibilidade de sobrevivência e, no decorrer dos anos, esse comportamento de mascarar passou a ser considerado como um sinal de personalidade forte. A única noção de intimidade ofertada acontecia por meio da negociação à autopreservação, ligada ao sentimento prático da realidade e associado na maioria das vezes com a reprodução da violência. Em outras palavras, instaura-se o mito do negro prático e o movimento de expor sentimento se tornou um luxo.

Sobreviver era e é ainda divulgado como o mais importante. Foi implementado que o meio necessário para a liberdade acontecer é somente por meio da devolução da violência com violência, coagindo e aterrorizando os/as iguais. Desse modo, o ocidente fabrica os/as vilões/ãs e depois os/as matam.

Não se permitir sentir possui um preço alto. Entretanto, hooks (2006) afere que podemos não lembrar dos sentimentos, mas não os esquecemos. Ter coragem de falar e viver é o poder transformador dentro de uma cultura que, na maioria das vezes, os percebem como sinônimo de fraqueza; é construir outra relação que só aprendemos melhor sobre na prática e na troca com os iguais. Assim, a falta de sentimentos entre iguais empobrece o ancestral. Ficar concentrado apenas no auto-ódio causado pela dor e as dificuldades, são barreiras no processo de transformação.

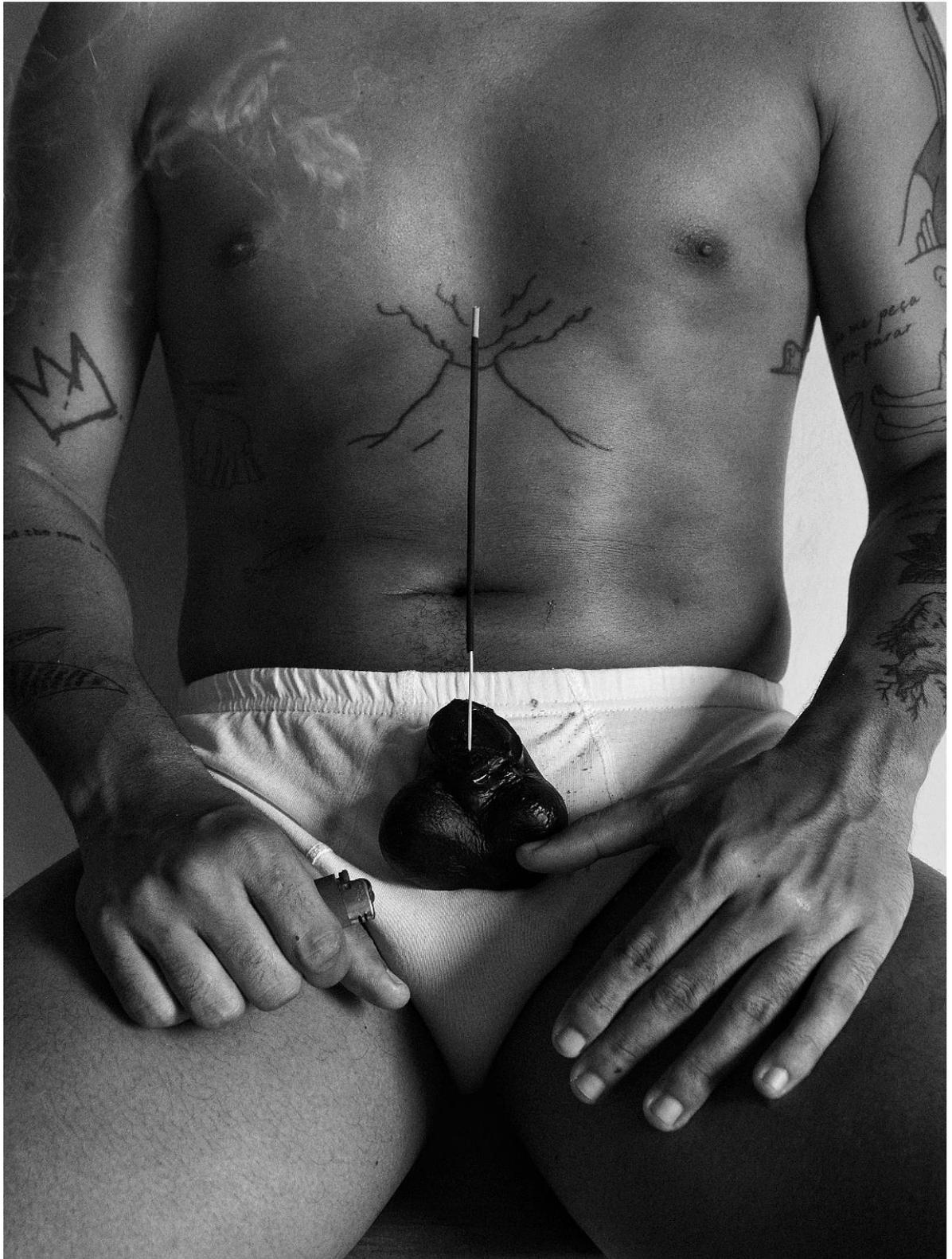


Figura 5 – *Defumação ou ação para a reconstrução* (2021), série fotográfica de Waleff Dias  
Registro fotográfico: Ianca Moreira

## 2 NÃO SE NASCE HOMEM NEGRO, TORNA-SE HOMEM NEGRO<sup>29</sup>

No seu diagnóstico da sociedade, Fanon (2008) afirma que, no processo extrativista-colonial, o racismo despersonaliza homens negros “devido a uma série de aberrações afetivas (racializadas), ele se estabeleceu no seio de um universo de onde é preciso retirá-lo” (FANON, 2008, p. 26). O negro enquanto mito configura-se pelo exterior que constrói sua imagem no momento em que aparece, não podendo disfarçar ou esconder a marca que o diferenciam, marca essa que está relacionada ao corpo como objeto de serventia nas posições e representação escravocrata de trabalho.

O colonizado existe a partir da percepção do colonizador que ao dizer “você é negro!” o percebe e atribui sentido negativo a cor da pele e tudo o que advém dela. De acordo com Nkosi (2014), o corpo do homem negro para o ocidente será uma ameaça real e simbólica, no qual, mesmo acreditando possuir controle sobre, não consegue esconder o misto de medo, inveja, ódio e amor deste outro negado em si, assim, o despersonaliza, retirando-o da posição de “homem”, ligação direta com parte da humanidade genética que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (hooks, 1989, p. 42 apud KILOMBA, 2019a, p. 28).

Para Kilomba (2019a), ser “olhado” se torna análogo a ser “descoberto” e, em segundos, uma manobra colonial acontece sobre o negro que se torna simbolicamente colonizado, existindo no lugar objetual, mas desaparecendo quando é pensado em ser humano

---

<sup>29</sup> Referenciando a célebre frase da filósofa Simone de Beauvoir, “não se nasce mulher, torna-se mulher”.

universal. Desse modo, o racismo é o *transitivismo*<sup>30</sup> de fantasias brancas-representações mentais criadas no seio da sociedade colonial, daquilo o que pessoas brancas não querem parecer, então sujeitam homens negros a serem. As fantasias sobre o negro tornam-no o Outro do “eu” (self) da brancura, “que é forçado a viver a sua vida sob o signo da duplicidade, da necessidade e do antagonismo” (MBEMBE, 2017, p. 178), sentindo-se sempre instável e em constante alerta de ser repudiado.

Por meio da lógica binária e o olhar branco comparacional, Collins (2009 apud BUENO, 2019, p. 71) afere que o patriarcado, o colonialismo, o racismo e o sexismo constituem, simultaneamente e interconectados, *imagens de controle*, formas de dominação e perpetuação de padrões de violências para permanecer no poder, manter a dominação que historicamente são construídas para ausentar pessoas negras de seus direitos. Fanon (2008) considera que o olhar comparacional se molda como uma espécie de visão esquizofrênica subjetiva e identitária, no qual a cisão entre mente (psiquê) e corpo (emoção) leva a uma supervalorização da primeira em detrimento a segunda, visto que nela acarreta uma série de sentidos e representações negativas.

Os efeitos colaterais causados por essa doença fazem o Outro construir uma ligação direta com o *Ideal de Ego*, conceito cunhado por Sigmund Freud (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001) para designar a perda do narcisismo original, a troca de idealização dos pais e a construção por meio dos ideais coletivos externos à família. Na pesquisa de Bicudo (2010), essa percepção de si por meio do externo é chamada pela autora de *autoideal de branco* e será desenvolvido no primeiro conviveu com o branco.

No convívio íntimo com brancos, o preto adquire as maneiras de pensar e sentir do branco também no que se refere ao próprio preto, passando a ter para o preto a mesma atitude e os mesmo pensamentos do branco. Em virtude dos contatos primários da infância e do mecanismo psíquico da identificação, o preto introjeta as ideias do branco e passa então a ver os pretos do ponto de vista do branco, desprezando-os (BICUDO, 2010, p. 97).

Fanon (2008) e Bicudo (2010) refletem que o negro no primeiro olhar externo a família é pressionado a se adequar, se comparar e se ver pelo olhar colonial. Souza (1983) reestruturou e descreveu mais detalhado o *Ideal de Ego* por meio da violência racial exercida pela internalização compulsória da brancura sobre o negro.

---

<sup>30</sup> Fanon compreendia o racismo enquanto mecanismo de transferência; por isso *transitivismo*, no qual o branco rejeita a vergonha/demônio que ele mesmo fabricou e que nos momentos de pânico ou de crueldade faz reaparecer.

Fanon (2008 apud MBEMBE, 2017, p. 176) descreveu que o *Ideal de Ego* causa dois traços na identidade do negro e o primeiro acontece pela introjeção da brancura como o melhor a ser seguido.

O negro sabe que o branco criou a inquisição, o colonialismo, o imperialismo, o anti-simetismo, o nazismo, o satanismo e tantas outras formas de despotismo e opressão ao longo da história. O negro também sabe que o branco criou a escravidão e a pilhagem, as guerras e as destruições, dizimando milhares de vidas. O negro sabe igualmente que, hoje como ontem, pela fome de lucro e poder, o branco condenou e condena milhões de seres humanos à mais abjeta e degradada miséria física e moral. O negro sabe tudo isso e, talvez, muito mais. Porém, a brancura transcende o branco. Eles – indivíduo, povo, nação ou Estado brancos – podem “enegrecer-se”. Ela, a brancura, permanece branca. Nada pode macular esta brancura que, à ferro e fogo, cravou-se na consciência negra como sinônimo de pureza artística; nobreza estética; majestade moral; sabedoria científica etc. O belo, o bom, o justo e o verdadeiro são brancos. O branco é, foi e continua sendo a manifestação do Espírito, da Idéia, da Razão. O branco, a brancura, são os únicos artífices e legítimos herdeiros do progresso e desenvolvimento do homem. Eles são a cultura, a civilização, em uma palavra, a “humanidade” (SOUZA, 1983, p. 4-5).

Souza (1983) pontua que a brancura ou branquitude transcende o homem branco, o qual ambiciona a dominação de tudo, e o impacto sobre a vida do negro acontece primeiramente na psiquê, moldando a natureza da vida cotidiana como falam, andam, sonham e como olham uns para os outros. Mbembe (2017, p. 176) comenta que, na formulação do *sujeito no desejo de subordinação*<sup>31</sup> de Fanon, o Outro “se volta contra si mesmo e confronta as condições de sua emergência na e pela submissão”. Por meio do processo de confronto causado pela brutalidade branca sobre o Ego negro se constrói um vácuo, no qual o negro tenta transpor o mito, custando o equilíbrio psíquico e a possibilidade de felicidade.

A partir da internalização em que o preconceito racial passa a ser consciente, Mbembe (2017) afere que surge o segundo traço, que é a sedução para a instalação na posição do Outro, causando a relação persecutória ao próprio corpo, pois se deseja branquear para agradar ao outro, passando a se vigiar e controlar para poder encaixar no molde impossível, causando feridas profundas: “Quando alguém mete na cabeça que quer exprimir a existência, arrisca não encontrar senão o inexistente” (FANON, 2008, p. 124).

Os sentimentos de mágoa e revolta dos negros para os brancos e outros negros se dão diferentes, de acordo com Bicudo (2010). Para o branco, como comentado acima, é consciente, mas reprimido pelo medo de provocar rejeição mais acentuada, enquanto para outros negros é camuflado pelo discurso “da falta de solidariedade”, acontecendo de maneira explícita e incisiva. Entendo que tal percepção de negros para com outros negros é reflexo do

<sup>31</sup> O desejo de subordinação é uma “força externa a si, que não se escolhe, mas que, paradoxalmente, inicia e sustenta o seu ser” (MBEMBE, 2017, p. 175).

movimento persecutório imposto, mas nesse caso é projetado em outros negros com o intuito de vigiar para que não se legitimem. O auto-ódio é a reencenação da violência traumática, logo, a tentativa de homeostase do organismo autogerido através do subalterno.

Como ser branco é impossível, se busca ser duas, três vezes mais na tentativa de equiparar e/ou afirmar, compensando o “defeito” da cor e, então, se cria estratégias para se adaptar e passar despercebidos. Caridade e Santos (2020) elencaram algumas estratégias repassadas a garotos negros.

1. Falar sempre o português correto;
2. Vestir roupas que aparentassem estar sempre limpo (exemplo, camisa polo e calças jeans;)
3. Ficar calado;
4. Não murmurar e ser sempre gentil;
5. Se comportar, porque poderia ser culpabilizado se acontecesse alguma coisa nos ambientes em que estivesse;
6. Chegar em casa com segurança e vivo (CARIDADE e SANTOS, 2020, p. 447).

Lendo alguns teóricos e teóricas negros/as, percebo outras estratégias e as apresento abaixo:

- Ter que *ser mais* para assim ascender socialmente (diploma e dinheiro)<sup>32</sup>;
- Ser um “negro de alma branca”<sup>33</sup>;
- Ser um “negro evoluído”<sup>34</sup>;
- Se relacionar com amigos brancos<sup>35</sup>;
- Só se relacionar afetiva-sexualmente com brancos<sup>36</sup>;
- Isolamento<sup>37</sup>;

<sup>32</sup> Bicudo (2010) observou que os negros que possuem melhores condições econômicas e ascendem socialmente acreditam ter maiores possibilidades de consciência social e assim equiparar com brancos.

<sup>33</sup> A frase de cunho racista que surge nas escrituras de Fanon (2008) quando o autor reflete sobre o processo de branquecer para além da mestiçagem, onde o negro para ser tolerado minimamente pelos brancos buscavam falar bem sem mostrar suas raízes linguísticas; eram dóceis ou, em outras palavras, eram adestrados. Assim, os brancos os reconheciam como possuidores de alma e que poderiam até equipara ao branco.

<sup>34</sup> Tem uma ideia próxima ao “negro de alma branca”, mas é o negro que foi educado dentro da civilização colonizada e abandonou sua cultural tradicional (FANON, 2008).

<sup>35</sup> Fanon (2008) aponta que absorver os trejeitos (linguísticos, vestimenta etc.) era uma possibilidade que o negro acreditava para tornar-se branco.

<sup>36</sup> O relacionamento inter-racial foi propagado massivamente como a ideia para o progresso. Dessa forma, negros claros, mais conhecidos popularmente como “mulatos” ou “pardos”, surgem com o intuito de evoluir a espécie, então deveriam sempre se casar com brancos para branquecer a família. Negros retintos deveriam se relacionar com brancos para acontecer o apagamento (destruição) da comunidade negra.

<sup>37</sup> Bicudo (2010) comenta que o negro tendo consciência da violência racial isola-se do branco para evitar o sofrimento de ser violentado. Em consequência do mesmo sentimento de inferioridade, o negro é instalado na posição do Outro.

Essas estratégias são ferramentas das marcas causadas pela colonialidade e entendo que as seguir talvez amenize a dificuldade de ser negro no mundo, mas não o torna em branco porque a brancura como ideal e a perseguição ao próprio corpo causam sensações de infelicidade e insatisfação camufladas na ideia que é ofertada. Chego no terceiro traço apontado por Souza (1983), no qual com a economia psíquica e corpórea prejudicada é causada a perda do prazer e privatização da possibilidade de desejo do centro do pensamento.

O tributo pago pelo negro à esfoliação racista de seu direito à identidade é o de ter de conviver com um pensamento incapaz de formular enunciados de prazer sobre a identidade do sujeito. O racismo tende a banir da vida psíquica do negro todo *prazer de pensar* e todo *pensamento de prazer* (SOUZA, 1983, p. 10, grifos da autora).

Os bloqueios causados pelas marcas do trauma colonial ocupam a sexualidade, lugar na dinamização do medo e amor do ocidente. Chegando ao fim do período escravocrata, Fanon (2008), Mbembe (2017) e Davis (2013) comentam que os líderes na época desenvolveram estratégias para manter os homens negros nas condições de escravos e o aspecto sexual foi a via. No imaginário racista, o homem negro era um objeto assustador e agressivo, desse modo foi difundido que, na condição de liberto, ele iria se rebelar e se vingar da população branca abusando das mulheres brancas. Assim, a imagem de serem violentos por meio do sexual era uma ameaça que precisava ser combatida.

[...] do arrombo a um corpo supostamente humano por parte de uma corpo-objecto. É, no entanto, o que haverá de mais encantador e prazenteiro, numa perspectiva dionisíaca e sadomasoquista [...]. Na sexualidade dionisíaca de tipo cabanal, o negro é fundamentalmente um membro – não importa qual: um membro assustador. Na sexualidade de tipo sadomasoquista é um violador (MBEMBE, 2017, pp. 180-181).

O falo se encontra no centro das duas sexualidades apontadas por Mbembe (2017) e na cultura ocidental ele não se limita a um pênis ou ao órgão sem o corpo, mas, na representação de poder e dominação. Tensionando a partir do contexto colonial, é preciso associá-lo a sua fiscalização porque possuir um pênis é entendido como elemento de poder e, no contexto da dominação, “o falo negro é, antes de mais, entendido como uma enorme força de afirmação. É o nome de uma força ao mesmo tempo afirmativa e transgressora, sem restrições pelo interdito” (MBEMBE, 2017, p. 181).

Davis (2013) elucida que precisamos estar atentos às emboscadas culturais e sociais criadas pelo racismo, principalmente no desenvolvimento das masculinidades negras. Pensar a relação machismo, sexismo e o homem negro, na maioria das vezes, sucumbe ao sofisma do

*mito do violador negro*<sup>38</sup>. A representação imaginária dos negros com seus pênis monstruosos violentos foi conjurada na linha de frente legitimando a naturalização do método do linchamento, enquanto a miopia cultural e social não permitia ver que a ação privilegiava e protegia homens brancos da acusação. A violência exercida pelo desejo de castrar se baseia na relação desvinculada do colonizador que não reconhece sua violência, negando ou eufemizando-a.

Homens brancos e o Outro exercem o machismo e o sexismo, todavia, em posições diferentes. O machismo tensiona o sexismo, que são extensões do racismo criadas pelo patriarcado branco para se auto beneficiar sexualmente dos corpos de mulheres racializadas; e o Outro quando é convocado para exercer a sexualidade será por meio da mulher branca, vista como única possibilidade falocêntrica de ser como a brancura e conquistar poder cultural e social, recursos e acesso. A masculinidade universal ou a *caixa dos homens*<sup>39</sup> atormenta com a possibilidade da castração e emasculação. Desse modo, ocupam as posições impostas realizando as definições articuladas pelo patriarcado capitalista branco que visa um “modelo falocêntrico, onde o que um homem faz com seu pênis se torna o caminho mais e mais acessível para garantir o status masculino” (hooks, 2019b, p. 183).

[...] nos ensinaram que homens precisam ser valentes, fortes, precisam ser corajosos, dominantes. Sem dor, sem emoções, com exceção da raiva, e definitivamente sem medo. Que os homens estão no comando, e isso significa que as mulheres não. Que os homens lideram e você deve fazer o que eles falam. Que homens são superiores, mulheres inferiores. Homens são fortes, mulheres são fracas. Que mulheres têm menos valor, são propriedades dos homens, são objetos, particularmente objetos sexuais (PORTER, 2010<sup>40</sup>).

<sup>38</sup> O *mito do violador negro* surge no período pós abolição como uma representação criada por homens brancos sobre homens negros como violentadores de mulheres brancas. Tal associação cristalizou no inconsciente coletivo e “legitimou” os comportamentos dos brancos poderem realizar linchamentos em massa em prol da defesa de suas mulheres enquanto podiam seguir auto beneficiando sexualmente dos corpos de mulheres negras (e indígenas). Davis buscou no caso do menino Emmett Till, de 14 anos, do Mississippi, que em 1953 foi assassinado após a falsa acusação de ter assobiado para uma mulher branca, e outros casos para ilustrar o mito e fortalecer a união do movimento negro.

<sup>39</sup> A expressão *caixa dos homens* foi desenvolvida pelo ativista Tony Porter, decorrente da pesquisa realizada nos anos 80 por Paul Kivel e outros educadores no *Oakland Men's Project* [projeto homens de Oakland], no qual realizaram uma pesquisa com homens adolescentes em escolas públicas. Com os resultados desenvolveram a expressão *act like a man box* [caixa do agir como homem], que nada mais é uma experiência coletiva de comportamentos que homens deveriam seguir para serem “aceitos” e respeitados por outros homens. A pesquisa desenvolvida pode ser encontrada no livro *Men's Work: How to Stop the Violence That Tears Our Lives Apart* (1992), de Paul Kivel.

<sup>40</sup> No original: “We were taught that men had to be tough, had to be strong, had to be courageous, dominating. No pain, no emotions, with the exception of anger, and definitely no fear. That men are in charge, which means women are not. That men lead, and you should just follow and do what we say. That men are superior; women are inferior. That men are Strong; women are weak. That women are of less value, property of men, and objects, particularly sexual objects”. [N.T.] Esse trecho da fala de Tony Porter foi retirado da palestra intitulada *a call to men* [uma chamada para homens], realizada na conferência *Technology; Entertainment; Design* – TED em 2010, disponibilizada enquanto vídeo com legenda em português no canal TED, no *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=td1PbsV6B80>. Acesso em 11 Ago., 2020.

Na *caixa dos homens*, de acordo com Restier (2019), além a sexualidade (desenfreada), principal via oferecida para desenvolvimento da masculinidade do Outro, existem três categorias impostas e que precisam preencher: Porte físico (ultrarresistente), força (sobre-humana) e moralidade (degenerados). A possibilidade de desejo é retirada do centro do pensamento, assim sendo vistos para se relacionar uma noite ou duas, nunca para se casar e construir família. São dildos de fetiche e essa delimitação afeta diretamente a autoaceitação e até se acharem dignos de amar.

No processo de desenvolvimento cultural e social, o patriarcado capitalista branco faz homens negros se afastarem das mulheres negras e Lorde (2019b) pontua que tal movimento acontece porque a *caixa dos homens* os pressiona a convocar as definições do que ser como homens. O que é, ao mesmo tempo, poder e vulnerabilidade.

[...] “padrões hegemônicos de masculinidade” apresentam cobranças e expectativas de gênero que, se por um lado possibilitam o exercício de poder sobre as mulheres – bem como sobre outros homens na intersecção com outras contradições sociais e opressões –, também alienam os homens de sua própria humanidade, fechando-os para tudo que for arbitrariamente eleito como próprio do universo feminino, empobrecendo drasticamente a sua socialização (NKOSI, 2014, p. 77).

As definições de masculinidade hegemônica impõem que mulheres são inferiores, então homens negros tomam emprestado o medo dos brancos, não leem a força das mulheres negras como riqueza e aliadas, mas como um desafio e inimigas. De acordo com Lorde (2019a), ao mesmo tempo em que as rejeitam por considerá-las inferiores, as utilizam como via para que sintam por eles, já que para eles sobreviverem parte deles tem que morrer. Por consequência, “[...] é forçado a acreditar que ele é forte se não sentir, ou se vencer” (LORDE, 2019b, p. 96). Homens negros renunciam seus sentimentos e as mulheres negras faz parte do trauma da violência colonial, na qual recai na armadilha de dependência sistêmica, do medo e da solidão.

Os aparatos coloniais posicionam e atravessam violentamente corpos negros em encruzilhadas de avenidas identitárias, mas o *òkòtó* acompanha Exu que habita a encruzilhada e transforma, assim, como o tecido cultural e social afro-brasileiro ancestral é amalgamado de diferentes sistemas simbólicos, africanos e indígenas (NASCIMENTO, 1989; MARTINS, 2002); logo, viver na “encruzilhada é um lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos” (MARTINS, 2002, p. 73), transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos. As encruzilhadas de Exu são caminhos. Para frente, para trás e para os

lados, mas todos os caminhos levam ao centro (de si). O melhor caminho sempre é se encontrar.

A representação de masculinidade ocidental reforça um lugar de exploração e opressão entre homens negros e a relação com mulheres negras, as quais, Kilomba (2019a) denomina-as como “o outro do outro”, negadas duas vezes, enquanto mulheres e negras. O falo negro para o ocidente pode até ser um dildo fetichista sexual de poder, porém, através da imagem do *ogô*<sup>41</sup> que Exu porta e com ele transporta, se desconstrói o falo, lembrando que a diferença entre os gêneros existe para servir a comunidade – e não para subjugar um em relação ao outro.

Todos os homens negros possuíam o pênis menor do que é exigido no imaginário colonial racista; os que são homossexuais ou buscam outras significações e corporeidades serão mais ainda estabelecidos na posição de serem piores que o nada, uma vez que é inconcebível para o imaginário patriarcal capitalista branco que homens negros se relacionarem com o mesmo sexo biológico ou desempenhe outras masculinidades que divirjam da imposta. Toda via, Lorde (2020) pontua que o homem negro necessita sempre repensar sua conscientização, pois, a natureza opressora do privilégio peniano reforça a violência e a excludência de si e para seus/suas iguais.

[...] o machismo e a misoginia são criticamente disfuncionais para sua libertação como homem negro, porque emergem da mesma constelação que engendra o racismo e a homofobia, uma constelação de intolerância com a diferença. Até que isso aconteça, ele verá o machismo e a destruição das mulheres negras apenas como fatores secundários na causa da libertação negra, em vez de pontos centrais para essa luta; e, enquanto for assim, nunca será capaz de iniciar aquele diálogo entre homens negros e mulheres negras tão essencial para nossa sobrevivência como povo. A continuidade dessa cegueira entre nós só é capaz de atuar em favor do sistema opressor em que vivemos (LORDE, 2020, pp. 86-87).

## 2.1 A mestiçagem marca o corpo

Em 1888, chegando ao fim do sistema escravocrata no Brasil, os líderes brasileiros, pensando num projeto político e econômico, começaram a refletir sobre a construção de uma identidade para o país e uma nação branca. O tráfico negreiro trouxe uma quantidade mais que esperada de africanos, os quais junto com os indígenas eram vistos como seres

---

<sup>41</sup> Palavra iorubá e é uma espécie de instrumento de realeza feito de madeira, possui formato fálico, referencia a anatomia do pênis, faz parte do culto de Exu e simboliza o poder concentrador e semeador.

impossíveis de construir humanidade. Os pensadores se preocupavam com o desenvolvimento do país, então teóricos como Sylvio Romero com a obra *a Litteratura brasileira e a crítica moderna: ensaio de generalização* (1880), *Casa-grande & senzala* ([1933]/2003) de Gilberto Freyre e o *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* (1995) de Darcy Ribeiro, autores brancos de tempos e áreas diferentes, se debruçaram sobre o processo entendido enquanto solução para a questão: o branquecimento por meio da miscigenação ou mestiçagem, enquanto ideologia e prática.

De acordo com Carone (2014), a ideologia do branquecimento tinha um caráter de darwinismo social e apostava na seleção natural em prol da “purificação étnica”. Romero (1880) propunha em sua tese que a mestiçagem tinha um caráter além de ideológico: o de propor a extinção dos povos racializados.

[...] é que na victória na lucta pela vida, entre nós, pertencerá, no porvir, ao branco; mas que este, para essa mesma victória, attentas as agruras do clima, tem necessidade de aproveitar-se do que de util as outras duas raças lhe podem fornecer, maximè a preta, com quem tem mais cruzado. Pela selecção natural, todavia, depois de prestado o auxílio de que necessita, o typo branco irá tomando a preponderancia até mostrar-se puro e bello como no velho mundo. Será quando já estiver de todo acclimatado no continente. Dous factos contribuirão largamente para tal resultado: -- de um lado a extincção do trafico africano e o desapparecimento constante dos indios, e de outro a emigação européa! (ROMERO, 1880, p. 53).

A respeito do cruzamento inter-racial entre o branco e os povos racializados através da seleção natural, Romero (1880) acreditava que resultaria no branco ariano adaptável aos trópicos, por meio da junção da “brutalidade” do negro, o “selvagem” indígena e o “civilizado” branco. Restier (2019) comenta que para isso acontecer de forma mais rápida e concreta, algumas medidas foram abordadas: interromper o tráfico negreiro (dificultando a infusão de sangue africano no Brasil) e o extermínio físico deles; o extermínio físico e cultural indígena; e a vinda massiva de europeus, sobretudo homens, para repovoar.

O discurso ideológico camuflado num discurso afetivo unificador tinha força, pois mesmo que não acontecesse a extinção total do africano e do indígena, aconteceria o aumento de não negros e não indígenas; logo, mais claros, os “brancos amendoados”. Dessa junção, surge o mestiço, que seria o elo evoluído dessa junção que tem como propósito branquecer e evitar a regressão para o negro ou o indígena. Os descendentes de Cam<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Cam é um personagem bíblico, um dos filhos de Noé, que num determinado dia viu a nudez do pai e seus filhos foram amaldiçoados. A igreja no período colonial utilizou a maldição de Cam para justificar a escravidão no Brasil, porque para eles a pigmentação na pele era o sinal da marca da maldição. O artista espanhol Modesto Brocos, em 1895, pintou a tela *a redenção de Cam*, na qual, a concepção da redenção se dá através a união inter-racial, associado ao ideal do branquecimento do país.

Em *Casa-grande senzala* (1933), Freyre se debruçou na ideologia do branqueamento e, de maneira romantizada, plantou a semente do mito da democracia racial, propagado até hoje; afirmando que o cruzamento se deu num processo natural, sem violência ou exploração do colonizador contra os/as africanos/as e os/as indígenas. Ribeiro (2019b) afere que a ideia de que a escravidão e a mestiçagem no Brasil se deram brandas impede de entendermos como o sistema impacta e como a sociedade se organiza, pois a historiografia não conta sobre a resistência dos africanos e indígenas e que o cruzamento se deu pelo estupro sistêmico de mulheres africanas e indígenas.

Um entusiasta das ideias de Freyre foi Darcy Ribeiro, que no livro *O povo brasileiro* (1995) buscou assimilar por meio do mito da democracia racial o que passaria a ser o povo brasileiro.

Todos nós, brasileiros, somos carne da carne daqueles pretos e índios supliciados. Todos nós brasileiros somos, por igual, a mão possessa que os supliciou. A doçura mais terna e a crueldade mais atroz aqui se conjugaram para fazer de nós a gente sentida e sofrida que somos e a gente insensível e brutal, que também somos. Descendentes de escravos e de senhores de escravos seremos sempre servos da malignidade destilada e instalada em nós, tanto pelo sentimento da dor intencionalmente produzida para doer mais, quanto pelo exercício da brutalidade sobre homens, sobre mulheres, sobre crianças convertidas em pasto de nossa fúria. A mais terrível de nossas heranças é esta de levar sempre conosco a cicatriz de torturador impressa na alma e pronta a explodir na brutalidade racista e classista. Ela é que incandesce, ainda hoje, em tanta autoridade brasileira predisposta a torturar, sevicar e machucar os pobres que lhes caem às mãos. Ela, porém, provocando crescente indignação nos dará forças, amanhã, para conter os possessos e criar aqui uma sociedade solidária (RIBEIRO, 1995, p. 120).

Assim se construiu a base da identidade nacional do povo brasileiro, mestiço, “branco amendoado”, e se fortifica na sequela da marca deixada pelo processo colonial, onde pensar que todos são iguais apaga a luta de povos negros e indígenas. Não se combate o que não tem nome, por isso é importante nomear opressões que marcam corpos de cores bem específicas, pois o que em primeira medida parece natural, privilegia uns e oprime outros: “Sem uma forma de nomear a nossa dor, nós também não temos palavras para articular nosso prazer” (hooks, 2019a, p. 32).

Munanga (2019) aponta que o branqueamento físico da sociedade pode até ter fracassado, mas o seu ideal através dos mecanismos psicológicos ficou intacto no inconsciente coletivo brasileiro, rondando sempre na cabeça dos negros que sonham um dia ingressar na identidade branca. Desse modo, nomenclaturas como moreno, pardo, mestiço, negro, ferrugem, achocolatado, preto, afrodescendente, entre outras surgiram para alienar o processo da construção da identidade e dos processos de subjetivação. Carregam um conteúdo mais

ideológico que biológico, herdadas da história da colonização e do branqueamento para não identificar alguém como coletividade, já que perceber-se, possibilita a união.

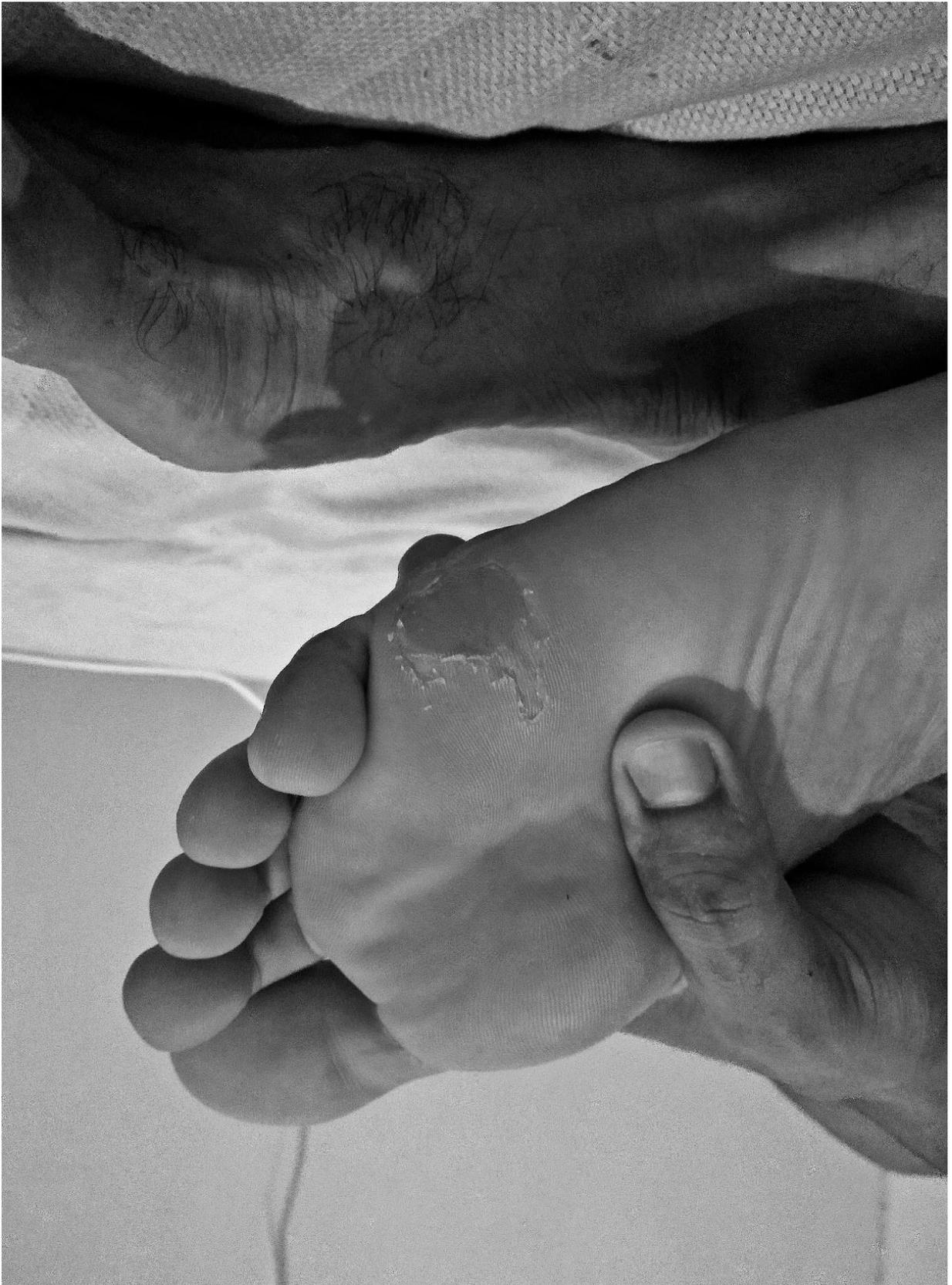


Figura 6 – *Meu calo de tanto caminhar lembra o mapa do Brasil* (2021), de Waleff Dias

### **3 LEMBRAR QUE O AUTO-ÓDIO GERADO PELA DOR NÃO É A ÚNICA MANEIRA DE SER**

O ocidente até flerta com as culturas de outras sociedades, já que, por meio da extorsão e descaracterização delas, se baseou a cultura como organismo autogerido, mas não as reconhece como semelhantes e capazes de desenvolver culturalmente (MBEMBE, 2017). Assim, brincam de demarcar os povos nas categorias sujeitos e objetos. Em vez de desenvolverem funções orgânicas, se desenvolvem carregando pesos de nomenclaturas, relações hierárquicas de poder unilateral em uma estrutura definida pelo lucro e desumanização institucional, no qual os sentimentos não estão destinados a sobreviver, pois até eles são submetidos à violência.

As fantasias transferidas aos negros os fazem construir uma identidade acreditando na existência de conflitos inerentes entre o que sentem e o que pensam sobre si e os iguais. A forma como interagem entre iguais é a perspectiva e se aprendem auto-odiar, “apreciando” maneiras odiosas entre si mesmos. Em tal caso, quais processos os permitirão reagir diante a sedução das representações que ameaçam colonizar e desumanizar? De acordo com Fanon (2008), é necessário conscientizar politicamente o inconsciente do negro para que não queira mais tentar o branqueamento e o apagamento alucinatório, e sim agir na busca de mudanças das estruturas culturais e sociais, pois negar o que é seu é fortalecer a reencenação do trauma colonial. O branco é referencial no intuito de ficar alerta para evitar situações dolorosas, uma

vez que na contemporaneidade a violência colonial e racial é mais disfarçada que no período escravocrata, mas não é menos implacável.

Frente a violência diária, Mbembe (2017, p. 193) comenta que o negro está cheio de dor e raiva, porque historicamente

Os seus testículos foram quase esmagados durante uma tenebrosa sessão de tortura. Sofre de impotência, e a sua masculinidade foi atingida. Só sabe praticar violência, que tem em si devido à violência que sofreu. Sem dúvida, a sua própria mulher foi violada. Estamos perante duas instâncias da violência, portanto – uma, que vem do exterior, mas que produz a outra, que, por sua vez, habita interiormente o sujeito e lhe suscita raiva, cólera e, muitas vezes, desespero.

Do auto-ódio, o sentimento implementado pela colonização, se desenvolve a raiva que atinge o negro através da memória e, de acordo com Lorde (2019c), tal sentimento é a reação mais esperada como forma de combater e possibilitar a ressignificação da dor porque é a resposta a opressão de maneira política. Porém, o auto-ódio e a raiva quando não canalizados se tornam uma bomba, na qual, Mombaça (2017 apud VEIGA, 2019, p. 90) afere retornar à dor enquanto preço que se paga para destruir tudo o que violenta e demorar em entender que a explosão também o destrói, causando dores entre os iguais, porque o ocidente criou a representação do que significa, no qual o negro é pressionado a representar sempre o papel destinado na cadeia colonial.

[...]a branquitude surge como uma identidade independente, compulsivamente querendo invadir, ocupar e possuir o *sujeito negro* como sua/seu “*Outra/o*” [...] o sujeito negro, por outro lado, tem de chegar à conclusão que o racismo não é falta de informação, mas sim o desejo violento de possuí-lo e controla-lo. É um ato invasivo com elementos de dependência: o *sujeito branco* pergunta e o *sujeito negro* responde, o *sujeito branco* pede e o *sujeito negro* explica, o *sujeito branco* exige e o *sujeito negro* elucida. Podemos explicar, mas dentro do racismo o objetivo não é entender, mas possuir e controlar. Em outras palavras, o objetivo não é encontrar respostas, mas sim o divertido ato de manter o *sujeito negro* dependente do eu branco (KILOMBA, 2019a, pp. 228-229, grifos da autora).

Precisamos estar atentos as reencenações do trauma, já que o sistema colonial racista é muito bem estruturado. Ele deseja a morte de pessoas negras, então as capturam e as condicionam para se destruírem e ele continuar intacto. Baldwin (2020) alerta sobre a série de produções que estudam a comunidade negra. A maioria gira em torno da denúncia da violência, mas ainda muito presas na reprodução e podem acabar reforçando a maioria das tradições raciais repassadas. Então, necessitamos olhar para frente com os olhos voltados para trás e refletir de maneira pessimista, pois ignorar o que aconteceu e repetir ações é um jeito de morrer lentamente. Todavia, entre iguais não devemos deixar o auto-ódio construir barreira. O

racismo permite somente a autodestruição; no entanto, existem outras configurações e outras formas de experimentar o mundo. Podemos senti-las, procurar articulá-las, ainda que seja difícil nomeá-las.

[...] quando entramos em contato com nossa ancestralidade, com a consciência não europeia de vida como situação a ser experimentada e com a qual se interage, aprendemos cada vez mais a apreciar nossos sentimentos e a respeitar essas fontes ocultas do nosso poder – é delas que surge o verdadeiro conhecimento e, com ele, as atitudes duradouras (LORDE, 2019a, p. 46).

### 3.1 Distanciados, nós falamos reunidos<sup>43</sup>

#### Abiniel João Nascimento

*[...] a minha avó, que é outra pessoa que tem a pele um pouco mais clara do que a minha e tem traços indígenas. Ela é outra pessoa que sempre me conscientizou muito, não de forma acadêmica. Tanto ela como a minha mãe, né, porque elas são semianalfabetas, só que elas sempre me mostraram bem esse caminho. Dizem, olha, existe isso, isso e isso. Existem negros, existem indígenas e existe o branco. A gente tá nesse limiar entre o negro e o indígena, e a gente vai passar por muita coisa, e a gente tá aqui porque a gente é essa galera e é isso. Isso pra mim ficou sempre claro, tanto que houve uma época que a minha mãe ficava morrendo de vergonha de sair comigo porque eu xingava as pessoas brancas. Ficava chamando elas de feias e a minha mãe levava na brincadeira até porque eu era criança, mas havia um processo de violência e racialização envolvida aí. (NASCIMENTO, 2020, informação verbal)<sup>44</sup>.*

Essas são palavras de Abiniel, homem que vive entre o negro e o indígena. Natural da zona rural de Carpina/PE, a família por parte de pai é predominantemente indígena e a da mãe é negra e indígena. É da primeira geração da família que não trabalha com trabalho braçal no engenho de açúcar, lugar que moldou a construção de identidade de povos ex-escravizados no Nordeste do Brasil.

O artista tem a avó materna como a maior referência e por meio dos trabalhos, nos quais em sua maioria utiliza o corpo como fonte de investigação a partir dele mesmo e, por meio dele, aparece posicionando-o em determinadas situações, sabendo possíveis reações e percursos onde vai chegar, no entanto, sem saber as transformações que o corpo vai passar, ou

<sup>43</sup> As apresentações dos artistas Abiniel João Nascimento e Geovanni Limas estão feitas a partir do que foi coletado nas conversas realizadas e estão na íntegra nos anexos.

<sup>44</sup> Informação fornecida por Abiniel João Nascimento em 19/02/2020.

como autodefine, *oxidar*. Para Abiniel, seus trabalhos não implicam apenas no movimento de experimentar o corpo em si, mas como uma plataforma efêmera, no qual, por meio dos símbolos selecionados, se tornam aparatos, armas de enfrentamento para defender e burlar a linearidade temporal.

Por meio dos trabalhos poéticos, o artista investiga a relação familiar e, com ela, compreendendo a partir das violências que aconteceram e perpetuam.

*Eu comecei a voltar em histórias que eram me contadas quando era pirralho, sobre a minha família, sobre os trânsitos, sobre a terra, sobre processos de trabalho. Todas essas demandas. Pra mim foi muito orgânico chegar a investigar o açúcar, já que era muito atravessado por isso, eu só reunir o que eu condensei numa pesquisa muito mais estruturada. Fui investigar materialidades que compõem meu cotidiano e o da minha família. Entender esses materiais, entender por que existiam muitas coisas de palha. Entender por que onde a gente morava a pouco tempo existia ainda casa de taipa. Entender como que minha família chegou naquele território. Entender como a igreja sempre acompanhou minha trajetória, a trajetória da minha mãe. Por que a minha mãe tem 51 anos e já nasceu dentro de um evangelismo, sendo que a minha avó continuou costumes de benzedeira, de manipulação de ervas. Isso ela nunca conta a ninguém. Eu comecei a investigar isso. (NASCIMENTO, 2020, informação verbal)<sup>45</sup>.*

Abiniel é um caminhante e, por meio da oralidade, principal veículo de comunicação com a família e a construção dos trabalhos, busca reestruturar e recontar a sua e a história dos iguais. Em sua poética<sup>46</sup>, mesmo que não tenham nenhuma referência explícita em si estão conectadas, pois, uma leva a outra. “[...] é como se ela nascesse naquela primeira, sabe. Interligando e multiplicando as possibilidades. Então, pra mim vai muito por esse sentido. Canais, um método [...]”<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Informação fornecida por Abiniel João Nascimento em 19/02/2020.

<sup>46</sup> Atualmente desenvolve três pesquisas poéticas autorais, citadas na conversa, que são: 1) *Autopografias* (Investiga as relações entre territorialidade, políticas de construção de memórias e a retomada de uma identidade diaspórica ascendente de povos negros e indígenas no interior de Pernambuco. A pesquisa possui quatro desdobramentos: *constatação* #1; *autograma* #1; *exercício de escrivão* #1, #2 e #3; e *oxidação* #1, #2, #3. Disponível em: <https://www.abinielnascimento.com/sobre-3>. Acesso em 15 ago. 2020): *Oxidação* #3 (2020); *Oxidação* #2 (2019) e *Oxidação* #1 (2019), que fazem parte do *Autopografia* #4; 2) *Inflexões para o desaguar* (Busca investigar narrativas relacionadas com a água e seus estados, manipulando-os e construindo uma relação de denúncia com o símbolo, sobre diáspora que atravessam o corpo. Além da ação *êxodo ou como exceder um corpo*, o projeto possui uma *videoperformance* chamada *preparação para naufrágio* (2018). Disponível em: <https://www.abinielnascimento.com/sobre>. Acesso em 15 ago. 2020): *Êxodo ou como exceder um corpo* (2018); e 3) *Aceiro* (Aceiro é um método comumente utilizado nos plantios de cana-de-açúcar em tempos de estiagem, no qual abre-se um espaço desbastado de vegetação para conter a propagação do fogo. O projeto, que leva o mesmo nome do método, é uma metáfora para a investigação das narrativas das plantações de cana-de-açúcar, partindo da gênese das relações entre a tríade território-família-trabalho: buscando criar uma historiografia outra na contemporaneidade, finalizando ciclos ainda presentes neste corpus, além de reconstruir memórias de insurgências, rememorando estratégias e evidenciando as estruturas ainda estáticas da colonização neste território. Disponível em: <https://www.abinielnascimento.com/sobre-2>. Acesso em 15 ago. 2020): *Doce, encardido* (2018) e *Sonido assucar pedigree* (2019). Além dos além dos trabalhos *Quanto vale o sangue de quem?* (2018) e *Corpo negro, cabeça branca* (2018).

<sup>47</sup> Informação fornecida por Abiniel João Nascimento em 23/09/2020.

## Geovanni Lima

*Posso te contar milhares de ações. Meu pai numa tentativa de ratificar uma masculinidade padrão ou sei lá o que, me trazia sacos de bolinha de gude pra casa. Eu colocava todas num litro, enterrava e a cada trinta dias vendia por beijo de meninos. Os meninos na minha rua faziam fila porque sabiam que quem me beijasse primeiro iam receber as melhores bolinhas. É só o Geovanni criança tentando construir sua sexualidade? Não, isso é uma ação. É um ato. Eu produzindo condições para que minha subjetividade existisse. Se deu em atos. (LIMA, 2020, informação verbal)<sup>48</sup>.*

Essa passagem é uma das várias histórias compartilhadas por Geovanni, homem negro, gay e gordo, que trago para elucidar, na qual, a partir da trajetória de formação e formulação violenta enquanto sujeito, surgem suas produções de poéticas de existência<sup>49</sup>.

Nascido em Belo Horizonte/MG e criado em Sooretama/ES, Geovanni entende que a violência moldou sua construção. Sua história enquanto sujeito se deu evidenciando e praticando violências por meio de nomenclaturas e situações impostas por outrem. Nas suas produções poéticas, inicialmente acreditava estar devolvendo a violência que seu corpo sofria, mas o corpo que denunciava por meio das ações, era o corpo que continuava sofrendo, seguia violentado, esgaçado e conduzido.

*[...] o sistema colonial é bem sucedido. Se a gente parar pra pensar e a gente deve parar para pensar, a gente reproduzir microações que ele determinou [...] tatuem. A gente é muito mais. A gente se produziu por meio da violência por muito tempo, então, hoje a produção da violência não tem feito sentido pra mim [...] A gente só consegue mudar quando a gente entende que não vai ganhar. O sistema retroalimenta. (LIMA, 2020, informação verbal)<sup>50</sup>.*

Geovanni, a meu ver é um preto velho, e velho sem nenhum tom pejorativo, mas de sábio, que reflete sobre seus percursos, entendendo ser mais que a violência que lhe impuseram e busca compartilhar outros caminhos mais brandos e gentis com os iguais. De acordo com o artista, o processo de reestruturar a perspectiva da vida e das produções poéticas não vem de uma *virada de chave*<sup>51</sup>, mas de um processo de autoanálise, identificação coletiva,

<sup>48</sup> Informação fornecida por Geovanni Lima em 11/11/2020.

<sup>49</sup> Na conversa apresentou os trabalhos *Involucrum* (2015); *Epiderme social* (2015); *O que te diz meu corpo?* (2016); *Memórias* (2016); *Lavadeiras* (2015); *Sirva-se* (2018); *Gorda* (2016); e a série *Exercícios para se lembrar* (A partir de uma coleção de cadernos escritos na infância, o artista retorna à experiências traumáticas que vivenciou quando menor na tentativa de reprogramar as ações que o moldaram enquanto sujeito): *Quantos passos valem uma caminhada?* (2018); *Branqueamento ou ação repetida de cuidar* (2020); e *Rei da primavera* (2021).

<sup>50</sup> Informação fornecida por Geovanni Lima em 10/11/2020.

<sup>51</sup> Expressão utilizada por Geovanni Lima durante a conversa.

e o distanciamento-aproximação de suas produções, entendendo os atravessamentos, principalmente respeitando seu corpo e de seus iguais. Modificando a perspectiva da ação, o método de diálogo, o artista acredita poder estabelecer outra relação com iguais que não seja pela violência e sim pela humanização e acolhimento do corpo violentado.

### **Waleff Dias**

De antemão, preciso elucidar que tive dois nascimentos. O primeiro aconteceu no dia 12 de novembro de 1993. Sou nativo de Macapá/AP, localizada no extremo norte do Brasil. Tenho uma irmã mais velha e sou o caçula. Filho de mãe negra de pele clara (pai negro retinto com mãe indígena) com pai negro de pele escura (pai indígena de pele escura com mãe negra de pele clara). Possuo descendência negra e indígena. Por nascer com a pele clara, no cartório fui registrado como branco e, envolvido pelo sentido que a palavra acarreta, recusei, anulei e neguei a presença de meus traços e meu corpo, mas que ficaram em latência, sinalizando questões que não cessaram. Fui moldado na ausência da identificação.

Durante a formação acadêmica em Psicologia, por desenvolver trabalhos nos campos teóricos e poéticos relacionados com as Artes Visuais, conheci e adentrei o grupo de pesquisa Coletivo Tensoativo em 2016. Nesse lugar aconteceu meu segundo nascimento, aos 23 anos.

No grupo, retornei o olhar para o meu corpo e as marcas feitas pelas feridas coloniais que anteriormente não estava pronto para cutucar, mas nesse momento mexia buscando formas para sará-las. Sou ideologicamente militante negro assumido e vítima da ambiguidade que a nomenclatura mestiço simboliza. O meu objeto de investigação é o meu corpo e os atravessamentos dele/sobre ele nos ambientes que permeio. Comecei minhas produções poéticas incumbidas de violência para denunciar o outro, mas machucava a mim e experimentava colocar meu corpo no limite, acreditando estar no controle da violência e a exaustão como possibilidade de alcançar o equilíbrio do corpo. Quanto mais violência, mais exaustão e consecutivamente mais cansaço.

Comecei então a repensar essa forma de sarar, reorganizar minhas poéticas<sup>52</sup> que carregam violência, pois, o tecido da minha pele foi costurado com violência, dor e raiva, e isso não dá descanso, no entanto, a forma como percebo é o *descolamento*.

---

<sup>52</sup> Os trabalhos que apareceram serão: *Até os filhos do urubu nascem brancos* (2019); *A destruição do (meu) falo* (2019); *Novo nascimento ao já nascido: Sou marinheiro da mamãe sereia* (2018) e *Maremoto* (2016).

### 3.1.1 O tempo além do tempo

[...] *o tempo é algo que me instiga, mas, não é o tempo tempo. É pensando o tempo como o lugar onde me formo enquanto sujeito, enquanto artista. Fazer trabalhos de arte me permite imergir em mim [...] é eu olhando para aquilo que eu quero olhar e decidi viver [...].* (LIMA, 2020, informação verbal)<sup>53</sup>.

[...] *parece que o tempo é suspenso porque eu nunca planejo o tempo de ação e quando esse tempo se esgota, o meu corpo está transformado de alguma forma, sabe. Seja biologicamente falando, sejam as feridas ou a desconfortos, etc., no sentido mais espiritual mesmo.* (NASCIMENTO, 2020, informação verbal)<sup>54</sup>.

O tempo e a relação com ele é uma questão importante na elaboração de uma *aparição*, porque o artista pensa nele como símbolo de acordo com a necessidade que acredita ser interessante para o desenvolvimento do trabalho. Ao inseri-lo no sistema das artes, a maioria dos espaços e eventos oferecem três opções: aceitar o tempo proposto pelo artista; oferecer a oportunidade de flexibilizá-lo para caber no cronograma da programação (hoje vários editais já determinam o tempo de acionamento); ou retirar o trabalho por exceder. É similar ao que acontece quando se busca a clínica para o atendimento psicoterapêutico clínico. O tempo da sessão, que geralmente está entre 45 a 60 minutos, e dias da sessão, são firmados num diálogo amigável proposto pelo psicólogo clínico. No ocidente, recusar o investimento é barrar a produção de desejo; logo, o tempo passa a ser linear e sistêmico, existindo sempre um acordo explícito ou implícito para estar.

Ingenuamente se acredita decidir, mas a realidade é que se tenta entender o que foi imposto. Esse tempo que é oferecido camuflado na possibilidade de escolha, seja na realização de uma *aparição* e em um atendimento psicoterapêutico clínico, pode se considerar que reencena a violência traumática colonial e Mbembe (2014) afere que existe um tempo além desse tempo, ou como nomeia, o *tempo negro*, “que nasce de um certo olhar sobre o eu, sobre o outro, sobre o mundo e sobre o invisível” (MBEMBE, 2014, p. 208).

Esse outro tempo não é sistêmico; todavia, se dá do respeito dos/para com os corpos sujeitos de memória colonial, possibilitando a sustentação de viver na sujeira, assim como na limpeza, no abandono e no encontro. Ele não pode ser registrado numa linha tênue e isso não significa a distinção cartesiana entre o passado e o futuro ou o antes e o depois como um todo. Viver no *tempo negro*, ou como Martins (2002) nomeia, o *tempo espiralar* é “habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e

<sup>53</sup> Informação fornecida por Geovanni Lima em 11/11/2020.

<sup>54</sup> Informação fornecida por Abiniel João Nascimento em 23/09/2020.

desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito” (MARTINS, 2002, p. 84). Assim, o presente é entendido simultaneamente no passado por meio do corpo que retorna à mesma situação, mas em outra posição, e no futuro através da própria ótica, ou mais radicalmente, o futuro é ancestral. O *tempo negro espiralar*<sup>55</sup> tem uma duração diferenciada e como característica principal a subjetivação.

[...] entre o tempo e a subjetividade, uma relação íntima, constituída por acontecimentos psíquicos, por outro, tempo e sujeito comunicam por dentro, e, conseqüentemente, analisar o tempo é aceder à estrutura concreta e íntima da subjetividade (MBEMBE, 2014, p. 207).

Mbembe (2014) entende que o processo de subjetivação do negro se dá pelo rastro fragmentado da memória e da recordação, tornando-se rememoração, sendo uma crítica à historiografia temporal cartesiana e personificando o passado na consciência forjada, racional ou onírica.

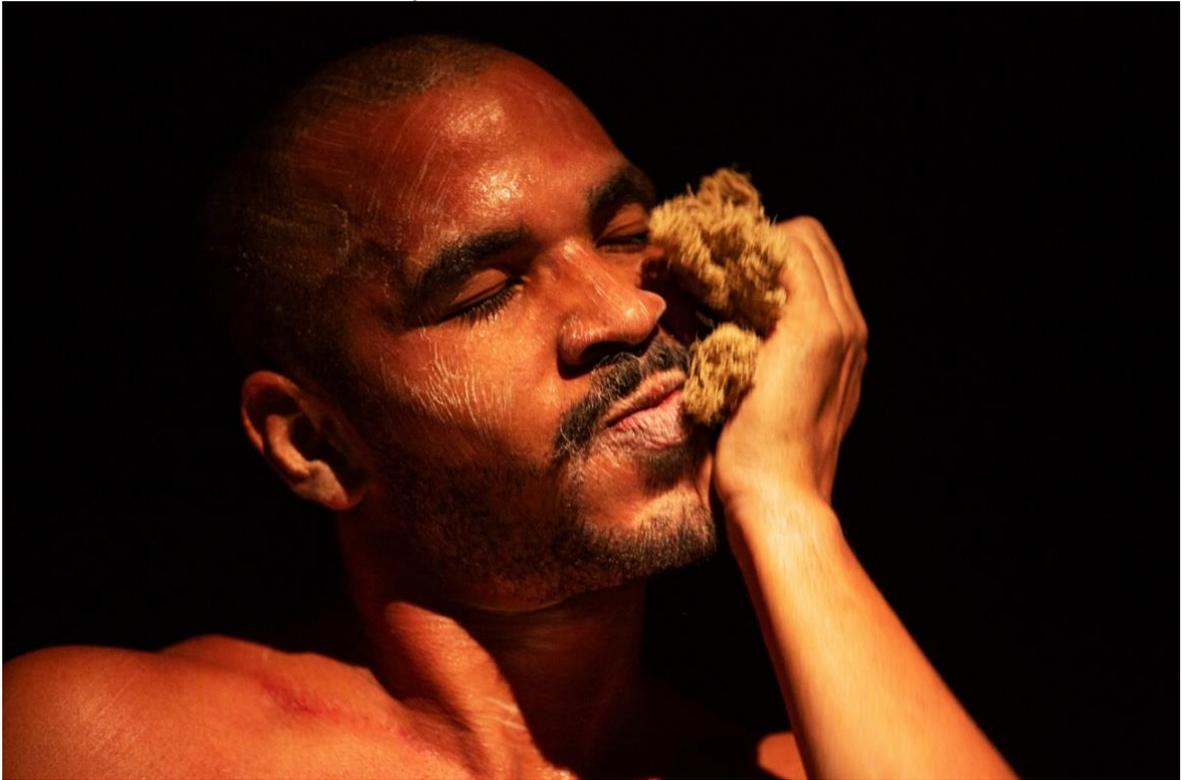
A memória negra vai além da fragmentação e da perda: ela é proteção. As elaborações das *aparições* e a demanda levada para o atendimento psicoterápico clínico advêm de rememorações. Um exemplo foi o retorno à minha certidão de nascimento, na qual fui registrado como branco, a lembrança dos comentários de parentes e pessoas próximas a família sempre que dizia ser branco por causa da certidão de nascimento, a situação das matriarcas nos finais de tarde darem banhos com a bucha vegetal nas crianças racializadas na tentativa de retirar a sujeira das peles e a argila enquanto produto colonial para construir o trabalho *Até os filhos do urubu nascem brancos* (figura 7) em 2019, ou em *Gorda* (2018) (figura 8).

*Eu não comia 500 gramas de macarrão, comia 500 gramas de macarrão e 1kg de carne moída porque é o lugar da violência. A Gorda só leva para o ambiente da arte o que eu fazia na minha vida porque é minha marca original, e não estou falando como analista, o que eu lembro de onde vim, é um lugar de violência [...].* (LIMA, 2020, informação verbal)<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> Junção de *tempo negro* de Mbembe (2014) e *tempo espiralar*, de Martins (2002).

<sup>56</sup> Informação fornecida por Geovanni Lima em 10/11/2020.

Figura 7 – Waleff Dias esfregando a bucha vegetal violentamente na pele para retirar a argila branca em *Até os filhos do urubu nascem brancos*.



Fonte: Pablo Bernardo. Festival Segunda Preta – 8ª temporada. Out., 2019.

Figura 8 – Geovanni Lima comendo violentamente em *Gorda*.



Fonte: Ana Lages. Festival Corpus Urbis – 4ª Ed. Set., 2018.

As memórias permeiam as construções das *aparções* e, para Mbembe (2014), tal movimento carrega para o centro do corpo uma estrutura de emoções, no qual o negro retorna para lidar e nessa sincronia, “o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e futuro, sendo também por eles habitado” (MARTINS, 2002, p. 85). O antes/deslocamento para a execução/estar são extremamente importantes para o *tempo negro espiralar*, pois, é a condensação de comportamentos rememorados, mas buscando a cura/fuga.

*[...] não acredito que existe performance somente no campo da arte. Elas acontecem em todos os níveis e ambientes sociais. E eu, na minha condição de artista, posiciono ela dentro do universo da arte [...] antes de surgir no campo da arte ela surge no campo do cotidiano. Eu não penso que aquelas ações vão acontecer naquele espaço tempo e acabou. Pelo contrário, são sempre ações do cotidiano que trago para o campo das artes. (LIMA, 2020, informação verbal)<sup>57</sup>.*

*[...] eu penso muito em imagem. Eu penso numa linha (ele faz uma linha com as mãos no ar), esse antes da performance, a performance enquanto ruído e penso depois uma linha mais suave, sabe. Como se a performance fosse o meio de catalização. Pensando mesmo em sublimação. Modificar algo para tornar mais confortável. Não que essa coisa acabou, mas que houve mudança. (NASCIMENTO, 2020, informação verbal)<sup>58</sup>.*

Esses trechos das falas de Geovanni e Abiniel reforçam o antes como necessário, porque, a partir da intuição ancestral, as memórias são selecionadas, condensadas e posicionadas para serem trabalhadas. O processo psicoterápico acontece de maneira similar, no qual o paciente seleciona, numa ordem consciente ou não, o que vai falar na sessão, mas em ambos os casos não significa que acontecerão da forma como foi articulada – e sim da maneira que precisa ser.

*[...] ela durou três horas e eu não percebi esse tempo passar. Quando acabou e as pessoas disseram [...] três horas e teve uma galera que aguentou as três horas de tu enxugando gelo, e eu fiquei, como assim durou três horas? Eu jurava que era meia hora. Quando acabei eu tava fudido de mordida de formiga. Só o bagaço. Eu fiquei, caralho, isso durou três horas? E isso aconteceu de novo na segunda performance. Pra mim seria meia hora, no máximo 20 minutos. Inclusive botei isso na programação, no máximo vinte minutos, com o produtor. Quando realizei a performance, duas horas de performance [...]. (NASCIMENTO, 2020, informação verbal)<sup>59</sup>*

<sup>57</sup> Informação fornecida por Geovanni Lima em 11/11/2020

<sup>58</sup> Informação fornecida por Abiniel João Nascimento em 19/02/2020.

<sup>59</sup> Informação fornecida por Abiniel João Nascimento em 19/02/2020.

A rememoração no *tempo negro espiralar* intersecciona os diálogos ancestrais em acontecimentos, gestos, símbolos e palavras, podendo manifestar uma espécie de epifania ou prática de cura.

[...] as imagens podem variar e ser substituídas umas pelas outras. Nesse processo, estabelece-se uma relação extremamente complexa entre o sentido/significação e a designação ou, ainda, aquilo a que acabo de chamar de manifestação. Quanto ao assunto que se recorda, ele será em princípio algo contestado (MBEMBE, 2014, p. 211).

Entendendo o *tempo negro espiralar*, consigo percebê-lo no acompanhar do sangue petrificado descongelar (figura 9)<sup>60</sup>; enquanto se pisa em círculo sobre o açúcar refinado até soterrá-lo<sup>61</sup>; na espera da argila e do gesso secarem nos corpos<sup>62</sup> para a remoção; e na observação do outro corpo negro deitado imóvel sobre a maca nu<sup>63</sup> (figura 10).

---

<sup>60</sup> Descrição de *Quanto vale o sangue de quem?* (2018), de Abiniel João Nascimento, que debate sobre a violência que corpos negros sofrem por meio da repressão policial e o sangue que vem sendo derramado para além da contemporaneidade, mas desde a estruturação o ocidente. Para o artista, a primeira *aparição* havia sido executada em torno de vinte minutos, mas durou três horas

<sup>61</sup> Detalhe da ação *Doce, encardido* (2018), de Abiniel João Nascimento, a qual investiga o processo de branqueamento e de racialização em paralelo ao refinamento do açúcar.

<sup>62</sup> Argila é o símbolo presente em *Até os filhos do urubu nascem brancos* (2019) de Waleff Dias e o gesso é em *Corpo negro, cabeça branca* (2018), de Abiniel João Nascimento. Em ambos os trabalhos, os símbolos representam a brancura sobre o corpo/cabeça, no qual os artistas buscaram retirar violentamente com as mãos ou a bucha vegetal.

<sup>63</sup> Descrição de *Involucrum* (2015) de Geovanni Lima, que durante oito horas produz e assimila lentamente uma outra pele e depois a retira num processo violento de escalpelamento.

Figura 9 – Abiniel acompanhando o sangue congelado derretendo em *Quanto vale o sangue de quem?*.



Fonte: Élide Nascimento. Recife/PE, Jan., 2018.

Figura 10 – Geovanni observando o outro corpo negro enquanto a pele desenvolvida seca, em *Involucrum*.



Fonte: Tom Fonseca. Exposição Ocupa, Galeria de Arte e Pesquisa. Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, 2015.

O tempo antes, durante e o depois, ou passado, presente e futuro comentado por Mbembe (2014) e Martins (2002), reforçam o comentário anterior de Amira, no qual o tempo cartesiano não dialoga com o *tempo negro espiralar*, sendo assim preciso olhar o outro tempo com muito cuidado e respeito.

No momento em que o negro busca o atendimento psicoterapêutico clínico ou constrói uma *aparição*, esse tempo antes através da presença ancestral presentificado no corpo até o momento onde realiza e se investiga mais profundamente precisa ser levado em consideração, porque nesse percurso em que ele está fazendo autoanálise está em transe, dialogando com seus guias, tentando encontrar equilíbrio nas temporalidades e gestualidades outras, para assim produzir o seu tempo de cura na execução da ação, em que a fricção com o público ou o psicólogo clínico potencializam reflexões. Para Goffman (apud PELED, 2013, p. 15), esse estar/realizar e o encontro com o outro irá representar uma complexidade de demandas psicológicas, culturais e sociais no artista-cliente, interferindo de maneira consciente ou de maneira espontânea como vai perceber a sua interação, sinalizando um jogo frágil ou complexo, podendo encontrar identificação, desqualificação, prejulgamento ou simpatias agora de questões coletivas que só funcionam se as complexidades dos elementos não forem tão visíveis. Desse modo, esse outro procedimento temporal possibilita aos homens negros produzirem outros tempos para si e, pensando enquanto método para o procedimento perecível, para estruturar e ser eficaz necessita ser contínuo, pois a repetição das representações irão incidir com o tempo cartesiano psicológico e o de execução, entendendo os atravessamentos e que a vida se movimenta mais rápido do que os processos identitários.

### 3.1.2 O roteiro enquanto *caminhada*

Ao buscar atendimento psicoterápico clínico, o sujeito intui um roteiro contendo desde o que vestir, o percurso que fará até o local para não chegar tão cedo, nem em cima ou depois do horário acordado; como se portar e quais pontos irá se debruçar para construir o diálogo com o psicólogo clínico. Na articulação de uma *aparição*, a maioria dos artistas constrói um *programa performativo*<sup>64</sup>/método/roteiro/memorial de como irá executá-la, pensando desde

---

<sup>64</sup> A terminologia é desenvolvida pela artista e pesquisadora Eleonora Fabião através da reflexão da noção de “corpo-sem-órgãos” desenvolvida pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, da obra de Antonin Artaud que utiliza a descrição e o discurso da ação realizada pelo artista visual William Pope.L, a respeito de um conjunto de

como chegar e o melhor ponto no local, o que vestir, gestualidades e símbolos que considere importante agregar, possíveis interações do público e “um começo, meio e talvez um fim” para a ação.

Influenciado pelos elementos que surgiram durante a reflexão de Lhola Amira ao vir para o Brasil e compreender o país por meio da complexidade racial, enquanto uma questão política me interessa pensar esses roteiros como *caminhadas* nas rotas de fuga na busca para a liberdade/cura. Diversos relatos do tempo colonial contam que o processo de caminhar nas rotas de fuga tinha um caráter incerto para os negros, porque eles não as conheciam e não sabiam dos perigos que advinham delas; se conseguiriam chegar a um lugar de conforto, já que, além dos perigos dentro das matas, eram perseguidos por capatazes-captadores sistêmicos. Não existem rotas tranquilas. O percurso será sempre incerto, mas o corpo negro se move por uma cartografia interseccionada para o encontro –, em transe ou trânsito.

A *caminhada* é a tentativa de se localizar dentro de uma herança específica e usá-la para reivindicar um direito inato, do qual essa herança excluiu de modo tão brutal e específico “[...] *pra mim, hoje existe um programa pré-definido porque eu não parto do nada, só que ele é muito fluido e ele é muito polifônico. Eu parto de uma ideia, só que ela se dissolve na hora, se conecta com outros trabalhos [...]* (NASCIMENTO, 2020, informação verbal)<sup>65</sup>.

É necessário se organizar para buscar a cura por meio dos símbolos e gestos, levando em consideração os imprevistos e agregá-los no percurso, uma vez que *caminhar* é abrir caminho em lugares impossíveis, não se preocupando sobre chegar e sim viver entre o presente-passado, no oculto.

[...] *essa caminhada que era até então somente uma caminhada começou a me lembrar da trajetória que fazia de casa até a igreja. Como essa experiência era violenta porque aquele espaço queria limitar meu corpo, né. Tentava doutrinar meu corpo. E de novo tem o branco de Oxalá e os pés caminhando nas ruas de Exu. Andar da minha casa até a igreja já era minha trajetória com Exu [...]* (LIMA, 2020, informação verbal)<sup>66</sup>.

[...] *foi nesse momento em que percebi que a performance não é um fazer artístico e sim um fazer espiritual. De entender esse local que meu corpo ocupava, de que território eu vim [...]. Eu pensava muito nisso [...] onde queria chegar e como iria chegar nesse local. Pra mim, inicialmente era muito um rolê de explorar o corpo até a exaustão ou até esse corpo reagir de alguma forma. Não abandonei isso porque retorno em alguns trabalhos, mas essa era minha meta inicial, era isso que pulsava em mim. Muita coisa foi mudando. Eu entendo minha performance, não minha performance, como esse núcleo que serve de produção para outras raças que faço*

---

ações sistêmicas desenvolvidas pelo/a artista, previamente articuladas e conceitualmente polidas para serem realizadas sem ensaio prévio.

<sup>65</sup> Informação fornecida por Abiniel João Nascimento em 19/02/2020.

<sup>66</sup> Informação fornecida por Geovanni Lima em 10/11/2020.

parte, como retomada para minha família [...]. (NASCIMENTO, 2020, informação verbal)<sup>67</sup>.

As falas de Geovanni em que associa a ação do caminhar em *Quantos passos valem uma caminhada?* (2018) (figura 11) com a memória da infância no bairro Pé Sujo em Sooretama/ES e a questão do usar branco no percurso de terra para ir à igreja; Abiniel comentando que sua poética o levou até a família e levou de ser modo até a Jurema Sagrada; e *Novo nascimento ao já nascido: sou o marinheiro da mamãe sereia* (2018) (figura 12), *aparicação* onde faço uma peregrinação enrolado em uma rede de pesca contendo água do rio em sacos plásticos pelas ruas da cidade em saudação as águas, ilustram que a caminhada em si é uma atividade desportiva, todavia, a relação dessa ação é a diferença. O *caminhar* enquanto método para o procedimento perecível possui um caráter ancestral, reconciliatório, de diálogo direto com Exu que conduz e outros guias ancestrais que vieram antes e abriram/abrem pique<sup>68</sup>.

Figura 11 – Geovanni descalço caminhando pela rua portando uma bandeira branca em grande escala em *Quantos passos valem uma caminhada?*.



Fonte: Ana Lages. Festival Corpus Urbis – 4ª Ed. Set., 2018.

<sup>67</sup> Informação fornecida por Abiniel João Nascimento em 23/09/2020.

<sup>68</sup> Termo conhecido popularmente em comunidades quilombolas ou aldeadas no norte do Brasil para a prática de fazer marcas nos caminhos construídos dentro das matas, demarcando o percurso para quem vier depois.

Figura 12 – Waleff caminhando pela rua enrolado numa rede de pesca contendo doze sacos plásticos contendo água do rio em *Novo nascimento ao já nascido: sou o marinheiro da mamãe sereia*.



Fonte: Zanone Fraissat. Festival Corpus Urbis – 4ª Ed. Set., 2018.

Saliento que não acredito que pessoas negras possuam o *caminhar* como uma espécie de gene, mas do mesmo jeito que Lhola Amira, respeito esse movimento migratório e processual histórico para a mudança.

*[...] eu iria ficar de pé no círculo de açúcar, esperar as formigas chegarem, ficar lá até elas me consumirem e não aguentar mais. Quando chegou na hora, eu faço esse círculo e surge uma vontade de andar nesse círculo até desaparecer todo esse círculo. Eu fico lá andando várias vezes, várias vezes, até o ponto de ficar bêbado de tanto rodar, saca. Outra dimensão [...] eu ia comer até enfiar, não ia compartilhar e na hora eu compartilhei. Eu precisei compartilhar. Oxidação nº 3, o melaço e a folha de ouro não estavam nas regras. Antes de ir pro lugar surgiu a ideia e me deu uma crise. Eu pensei, Abiniel, não precisa mais gastar dinheiro porque falta meia hora pra performance e tu vai andar até o Recife antigo pra realizar. Fiquei nessa crise de eu compro ou não compro? Aí eu fui no mercado e comprei (Abiniel Sorri). Quando eu cheguei lá e ativei isso, fez muito sentido. Automaticamente me conectou a doce, encardido (NASCIMENTO, 2020, informação verbal)<sup>69</sup>.*

*[...] Involucrum tem estágios. Quando ela começa, todo mundo fica esperando, o que ele vai fazer? E eu só fico parado. Levanto em tempos em tempos para pintar um corpo. No início quando a ação começa é agonizante pra mim porque eu sou uma pessoa que se mexe muito, mas com o tempo entre meio que num lugar de transe. Não sei se é transe, mas num lugar de não tem mais ninguém ali, sabe. As pessoas estão ali, estão falando, estão andando. Olhar para outro corpo negro imóvel me faz refletir sobre meu corpo negro [...] (LIMA, 2020, informação verbal)<sup>70</sup>.*

<sup>69</sup> Informação fornecida por Abiniel João Nascimento em 26/02/2020.

<sup>70</sup> Informação fornecida por Geovanni Lima em 11/11/2020.

A fala de Abiniel sobre as mudanças no *caminhar* de *Doce, encardido* (2018) (figura 13), em que sentiu necessidade de andar em círculos até o açúcar refinado desaparecer; a *Oxidação #1* (2019) (figura 14), no qual surgiu o desejo de partilhar o alimento com o público sendo que estava a 24h sem se alimentar; a *Oxidação #3* (2020) (figura 15), em que intuiu a utilização de folha de ouro e que, posteriormente, percebeu que conectou a *Oxidação nº 1* (2019), e o processo da perda do controle após serrar a rapadura, encher o copo de cachaça e ingerir diversas vezes em *Sonido assucar pedigree* (2019) (figura 16); Geovanni sobre a relação temporal ao se perceber enquanto observava outro corpo negro em *Involucrum* (2015) durante 8 horas; o homem negro que o fez parar de fazer *Memórias* (2016) ao contar no final da coreografia de lavar os pés que a última lembrança do irmão eram os pés dele dentro de um caixão após ser assassinado por não pagar uma dívida são alguns exemplos que ilustram como por meio do *caminhar* no *tempo negro espiralar* acessa um nível meditativo, o entre “[...] gosto disso porque eu não acredito numa ancestralidade apenas construída. Minha ancestralidade não diz de uma construção social, ela diz de quem eu sou e quem vem antes de mim, tanto que eles já estavam lá [...]” (LIMA, 2020, informação verbal)<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Informação fornecida por Geovanni Lima em 10/11/2020.

Figura 13 – Pés de Abiniel andando sobre o açúcar refinado em *Doce, encardido*.



Fonte: Olga Wanderley. Recife/PE. 2018.

Figura 14 – Abiniel partilhando o alimento com o público em *Oxidação #1*.



Fonte: Ana Lira. Mostra de processos “Autopografias” – Prêmio Eduardo Souza de Artes Visuais, Recife/PE, 2019.

Figura 15 – Abiniel passando o melão de açúcar e a folha de ouro sobre os pés do público em *Oxidação #3*.



Fonte: Marlon Diego. Exposição de lançamento da revista Propágulo - IV Edição. Recife/PE, 2020.

Figura 16 – Abiniel alterado após cortar a rapadura e beber a cachaça em *Sonido, assucar, pedigree*.



Fonte: Talita Albuquerque. Aula aberta: Arte e decolonialidade, com Alexandre de Jesus e Abiniel João Nascimento. Universidade Federal de Pernambuco – Centro de Artes e Comunicação, Recife/PE, 2019.

A existência negra vive entre a captura sistêmica que se atualiza e a busca da liberdade/cura. A tentativa de captura é: uma pessoa ao ver Abiniel em *Êxodo ou como exceder um corpo* (2018), enrolado na rede de pesca suspenso no Marco da Bíblia no Oiapoque/AP e comentar que era a primeira vez que via um mendigo ter privilégios (figura 17); pedirem, quase num tom de xingamento, para Abiniel sair da rua em *Corpo negro, cabeça branca* (2018) por estar atrapalhando o fluxo; na vernissagem *Até os filhos do urubu nascem brancos* (2019) apareceu, pela primeira vez, as pessoas ansiarem até onde me machucaria; homens interromperem *Maremoto*<sup>72</sup> (2016) (figura 18) por acreditarem que a moça estava me machucando; o homem jogar cerveja duas vezes sobre a pele produzida por Geovanni em *Involucrum* (2015); intuir que seria agredido em *Epiderme social*<sup>73</sup> (2015) e o deboche de outro artista ao assistir *Gorda* (2016), friccionam que *caminhar* para aparecer e no percurso acontecem atravessamentos e é preciso ter muita cautela, pois, o movimento desencadeia e evidencia imagens mitológicas coloniais de negrura. Dessa forma, o *caminhar* é mediar interna e externamente. Os piques-rememorações internar foram feitos e deixados para realizar o percurso que se repete através do corpo negro, mas não tendo como saber a ação na prática.

---

<sup>72</sup> A ação propõe fisicamente a destruição do machismo e patriarcado. O artista joga água no corpo, fica em posição ereta e convida uma mulher para escalá-lo. A ação termina ao derrubar o outro ou se algum dos dois estiver cansado.

<sup>73</sup> Na ação, o artista propõe se relacionar corporalmente com xingamentos que familiares e amigos o nomeavam quando menor.

Figura 17 – Abiniel deitado na rede de pesca suspenso no Marco da Bíblia em *Êxodo ou como exceder um corpo*.



Fonte: Zanone Fraissat. Festival Corpus Urbis – 4ª Ed. Set., 2018.

Figura 18 – Mulher convidada tentando derrubar Waleff em *Maremoto*.



Fonte: Ivanessa Gemaque. Mulher convidada: Betina Batista. Madrugada de *performance* - Noite do climão, 3<sup>a</sup> Ed. Barracão da Tia Gertrudes. Macapá/AP, 2018.

Se pensarmos a intersecção: a intuição ancestral, a interação do público na *caminhada* da *aparição* e a lembrança de uma fala feita anteriormente pelo psicólogo clínico no dia a dia, é possível que se desencadeiam reflexões e possibilidades de elaborações de questões que dizem sobre o externo, mas que marcam no corpo negro.

[...] a ação já é a materialização da minha questão e como estou lidando com aquilo, o que vem é plus. É mais do outro. Se essa resposta chega em mim positiva ou negativa é um plus. O outro me interessa no sentido da apresentação do corpo (LIMA, 2020, informação verbal)<sup>74</sup>.

### 3.1.3 Enegrecendo o simbólico

As representações simbólicas que conhecemos a respeito das imagens mitológicas de negrura, percepção corpórea e o que envolve decorrem do sistema ocidental, no qual o sujeito dentro da ordem cultural representa aquilo que a teoria psicanalítica lacaniana, de acordo com

<sup>74</sup> Informação fornecida por Geovanni Lima em 11/11/2020 .

Roudinesco e Plon (1998), chamaram de *significado*, conceito do signo linguístico, mas no contexto colonial racista estruturará como cerne do conflito.

A busca do acompanhamento psicoterapêutico clínico e na elaboração das *aparições* são a tentativa para tratar e sarar essas angústias. Glusberg (2013) e Rivera (2014) aferem que o que interessa primordialmente nesses espaços é o processo, porque neles o sujeito problematiza suas fronteiras em relação aos símbolos e o outro ao mesmo passo em que se temporaliza e desloca em outra concepção de espaço e tempo, assim não podendo ser percebido isolado de seu contexto.

*[...] nas três primeiras performances... A do sangue, a do gesso e a da rede partem muito de um jogo de materiais que eu pouco investigava ou investigava de maneira menos familiarizada, apesar de sempre partir de uma experiência minha. O que eu posso falar deles é que, pra mim, possuem uma simbologia que em algum momento aparecem na minha vida, só que é uma simbologia muito menos ligada a minha infância, ligada a minha experiência com a minha família e muito mais ligada, vamos dizer onírica, sabe. Onírica no sentido, um exemplo, a rede de pesca. Eu nunca fui pescar, meu pai nunca foi pescador, minha família não tem um pescador enquanto profissional da pesca, só que ser pescador pra mim sempre foi muito latente. As imagens que apareciam em sonho, por exemplo, lá perto de casa existiu ou existia um açude e todo mundo fala que tinha um peixe gigante, a minha infância inteira eu nunca fui nesse açude só que eu sonho repetidamente com esse açude e ficava horas imaginando modos de capturar esse peixe. Isso, pra mim, surge e reverberava de forma, como posso dizer, eu não manipulava esses objetos, eles eram muito mais do campo imaterial do que material. Eu desenvolvo minha pesquisa a partir de aceiro com elementos que tavam presentes na minha família a muito tempo, que chegaram a mim e me constituíram enquanto pessoa. Em aceiro foi muito interessante porque marca muito bem esse utilizar esses objetos que compõem a ação... Objetos de minha família. A moringa era do meu avô, o jarro que te mostrei, o dourado, era da igreja que foi construída nas terras dos meus avós que trocaram praticamente a igreja por uma casa de tijolos. Pediram o terreno e em troca dariam uma casa de tijolos pros meus avós, no terreno dos meus avós. Esse jarro foi um dos primeiros dessa igreja e jogaram ele no lixo, aí a minha avó resgatou esse jarro e ele tava na casa da minha avó por muito tempo já. A calça que eu uso nas duas performances de aceiro era a calça que meu pai usou no casamento deles e o cinto era do meu pai. Tem todo esse jogo de sentir esses objetos e as histórias que esses objetos contemporâneos a mim, mas não da minha idade, me contavam. E como eles junto ao meu corpo ativaram memórias [...] com todos esses elementos, inclusive o açúcar e o melaço, produzidos onde nasci, em uma universidade que é só concreto e cimento, sabe. Eu chegar num lugar de terra, forrar com esse açúcar, aterrar esse açúcar refinado... Estar em movimento contínuo e a galera passar e ficar chocadíssimas porque eu tava fazendo aquilo, mesmo sendo no Centro de Artes, cria um ruído visual muito grande. A partir daí eu comecei a entender que esses símbolos, esses materiais, esses objetos possuem memórias e podem ser ou não ativadas no meu corpo. Antes uma dúvida ou um questionamento passou a ser uma realidade pra mim. Eu acredito muito que a memória do nosso corpo, que a gente não consegue acessar e que não são memórias necessariamente nossas e nosso tempo de vida. Eu acho que esses objetos conseguem ativar essas memórias, não ativar literalmente, pelo o menos sugerir vestígios dessa memória para o nosso corpo [...] eu tento burlar a linearidade temporal. Eu sinto a necessidade de fazer algumas coisas, elas se realizam e ativam outros sentimento que estão além de mim, além do que eu imaginava que era isso que eu tava fazendo. Isso aconteceu de forma muito literal, quase muito violento (Abiniel sorri) em oxidação nº1. Uma amiga de terreiro ficou me perguntando se eu*

*tinha alguma autorização para fazer aquilo porque pra ela era uma oferenda. Eu fiquei, tipo, pra mim isso não é uma oferenda. Isso faz parte da minha vida, do meu relacionamento com a minha avó (NASCIMENTO, 2020, informação verbal)<sup>75</sup>.*

Na fala de Abiniel se consegue perceber que os símbolos nas suas produções existem em canais de diálogos diferentes. Nos primeiros trabalhos, os símbolos investigados eram menos familiares, giravam em torno de questões externas e tinham um caráter de colocar o corpo no limite. A partir da série *Aceiro* (2018), onde começaram as investigações da relação familiar, os símbolos condensados surgem da conexão com o *tempo negro espiralar* que o convoca, como ir ao Recife Antigo comprar folhas de ouro em *Oxidação #3* (2020), usar a calça que antes foi usada pelo pai no casamento em *Doce, encardido* (2018) ou utilizá-los pelo respeito ao relacionamento com a avó materna – e não na ideia de oferenda apontada pela amiga posteriormente. Assim, a relação com os símbolos condensados transforma os trabalhos em uma carga sentimental mais leve. Continuam envolvendo violência, porém, ela está mais passável.

Os símbolos para Abiniel possuem memórias “próprias”, podendo ser ou não ativadas no corpo e, quando selecionados, rememoram uma espécie de armadura, o preparando para ir batalhar com o Outro, no qual esse confronto irá entender seu corpo transformando.

*[...] aceitar esse sangue derramando sobre meu corpo, que inicialmente dá um pouco de nojo só que fiquei reconfigurando isso. Na segunda ação, já que na primeira tinha passado três horas, meu amor, vou me preparar por que será um longo caminho (Abiniel sorri) de entrar nessa performance, viver essa performance e sair dessa performance. Eu sei que vai durar um tempo e eu vou apenas aceitar. Não vou me preocupar. Aí rolou a performance [...] quando eu acabei a performance tava sem nenhuma energia, eu só queria sentar e chorar [...] parecia que a minha energia tinha sido toda sugada (NASCIMENTO, 2020, informação verbal)<sup>76</sup>.*

Se preparar, ficar frente e reconfigurar. Esses três pontos engrandecem enquanto entendo a relação simbólica de Abiniel e as *aparições* porque remetem a relação que estabeleço com as minhas produções poéticas.

A argila branca, a bucha vegetal e a certidão de nascimento em *Até os filhos do urubu nascem brancos* (2019) (figura 19); as calabresas, as duas cebolas, a faca e a destruição da representação em *A destruição do (meu) falo* (2019) (figura 20); a rede de pesca, os sacos plásticos contendo água do rio e estoura-los sobre a cabeça em *Novo nascimento ao já nascido: sou marinheiro da mamãe sereia* (2018); e a água sobre o corpo e a mulher

<sup>75</sup> Informação fornecida por Abiniel João Nascimento em 26/02/2020.

<sup>76</sup> Informação fornecida por Abiniel João Nascimento em 26/02/2020.

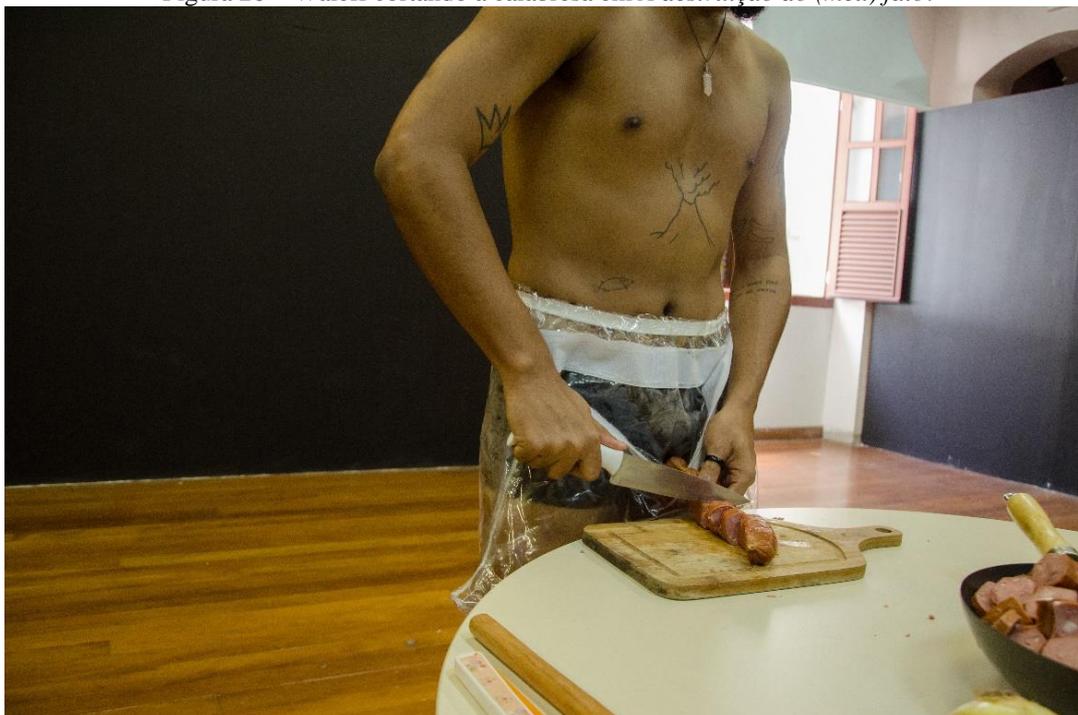
convidada em *Maremoto* (2016), todos foram selecionados pensando a tensão que fariam sobre meu corpo, na tentativa de reconfigurar as questões e criando um grande dispositivo que me cobriria e deslocaria desse lugar.

Figura 19 – Waleff Dias esfregando a bucha vegetal na pele para retirar a argila branca em *Até os filhos do urubu nascem brancos*.



Fonte: Pablo Bernardo. Festival Segunda Preta – 8ª temporada. Out., 2019.

Figura 20 – Waleff cortando a calabresa em *A destruição do (meu) falo*.



Fonte: Paula Barbosa. Festival Lacração – Arte e cultura LGBTI+. Vitória/ES, Agos., 2019.

*[...] o primeiro elemento que permeia meu trabalho é a memória. Primeiro material de trabalho, seja ela de verdade, pautada em acontecimentos físicos. Seja ela fabulada com o que eu gostaria ou uma mistura disso tudo. Então, meu primeiro elemento de todos meus trabalhos são a memória. Ela permeia todos trabalhos que te comentei e outros que quis que ficassem de fora. Segundo material é o meu corpo e é um corpo partificado. Mesmo corpo do boi que te contei do Involucrum. Pra eu me entender enquanto indivíduo e sujeito, tive que dividir meu corpo e a partir dessa divisão eu conseguiria tocar superfícies que fossem mais densas e camadas mais de baixo ainda. Então, a insistência do pé. O pé por si só é o pé, mas o pé na construção do sujeito do Geovanni diz de um monte de outras coisas, por isso, o pé é um elemento que vai aparecer tanto no meu trabalho e as caminhadas [...] já que estamos pensando aparições, o pé me permite aparecer, ele me permite estar. Ele me leva pra existir, por isso ele está presente sempre. Real. Pode parecer besteira, mas é um pé real, que sangra no Oiapoque, que queimou em Vila Velha ou que foi com muito medo em Florianópolis. Sabe aquela coisa do tem que ir e tu vai. Começo na memória e termino no pé porque o corpo todo, o pé é o primeiro lugar que vou investigar. Depois vou investigar minha genitália, minha mão [...] eu ando, mas é aqui que se dá (Geovanni pega na pele do antebraço). Eu chego no lugar e a minha pele sinaliza meu corpo. Seja pela repulsa ou pela violência, a minha pele que diz. Por isso que nos meus trabalhos, ora essa pele está neutra e neutra de novo, entre aspás,oras está bordada de flores, completamente alegórica, ora essa pele não é minha e estou produzindo outra pele, ora ela é a folha do caderno e estou riscando ela (Geovanni fala batendo levemente na mesa). A pele está nos meus trabalhos todos e é na pele que comporta o branco. Eu tenho amor pelo branco e não a branquitude, mas o branco da minha ancestralidade. O branco sobre a minha pele reverencia quem veio antes. É quem caminhou antes. Ele não é dado, ele é pra mim. Esses são os elementos dos meus trabalhos. A memória, o pé, a pele e o branco, que juntos me fazendo me movimentar. A caminhar (LIMA, 2020, informação verbal)<sup>77</sup>.*

<sup>77</sup> Informação fornecida por Geovanni Lima em 10/11/2020.

Em relação aos símbolos que possibilitam Geovanni aparecer, diferente da ideia colonial que separa para excluir, para o artista partificar é a possibilidade de entender minunciosamente cada um dos quatro: a memória, a pele, o pé e o branco; os símbolos externos selecionados ou não são indumentárias sobre o símbolo maior, o corpo, o qual representa a relação de negro para negro e não negros.

Na linguagem psicanalítica lacaniana, o corpo negro será o *significante*, a representação da palavra que se apresenta numa variedade de sentidos quando resgata através da *caminhada no tempo negro espiralar* para transformar. Desse modo, o simbólico ao aparecer rememora e/ou forma outros durante o curso de desenvolvimento.

*[...] não quero que o outro negro se relacione comigo pela violência. Não quero que você olhe pra mim no trabalho em que passo desodorante e lembre apenas que em algum momento foi chamado de fedorento e que isso é uma experiência comum a minha. Quero que você veja a potência que eu sou enquanto sujeito negro e seja da mesma forma. A violência estava sendo dada para o branco e caralho que vou dar minha existência para o branco. Esse país só foi construído por que a gente se deu para o branco. Não estou diminuindo tudo o que houve no período escravocrata. Nos colocaram na posição de servir e não vou dar de novo ferramentas pedagógicas para que o branco entenda seu lugar de privilégio [...] por que eu tô gastando a porra da minha energia repetindo práticas violentas para ensinar branco? Vou gastar minha energia de respiro pra falar assim, ei, pretinho e pretinha, vem, aqui você pode. Waleff, isso não é discurso de autoajuda, é sobre a gente se unir e mostrar. Não estou falando de afeto sexual, estou falando sobre outros afetos, sabe. Coisas que a gente nem compreende enquanto afeto. Tem uma passagem do texto vivendo de amor, onde a menina negra tem a cabeça colocada no vaso e a mãe chega e diz, vamos resolver. Eu fui para os meus amigos a pessoa do vamos resolver. Eu fui, por exemplo, pra Vivi a pessoa que quando ela entrava nas lojas, a Vivi é mais retinta que eu e sofre muito mais. Eu lembro de entrar numa loja de doce e seis seguranças seguirem a gente. Eu não abracei, sabe. Vamos tomar a porra de um café ali, vem aqui. Eu falei, vamos fazer uma performance, vamos construir uma camisa escrita eu não vou roubar e vamos entrar aqui. A gente pode lidar com a violência, a gente tem que lidar com a violência, mas antes por que não podemos falar, ei, vamos em outra loja ou vamos tomar um café? A minha escolha hoje é de servir quem é preto. Não falo mal de preto, eu priorizo preto, se precisa contratar, que seja preto. Eu quero cuidar dos meus [...] (LIMA, 2020, informação verbal)<sup>78</sup>.*

*[...] Nunca tinha pensado diretamente sobre isso, mas rolava muito na minha família, onde eu morava, que é um conjunto de sítios, zona rural e tal. De haver troca de coisas muito voluntárias. Se na minha casa tinha muita manga era distribuído para os vizinhos e não era por que os vizinhos pediam, era natural a minha avó receber muita coisa. O vizinho chegava lá com um saco de milho, por exemplo, aí, minha avó dava a ele uma manga e era uma troca meio injusta, mas acontecia e ninguém reclamava. Acho que parte daí também. Eu sinto muito no momento em que tô compartilhando... é muito mais uma sensação de compartilhar do que servir, sabe. Apesar de ser um linear bem tênue.*

*Waleff – Eu fico pensando nisso, sobre isso de dar, trocar... Minha família também tem muito isso. Desde pequeno e até hoje já adulto, a casa dos meus pais é super lotada de gente. Todo dia chega um parente, todo dia chega um estranho. Meus pais fazem amizades na rua e trazer pra casa pra almoçar, jantar, tomar café a tarde.*

<sup>78</sup> Informação fornecida por Geovanni Lima em 11/11/2020.

*Uma coisa que minha mãe sempre diz é que a gente sempre tem que ajudar o outro porque a gente não sabe o dia de amanhã. É louco porque sempre que ouvia essa frase eu lembrava muito de cozinha da casa onde eu morava. É um lugar onde a gente partilha com esse outro e é uma coisa muito presente no teu trabalho, que me fez lembrar muito de casa. Lembrei também como as religiões de matrizes africanas, mas especificamente o Candomblé, onde tudo é voltado para a comida, tudo é em volta da celebração de comer. Partilhar. Pela comida os negros se conectavam. Pela comida a gente conhece o outro, a gente se aproxima.*

*Abiniel – Sim. A minha maior referência é a minha avó, sabe. Eu morei com ela dos 12 aos 18 anos, que foi quando me mudei. Era muito doido morar com ela porque o tempo inteiro tinha gente lá em casa... vizinhos, enfim. Ela era muito respeitada na cidade porque ela era a conselheira. Sempre tinha uma pessoa rindo ou chorando lá em casa. Ela parava o que tava fazendo, cozinhando ou tomando banho pra atender o outro e minha mãe se irritava muito com isso porque minha avó tem quase 80 anos. Minha mãe ficava puta porque minha avó abria mão de cuidar de si para cuidar do outro. Só que era muito prazeroso pra ela. Pra ela era isso, muito tranquilo reservar esse momento pra dar atenção ao outro, mesmo que seja só pra ouvir, ler um versículo e fazer uma oração (Abiniel sorri). Muitas e muitas vezes eu ficava no meu quarto, que era do lado da sala, escutando a conversa inevitavelmente (Abiniel sorri). Era muito louco porque a minha avó escutava com uma paciência impossível pra mim. As vezes a mesma pessoa vinha umas dez vezes com o mesmo problema, a minha avó escutava, dizia a mesma coisa, lia o versículo e orava. Isso me emocionava porque, pra mim, a minha avó era uma santa, pô [...] Ela compartilhava muito as experiências dela também nessas conversas (NASCIMENTO, 2020, informação verbal)<sup>79</sup>.*

O trecho da fala de Geovanni e da conversa com Abiniel salientam o *significante* para representar outras modalidades de senso de identidade e coletividade negra: acolher, partilhar e potencializar atravessados pelo principal, o quilombar, no qual o processo psicoterapêutico clínico irá nomear de *transferência* e *contratransferência*<sup>80</sup>, porém, é o afeto em que as relações surgem e se mantêm por meio do manejo pretagógico na dupla escuta<sup>81</sup>, onde na tomada de consciência política se entende que o sofrimento psíquico não vem da vivência individual, mas que espelha de uma história coletiva e juntos podem criar possibilidades de curar.

O processo psicoterapêutico clínico pensado por profissionais negros/as, conscientes sobre questões de racialidade e as *aparções* têm efeitos semelhantes a quilombos construídos por nossos ancestrais para preservação da saúde mental, cultural, econômica, educacional e dignidade dos negros. Deste modo, tensiona-se uma perspectiva psicoterapêutica clínica e artística, onde nos tornamos nossos próprios psicoterapeutas, nossos públicos, guias, quem conquista espaço para ocupar e outros poderem falar, experimentando a si mesmos como dádiva, principal processo de autoanálise, similar ao método que Oxum, orixá do amor, da

<sup>79</sup> Informação fornecida por Abiniel João Nascimento em 26/02/2020.

<sup>80</sup> A transferência é o estabelecimento de projeções de laços afetivos intensos, que se instaura de forma quase automática e independe da realidade, girando em torno do processo de subjetivação do sujeito. Em contrapartida, surge a contratransferência que seria a reação do psicológico a relação com o cliente (MAURANO, 2006).

<sup>81</sup> A dupla escuta, de acordo com Lucas Veiga, na Psicologia Preta é uma escuta da história individual e singular do sujeito quanto uma escuta dos efeitos da colonização sobre os povos negros-africanos.

riqueza espiritual e da beleza, ensina a seus filhos sobre onde encontrar amor-próprio. É sempre olhando pelo espelho. *Caminhando* para encontrar, se apropriando dos símbolos, os enegrecendo ou até mesmo descartando-os, lembrando outros, pois “as ferramentas que esse processo produz são experimentos desenvolvidos a partir de uma torção da perspectiva” (MOMBAÇA e MATTIUZZI, 2019, p. 17). Desse modo, enegrecer os símbolos para o processo psicoterapêutico clínico e as *aparições* oferecem a possibilidade de trabalhar o campo mais complexo no modo de discursar através do corpo, o qual é atravessado por uma multiplicidade de alegorias semióticas e a conscientização desnaturaliza, reposicionando o corpo para outro tempo e espaço ético, estético e político.

#### 3.1.4 Zonas do não

Na estruturação da sociedade ocidental, de acordo com Mbembe (2017), a cidade foi e é utilizada como espaço para causar atrito, violência e repressão de outros grupos que foram e são percebidos como inferiores. Permeando desde o pensamento, os espaços clínicos e espaços *in situ* (museus, galerias, bienais, instituições educacionais, entre outros) do sistema da arte, os quais Mombaça (2020, p. 6) afere serem baseados na reencenação do trauma colonial.

[...] as formas de coerção foram atualizadas e que migramos de um sistema de captividade total para um outro de captividade fractal, no qual a violência nos atinge de outras maneiras, construindo assim umas formas de assimetria internas ao diagrama da negritude que possibilitam, em nível coletivo, a concomitância de nossa morte e de nosso sucesso.

Em espaços *in situ*, as produções negras terão “dificuldade” para serem percebidas como produções intelectuais tensionadas por aspectos culturais específicos. Elas não são estritamente poéticas e para serem contempladas, assim como o sujeito é ancestral e político, ela possui aplicação e finalidade. A “valorização” nesses espaços será por meio do agendamento da negritude<sup>82</sup> e a ecologia de outros termos, como *queer*, decolonização, feminismo, dissidência etc., que repetem a estratificação da vida.

---

<sup>82</sup> Escrevo aqui a negritude no singular, tensionando o estereótipo cultural da única maneira de ser negro que é só poder falar sobre dor e sofrimento.

[...] já fiz esse trabalho em galerias, a relação do público que já é dali da arte e está acostumado em ver trabalho em performance, obvio que é outra. Vão pensar de fato a escultura, espacialidade, materialidade, o caminhar que é lento, a interação de corpo e máquina porque tem mp3 colado no corpo, mas esse lugar de acessar o que é cotidiano e romper, é um lugar muito caro pra mim [...] (LIMA, 2020, informação verbal)<sup>83</sup>.

[...] existe uma diferença em performar na rua e performar dentro de uma instituição. O feedback automático e sem firulas porque quem entra no museu já entra com um filtro que vai acontecer uma performance e é uma performance. É muito mais raro você encontrar uma pessoa querendo te ajudar dentro do museu, em performance, do que na rua porque isso aconteceu comigo no Museu da Abolição, por exemplo, passou uma mulher e perguntou se tava tudo bem lá aí eu fique, tipo, aham, tá tudo ótimo. Tudo sobre controle. Na verdade não foi eu que falei, foi um amigo que estava fazendo as imagens. No museu nunca aconteceu isso ou na universidade. Na universidade aconteceu uma performance que eu perdi a consciência e nem houve nenhum feedback do público. Só continuaram assistindo. [...] Principalmente no Centro de Artes. Em 2015 aconteceu uma tragédia no Centro de Artes e aplaudiram. O menino estava levando choque num poste e achavam que era uma performance. [...] Aqui na UFPE. Então, esperam de tudo no Centro de Artes. [...] voltando no primeiro exemplo, várias vezes que eu fui nesse museu, antes e depois de performar, havia um ruído gigante. Eu sempre era parado na postaria, pediam a minha identidade, perguntavam o que eu ia fazer. Era uma grande dificuldade entrar no museu porque para além de museu, era uma instituição federal e sempre teve uma enorme dificuldade. Era muito engraçado como a imagem de artista me abriam muitas portas e me davam algum respeito em alguns momentos, mesmo que momentâneo, sabe. Eu fico me questionando se para artistas brancos isso acontece também (NASCIMENTO, 2020, informação verbal).<sup>84</sup>.

As falas de Geovanni sobre a *aparição, o que te diz meu corpo?* (2016) (figura 21) e de Abiniel sobre *Quanto vale o sangue de quem?* (2018) no Museu da Abolição; ter perdido a consciência em *Sonido, assucar, pedigree* (2019) e o caso de Higor Tenório na Universidade Federal de Pernambuco refletem sobre aparecer em espaços *in situ* e *ex situ* (praças, ruas, espaços independentes e etc.). Chama atenção o “esperam tudo no Centro de Artes”, departamento da Universidade Federal de Pernambuco ou o centro de artes enquanto sistema, porque o público que frequenta espaços *in situ* está preparado para contemplar um tipo de arte muito específica e que muitas vezes nem sabem o que é ou estão interessados sadicamente em acompanhar até onde os corpos negros conseguem ir para se extinguir. Faço tal afirmação lembrando a primeira vez quando *Até os filhos do urubu nascem brancos* (2019) apareceu. Foi na *vernissage* da exposição “Atlas para o futuro”, dentro da VIII do ComA, na Galeria Espaço Piloto em Brasília/DF. O trabalho foi posicionado na entrada da galeria, no qual o público, que era majoritariamente branco, o observava ser violentamente esfregado pela bucha vegetal. Quando finalizei, recebi *feedbacks* sobre a utilização da argila, indagações sobre o porquê de o trabalho ter ficado tão distante enquanto outro artista branco realizava uma

<sup>83</sup> Informação fornecida por Geovanni Lima em 10/11/2020.

<sup>84</sup> Informação fornecida por Abiniel João Nascimento em 26/02/2020.

*performance* dentro da galeria junto de todos, mas o que mais marcou foi o comentário de uma pessoa branca que disse, “nossa, foi tão rápido. Esperava mais”.

Figura 21 – Público escutando as memórias aleatórias em *O que te diz meu corpo?*



Fonte: Paula Barbosa e Álvaro Leite. Festival SESC Aldeia Ilha do Mel. Vitória/ES, 2017.

*[...] o Museu do Homem do Nordeste é um museu histórico etnográfico daqui que tenta construir a partir de estudos de Gilberto Freyre, de seu acervo, uma imagem do homem nordestino. E muito disse parte da narrativa da cana de açúcar, da escravidão e etc. Porque antigamente o nome do museu era Museu da Cana, aliás, Museu do Açúcar, que era do Rio de Janeiro aí veio pra cá. Esse museu é instalado numa antiga casa grande que pertencia a família de Gilberto Freyre e essa casa grande é instalada num bairro predominantemente branco, de classe média alta, que mantém uma estrutura arquitetônica e social extremamente racista. É muito comum você ver prédios, motéis, padarias, com o nome de senzala ou casa grande mesmo. Todos esses marcos arquitetônicos coloniais são nomes de lugares nesse bairro. A performance falava sobre violência contra corpos negros, que é quanto vale o sangue de quem?, e essa violência parte da violência policial que hoje é muito mais explícita e latente pra nossa realidade, mas tem um recorte para além do contemporâneo porque o sangue da gente vem sendo derramado a um tempo, para além do agora e realizar essa performance no museu que mantém uma estrutura colonial, que muitas vezes ignora a narrativa da escravidão e que até um tempo atrás você poderia experimentar (ironia ao falar) numa experiência museal, um tronco, por exemplo, que pra mim isso é muito grave, cria um ruído na paisagem nesse museu higienizado e que mantém essas estruturas, coincidentemente ou não, foi o primeiro museu que pisei na vida quando tinha 14 anos. Assim que eu entrei no museu, teve uma visita guiada que era uma mediação histórica. A primeira sala era sobre o açúcar e as relações de trabalhos. Tinha muito a narrativa do escravo, que o escravo morria ao mexer o caldeirão de açúcar porque era muito quente. Eu saí de lá extremamente incomodado porque era uma criança negra e todos meus colegas que eram brancos olharam pra mim automaticamente porque era sempre o escravo negro. Enfim. Houve todo esse desconforto e praticamente 10 anos depois eu volto a esse local realizando uma performance criticando*

*indiretamente todo esse acontecimento [...] (NASCIMENTO, 2020, informação verbal)<sup>85</sup>.*

Existem diferenças claras em ser um homem negro e ser um artista. A segunda palavra associada a primeira anula diplomaticamente a pigmentação da pele, mas o tratamento continua sendo diferente. No ocidente, nomenclaturas possibilitam e aprisionam se não houver negociações.

*[...] não tem um lugar onde meu trabalho tenha acontecido e seja somente um lugar, que me inscrevi num processo de seleção apenas para apresentar meu trabalho. Nós precisamos sempre negociar e com o tempo aprendi que as vezes a crítica é mais eficaz dentro. Não existe espaço por espaço. Existem espaços que são caros pra mim e existem espaços que estão dentro do sistema da arte. O que estão dentro do sistema da arte vamos sempre fazer uma negociação fundamentada no capitalismo. Os que não estão, que são afetivos pra mim, é uma outra conversa, outro jogo [...] (LIMA, 2020, informação verbal)<sup>86</sup>.*

Ocupar espaços *in situ* é muito caro para artistas negros, por isso, é necessário estabelecer negociações com eles baseadas sempre no capitalismo, entendendo o quanto de energia consegue investir e que nesses espaços as *aparições* se tornarão *performance art*, as intuições serão processos criativos e o resultado do processo de escuta serão apenas imagens.

*[...] nesse momento em que percebi que a performance não é um fazer artístico e sim um fazer espiritual. De entender esse local que meu corpo ocupava, de que território eu vim [...] (NASCIMENTO, 2020, informação verbal)<sup>87</sup>.*

*[...] As melhores imagens que tenho do trabalho são de Curitiba, mas lá ele se tornou uma ação. Tanto que conversando com Fred e Paula, que sempre viajam comigo, olhei e disse, aqui virou performance. A energia do espaço é diferente (LIMA, 2020, informação verbal)<sup>88</sup>.*

Nos espaços *ex situ* existe a possibilidade de deslocação coletiva do *tempo negro espiralar* e o espaço, havendo a potência da transformação, já que a pessoa que está aparecendo encontra aqueles outros/as que não são convidados para entrar em espaços *in situ* e são pressionados/as a realizar o movimento de sobrevivência dentro do moderno sistema colonial que está enraizado na política do “[...] desejo de perpetuação desse sistema que garante o direito de gerir e performar a violência não apenas ao estado, mas também ao homem cisgênero” (MOMBAÇA, 2016, p. 6).

<sup>85</sup> Informação fornecida por Abiniel João Nascimento em 26/02/2020.

<sup>86</sup> Informação fornecida por Geovanni Lima em 11/11/2020.

<sup>87</sup> Informação fornecida por Abiniel João Nascimento em 23/09/2020 .

<sup>88</sup> Informação fornecida por Geovanni Lima em 10/11/2020 .

[...] lembro de duas situações. A primeira foi quando uma moça tirou o áudio [...] ela começou a chorar e pediu para me abraçar. Abracei, ela não quis conversar e eu também não. A segunda foi o rapaz que me fez parar de fazer o trabalho. Ele saiu da cadeira, peguei as coisas e fui embora. Era um cara negro, que estava meio bêbado e estava muito sujo [...] ele ouviu, quando terminou, tirou o fone e falou, posso te contar uma coisa? Eu termino o áudio dizendo que tenho saudade dos pés da minha avó. Ele me falou uma coisa muito doida. Foi, a última lembrança que tenho do meu irmão são os pés dele dentro do caixão. Eu respondi, mas no caixão? Ele, é. Eu moro numa periferia de Vitória e meu irmão não era uma pessoa ruim, mas usava maconha. Comprou e não pagou no prazo. O cara deu 16 tiros na cara dele e minha mãe não me deixou ver ele dentro do caixão. A única lembra que eu tenho dele é o pé porque eu olhava de um outro cômodo. Aquilo mexeu comigo. O pé é um lugar de afeto pra mim. Para esse cara, que é igual a mim, é um lugar de violência, é um lugar de dor. Ele me disse que a vida dele nunca mais foi a mesma porque por causa de 50 reais o irmão dele foi assassinado com 16 tiros. E decidi nunca mais fazer esse trabalho [...] (LIMA, 2020, informação verbal)<sup>89</sup>.

Os espaços *ex situ*, assim como os espaços *in situ*, estão impregnados pela violência colonial, mas os *ex situ* Mbembe (2018) nomeará a violência de *Necropolítica*, sendo o sistema baseado no poder e suas tecnologias de controle sobre povos, no qual é o desejo de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Tais tecnologias advêm do parâmetro definidor primordial da raça e tem como objetivo destruir grupos específicos vivendo em risco de morte a todo instante.

Na ação realizada em espaços *ex situ*, ao mesmo tempo em que o corpo negro aparece, causa atravessamentos nas pessoas que transitam e retornam como ruídos das estruturas. É a grande ave sistêmica que Odé, o orixá caçador, que porta o *ofá*<sup>90</sup> e atira sua uma flecha no tempo. É Geovanni hasteando a bandeira em todo ponto de ruína ou onde houver igrejas pentecostais em *Quantos passos valem uma caminhada?* (2018) (figura 22); a senhora cristã pregando após ouvir o áudio em *O que diz meu corpo?* (2016); são os grupos de rapazes brancos quase agredindo Geovanni em *Epiderme social* (2015) (figura 23); apagando a presença de Abiniel suspenso na rede de pesca no Marco da Bíblia em *Êxodo ou como exceder um corpo* (2018) (figura 24); gritarem para ele sair da rua em *Corpo negro, cabeça branca* (2018) (figura 25); elevarem a voz enquanto eu organizava as calabresas dentro da sunga de plástico e os olhares-gestos-comentários em *A destruição do (meu) falo* (2019) (figura 26), e o comentário da criança, “um homem peixe”, quando me viu caminhando em *Novo nascimento ao já nascido: sou marinheiro da mamãe sereia* (2018).

<sup>89</sup> Informação fornecida por Geovanni Lima em 10/11/2020.

<sup>90</sup> Palavra iroubá e é um arco e flecha, instrumento sagrado utilizado no culto a Odé. O *itán* onde Odé atira a flecha para matar a ave sistêmica é uma metáfora a respeito das diversidades através da defesa/enfrentamento e a busca do conhecimento.

Figura 22 – Geovanni hasteando a bandeira na encruzilhada em *Quantos passos valem uma caminhada?*.



Fonte: Ana Lages. Festival Corpus Urbis - 4º ed., Oiapoque/AP, 2018.

Figura 23 – Geovanni com o corpo carimbado em *Epiderme social*.



Fonte: Tom Fonseca. Centro de Vitória/ES, no Viradão Cultural, de forma independente, 2015.

Figura 24 – Homens fazendo uma selfie e Abiniel no fundo em *Êxodo ou como exceder um corpo*.



Fonte: Zanone Fraissat. Festival Corpus Urbis – 4ª Ed. Set., 2018.

Figura 25 – Abiniel passando o gesso na cabeça em *Corpo negro, cabeça branca*.



Fonte: Acervo do artista. Lançamento do livro "Crítica da Razão Negra" de Achille Mbembe, pela N-1 edições, no Museu da Abolição. Recife/PE, 2018.

Figura 26 – Waleff fazendo o percurso caminhando da Praça Costa Pereira até o Museu Capixaba do Negro – MUCANE em *A destruição do (meu) falo*.



Fonte: Paula Barbosa. Festival Lacação – Arte e Cultura LGBT+, Vitória/ES, 2019.

Espaços *ex situ* reproduzem uma hierarquia de opressão, a qual não cabe todo mundo, ou melhor, não cabe todo mundo usufruindo igualmente. O homem negro adentra desorganizando a estrutura imagem e semelhança dos que lhe roubaram os modos de estar vivo, pois, diariamente essa estrutura se alimenta das relações de poder específicas.

Nos espaços afrocentrados independentes ou quilombos contemporâneos surgem a possibilidade de construir um *lugar de respiro*. Faço tal pontuação associando a segunda aparição de *Até os filhos do urubu nascem brancos* na 8ª temporada do Festival Segunda Preta, em 2019, que acontece em uma segunda-feira de Exu, em Belo Horizonte/MG. Festival organizado por e para pessoas negras e houve uma troca horizontal com o público que era majoritariamente negro.

Mesmo com a situação de uma pessoa no meio da ação falar para eu parar de esfregar a bucha e, em seguida, sair do ambiente, todavia, o público era massivamente negro estava acolhido e conversando diretamente com os meus.

[...] na leitura que fiz do seu espetáculo... pra mim você precisava que alguém falasse pra você parar, se não você não ia parar. Que o tempo todo que você começou a fazer aquele... a se machucar... tudo... eu pensei, alguém vai falar pra ele parar. E a forma como você olhava, tipo assim, olha o que eu tô fazendo, você não vai fazer nada? A leitura que eu fiz do seu espetáculo, e também me remeteu a época da escravidão em que os negros tentavam ficar brancos. Eles faziam isso nas

*peles deles. Tentavam passar tudo quando eram coisas que eram claras e machucavam mesmo as peles com os objetivos...* [transcrição do áudio interrompido por muitos ruídos e não entendimento] (AFLITO, 2019, informação verbal)<sup>91</sup>.

*[...] na hora em que fui tomar o banho, o museu inteiro começou a chorar e me lembro da situação. Era muito bonito. Eram pessoas negras e elas começaram a bater no chão. Uma pessoa aleatoriamente disse, eu te curo, eu te liberto, eu trago paz para sua pele, afeto para o seu coração. Na medida em que me banhava [...] o banho não faz sentido, experiência da estrutura racista talvez só faça sentido pra mim, mas o afeto conecta, entende? Eu acredito na energia que o outro dá pra mim. Consigo descrever a sensação no meu corpo com as pessoas batucando desse jeito aqui, igual tambor. Essa menina depois eu soube quem era, liberando a minha existência nesse lugar e falando assim, você pode ir pra outro. Eu enquanto preta, enquanto igual a você, digo, recebe afeto no seu coração, sabe. A gente pode se amar. Essa erva pode curar suas feridas, mas a energia que estamos mandando pra você pode curar outras coisas. Se atenta a isso [...] (LIMA, 2020, informação verbal)<sup>92</sup>.*

A fala de Geovanni em *Exercícios para se lembrar: branqueamento ou ação repetida de cuidar* (2020), realizada no Museu Capixaba do Negro – MUCANE, e a fala da pessoa após pedir para parar de esfregar a bucha vegetal na segunda *aparição* de *Até os filhos do urubu nascem brancos* salientam a potência do aparecer para o igual ancestral, pois nos encontros se formam quilombos/encruzilhadas que, de acordo com Martins (2002), oferecem o entrecruzamento de maneira horizontal, dado que o centro se dissipa na medida que desloca.

As *aparições* em espaços *in situ* e *ex situ* acontecem como a vida acontece, sempre em alerta ao confronto, a energia aplicada, as negociações que necessitam ser feitas para não serem capturados, buscando controle sobre as imagens, questionando os desajustes dos modos preestabelecidos de ser/fazer/aparecer. Brota vida nos gestos e símbolos selecionados em diálogo com os iguais. A repetição deles é reencontrar as neuroses raciais que leva o negro a clínica ou a articulação para uma *aparição*, mas o quanto mais lúcido estiver pode se organizar para a cura coletiva, ou em outras palavras, lidar com as feridas decorrentes do trauma colonial.

---

<sup>91</sup> Informação fornecida por Espectador Aflito em 2019.

<sup>92</sup> Informação fornecida por Geovanni Lima em 10/11/2020.



Figura 27 – *Sem título* (2021), de Waleff Dias

#### 4 CONSIDERAÇÕES OU APAREÇA, NÃO PERMITA QUE A SOLIDÃO NOS MATE

*Eu não sou real. Eu sou igual a você. Você não existe nesta sociedade. Se você existisse, as pessoas não estariam buscando direitos iguais. Você não é real. Se você fosse, teria algum status entre as nações do mundo. Então, nós dois somos mitos. Eu não venho a você como uma realidade. Eu venho para você como um mito. Porque é isso que os negros são: mitos. Vim de um sonho que o negro teve há muito tempo. Na verdade, sou um presente enviado a você por seus ancestrais<sup>93</sup>.*  
(Sun Ra, "Space is the place")

As fantasias coloniais de negrura perseguem e rondam os negros como fantasmas desde o período escravocrata e potencializadas no pós-abolição, nas quais questões de raça e gênero, por meio de propagandas de televisão, campanhas políticas, movimentos sociais e culturais, entre outros, propagam e cristalizam imagens que controlam, através da lógica binária-ruptura entre espiritualidade e a ciência, na produção do conhecimento teórico e poético, a base do ocidente em que constrói suas mitologias. Porém, a mitologia africana começa onde termina a investigação científica ocidental. Elas são metáforas que podem curar o trauma colonial e possibilitar estabelecer a harmonia de quem se encontra na beira do caos.

---

<sup>93</sup> No original: "I'm not real. I'm just like you. You don't exist in this society. If you did people wouldn't be seeking equal rights. You're not real. If you were you'd have some status among the nations of the world. So we're both myths. I do not come to you as a reality. I come to you as a myth. Because that's what black people are: myths. I came from a dream that black man dreamed long ago. I'm actually a present sent to you by your ancestors." (N.T.)

Interseccionando o *tempo negro espiralar*, a *caminhada* enquanto método ancestral, o enegrecimento do simbólico por meio da personificação do corpo e a encruzilhada enquanto fenda, espaço de encontro na cidade impregnada de violência; expandimos as limitações, lembramos outras formas de exercer a subjetividade, modalidades de acolhimento, sentidos de pertencimentos e forjamos nossos próprios quilombos-clínicas. Por meio do movimento do corpo, *ókòtó* e o *ogó* se encontram e se expandem. O corpo é o primeiro terreiro que ocupamos e os homens negros pensando juntos podem lançar raízes numa consciência, ainda que em formação, sem autodestruírem e destruírem os outros. Assim, deve se desdobrar a clínica e o processo psicoterapêutico clínico não apenas num estado de espírito, mas na atitude consciente e política, igual ao artista e sua obra-vida. Serem pensados como caminhos guiados por Exu/psicólogo clínico, que guiará o cliente/artista na construção de ferramentas para que juntos consigam lidar com os mitos que os perturbam.

Questionar a masculinidade ofertada, além de romper o lugar de objetos de serventia, abre espaço para uma discussão crítica sobre outras identidades de gênero, orientações sexuais e papéis de gênero, pois pensar somente a partir de uma unidade que privilegia, no entanto, vulnerabiliza e distancia de uma diversidade. O debate precisa acontecer principalmente entre homens negros, primeiro porque têm dificuldades de ouvir mulheres e os femininos; e segundo, reproduzem comportamentos de homens para homens, de pais para filhos, limitando o diálogo sobre as deficiências que tais condutas decorrem; não se permitindo sentir, não conversando e têm ainda muita dificuldade de reconhecer, articular e debater a construção de outras masculinidades no Brasil.

É clichê dizer o quanto a potência dos encontros com os artistas foi. Entendendo que muitas ocasiões da vida constataram que alguns clichês se fundamentam em coisas sólidas, bem conhecidas e atemporais. Tenho muito ainda o que refletir, pois acredito que é o que todos fazemos quando somos obrigados a ficar frente ao espelho.

As *aparções* trazem consigo a possibilidade de cura coletiva e substituir a palavra *performance art*, conhecida historicamente, embora problemática, por *aparções*, desenvolvida em outro contexto, sinaliza uma visão de mundo profundamente diferente, num ato de racionalização dos desejos, uma reparação na história colonial compartilhada de relações de poder e de dominação cultural que não desapareceria mesmo que mudássemos nossas línguas. Além do mais, utilizar outras terminologias em vez de *performance art*, disponibiliza e enriquece a prática artística sem perder o seu frescor do experimental, uma vez que o importante é a informação que quer compartilhar, porque “[...] projetar-se no futuro é

igualmente necessário para regressar à vida, e, portanto, crucial em qualquer aventura terapêutica” (MBEMBE, 2017, p. 191).

Aparecer é negociar e é preciso saber quando e para quem aparecer. Devemos nos movimentar para não sermos capturados pelo sistema auto gerível, falando e gestualizando para os iguais, similares a espelhos que refletem para transformar/buscar a cura; trocando os nomes, olhando por outros olhos e espiralando entre o passado-presente ancestral, entre as fendas/ruídos que construímos com nossas práticas de vida-arte.

Enquanto não pensarmos homens negros e suas capacidades de serem conexões, vamos continuar servindo para alimentar a mesma estrutura de poder que faz parte do sistema de exclusão e extermínio. Pensar segundo a perspectiva afrocentrada e do pensamento decolonial é buscar equilíbrio num mundo multicultural que percebe pessoas racializadas como agentes de acordo com os próprios interesses, revelando o que está oculto através da raiz, falando e se conhecendo pela linguagem dessa raiz, “trazer o pensamento nos tempos de hoje é um exercício de experimentação sobre o fazer futuro e o mundo; uma experimentação implicada nos rastros para a ancestralidade” (MOMBAÇA e MATTIUZZI, 2019, p. 15). Desse modo, por meio dos quatro símbolos de Exu, o conhecimento centrado em autores/as negros e negras, e as *aparições* de Lhola Amira, relembramos coletivamente a similaridade não na disputa binária de poder colonial, mas, na recusa do *desejo de subordinação* por meio da definição pela boca, pela palavra e pelo gesto, resgatando outras formas de cuidado que não são acessíveis para todos/as, tendo sempre em mente o contexto histórico, as tradições, os costumes, os pressupostos morais, as preocupações do país, em suma, o tecido geral.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LIVROS:

BALDWIN, James. **Notas de um filho nativo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

BICUDO, Virgínia Leone. **Atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo** / Virgínia Leone Bicudo, Marcos Chor Maio (Org.). São Paulo: Editora Sociologia e Política, 2010.

CRUZ, Yhuri. **Pretofragia: um ensaio-cena em 4 atos**. Rio de Janeiro: Carrocinha Edições, 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDU-FBA, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. São Paulo, Global, [1933] 2003.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019a.

LAPLANCHE, Jean.; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário de psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições. 1997.

MAURANO, Denise. **A transferência: uma viagem rumo ao continente negro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Tradução de Renata Santini. 1ª ed. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2019.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2019a.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROMERO, Sylvio. **Litteratura brasileira e a crítica moderna**: ensaio de generalização. Rio de Janeiro: Imprensa Industrial, 1880.

ROUDINESCO, Elisabeth.; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo, 2019.

SOUZA, Neuza Santos. **Torna-se negro**: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social . Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983.

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

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. 1ª Ed. São Paulo: Pólen, 2019.

#### **CAPÍTULOS OU TEXTOS EM LIVROS:**

CARIDADE, Waleff Dias.; SANTOS, Fátima Aparecida dos. Até os filhos do urubu nascem brancos: reflexões sobre a mestiçagem no Brasil. In: ALBERTONI, Fernanda.; CORRÊA, Patrícia.; FERNANDES, Thiago. (Org.). **Arte e memória em tempos de crise**. E-book – Anais do XXII Encontro de Pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 442-450.

CARONE, Iray. Breve histórico de uma pesquisa psicossocial sobre a questão racial brasileira. In: CARONE, Iray.; BENTO, Maria Aparecida Silva. (Org.). **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014, p. 13-23.

DAVIS, Angela. Violação, racismo e o mito do violador negro. In: DAVIS, Angela. **Mulher, raça e classe**. Tradução livre para a Plataforma Gueto, 2013, p. 125-143.

GORDON, Lewis Ricardo. Prefácio. In: FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDU-FBA, 2008, p. 11-17.

HOOKS, Bell. Introdução: atitude revolucionária. In: HOOKS, Bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019a, p. 31-42.

HOOKS, Bell. Reconstruindo a masculinidade negra. In: HOOKS, Bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019b, p. 171-213.

HOOKS, Bell. Love as the practice of freedom. In: HOOKS, Bell. **Outlaw culture**: resisting representations. Nova Iorque: Routledge, 2006, p. 243-250.

HOOKS, Bell. Vivendo de amor. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. (Orgs.). **O livro da saúde das mulheres negras**: nossos passos vêm de longe. Rio de Janeiro: Pallas; Criola, 2000, p. 84-93.

- KILOMBA, Grada. Ilusões Vol. I, narciso e eco de Grada Kilomba (português), 2017. In: KILOMBA, Grada: **Desobediências poéticas**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019b. p. 1-22.
- LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. In: LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019a, p. 45-49.
- LORDE, Audre. Minhas palavras estarão lá. In: LORDE, Audre. **Sou sua irmã**: escritos reunidos. São Paulo: Abu Editora, 2020, p.77-87.
- LORDE, Audre. O filho homem: reflexões de uma lésbica negra e feminista. In: LORDE, Audre. **Irmã outsider**: Ensaios e conferências. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019b, p. 91-100.
- LORDE, Audre. Olho no olho: Mulheres negras, ódio e raiva. In: LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019c, p. 183-218.
- MAIO, Marcos Chor. Introdução: A contribuição de Virgínia Leone Bicudo aos estudos sobre relações raciais no Brasil. In: BICUDO, Virgínia Leone; MAIO, Marcos Chor (Org.). **Atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo**. São Paulo: Editora Sociologia e Política, 2010, p. 23-51.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: GAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (Org.). **Performance exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: UFMG. Poslit, 2002. p. 69-91.
- MBEMBE, Achille. Farmácia de Fanon. In: MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. 1ª Ed. Portugal: Antígona, 2017. p. 153-208.
- MBEMBE, Achille. O tempo negro. In: MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Lança. 1ª Ed. Portugal: Antígona, 2014, p. 207-216.
- MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. In: **Arte e descolonização**: Masp afterall. 2020.
- MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. In: MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. p. 27-34.
- MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência! **32ª Bienal de São Paulo - Incerteza Viva**, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 2016, p.1-16. Disponível em: [https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo\\_a\\_uma\\_redistribuicao\\_a\\_o\\_da\\_vi](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_a_o_da_vi). Acesso em 17 jun. 2021.
- MOMBAÇA, Jota; MATTIUZZI, Musa Michelle. Carta à leitora preta do fim dos tempos. In: SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo, 2019, p. 14-27.
- NKOSI, Deivison Faustino. O pênis sem o falo: Algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo. In: BLAY, Eva Alterman. (Orgs.). **Feminismos e masculinidades**:

Novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, p. 75-104.

RESTIER, Henrique. O duelo viril: confrontos entre masculinidades no Brasil Mestiço. In: RESTIER, Henrique.; SOUZA, Rolf Malungo de. (Org.). **Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2019, p. 21-51.

VEIGA, Lucas Motta. Além de preto é gay: as diásporas da bixa preta. In: RESTIER, Henrique.; SOUZA, Rolf Malungo de. (Org.). **Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2019, p. 77-93.

### DISSERTAÇÃO E TESE:

BUENO, Winnie de Campos. **Processos de resistências e construção de subjetividades no pensamento feminista negro**: uma possibilidade de leitura da obra *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (2009) a partir do conceito de imagens de controle. Dissertação (Mestrado em Direito) – Programa de Pós-Graduação em Direito. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, 2019.

GORZILLO, Maria Regina. **Processos de criação em performance e as práticas comunicativas**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **Significações do corpo negro**. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

PELED, Yiftah. **DTEEP**: dinâmicas de troca entre estados de performance. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

### ARTIGOS:

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. **ILINX Revista do LUNE**. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatrais – UNICAMP. n° 4, dez., 2013, p. 1-11. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>. Acesso em 10 jul. 2020.

FERNANDES, Alexandre de Oliveira. Espirais da linguagem de Exu: por uma filosofia do Òkòtò. **Revista Espaço Acadêmico**. n. 207, 2018, p. 4-15. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/43160>. Acesso em 09 abr. 2021.

GOUVEIA, Marizete; ZANELLO, Valeska. Psicoterapia, raça e racismo no contexto brasileiro: experiências e percepções de mulheres negras. **Revista Psicologia em Estudos**. Vol. 24, Maringá, 2019, p. 1-15. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-73722019000100239](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722019000100239). Acesso em 05 mai. 2020.

MEDEIROS, Maria Beatriz de; SOUB, AIIA. O conceito de mar(ia-sem-ver)gonha e a fulleragem/performance *Mogno e Mais* do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. **Revista Vazantes**, vol 2, n. 02. 2019, p. 80-89. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/40292>. Acesso em 22/06/2020. Acesso em 12 jun. 2021.

NASCIMENTO, Tatiana. Quem nomeou essas mulheres “de cor”? políticas feministas de tradução que mal dão conta das sujeitas negras traduzidas. **Translatio - Revista do Núcleo de Estudos de Tradução Olga Fedossejeva**. n. 13. Porto Alegre, 2017, p.127-142. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/71586>. Acesso em 12 mar. 2021.

VEIGA, Lucas Motta. Descolonizando a psicologia: notas para uma Psicologia Preta. **Factal: Revista de Psicologia**, v. 31, n. esp. Set. 2019<sup>a</sup>. p. 244-248 Disponível em: <https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/29000>. Acesso em 25/04/2020. Acesso em 12 jun. 2021.

## OUTRAS REFERÊNCIAS

AMIRA, Lhola. **Bayeza namaYeza / De kommer med medicin, Konstmuseet i Skövde 2019**. 24 set. 2019. Vídeo Skövde Kulturbus: Lhola Amira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u1Vu3m0ieXM>. Acesso em 24 jun. 2020.

AMIRA, Lhola. **Conversas**. Catálogo 33<sup>a</sup> Bienal de SP, 2018a. Entrevista a Wura-Natasha Ogunji.

AMIRA, Lhola. **Here's What You Need To Know About The Artist Who Calls Herself Na Ancestral Presence**. 28 mai. 2018b. Vídeo The Narrative: Lhola Amira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fk2-fYLYDMk>. Acesso em 22 jun. 2020.

AMIRA, Lhola. **Philisa: Hlala Ngikombamthise**. São Paulo, 33<sup>a</sup> Bienal, 2018c.

DIAS, Waleff. **Portfólio online do artista**. Disponível em: <https://waleffdiasec.wixsite.com/portfolio>. Acesso em 04 set. 2019.

HERKENHOFF, Alfredo. Racismo: Por que se matou a psicanalista negra que fazia sucesso no Rio?. [S. l.]: **Portal Geledés**, 5 ago. 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/racismo-por-que-se-matou-psicanalista-negra-que-fazia-sucesso-no-rio/>. Acesso em: 26 abr. 2020.

LIMA, Geovanni. **Site do artista**. Disponível em: <https://www.geovannilima.com/>. Acesso em: 04 set. 2019.

NASCIMENTO, Abiniel João. **Site do artista**. Disponível em: <https://www.abinielnascimento.com/>. Acesso em 04 set. 2019.

ÔRÌ. Direção e produção: Raquel Gerber. Roteiro: Maria Beatriz Nascimento. Brasil, 1989. 90 min. color.

PORTER, Tony. **A call to men**. 10 dez. 2010. Vídeo TED: Tony Porter. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=td1PbsV6B80>. Acesso em: 11 ago. 2020.

SPACE is the place. Direção: John Coney. Produzido: Jim Newman. Roteiro: Sun Ra, Joshua Smith. Estados Unidos, 85 min. color.

### **ENTREVISTAS CONCEDIDAS:**

NASCIMENTO, Abiniel João. **Entrevista com o artista Abiniel João Nascimento**. [Entrevista cedida a] Waleff Dias Caridade. Entrevista concedida para a dissertação *Aparições e homens negros: masculinidades, racismo e a construção por meio do simbólico*. Recife, 2020.

LIMA, Geovanni. **Conversa com o artista Geovanni Lima**. [Entrevista cedida a] Waleff Dias Caridade. Entrevista concedida para a dissertação *Aparições e homens negros: masculinidades, racismo e a construção por meio do simbólico*. Vitória, 2020.

AFLITO, Espectador. **Aparição de *Até os filhos do urubu nascem brancos***. [Depoimento cedido a] Waleff Dias Caridade. Depoimento concedido após Aparição de *Até os filhos do urubu nascem brancos*. Belo Horizonte, 2019.

**APÊNDICES**

## **APÊNDICE A – PERGUNTAS PARA SEREM FEITAS NA CONVERSA- ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA**

Explicar o conceito de aparições e o diferencial de *performance*, friccionando o que se permite fazer e sentir.

1. Descreva, com detalhes, as ações que construiu – acionou;
2. Em quais lugares houveram oportunidades de apresenta-las e como esse lugar interferiu no trabalho?
3. Quais símbolos utiliza nos trabalhos?
4. Por que utiliza tais símbolos nas ações? Percebe eles se repetindo nos trabalhos? Se sim, o que acha sobre isso?
5. Além de escolher como fazer, você decide o tempo e o lugar onde vai acionar?
6. Acredita que a ação acontece antes dela ser executada?
7. Qual as ações (autorais) você acionou mais vezes em espaços urbanos, por que repetiu o trabalho e como foi repetir as regras?
8. Nas vezes que acionou em espaços urbanos, houveram intervenções de transeuntes? Se sim, o que o público fez e qual foi a tua reação?
9. Considera que as ações que constrói e aciona, refletem a tua construção enquanto homem negro? Se sim, em que sentido?
10. Como compreende teu corpo nos espaços urbanos? Alguma ação surgiu dessa interação?

## APÊNDICE B – ENTREVISTA COM O ARTISTA ABINIEL JOÃO NASCIMENTO<sup>94</sup>

### PARTE 01

**Data de Realização: 19/02/2020**

**Local: Recife, Pernambuco**

Waleff – *Oi Abiniel. Preciso que me fale detalhadamente sobre os trabalhos que tens até hoje em performance e os quais ainda não fizestes, mas, antes pode falar um pouco de si para te conhecer melhor.*

Abiniel – Eu tenho 23 anos. Sou natural de Carpina, da zona rural de Carpina. Sou graduando em museologia pela Universidade Federal de Pernambuco, mas antes eu cursava psicologia de 2015 a 2017. De 2017 até atualmente eu curso Museologia, mas com interface nas artes visuais, na Antropologia. É isso academicamente. Eu pesquisei em performance atualmente o que eu chamo de *oxidação*, só que eu iniciei em performance muito mais numa outra lógica, partindo de outros pré supostos. Foi no final de 2017 e começo de 2018 que realizei a minha primeira performance que foi *quanto vale o sangue de quem?*. É uma performance pública e foi executada duas vezes. A primeira foi no Museu do Homem do Nordeste aqui em Recife e a segunda foi no Centro de Artes e Comunicação da UFPE. A ação da performance ou o programa é basicamente eu enxugar um litro de sangue petrificado em gelo, e aí eu vou acompanhando o tempo desse derretimento, enxugando, interagindo com esse cubo de gelo durante o tempo dele. Na primeira execução dessa performance, ela durou 3 horas e foi muito tenso porque nunca acabava e eu ficava em um estado quase meditativo. Eu não sentia muitas coisas, mas no final da performance estava acabado. Na segunda execução, que foi praticamente um ano depois, foi em outro contexto, já tinha mudado muita coisa no meu corpo. Falando mesmo de pesquisa e entendimento do corpo. Foi praticamente outro sentimento pós performance. Eu me senti mais exposto na segunda execução apesar que a primeira execução foi num museu que é super elitista, num bairro elitista, predominantemente

---

<sup>94</sup> A conversa com o artista aconteceu no seu quarto-estúdio e foi dividida em três partes. A primeira começou 01h18min e terminou as 03h38min, a segunda, 00h15 às 01h45min e a terceira as 22h até 22h:30min. A primeira e a segunda aconteceram nos dias 19 e 26 de fevereiro de 2020 e a terceira no dia 23 de setembro de 2020 após transcrição das primeiras partes. Os horários dos diálogos foram escolhidos porque durante o dia o apartamento é muito agitado (Abiniel divide aluguel com quatro pessoas, todos com seus quartos). O artista possui o distúrbio da gagueira e potencializado pelo Transtorno de Ansiedade Generalizada (TAG), o tempo de execução de algumas palavras, pensamentos e sílabas ficam similares a cacoetes ou vícios de linguagem. Foi solicitado pelo artista que os retirassem na transcrição porque não afetariam a interpretação de suas ideias. A imposição da voz, o sotaque pernambucano e gargalhadas (tentei preservar as que a meu ver foram marcantes), não estão presentes aqui. Peço que você que está lendo imagine.

branco e que mantem muitos resquícios da colônia ainda, enfim. A segunda execução foi em uma universidade e eu me senti mais violentado, digamos assim, durante a execução da performance. Falando mesmo de recepção, de troca de energia. Essa é a minha primeira performance. Ela surgiu como uma obra em tecido e bordado, e não foi realizada, pelo o menos não do jeito que eu imaginava. Ao compartilhar em grupo a ideia, Ana Lira que é uma artista e amiga incrível daqui. Admiro horrores. Ela sugeriu eu executar em performance e eu fiquei em estado de choque. “Como assim vou executar essa ideia em performance se eu nunca tinha realizado nenhuma performance?” Nem era minha área de pesquisa porque eu pesquisava fotografia antes de tudo, mas eu realizei. Eu acho que mudou totalmente minha perspectiva.

Waleff – *Só pra eu entender. A ação surgiu a partir de uma indicação da tua amiga, a Ana Lira?*

Abiniel – Sim. A partir do momento que compartilhei a ideia que era um bordado, ela me questionou por que não realizaria esse mote que era *quanto vale o sangue de quem?* e a outra frase era *a arte não me salvará* em performance. Eu construí a ideia da performance e executei a performance. Essa é a minha primeira ação que acho um divisor de águas pra mim entender corpo, tempo, espaço, essas interações e arte de maneira geral. A minha segunda ação foi realizada no Museu da Abolição, acho que dois meses depois da primeira ação. Foi um convite na verdade. Eu tinha uma ideia antiga que não tinha executado e nem imaginava executar em performance, era mais voltada a fotografia, que surgiu ao ler *pele negra, máscaras brancas* de Fanon. Várias referências que me debruçava na época e eu realizei a performance *corpo negro, cabeça branca*, que basicamente eu tento questionar se é possível um corpo entre aspas essencialmente negro, em uma conjuntura colonial ou pós colonial, se a construção de pensamento e gostos e etc, é atravessado por uma lógica eurocêntrica. Na ação eu utilizou gesso e crio uma grande máscara na minha cabeça, englobando toda cabeça. Um pouco antes do ponto de secagem desse gesso eu começo a retirar as camadas que estão endurecendo e luto contra esse meio tempo, entre o que é não líquido, mas pastoso e concreto. Gruda no cabelo, na sobrancelha... Todo esse movimento de tirar esse gesso, arrancar junto os pelos e aparecer fissuras na pele. Essa é segunda performance. A terceira performance eu realizei meses depois em Oiapoque no festival Corpus Urbis. É uma performance situ specific. Pra mim ela só funciona nesse local porque é uma performance que eu pensei no contexto da residência, pesquisando mesmo como a cidade era construída, as dinâmicas de arquitetura e monumento. Essa performance, acho que é a última performance que fiz na rua.

Eu fico pendurado em uma rede de pesca que está amarrada no Monumento da Bíblia, que é um monumento no Marco Zero da cidade, que é abandonado, durante seis horas. Imóvel nessa rede. Sendo vulnerável a gravidade e aos transeuntes. Essa ação foi no final de 2018. Ela se realizou antes da segunda execução de *quanto vale o sangue de quem?*, que eu já tinha mudado outras perspectivas de performance. E entro em 2019, erro meu, não foi a última performance pública. Realizei mais duas performances públicas.

Waleff – *Acredito ser importante tu me contar teus trabalhos pra eu conhecer todos, independentemente de serem em lugares públicos ou privados.*

Abiniel – Ta. Públicos ou não.

Waleff – *Sim. Sobre a ordem também fica à vontade para me contar.*

Abiniel – Certo. Eu tenho dois trabalhos que são em performance também, mas ele foi realizado de maneira pública porque estava dentro de uma universidade que é pública e a ressalvas sobre isso sim.

Waleff – *Sim. Até por que se a gente for pensar lugares públicos numa perspectiva racial, não existem. Esses lugares são possíveis de serem transitáveis por algumas pessoas.*

Abiniel – Sim. São duas performances que eu começo a entender a minha relação com a minha família e o ambiente onde eu nasci, onde minha mãe nasceu, minha avó foi criada e etc. É muito mais uma pesquisa sobre minha família. A primeira performance dessa série que é composta por duas performances, que eu a chamo de *aceiro*, foi realizada no final de 2018. No limite de 2018 e 2019. Ela foi realizada no Centro de Artes e Comunicação e o nome dela é *doce, encardido*, onde investigo processos de embranquecimento, de racialização em paralelo ao processo do refinamento do açúcar. Tendo em vista que eu sou a primeira geração da minha família a não trabalhar no engenho de cana de açúcar, com trabalho braçal. Vou analisando essa construção de identidade, construção de território, construção de sociedade entre zona rural e como ela era constituída de ex-escravizados em quadro de engenhos que rodeiam essa vila. Eu parto daí pra investigar o açúcar. Nessa performance que se chama *doce, encardido*, é muito mais uma performance ritual e eu digo que ela é muito sobre eu e sobre quase um movimento de tentar estancar uma ferida minha. Compreender que eu não preciso ou precisaria (Abiniel respira fundo) eu não lembro da palavra agora, mas, é (silêncio) voltando a casa. Quando entrei na universidade comecei a trabalhar com artes e me sentia muito culpado porque eu ganhava uma grana que meus pais nunca ganharam trabalhando

horrores, tá ligado?! Eu me sentia muito mal porque eu tava ganhando uma grana, trabalhando com conceitos e palavras, semiótica e blá blá blá, enquanto o meu pai e minha mãe, os meus tios, meu avô e minha avó se lascaram pra trabalhar em trabalhos braçais, sabe. Eu ficava, “nossa, véi, não mereço esse dinheiro, eu não mereço esse reconhecimento, eu não mereço isso porque não é justo com a minha família”. Eu ficava em conflito interno entre é justo porque eles lutaram pra caralho pra hoje eu estar aqui e por outro lado eu ficava me autosabotando. Essa performance é basicamente esse corte, essa cisão, onde eu utilizo açúcar produzida no engenho onde meus pais trabalharam. Açúcar e melaço. Crio um grande círculo de açúcar refinado no chão e no centro a uma moringa utilizada na minha família a muito tempo, desde o meu avô que já é falecido e não cheguei a conhecer ele, com melaço dentro. Durante a performance eu vou soterrando o açúcar refinado, misturando ele na terra onde realizo essa performance, que ela é realizada em um ambiente não cimentado e não artificial. Eu vou pisando nesse açúcar, repetidamente em círculo, até desaparecer nessa terra, e por fim, o ato final da performance eu derramo sobre mim a moringa com o melaço, que é escuro e é o açúcar puro, entre aspas. Todas essas relações, do refinado ser o mais comercializado e o escuro ser menos comercializado, mas ser mais saudável. Todos esses paralelos que a colonização nos impõe. Essa é a primeira performance e eu acho que é também a primeira que meus pais participaram ativamente do processo. Meus pais e minha avó. Eles me ajudaram a construir, conseguir os materiais, me dizer o processo de trabalho deles. Foi muito especial pra mim e eu acho que mudou não da água pro vinho, mas mudou muito da minha ideia de performance e lógica de programa mesmo. Pra mim, hoje existe um programa pré-definido porque eu não parto do nada, só que ele é muito fluido e ele é muito polifônico. Eu parto de uma ideia, só que ela se dissolve na hora, se conecta com outros trabalhos. A segunda performance sobre o açúcar é uma crítica a uma exposição que rolou aqui em Recife, ironicamente no museu onde fiz a minha primeira performance, que era uma homenagem a um livro de Gilberto Freyre. Esse museu é realocado na antiga casa de Gilberto Freyre, que o pai dele era dono de engenho, blá blá blá e escreveu *casa-grande e senzala* que é infelizmente uma grande referência sobre o processo de racialização e mestiçagem no Brasil, principalmente sobre Pernambuco, e as relações da racialidade e mestiçagem a partir do açúcar. O nome da exposição era assucar, igual o nome do livro. Nessa exposição era um nível de racismo gigante da expografia ao texto curatorial. A expografia basicamente remonta uma cozinha barra uma sala de estar de uma casa grande, com direito a todos mantimentos, todas as louças, todas as decorações, ornamentos que era caracterizado na casa grande. Todos os aparatos históricos de vasilhas onde se colocavam doces e etc. Pra piorar, porque isso pra

mim já é grave o suficiente porque não faz nenhuma crítica ao açúcar enquanto processo de violência, de genocídio e etnocídio. No texto curatorial, a curadora pontuava o açúcar enquanto elo entre as três raças, enquanto o ingrediente principal da miscigenação e não de forma crítica. Faltou ela pontuar que houve morte, houve violência nesse processo de miscigenação a partir da escravização. Ela não pontua isso. Muito pelo contrário, ela passa longe disso e isso que me incomoda. Pegar uma história que é extremamente violenta e romantizar em níveis bregas, níveis assustadores. A performance parte desse pré suposto que é a exposição e a romantização do açúcar, e nessa performance em linhas gerais eu analiso o impacto do açúcar em comunidades interioranas daqui que basicamente são compostas por pessoas negras indígenas. Eu vou analisando novamente parte da minha família e nessa performance eu utilizo três elementos principais. O primeiro é um livro de um congresso agrícola que aconteceu aqui em Recife, se não me engano em 1888. Utilizo esse livro que é um livro de trabalhos que foi publicado logo após abolição, tem uma galera discutindo se a abolição era positiva ou negativa porque existia a lavoura e que precisava-se cuidar dessa lavoura e que não tinha ninguém pra cuidar dessa lavoura, que eles não iam pagar porque iam entrar em crise. Toda essa discussão de homens brancos discutindo sobre pessoas racializadas e os destinos dessas a partir dos interesses deles, interesses comerciais. Eu utilizo esse livro, utilizo rapadura que é uma referência a minha família. A minha avó me conta quando era pequeno, o pai dela trabalhava no engenho que ficava lá perto de casa. Ficava no sentido de quando era ativado porque ele ainda existe. Na hora do almoço ela ia levar rapadura, farinha e água pra ele comer porque era isso que tinha. Aí eu trago a rapadura nessa referência, e cachaça como outro elemento. Pensando mesmo na origem da cachaça, as consequências dessa origem que teoricamente ou num imaginário popular foi descoberta por escravizados no processo de refinamento no açúcar. Eu trago essa cachaça como outro recorte histórico e também como referência a mim mesmo nesse momento em que realizei essa performance. Eu realizei essa performance no início de 2019.

Waleff – *Qual era o nome da ação mesmo?*

Abiniel – *Sonido, assucar, pedigree.* São três palavras que compõem o texto curatorial da exposição. No início de 2019, final de 2018 e início de 2019 eu tava passando por umas bads e eu tava tomando muito álcool. Principalmente cachaça porque era barata, era muito forte e tava se tornando uma rotina já. Mesmo entendendo que era todo um processo genocida porque na minha perspectiva álcool é um plano genocida, principalmente pra população negra. Eu trago essa cachaça nesse processo também. A performance surge logo depois da primeira, mas

não era concretizada em uma ação específica. Eu tava investigando esses materiais a uns três meses antes. O livro eu tinha comprado num sebo no início de 2018. É muito doido porque parecia que algo esperava desse livro só que eu nunca tinha utilizado e mesmo assim tinha guardado ele. Ele é super antigo, é uma edição fac-símile do original. A performance se constituiu em alguns atos. O primeiro ato é eu serrando as rapaduras em quatro pedaços, transformando a rapadura que é um tijolo de açúcar em estado bruto em pequenos doces. Sim, aí entra a discussão sobre a rapadura ser um doce ou não que é muito presente aqui em Pernambuco. Se ela é realmente um doce ou não é um doce. Eu serro ela com um serrote e esse som é amplificado. Eu compro dez barras de pé de rapadura, o número até então não tem um símbolo específico, e esse som dessa serragem é amplificado porque na mesa coloco microfone de alto teor de absorção de ruídos. Todos sons produzindo na mesa é amplificado. A cada rapadura dividida em quatro partes eu tomo um copo americano de cachaça que aí é um litro de cachaça dividido pra dez copos americanos. Durante esse processo de serrar essa rapadura, encher um copo de cachaça e ingerir, as coisas começam a tomar outra dimensão porque eu começo a não ter mais completamente controle do meu corpo. Abre um outro campo da performance que é a performance pra mim, né. Que é quando não consigo mais controlar meu corpo e eu defino isso em uma frase, que é *movimentos incontrolados controlavelmente provocados*. Com o passar do tempo não consigo nem mais serrar muito bem essas rapaduras em quatro partes. Fica quase um farelo de rapadura porque ela também vai derretendo, porque aqui em Recife é muito quente e ela foi executada ao ar livre. Depois que acaba esse primeiro ato que é a serragem da rapadura e essa deglutição da cachaça, pego esses pedaços de rapadura e embrulho com páginas do livro que tem as discussões sobre essas agriculturas de cana de açúcar daqui de Pernambuco. Eu vou lendo a página, rasgo a página e embrulho esses pedaços de rapadura, em cima coloco um adesivo dourado. Eu embrulho todos esses quarenta pedaços de rapadura com esse livro, obviamente em um estado (Abiniel sorri) já muito alterado. Quando eu finalizo todo esse processo eu distribuo esses quarenta pedaços as quarenta ou mais pessoas que estiverem assistindo. No caso essa performance acho que tinha mais de quarenta pessoas porque não sobrou nenhum pedaço. Lembro rapidamente que quando eu voltei pra mesa e não tinha mais pedaços eu entrei em um pequeno desespero porque pra mim o ideal era que todo mundo recebesse. Durante todo esse processo era muito apavorante ver meu corpo tomando outro lugar. Surgiram umas questões que pesquisei antes. Sobre quando essa chave vira, sabe. Quando Abiniel não é mais Abiniel, quando ser o João ou ser um bêbado. Quando você passa de ser uma pessoa, um sujeito que tem nome, idade, família, etc, e passa a ser apenas um bêbado e por que isso acontece?! Eu

fiquei nessa lombra. Isso vinha muito à tona perto do final da performance porque eu via meu controle indo embora e eu ficava desesperadíssimo. “Caralho, eu não sei mais o que tô fazendo (Abiniel sorri)!” Uma das últimas coisas que eu lembro é que eu pego o microfone e digo, “acabou. Acabou a performance”. No outro momento quando entreguei o último doce eu comecei a rir horrores porque li umas coisas absurdas no livro e eu não conseguia me controlar e eu ficava, “caralho, que grande merda isso aqui”. Era quase um riso de deboche porque tinha uma galera branca da universidade assistindo, tinha uma professora que tinha me convidado, que estava concorrendo a vaga de reitora da UFPE. Ela é uma mulher branca e não imaginava que a performance ia pra esse caminho. Tava eu dentro do Departamento de Artes tomando várias doses de cachaça e ficando muito bêbado. Reuniu a galera. Todo um auê por causa disso. A partir desse momento que eu peguei o microfone e eu tava com a voz muito deformada já e disse acabou, eu desmaiei, apaguei. A partir daí não lembro nada mais. Muito tempo depois uma enfermeira me perguntando meu nome, o nome dos meus pais. A enfermeira era uma mulher negra. Eu tava, tipo, “ta, eu lembro meu nome, é Abiniel João Nascimento. O nome do meu pai é João e o nome da minha mãe é Maria. Eu tenho 22 anos. Eu sou de Carpina”, blá blá blá. Lembro vagamente disso e ela batendo no meu rosto. No outro dia quando eu acordei, quando vi as fotos que tava na minha câmera e eu tava todo jogado no chão, tinha vômito por toda parte e eu fiquei, “isso aconteceu?” Não lembro de porra nenhuma. Durante toda essa semana houve feedback muito positivo. “Caralho, lembro do meu pai e não sei o que, que era alcoólatra, blá blá blá, que era um homem negro e tu tocasse muito bem na ferida e eu fiquei muito incomodada num momento, aí não me aguentei, eu sai, depois voltei porque sentia muita empatia”. Todos esses processos. Isso aconteceu na terça-feira. Acho que na quinta-feira o Centro de Artes publicou uma nota explicando que era uma performance. Me convidaram pra falar da performance porque precisava de um retratamento da gestão. Eu fui, foi massa. A gente discutiu muita coisa sobre performance, sobre racialidade, sobre açúcar. As coisas que atravessaram essa performance. Até então essa foi a última performance da série *aceiro* que se iniciou em 2018 e desenvolvi mais em 2019. Eu pretendo desenvolver mais capítulos dessa série esse ano. Acho que tá pulsando novamente entender melhor todo esse processo da cana do açúcar enquanto atravessamento e produção de racialização aqui no interior de Pernambuco. Pronto. Essa foi a primeira performance de 2019, *sonido, assucar, pedigree*. Eu comecei a me debruçar ainda mais sobre a minha família, sobre o processo de racialização da minha família, sobre a memória da minha família. Todos esses atravessamentos históricos e geográficos que sempre que eu percebia surgia desde muito cedo.

Waleff – *Fala mais sobre essas coisas que surgem.*

Abiniel – Ta. Desde muito cedo eu fui muito conscientizado do meu processo de racialização, principalmente pela minha mãe. E vamos de histórias pesadas (Abiniel respira fundo). Assim que eu nasci a minha mãe me levou pra conhecer a família do meu pai. Minha irmã já era nascida e a minha avó simplesmente não me aceitou enquanto parte da família porque eu era muito escuro pra ser filho do meu pai. Fazendo um recorte racial aqui. A família do meu pai é predominantemente indígena e a minha mãe é negra indígena. Ascendentes de negros e indígenas. Voltando, houve essa rejeição. Minha irmã já era nascida, como eu falei, só que a minha irmã é pouquíssimo mais clara que eu, só que ela nasceu super clara. Houve todo esse processo de registrar ela enquanto pessoa branca. A partir do momento em que eu fui rejeitado pela família do meu pai iniciou-se um processo de violência contra mim porque minha mãe era da minha cor só que não sei o que rolou pra não me aceitarem. Acusaram minha mãe de adultério. Todo um rolê, até que eu cresci mais A unha do meu pé, essa segunda unha aí que não lembro o nome do dedo (Abiniel pega no dedo indicador dos pés e mostra que as unhas são ocas), era igual a da minha avó, a mãe do meu pai. A minha mãe mostrou a ela e ela ficou transtornadíssima, só que isso não adiantou de porra nenhuma porque a rejeição continuava igual. Isso durou décadas praticamente, tanto que chegou um momento em que a minha mãe chegou pra mim e disse, “olha, a família do teu pai também a tua família, mas aconteceu isso, isso, isso e isso”, acho que eu tinha uns cinco anos de idade, “e tu não é obrigado a considerar eles como tu considera a minha família porque eu entendo que rola um processo de violência contigo e etc”. A minha mãe foi muito franca comigo desde muito sempre, do tipo, “olha, se acontecer isso é por causa disso, disso e disso e lembre que você é descendente disso, disso e disso”.

Waleff – *O que seria o disso, disso e disso?*

Abiniel – Negros e indígenas. Sempre era muito claro isso e eu senti muita consciência disso por causa da minha mãe. Eu ficava, “ok, não entendia nada, mas, ta. Eu tô consciente”. Houve essa ruptura. Eu acho que tinha uns cinco anos de idade, que ela disse, “você não é obrigado ir pra casa de seu avô, você não é obrigado a conviver com a família do seu avô porque eu sei que rola um processo de violência”. Foi quando entendi que era isso. A minha família era a família da minha mãe, que inclusive é muito pequena. Como eu falei logo no início, não conheci meu avô que era a parte indígena da família e contraditório que pareça, era a parte mais retinta da família. Isso era muito confuso pra mim. A minha mãe ficava, “sim, mas é

isso” e eu ficava, “mas, não, foi isso, isso e isso”. Haja texto sobre racialidade, né. E ela ficava, “ta, mas, é isso”.

Waleff – *Eu preciso que tu fale pra eu entender.*

Abiniel – Sim. Eu ficava, “mas ele é muito escuro. Ele é o negro da família, e não sei o que, ele é a referência negra da família”. Aí ela dizia, “não, mais a mãe dele era indígena, foi achada na mata”, e não sei mais o que. Eu ficava, “sim, mas ele é negro”, e ela, “Abiniel, não é assim”. Pra mim era muito confuso isso. Existe a minha avó que é outra pessoa que tem a pele um pouco mais clara do que a minha e tem traços negros indígenas. Ela é outra pessoa que sempre me conscientizou muito, não de forma acadêmica. Tanto ela como a minha mãe, né, porque elas são semianalfabetas só que elas sempre me mostraram bem esse caminho. Dizem, “olha, existe isso, isso e isso. Existem negros, existem indígenas e existe o branco. A gente ta nesse limiar entre o negro e o indígena, e a gente vai passar por muita coisa, e a gente ta aqui porque a gente é essa galera e é isso”. Isso pra mim ficou sempre claro, tanto que houve uma época que a minha mãe ficava morrendo de vergonha de sair comigo porque eu xingava as pessoas brancas. Ficava chamando elas de feias e a minha mãe levava na brincadeira até porque eu era criança, mas havia um processo de violência e racialização envolvida aí. Existia meu avô que eu não conheci, a minha mãe, a minha avó, meus dois tios e um já tinha falecido muito cedo e eu não cheguei a conhecer também, então, praticamente a minha família era a minha mãe, a minha avó, meu tio que mora lá em São Paulo e os três filhos dele. Eram seis pessoas a família da minha mãe e a minha irmã. Eu fui criado nesse núcleo que era basicamente feminino. Existe meu pai que a partir do momento que a mãe dele me rejeitou, ele automaticamente me rejeitou também. Ele existia, ele tava lá o tempo todo. Ele era um ótimo pai pra minha irmã, nunca deixou faltar nada e todo esse blá blá blá que a gente usa pra justificar algumas coisas. Só que ele nunca me considerou filho. Pelo o menos, não no sentido de acolher e acompanhar. Isso doeu até meus 17 anos, que colocando numa linha do tempo é muito recente. Eu tenho 23 anos e até os 17 eu nunca na minha vida tive uma conversa com o meu pai sobre absolutamente nada. A partir de 2014, 2013, que a gente começou a conviver mais porque ele ia me buscar na escola, porque eu estudava muito longe, ele tinha uma moto e a gente começou a desenvolver uma conversa. A gente começou a se entender e foi nessa época também que em 2015 que a minha avó, a mãe do meu pai, começou a adoecer muito rápido. Eu tive que unir energias pra voltar lá e acolher esse momento que eu não tinha nenhuma empatia porque isso foi cortado de mim cedo só que eu ainda tinha uma necessidade de esclarecer algumas coisas. Pelo o menos um dia sentir que ela

me considerar neto, vagamente, mas me considerasse. Eu fui lá, fui visitar ela numa dessas vindas da escola. Eu fui quase contra a minha vontade. Meu pai desviou da rota de casa e me levou lá e eu fiquei, “não queria ir pra lá” e ele, “não, vamos visitar a sua avó. Ela ta muito doente e não sei o que. Ela chegou do hospital hoje e ela ta com saudade de você” e eu ficava, “hum”, porque ele sempre utilizava isso. “Ó, a tua avó e teu avô estão com saudades de ti e tu precisa ir lá”. Raramente era diretamente a mim. Sempre ele falava pra minha mãe. Nesse dia fui na casa da minha avó e ela tava muito debilitada. Encontrei ela, abracei ela e tal. Ela começou a chorar horrores, desesperadamente e eu não conseguia fazer nada, não tinha nenhuma empatia. Não sei o que fazer com isso porque não conheço muito bem essa pessoa. Depois que ela parou de chorar, ela disse, “olha, me desculpe. Eu sei que aconteceram muitas coisas entre a gente, e não sei o que, blá blá blá”, e eu fiquei super emocionado só que não o suficiente pra chorar. Eu fiquei, “ta bom, eu entendo. Desculpo”. Algo muito monótono. Ela pegou no meu rosto e disse, “olha, você ta muito parecido com o seu pai quando era da sua idade” e começou a chorar de novo. Acho que a partir daí eu entendi que não havia nenhuma relação entre eu e a família do meu pai, que era outro tipo de relação. Em 2015, acho que em fevereiro, dia 24 de fevereiro, pouco depois de eu visitar ela, ela faleceu. Eu fiquei mal. Acho que tudo o que não chorei naquele dia eu chorei na morte dela. Fiquei muito puto porque eu não tive um relacionamento com ela e porque isso foi cortado muito cedo e não tive essa chance, sabe. Eu fiquei puto nem por mim, nem por ela, mas pela estrutura. Eu ficava gritando de raiva por isso ter acontecido (Abiniel respira fundo e faz silêncio). Eu não sei como cheguei aqui (Abiniel faz uma longa pausa). Sim, logo depois dessa performance, a segunda sobre o *aceiro*, dei uma pausa. Realmente fiquei muito debilitado, passei muito tempo pra me recuperar dessa performance. Eu disse, “preciso respirar. Não vou realizar nenhuma performance agora e eu vou me entender. Eu vou investigar a minha família”. Eu iniciei a *autopografias* que é um projeto que desenvolvo até hoje. Eu comecei a voltar em histórias que eram me contadas quando era pirralho, sobre a minha família, sobre os trânsitos, sobre a terra, sobre processos de trabalho. Todas essas demandas. Pra mim foi muito orgânico chegar e investigar o açúcar já que era muito atravessado por isso, eu só reuni o que eu condensei numa pesquisa muito mais estruturada. Fui investigar materialidades que compõem meu cotidiano e o da minha família. Entender esses materiais, entender por que existiam muita coisa de palha, entender por que onde a gente morava a pouco tempo existia ainda casa de taipa, entender como que minha família chegou naquele território, entender como a igreja sempre acompanhou minha trajetória, a trajetória da minha mãe... Por que a minha mãe tem 51 anos e já nasceu dentro de um evangelismo, sendo que a minha avó continuou costumes de

benzedeira, de manipulação de ervas. Isso ela nunca conta a ninguém. Eu comecei a investigar isso. Eu e elas. Surgiram várias coisas do tipo, “como a minha avó aprendeu a fazer lambedor de jenipapo?” Como a minha mãe se recusava a aprender a fazer lambedor de jenipapo, acabou minha avó me ensinando a fazer lambedor de jenipapo e me contando as histórias que a mãe dela ensinava ela e que a mãe dela aprendeu com a avó dela. Chegava cargas e cargas das histórias da mãe e da avó. Memórias e etc. Eu comecei a entrar numa crise de imagem. Eu precisava muito de imagens. Eu ficava, “ta, eu sei que essas pessoas existiram só que eu não tenho nenhuma imagem delas”. Eu não tenho nenhuma imagem da minha avó antes dessa imagem de avó, sabe. Essa imagem que já era adulta e tem cabelos brancos. Parece ou parecia que isso não era existente. Eu culpo boa parte disso ao curso de museologia que é muito apegado ao material, é muito apegado ao artefato, ao documento, a imagem pra comprovar a realidade. Eu comecei a investigar isso. Comecei a tentar produzir imagens a partir dessas histórias orais só que não era isso também. Eu dei todo meu poder, peguei toda a minha confiança de antigo pesquisador de fotografia, de viciado em documentar e disse, “oralidade, está com você agora (Abiniel sorri)”. Me cagando de medo porque a oralidade é transitória, a oralidade flui muito fácil, ela se contradiz, ela não segue uma linha do tempo cronológica da maneira que a gente conhece. Ao mesmo tempo que ela é muito direta, ela é muito perversa. Isso me estremecia muito porque eu perdi todas as minhas estruturas de alguns anos de museologia. Em fevereiro, abril, março de 2019 eu inscrevi essa pesquisa no Prêmio Eduardo Sousa de Artes Visuais. Saiu o resultado e fui contemplado num prêmio que era pra desenvolver a pesquisa e no final rolaria uma exposição. Dia 4 de abril entrei na terapia, era uma meta pra mim porque pra eu entender o que tava acontecendo com a minha família, onde eu cheguei. Falando mesmo de ascendência, de geografia dos paralelos entre rural e urbano, metrópole e interior, tudo isso era muito confuso pra mim e estava muito latente. Eu entrei na terapia pra entender todas essas dualidades. Entender não, mas pelo o menos aceitar que existe uma dualidade, muitas vezes elas são contraditórias, mas elas podem ou não coexistirem. Eu comecei a desenvolver meu projeto, o *autopografias*, em paralelo ao processo da terapia. O que me ajudou em forma gigante entender porque uso isso e por que tô trabalhando com isso, isso e isso. Foi imprescindível pra mim saber as minúcias do meu trabalho e entender que para além do estético, para além do material, do objeto palpável, havia um discurso e um trabalho mesmo de narrativa entre eu e a minha família. Que é outro bloqueio. Tenho muita dificuldade de conversar. Tenho muita dificuldade de falar e mexer em algumas coisas da minha família, pra mim sempre eram muito difíceis. Começar a falar com a minha família sobre algumas coisas, partindo da minha perspectiva. Eu tô na academia e

acesso inúmeros lugares que eles não acessaram e tentar mediar minhas questões pra que fizesse sentido pra eles também. Houve toda essa construção de diálogo e troca, e isso me ajudou enormemente. Eu produzi algumas obras, a maioria delas não são performances, mas são objetos que reagem ao tempo e ao espaço. No fechamento da exposição uma amiga chegou lá e perguntou por que os objetos eram performáticos. Eu fiquei, “como assim performáticos?” Ela disse que, “é porque tem toda uma relação entre esse objeto que tu produz, com o tempo e o espaço, e a durabilidade mesmo”. Eu gosto muito de trabalhar pensando em objetos como materiais orgânicos e que com o tempo vão mudar. Eu cheguei na palavra *oxidação*, enquanto mote mesmo dessa mudança do tempo, esse rastro do tempo, quase como uma efervescência do que é e do que foi e do que será, como isso é embaralhado. Entendendo narrativa oral também nesse processo na produção de um objeto que beira o etnográfico, beira o conceitual, beira várias coisas, mas é um objeto que parte do meu corpo também e aqui tem muito sentido a partir do meu corpo. Nesse processo do *autopografias*, eu realizei uma performance na abertura da exposição que é a *oxidação nº1*. Nela eu parto do sentido de memória que geralmente é muito locado na cabeça e o cérebro. Pra mim, nessa performance eu queria expandir esse sentido e ativar memórias de outros órgãos, de outras partes do corpo ou pelo o menos acionar memórias que partissem de mim, mas que chegassem no outro de alguma maneira. Nessa performance, ela tem uma durabilidade bem estendida. Eu passo 24 horas sem me alimentar antes do ato final. Na última vez que ativei foi 20 horas da terça até 20 horas da quarta-feira. Na época eu tava com gastrite nervosa e ansiedade a mil porque eu tava engatando em vários trabalhos, tentando resolver a minha vida acadêmica, meu estágio, uma exposição na Paraíba e essa exposição. Eu tava, “véi, não posso passar fome (Abiniel sorri)”. Tudo vindo à tona nesse processo. Quando eu entendi o porquê de eu estar fazendo e o que eu tava fazendo, consegui administrar meu corpo.

Waleff – *O que tu estava fazendo?*

Abiniel – Processo de busca de memória mesmo. Processo de oxidação do corpo. Quando eu tô com fome, fico muito irritado pra caralho e todas essas memórias físicas, psicológicas e biológicas. Entender esse processo de fome enquanto processo de tempo e espaço, esse material que é uma carne e entender que a partir de três horas depois em que paro de comer vou começar a sentir leves dores, entender que meu corpo ta sentindo esse tempo e demarcando ele pra mim, pra mim é que entra a oxidação. Esse processo de rastreamento de tempo. No ato final da performance utilizo jenipapo, laranja, romã e caju como alimentos que me acompanharam a vida toda. Onde a gente morava, esses alimentos eram muito presentes, a

gente tinha arvores desses alimentos em casa. Eu utilizo eles no ato final onde descasco eles, corto e distribuo a galera que ta assistindo a performance e por fim eu me alimento. O mais louco de tudo isso, pra mim nesse processo de *oxidação nº1* é que no ato final. Antes encontrei a minha mãe que foi numa instituição museal pela primeira vez. Encontrei meu pai lá, encontrei minha irmã, eu fiquei super emocionado e chorando horrores porque eles estavam lá. Tava com zero fomes. Eu não conseguia comer nada. Eu esperei tanto por esse momento de comer só que era o momento que eu precisava, o momento que eu podia e pra mim era mais importante compartilhar esse alimento. Isso foi decidido na hora na performance porque antes a ideia era só me alimentar. A performance era essa alimentação. Eu distribui esse alimento e eu acho que o ápice pra mim foi quando fui entregar o alimento a minha mãe, ela olhou pra mim e tudo pra mim fez muito sentido. Fez sentido. Eu ri pra ela e ela riu pra mim. Cheguei em algum lugar, cheguei onde eu queria ter chegado com essa pesquisa. A minha mãe entendeu o que eu tava fazendo, ou pelo o menos compreendeu que era um processo, uma experiência e que era comum a ela, era comum a mim e a gente se encontrou naquele local, que obvio, não é o mesmo de mim pra ela e nem o mesmo local dela pra mim, só que era um local de encontro e pra mim isso foi tudo. Eu distribui esse alimento pra todo mundo. Meu pai também tava lá. Lembro que ele pegou romã e jenipapo. Pra mim foi muito significativo ele pegar esses dois alimentos porque eu nunca vi ele comer nenhum desses dois. Fiquei, “como assim tu gosta de romã e jenipapo (Abiniel sorri)?”. Tinha uma galera que era do meio das artes e tinha uma galera que não era das artes, que não tava no circuito. Reunir essa galera. Amigos, minha família, a galera do meu ambiente de trabalho, da academia, e tudo isso em uma ação de compartilhamento, pra mim foi incrível. Finalizei a performance, aí veio o feedback. Era só feedback de memória sobre avós, sobre mães, cheiro de infância. Era tudo memória e afeto. Fiquei, “é isso. Isso é *oxidação*. É quando a passagem do tempo deixa um rastro, esse rastro é de memória, consciente ou não, e é ativado em algum momento e tudo isso teoricamente não tava tão explicito, mas retorna. Volta com tudo”. Essa foi a *oxidação nº 1*. Um mês depois, não necessariamente um mês, eu realizei a *oxidação nº 2* no evento do lançamento do livro do meu professor orientador. Em *oxidação nº 2* eu comecei a investigar as sensações que a gente tem. Os sentidos. Eu comecei a investigar os sentidos até porque na *oxidação nº 1* tinha muito disso. Eu montei uma performance junto com uma amiga artista que eu conheci na residência em Minas Gerais que é a Marta Supernova. Ela é DJ, artista visual, incrível. A gente montou uma performance que era sonora, olfativa e tinha um quê de paladar. Nessa performance eu queria muito entender o estando presente ou pelo o menos trazer por um momento o corpo presente porque eu parto novamente de

questionamentos pessoais. Eu tenho T.A.G.<sup>95</sup> e anseio muito pelas coisas. Ao mesmo tempo que preciso resolver as coisas, preciso entender o que vai acontecer, isso me trava em um local e esse jogo de passado, presente e futuro me deixa totalmente travado. Eu parto disso, da experiência com a T.A.G. e da minha pesquisa *autopografias*. Ao mesmo tempo que anseio muito pelo o que é o futuro, o que vai acontecer e que o que ta por vir, isso me deixa muito travado. Eu pesquiso a história da minha família que parte de um passado, parte de violências que aconteceram e perpetuaram. Muitas vezes pra conseguir me manter no presente porque na minha pesquisa também havia muito uma nostalgia de coisas que não vivi e acabava me apropriando disso. Aí demandou todo esse processo de tentar administrar esses dois processos eu comecei a desenvolver estímulos através dos sentidos. Uma amiga me presenteou uma vez com óleo essencial e isso me ajudou muito a me manter no presente. Eu procurava cheiros e ficava provocando cheiros pra me manter no presente ou estímulos táteis e sonoros. Eu escutava muito teremim, que é um instrumento musical que produz um som muito louco e isso me mantinha no presente, pelo o menos por alguns minutos. A performance parte disso. Nela eu utilizo três elementos. O som de Marcia Supernova, que é um som produzido por ela, uma mixagem que é dividida em três partes. A primeira, ela vai contando uma história, que é uma fábula que ela criou sobre o passado e presente. Enquanto ela conta essa fábula eu vou amarrando folhas de eucalipto secas. Vou amarrando, produzindo incensos naturais com essas folhas e quando acaba o áudio, a segunda parte e a terceira são mixagens de som em experimentação. Eu vou queimando essa folha de eucalipto nesse espaço, provocando experiência olfativa. Eucalipto porque em dois lugares onde eu morei. Tanto no interior, na zona rural, quanto em Garanhuns, quanto na universidade atualmente, são três lugares onde tenho memórias muito fortes, o eucalipto era muito presente. Me ajudava muito nesse processo de me manter no presente sempre que eu precisava. Eu parti dessas experiências pra produzir essa experiência olfativa. Eu queimava esses incensos enquanto enrolava a experimentação sonora. Queimava todos esses incensos e acabava essa segunda parte da performance e do áudio. Começava a terceira parte onde eu distribuía 20 copos de extrato de tamarindo, que é uma bebida de uma fruta muito comum aqui e é muito comum pra mim. É um extrato muito azedo. Eu distribuía esse extrato de maneira aleatória e novamente a brincadeira dos sentidos, de trazer pro presente com esse azedo no paladar que iria suscitar esse momento de presença. Eu fiz esses três atos consecutivos e depois de servir esses vinte copos eu redistribuía, oferecia a outras pessoas. Era algo muito tranquilo e participativo

---

<sup>95</sup> Transtorno de ansiedade generalizado.

mesmo. Nessa performance eu comecei a inserir folha de ouro no trabalho. Nessa específica eu forro a minha mão com uma luva de folha de ouro, entendendo mesmo o respeito com esses materiais que tô trabalhando porque são materiais de memória e são materiais que eu preciso, tenho respeito e cuidado. Essa é a *oxidação n° 2*. Em *oxidação n° 3*, que aconteceu em dia 18 de janeiro desse ano... Ah, a *oxidação n° 2* ainda aconteceu em dezembro de 2019. Em *Oxidação n° 3* eu investigo a fala, a voz, o silêncio e as rupturas entre fala e silêncio, a minha gagueira que parte de modos de fazer muito comum no interior do nordeste, em especial no Pernambuco, que é água de chocalho, que me acompanhou praticamente a minha infância inteira. Eu era muito calado. Muitas vezes ainda sou calado e muita gente me perguntava se minha mãe não tinha me dado água no chocalho, aí, isso retornou assim do nada. Obvio que não é do nada. Isso retornou algum tempo atrás e eu comecei a investigar esse chocalho, o porquê do chocalho...

Waleff – *O que seria água de chocalho?*

Abiniel – Água de chocalho é um ritual barra mandinga que a galera utiliza aqui no interior de Pernambuco pra fazer a criança falar. Quando a criança nasce e ela não chora muito, a galera já fica desconfiada, “ela não vai falar, ela é muda (Abiniel sorri)”. Com o desenvolvimento da criança, se realmente essa criança não for tagarela, o pessoal da água dentro do chocalho. Substitui o copo pelo chocalho e da água a essa criança. Com essa lógica, a criança vai se tornar uma pessoa com uma dicção muito boa e todos esses adjetivos pra quem tem uma boa voz e uma boa dicção, um bom desenvolvimento de falar. Isso é muito comum quando você fala muito. Ah, isso é um rito muito antigo. A minha avó sabia desse rito quando perguntei a ela, ela disse já ter usado na época dela. Hoje é muito usado como ditado popular ou expressão regional. Quando você fala muito, sem parar, sobre um assunto. É muito comum perguntarem se você bebeu água de chocalho. É isso água de chocalho. É esse processo de fazer falar. Não só falar, mas falar bem e falar com uma dicção perfeita. Eu chego ao chocalho enquanto esse objeto de fazer falar. Comecei a investigar o chocalho, até então, sem fazer nenhum outro paralelo. Depois investigando, tive o estalo do maracatu do baque solto que é uma tradição do interior de Pernambuco, eles utilizam chocalhos na roupa. Chocalhos num diâmetro gigante. Eu comecei a tentar entender por que existem esses chocalhos nas roupas. “O que liga esse chocalho ao chocalho boca que faz falar?” Fui investigar a origem da palavra baque que é um sinônimo de trauma, de ruptura, de ferida. A partir daí eu comecei a fazer uma ligação entre água de chocalho e o maracatu rural. Pra mim, os dois são movimentos de pessoas racializadas conseguindo expressar algo, porque o maracatu rural

nasce dessa população que é resultado do grande investimento da cana de açúcar. Essa galera que é reunida em pequenas comunidades no interior de Pernambuco, da mata norte, começa a criar juntando referências várias de vários povos, é uma manifestação cultural e têm claras referências indígenas, claras referências africanas e claras referências ao processo de colonização. É uma produção de pessoas analfabetas ou semianalfabetas, ascendentes de escravizados e atualmente cortadores de cana. Comecei a desenvolver o que ligava o chocalho boca ao chocalho do maracatu, como eu já falei. Pra mim, o resultado é modos de fazer barulhos, modo de silêncio. Falo isso porque geralmente o maracatu rural, o maracatu do baque solto, porque existe outras variações de maracatu, eles saem religiosamente no primeiro dia do carnaval às 4 da manhã que é onde tudo mundo tá dormindo ou tá no máximo se preparando pra o carnaval. Quando eu era criança, era assustador que de 4 da manhã, um silêncio total que era a vila onde eu morava, vinha três caboclos de lança fazendo barulho ensurdecedor naquele silêncio. Um barulho que ecoava de muito longe. Isso me dava muito medo. Eu chego em *oxidação nº 3*, onde eu crio dois dispositivos de performance, que é um poema processo que é produzindo em um tecido bordado, oito frases, e um colar de chocalhos. Para além disso, eu produzi um livro de processo também que é onde pontuo parte da minha pesquisa. Na primeira ativação dessa performance, que foi no evento de lançamento de uma revista daqui de Recife, a Propago. Eu fiz ela quase que uma instalação. Era uma instalação. Esse termo é utilizado por Tunga, que é um artista daqui, para obras que beiram a performance e instalação ou obras que são instalações resultados de performances e ficam nesse limiar. Performance instalação. Por um momento ela é uma performance, só que os objetos utilizados nessa performance são disponibilizados expograficamente para serem manipulados, se tornando uma instalação. Na performance eu abri uma convocatória pública porque eu tô investigando no meu processo de construção de performance, performance direcionada, que é pra um público específico, uma quantidade específica num espaço específico. Abri uma convocatória pra uma galera se inscrever. A prioridade era pra pessoas negras e indígenas. Houve algumas instruções e essas pessoas compareceram no dia do evento pra essa performance que se deu quando eu lia meu livro de processos, explicava como iria se desenvolver a performance ou entre várias aspas o programa da performance, que aí se diluiu muito. Eu distribuía os objetos, dava a uma pessoa o poema processo, a outra o colar de chocalhos e a outra o livro de processos que inicialmente não ia fazer parte da performance mas acabou fazendo parte. A performance se inicia em eu passando o melaço, aí retorno a primeira performance sobre o açúcar. Isso não tava inicialmente na configuração da performance, mas um tempo antes de realizar a performance pra mim fazia muito sentido. Eu

utilizo o melão e folhas de ouro, diluídos e misturados, e vou cobrindo parte dos pés de todos participantes que chegaram lá, dando referência a esses pés que caminham, que vieram de lugares e chegaram ali, assim como o maracatu, assim como eu, minha família. Todos esses processos de caminhada. Começam esse movimento quase ritual e se desenvolve na leitura do poema processo no badalar dos chocalhos e da leitura do livro de processo simultaneamente. A ideia é tentar entender e transluzir, entendido como traduzir, mas não de forma literal. Traduzir e transformar pra sua realidade o som e o verbo. Existem esses três objetos que são ativados simultaneamente e relacionados simultaneamente. A qualquer momento pode ser trocado desde que as duas pessoas estejam de acordo. Isso aconteceu por um momento de tempo específico, até chegar o momento que dois momentos opostos que pra mim foram muito significativos, que foi o momento inicial onde ninguém conseguia se sobrepor a fala do outro, mantendo um respeito, uma ordem, até o momento final onde existia uma galera que não conseguia mais entender o que tava falando. A performance foi organicamente finalizada. Quando a galera entendia que não conseguia parar... Isso foi muito natural e pra mim não havia uma programação, isso é o início, o meio e fim. Eu só via que existia um início e um meio, só que não tinha programado esse final. Chegou um momento que era um momento de colapso. Um colapso de vozes e movimento. Chegou um momento que simplesmente todo mundo parou e disse, “é isso”. E era isso, sabe. No ato final, depois que todo mundo parou e tava todo mundo muito abalado, inclusive eu, com os olhos todos marejados, vou lá e limpo o pé da galera. Inicialmente não ia limpar porque pra mim é muito significativo esse ato de unir o açúcar e o ouro, entendendo mesmo os ciclos econômicos brasileiros e os significados desses ciclos e desses materiais. Colocar esses materiais juntos em pés de pessoas racializadas e de lugares diferentes, de experiências diferentes, pra mim, unir isso em um processo de quase exaltação desse pé, dessa caminhada, é muito significativo. Inicialmente não tiraria, mas era um evento que duraria 12 horas, então a galera precisava dos pés limpos, mas foi uma troca incrível. Foi o último momento em performance que eu tive o estalo, era aquilo mesmo que eu queria estar produzindo. Nessa performance, a *oxidação n° 3*, ela não tem o programa definido. O mote dela é a interação entre os objetos produzidos, então praticamente eu espero que toda ativação ela se modifique, se reestruture, se reconfigure ou que vá para outros caminhos também. É isso que tô buscando entender, como as memórias do corpo ativam outras memórias que ressurgem a partir dessa caminhada. Essa foi a última performance que fiz, mas já tô pensando em algumas. Não, alguma, que é sobre caminhada, o pé, sobre os calos, sobre trânsito, sobre cidade, sobre interior. Todos esses processos de trânsito. Não sei se ela vai ser a *oxidação n° 4* porque ela não tem nome ainda, mas parte do meu processo de

pesquisa, porém não acho que seja mais uma oxidação. Todavia, hoje no dia 19 de fevereiro, também realizo uma performance junto contigo, no museu de arte moderna daqui de Recife, que é o MAMAM, Museu de Arte Moderna Aluizio Magalhães, sobre relações de afetividade entre homens negros, sobre construções de afeto, sobre tempo, efemeridade e por que não prazer também?! Tudo isso envolvido em um ato de casamento simbólico. Simbólico no sentido que se distancia do real ou do oficial, mas simbólico enquanto criado para. Na performance, a gente tatua nas mãos direitas uma linha vermelha que unirá as duas mãos e as mãos direitas porque são as mãos que cumprimentam, se acariciam e se tocam.

Waleff – *Também são as mãos que a gente mais usa, já que somos destros.*

Abiniel – Sim. Então ta sendo um processo muito interessante voltar a pesquisar coisa para além da minha pesquisa *autopografias*. Fiquei muito centrado nela por um ano. A gente está com outras ideias de fazer outras ativações públicas também. Acho que é isso. Eu tô num movimento em performance de querer dilatar algumas coisas, dilatar o tempo, por exemplo. Eu me interesso muito por performances de longa duração, que duram dias, semanas. Eu me interesso muito nas fronteiras entre performance e vida, sabe. Performance e ritual, por aí. É isso.

Waleff – *Pelo que entendi tu falou sobre oito performances, três projetos de pesquisa e mais uma performance que está construindo comigo hoje?*

Abiniel – Sim.

## **PARTE 02**

**Data de Realização: 26/02/2020**

**Local: Recife, Pernambuco**

Waleff – *Me lembra quais foram os lugares onde tu já apresentaste teus trabalhos. Na UFPE, nos museus..*

Abiniel – Certo. Em ordem cronológica seria o Museu do Homem do Nordeste, o Museu da Abolição, ambos em Recife. O Marco da Bíblia em Oiapoque, Amapá. Universidade Federal de Pernambuco no Centro de Artes e Comunicação na UFPE, Centro Cultural Brasil Alemanha e o Museu de Arte Moderna Aluizio Magalhães.

Waleff – *Então foram seis lugares que já acionou performances?!*

Abiniel – Isso.

Waleff – *Me fala como foi apresentar nesses lugares e se houve alguma coisa nesses lugares que interferiram no teu trabalho.*

Abiniel – Então, nos dois primeiros casos, mas não só, que foi no Museu do Homem do Nordeste e no Museu da Abolição, a obra dialogava muito com o local apesar de não ter sido feita pro local. A primeira, no Museu do Homem do Nordeste, contextualizando. O Museu do Homem do Nordeste é um museu histórico etnográfico daqui que tenta construir a partir de estudos de Gilberto Freyre, de seu acervo, uma imagem do homem nordestino. E muito disso parte da narrativa da cana do açúcar, da escravização e etc. Porque antigamente o nome do museu era Museu da Cana, aliás, Museu do Açúcar, que era do Rio de Janeiro aí veio pra cá. Esse museu é instalado numa antiga casa grande que pertencia a família de Gilberto Freyre e essa casa grande é instalada num bairro predominantemente branco de classe média alta que mantém uma estrutura arquitetônica e social extremamente racista. É muito comum você ver prédios, motéis, padarias, com o nome de senzala ou casa grande mesmo. Todos esses marcos arquitetônicos coloniais são nomes de lugares nesse bairro. A performance falava sobre violência contra corpos negros, que *é quanto vale o sangue de quem?*, e essa violência parte da violência policial que hoje é muito mais explícita e latente pra nossa realidade, mas tem um recorte para além do contemporâneo porque o sangue da gente vem sendo derramado a um tempo, para além do agora e realizar essa performance no museu que mantém uma estrutura colonial que muitas vezes ignora a narrativa da escravização e que até um tempo atrás você poderia experimentar numa experiência museal, um tronco, por exemplo, que pra mim isso é muito grave, cria um ruído na paisagem nesse museu higienizado e que mantém essas estruturas, coincidentemente ou não, foi o primeiro museu que pisei na vida quando tinha 14 anos. Assim que eu entrei no museu, teve uma visita guiada que era uma mediação histórica. A primeira sala era sobre o açúcar e as relações de trabalhos. Tinha muito a narrativa do escravo, que o escravo morria ao mexer o caldeirão de açúcar porque era muito quente. Eu saí de lá extremamente incomodado porque era uma criança negra e todos meus colegas que eram brancos olharam pra mim automaticamente porque era sempre o escravo negro. Houve todo esse desconforto e praticamente 10 anos depois eu volto a esse local realizando uma performance criticando indiretamente todo esse acontecimento. Olhando agora, eu acho que tem tudo a ver esse local com essa performance. Algo muito interessante que aconteceu foi que muita gente que passava pelo museu, onde também funciona um cinema e tem uma

rotatividade muito grande de pessoas brancas, muita gente acompanhou as três horas de performance. O que achei muito bizarro (Abiniel sorri) porque era uma performance muito lenta e de espera. Ver o gelo derreter e enxugar aquele gelo. Todo esse acontecer e outra coisa que me marcou muito na performance foi que o último derretimento do gelo não enxuguei ele. Eu lavei uma pedra no museu, que era onde eu tava fazendo a performance, com esse sangue. Eu deixei secar esse sangue lá e durou um time (Abiniel estala os dedos) esse sangue lá. Acho que isso é um outro dado importante na contextualização de obra e instituição. Eu fico me questionando sobre a aceitação da instituição de uma performance que criticava essa instituição. A segunda performance era sobre epistemologia branca em um corpo negro e foi realizada no Museu da Abolição em um evento de lançamento de um livro de Achille Mbembe que se chama *a crítica da razão negra*. Tinha uma galera de movimentos negros daqui de Recife e que foi assistir a performance também. Essa performance era vinculada ao museu só que foi realizada na calçada em frente do museu, então era meio que na rua e no museu. Aconteceu que para além da influência da narrativa do museu, que é teoricamente um museu de narrativas negras, anticolonial, critica a colonização e etc. Para além dessa demanda que a instituição carrega, houve muito feedback da rua. Um acontecimento muito doido que rolou foi um cara passar de bicicleta e mandar eu sair da rua. Não no modo de cuidado, mas quase num modo de xingamento. Fora isso, passaram inúmeros carros da polícia. Acho que passaram uns cinco carros da polícia em uma hora de performance. Acho que outro dado interessante pra pensar é instituição, rua e performance de um corpo negro. Agora vamos pra terceira que é no Marco da Bíblia. Essa eu acho que o local influenciou totalmente na performance porque era site específico. Pra performance acontecer, ela precisaria desse marco que é localizado no Oiapoque no estado do Amapá. Havia todo o contexto de ser em frente ao Rio Oiapoque, na divisa com a Guiana Francesa. Era um local de ponto turístico e havia um trânsito de gente. Eu acho que um fato que me marcou muito foi uma galera tirar uma self no marco enquanto estava lá. Parecia que não tinha nada lá de diferente, sabe. Eu não tenho muito o que falar na verdade sobre essa performance porque foi uma performance que durou seis horas e a maior parte do tempo estava em outro estado, para além do estado de vigilância. Eu acho que tu pode falar melhor dessa relação que aconteceu lá (Ambos sorriem).

Waleff – *Uma situação muito chocante e violenta foi quando uma pessoa passou e comentou que era a primeira vez que viu um mendigo com privilégio, por ter uma rede. Isso fez eu ficar muito reflexivo sobre esse corpo nessa rede ali suspenso porque é impossível a gente não*

*levar em consideração a cor da pele da pessoa que está fazendo a ação. Eu penso muito nesse lugar do homem negro em situação de rua, como é neutralizado.*

Abiniel - Vulnerabilidade também, né. Estar alí disponível ao acaso.

Waleff – *Sim. Até o fato das pessoas tirarem foto na tua frente como se tu não existisse alí. Um apagamento real.*

Abiniel – Aham. Em muitos momentos que eu percebia que tinha gente ao meu redor. Eu ficava muito chocado porque não criava nenhum ruído ou esse ruído era internalizado, sabe.

Waleff – *Como quando a gente está na rua e vê moradores de rua...*

Abiniel – É.

Waleff – *Não tem uma interferência. A gente olha e segue.*

Abiniel – É da paisagem.

Waleff – *É. Naturaliza.*

Abiniel – Contextualizado, o Waleff participou dessa ação como meu anjo da guarda (ambos sorriem). Foi realizada no Festival Corpus Urbis, número quatro em Oiapoque, no Amapá.

Waleff – *Vamos falar sobre os outros lugares?*

Abiniel – Posso sim.

Waleff – *Se foram significantes.*

Abiniel – Eu acho que os que eu falei foram de maior interferência entre obra pública e arquitetura. Acho que existe uma diferença em performar na rua e performar dentro de uma instituição. O feedback automático e sem firulas porque quem entra no museu já entra com um filtro que vai acontecer uma performance e é uma performance. É muito mais raro você encontrar uma pessoa querendo te ajudar dentro do museu, em performance, do que na rua porque isso aconteceu comigo no Museu da Abolição. Por exemplo, passou uma mulher e perguntou se tava tudo bem lá aí eu fique, tipo, “aham, ta tudo ótimo (Abiniel sorri). Tudo sobre controle”. Na verdade não foi eu que falei, foi um amigo que estava fazendo as imagens. No museu nunca aconteceu isso ou na universidade. Na universidade aconteceu uma performance que eu perdi a consciência e nem houve nenhum feedback do público. Só continuaram assistindo.

Waleff – *É porque querendo ou não esses lugares vacinam as pessoas que frequentam.*

Abiniel – Aham.

Waleff – *Elas vão prontas pra isso. Chegando lá, elas querem ver até que ponto tu vai porque pra eles é apenas um trabalho e não um trabalho que fala sobre tua vida.*

Abiniel – Principalmente no Centro de Artes (Abiniel sorri). Em 2015 aconteceu uma tragédia no Centro de Artes e aplaudiram. O menino estava levando choque num poste e achavam que era uma performance.

Waleff – Isso aqui?

Abiniel – Sim. Aqui na UFPE. Então, esperam de tudo no Centro de Artes.

Waleff – *Aham. É interessante quando a gente pensa o corpo negro nesses lugares porque querendo ou não são lugares que fizeram a gente acreditar que não são pra gente.*

Abiniel – Sim.

Waleff – *Acredito que a gente ocupar esses lugares é uma forma de fraturar o sistema.*

Abiniel – Sim, mas é muito doido porque voltando no primeiro exemplo, várias vezes que eu fui nesse museu, antes e depois de performar, havia um ruído gigante. Eu sempre era parado na portaria, pediam a minha identidade, perguntavam o que eu ia fazer. Era uma grande dificuldade entrar no museu porque para além de museu, era uma instituição federal e sempre teve uma enorme dificuldade. Era muito engraçado como a imagem de artista me abriam muitas portas e me davam algum respeito em alguns momentos, mesmo que momentâneo, sabe. Eu fico me questionando se para artistas brancos isso acontece também.

(Ambos ficam em silêncio)

Waleff – *Eu acredito que não.*

Abiniel – Pois é.

(Ambos retornam a ficar em silêncio)

Waleff – *Mais alguma coisa sobre esses lugares tu acha significativa? Se a gente for ficar pensando esses lugares... Eu vejo que tem um racismo explícito, institucional.*

Abiniel – Hum rum.

Waleff – *Não dá pra se sentir confortável apresentando trabalho num espaço desses, até porque pessoas iguais a mim não estão lá também pra ver.*

Abiniel – Sim.

Waleff – *Quando eu tô construindo um trabalho, não tô pensando em pessoas brancas. Tô pensando em conversar com os próximos, os meus.*

Abiniel – Sim. Totalmente.

Waleff – *Até porque cria um feedback, uma redoma em cima do trabalho, um feedback muito branco. É muito “nossa, parabéns pelo trabalho”.*

Abiniel – É muito técnico.

Waleff – É.

Abiniel – Eu tenho muita sorte de ter uma galera que acompanha as performances e sempre aparece uma pessoa nova, sabe. Pessoas negras e indígenas... Eu agradeço horrores por causa disso, mas essa primeira performance só tinham umas três ou quatro pessoas negras de umas cinquenta pessoas. Foi bem difícil lidar com os feedbacks. Por que os feedbacks eram, “o gelo demorava muito, né? Como tu congelou esse gelo?” (Ambos sorriem)

Waleff – *“Nossa, que forte o teu trabalho”.*

Abiniel - Entendes. Quando pessoas racializadas vinham até mim discutir o trabalho, era outra coisa. As vezes não tinha nenhuma palavra, só, um abraço de horas.

Waleff – *Entendo. Bora falar um pouco sobre esses símbolos nos teus trabalhos. Nas tuas ações tu falou de símbolos que são muito frequentes desde a tua infância, na tua formação enquanto sujeito. Eu anotei alguns enquanto tu falava. Que no caso é sangue congelado, o gesso, a rede de pesca, o açúcar, o melão, a rapadura, a cachaça, as frutas, folha de ouro, até mesmo o bordado... como alguns signos acabam retornando nos trabalhos, né.*

Abiniel – Sim.

Waleff – *Como esse símbolo de servir as pessoas, isso de partilhar, ingerir...*

Abiniel – Aham. Eu acho que é uma divisão explícita de símbolos. Nas três primeiras performances. A do sangue, a do gesso e a da rede partem muito de um jogo de materiais que eu pouco investigava ou investigava de maneira menos familiarizada, apesar de sempre partir de uma experiência minha. O que eu posso falar deles é que, pra mim, possuem uma

simbologia que em algum momento aparecem na minha vida, só que é uma simbologia muito menos ligada a minha infância, ligada a minha experiência com a minha família e muito mais ligada, vamos dizer onírica, sabe. Onírica no sentido, um exemplo, a rede de pesca. Eu nunca fui pescar, meu pai nunca foi pescador, minha família não tem um pescador enquanto profissional da pesca, só que ser pescador pra mim sempre foi muito latente. As imagens que apareciam em sonho, por exemplo, lá perto de casa existiu ou existia um açude e todo mundo fala que tinha um peixe gigante, a minha infância inteira eu nunca fui nesse açude só que eu sonho repetidamente com esse açude e ficava horas imaginando modos de capturar esse peixe. Isso, pra mim, surge e reverberava de forma, como posso dizer, eu não manipulava esses objetos, eles eram muito mais do campo imaterial do que material. Eu desenvolvo minha pesquisa a partir de *aceiro* com elementos que tavam presentes na minha família a muito tempo, que chegaram a mim e me constituíram enquanto pessoa. Em *aceiro* foi muito interessante porque marca muito bem esse utilizar esses objetos que compõem a ação... Objetos de minha família. A moringa era do meu avô, o jarro que te mostrei, o dourado, era da igreja que foi construída nas terras dos meus avós que trocaram praticamente a igreja por uma casa de tijolos. Pediram o terreno e em troca dariam uma casa de tijolos pros meus avós, no terreno dos meus avós. Esse jarro foi um dos primeiros dessa igreja e jogaram ele no lixo, aí a minha avó resgatou esse jarro e ele tava na casa da minha avó por muito tempo já. A calça que eu uso nas duas performances de *aceiro* era a calça que meu pai usou no casamento deles e o cinto era do meu pai. Tem todo esse jogo de sentir esses objetos e as histórias que esses objetos contemporâneos a mim, mas não da minha idade, me contavam. E como eles junto ao meu corpo ativaram memórias.

Waleff – *Pensei aqui enquanto falava. Como se fosse uma armadura também...*

Abiniel – Sim. Um modo de defesa.

Waleff – *Armaduras pra encarar alguma coisa.*

Abiniel – Sim. E realizar essa performance com todos esses elementos, inclusive o açúcar e o melaço produzidos onde eu nasci, em uma universidade que é só concreto e cimento, sabe. Eu chegar num lugar de terra, forrar com esse açúcar, aterrar esse açúcar refinado... Estar num movimento contínuo e a galera passar e ficar chocadíssimas porque eu tava fazendo aquilo, mesmo sendo no Centro de Artes, cria um ruído visual muito grande. A partir daí eu comecei a entender que esses símbolos, esses materiais, esses objetos possuem memórias e podem ser ou não ativadas no meu corpo. Antes uma dúvida ou um questionamento passou a ser uma

realidade pra mim. Eu acredito muito que à memória de nosso corpo que a gente não consegue acessar e que não são memórias necessariamente nossas e nosso tempo de vida. Eu acho que esses objetos conseguem ativar essas memórias, não ativar literalmente, pelo o menos sugerir vestígios dessa memória para o nosso corpo.

Waleff – *Então esses símbolos acabam sendo a forma por onde tu, não sei se seria a palavra, mas, reconstruir porque a partir deles tu sente algo...*

Abiniel – É. Eu considero muito que nas minhas ultimas performances eu tento burlar a linealidade temporal. Eu sinto a necessidade de fazer algumas coisas, elas se realizam e ativam outros sentimentos que estão além de mim, além do que eu imaginava que era isso que eu tava fazendo. Isso aconteceu de forma muito literal, quase muito violento (Abiniel sorri) em *oxidação nº 1*. Uma amiga de terreiro ficou me perguntando se eu tinha alguma autorização para fazer aquilo porque pra ela era uma oferenda. Eu fiquei, tipo, pra mim isso não é uma oferenda. Isso faz parte da minha vida, do meu relacionamento com a minha avó.

Waleff – *Como se fosse uma coisa ancestral, né.*

Abiniel – É, e que retornava e eu não sabia manejar isso, sabe. Eu não sabia denominar isso. Eu fiquei percebendo isso em várias outras performances. A do chocalho mesmo, que é a *oxidação nº 3*. Primeiro veio a imagem do chocalho, aí lembrei da água no chocalho, total relação comigo. Aí veio depois o maracatu, que tem muita relação comigo também, por vir de um contexto de onde eu vim. Isso é muito doido porque parece que, tipo, apesar de *aceiro* e *autopografias* serem pesquisas diferentes, mas que dialogam de forma muito direta. Principalmente por esse jogo de símbolos. Quando eu uso em *oxidação nº3*, o melaço novamente..

Waleff – *O melaço que tu usou lá em somido, açúcar, pedigree*

Abiniel – É. Eu trago esse melaço e pra mim fez muito sentido. É essa costura de tempo que não é necessariamente linear, mas que é um zigue e zague de passado, presente e futuro, o tempo inteiro. Os símbolos e os objetos que eu trago em performance, pelo o menos nessas cinco últimas, que são muito mais associadas a minha família e construção enquanto interiorano da zona da mata de Pernambuco. É o modo de me reconhecer nesse lugar.

Waleff – *Fiz umas anotações aqui enquanto tu falava sobre esses símbolos e o quanto eles se repetem pra entender essa tua linearidade do tempo, passado, presente e futuro, mas queria*

*que tu falasse um pouco sobre esses símbolos que tu acaba fazendo nos teus trabalhos, que são, de entregar coisas para as pessoas, partilhar.*

Abiniel – Sim. Nunca tinha pensado diretamente sobre isso, mas rolava muito na minha família onde eu morava, que é um conjunto de sítios, zona rural e tal. De haver troca de coisas muito voluntárias. Se na minha casa tinha muita manga era distribuído para os vizinhos e não era por que os vizinhos pediam, era natural a minha avó receber muita coisa. O vizinho chegava lá com um saco de milho, por exemplo, aí, minha avó dava a ele uma manga e era uma troca meio injusta (ambos sorriem), mas acontecia e ninguém reclamava. Acho que parte daí também. Eu sinto muito no momento em que tô compartilhando, é muito mais uma sensação de compartilhar do que servir, sabe. Apesar de ser um linear bem tênue.

Waleff – *Eu fico pensando nisso, sobre isso de dar, trocar... Minha família também tem muito isso. Desde pequeno e até hoje já adulto, a casa dos meus pais é super lotada de gente. Todo dia chega um parente, todo dia chega um estranho porque meu pais fazem amizades na rua e trazer pra casa pra almoçar, jantar, tomar café a tarde. Uma coisa que minha mãe sempre dizia é que a gente sempre tem que ajudar o outro porque a gente não sabe o dia de amanhã. É louco por que sempre que eu ouvia essa frase eu lembrava muito de cozinha da casa onde eu morava. É um lugar onde a gente partilha com esse outro e é uma coisa muito presente no teu trabalho. Isso me fez lembrar muito de casa. Lembrei também como as religiões de matrizes africanas, mas especificamente o candomblé, tudo é voltado para a comida, tudo é em volta da celebração de comer. Partilhar. Pela comida os negros se conectavam. Pela comida a gente conhece o outro, a gente se aproxima.*

Abiniel – Sim. A minha maior referência é a minha avó, sabe. Eu morei com ela dos 12 aos 18 anos, que foi quando me mudei. Era muito doido morar com ela porque o tempo inteiro tinha gente lá em casa... vizinhos, enfim. Ela era muito respeitada na cidade porque ela era a conselheira. Sempre tinha uma pessoa rindo ou chorando lá em casa. Ela parava o que tava fazendo, cozinhando ou tomando banho pra atender o outro e minha mãe se irritava muito com isso porque minha avó tem quase 80 anos. Minha mãe ficava puta porque minha avó abria mão de cuidar de sí para cuidar do outro. Só que era muito prazeroso pra ela. Pra ela era isso, muito tranquilo reservar esse momento pra dar atenção ao outro, mesmo que seja só pra ouvir, ler um versículo e fazer uma oração (Abiniel sorri). Muitas e muitas vezes eu ficava no meu quarto, que era do lado da sala, escutando a conversa inevitavelmente (Abiniel sorri). Era muito louco porque a minha avó escutava com uma paciência impossível pra mim. As vezes a mesma pessoa vinha umas dez vezes com o mesmo problema, a minha avó escutava, dizia a

mesma coisa, lia o versículo e orava. Isso me emocionava porque, pra mim, a minha avó era uma santa, pô. Eu mandaria tomar no cu porque já aconselhei uma vez, já aconselhei duas vezes e continua fazendo o mesmo erro, querido (Abiniel sorri). Ela compartilhava muito as experiências dela também nessas conversas

Waleff – *Uma troca.*

Abiniel – Uma troca. As vezes até gerava um certo desconforto pra mim sair do quarto e atrapalhar a conversa, sabe. Dizer, “vó, é hora de comer”, “vó, é hora de dormir”, ou qualquer coisa assim.

Waleff – *Outra coisa que percebo que é muito presente no teu trabalho é um estado de paciência nas ações.*

Abiniel – Sim. Eu gosto muito de denominar isso de dilatação do tempo. Foi um rolê que não percebi inicialmente. Na primeira performance, ela durou três horas e eu não percebi esse tempo passar. Quando acabou e as pessoas disseram, “Abiniel, a performance durou três horas e teve uma galera que aguentou as três horas de tu enxugando gelo”, e eu fiquei, “como assim durou três horas?” Eu jurava que era meia hora. Quando acabei eu tava fudido de mordida de formiga. Só o bagaço. Eu fiquei, “caralho, isso durou três horas?” E aconteceu de novo na segunda performance. Pra mim seria meia hora, no máximo 20 minutos. Inclusive botei isso na programação, no máximo vinte minutos, com o produtor. Quando realizei a performance, duas horas de performance. Duas horas no sol daqui do Recife, sabe. Vêi, isso é fora do meu controle. Preciso por um timer nas minhas performances.

Waleff – *Aí foi e fez no Marco da Bíblia por seis...*

Abiniel – Seis horas (Abiniel sorri). Na quarta performance, foi a do açúcar, foi a minha menor performance até hoje. Um record, 60 minutos. Quando eu faço a outra performance, que é o *sonido, açúcar, pedigree*, eu passo três horas de novo. Esse tempo que se vai embora e eu não consigo ter dimensão. Aí a sensação de dilatação, por isso que eu falo que me interessa performance de longa duração porque eu gosto de perceber o tempo mudando as coisas minunciosamente.

Waleff – *Tu falou que nos teus trabalhos geralmente vem a ideia, depois tu lembra de outra coisa e depois lembra de outra coisa..*

Abiniel – E na hora já se acontece outra coisa.

Waleff – *E na hora já se acontece outra coisa. Me fala mais sobre como é esse processo de construir essas regras de performance.*

Abiniel – Então, vou dar um exemplo. Aconteceu pela primeira vez na performance *doce, encardido*, que trouxe os materiais da minha família. Nessa performance eu iria ficar em pé no círculo de açúcar, esperar as formigas chegarem, ficar lá até elas me consumirem e não aguentar mais. Quando chegou na hora, eu faço esse círculo e surge uma vontade de andar nesse círculo até desaparecer todo esse círculo. Eu fico lá andando várias vezes, várias vezes, até o ponto de ficar bêbado de tanto rodar, saca. Outra dimensão.

Waleff – *Isso de ir pra outro lugar é muito presente no teu trabalho, né. Se repetindo, isso de sair...*

Abiniel – Sim. Quando eu percebi o que era performance era na hora que tava fazendo performance. Isso faz muito sentido e vou realizar. E concretizou, mas o programa da performance era desenhar no chão o círculo de açúcar, aguarda esse tempo onde as formigas iriam até o açúcar e iriam automaticamente me atacar porque estaria sujo de melão. A performance acabaria quando não aguentasse mais.

Waleff – *Existe outro trabalho que também se deu dessa forma? As regras da performance eram uma coisa e na hora aconteceu outra?*

Abiniel – *Oxidação nº 1 e Oxidação nº 3* (Abiniel sorri). *Oxidação nº 1* eu ia comer até enfartar, não ia compartilhar e na hora eu compartilhei. Eu precisei compartilhar. *Oxidação nº 3*, o melão e a folha de ouro não estavam nas regras. Antes de ir pro lugar surgiu a ideia e me deu uma crise. Eu pensei, “Abiniel, não precisa mais gastar dinheiro porque falta meia hora pra performance e tu vai andar até o Recife antigo pra realizar”. Fiquei nessa crise de “eu compro ou não compro?” Aí eu fui no mercado e comprei (Abiniel sorri). Quando eu cheguei lá e ativei isso, fez muito sentido. Automaticamente me conectou a *doce, encardido*.

Waleff – *Certo. E esses lugares onde tu vai acionar. Exemplo, Museu da Abolição, que tu poderia acionar o trabalho lá dentro. Tu decidiu acionar lá fora? Esses lugares dentro dos lugares onde tu aciona, como funciona a escolha desse lugar? Tu vai antes, sente a energia do lugar...*

Abiniel – No Museu do Homem do Nordeste já tinha ido a primeira vez quando era criança, eu já sabia da energia do lugar. Quando eu voltei pra participar dessa ação coletiva, quis realizar dentro do museu e tinha a possibilidade de realizar na calçada do museu, mas eu quis

realizar naquele piso que ainda era da época colonial, sabe. Foi uma opção minha. No Museu da Abolição houve ruídos, vários ruídos. Eu quis realizar dentro do museu porque estaria muito mais protegido, principalmente do sol.

Waleff – *Até por que na rua a gente fica muito exposto*

Abiniel – Não que pra mim seja um problema. Eu gosto de performar na rua, mas eu estaria protegido do sol, a calçada era praticamente no meio fio de uma avenida, então passava muito ônibus, muitos carros. Isso me dava muito medo. Houve problema performar lá dentro porque havia o gesso e ia muito sujar o chão, era um equipamento tombado. A guarda me sugeriu botar um plástico, mas não optei porque envolvia água também. Aí, fui pra rua. Acho que a minha experiência na rua, nessa performance, foi imprescindível pra entender o que era performar na rua, o que era lidar com vários olhares ao mesmo tempo, carros buzinando, uma galera passando no ônibus e colando na janela pra ver. Foi uma escolha meio que forçada, mas funcionou, sabe. Na universidade, a primeira performance escolhi realizar em um local onde não tinha cimento porque pra mim era o sentido da ação, de conectar esse açúcar a terra, até porque estava falando de trânsito, de geografias. Na segunda ação na universidade, realizei no hall, logo na entrada do centro de Artes. Ia rolar uma mesa de diálogos sobre arte e decolonialidade. A performance foi pra um lugar onde ninguém conseguia, nem eu e nem meu orientador conseguimos lidar com vômitos e emergências. Foi um lugar onde não escolhi, foi combinado, mas eu me adaptei muito bem ao local. Acho que enquanto espaço institucional, ter um bêbado nesse espaço, gerando um ruído pra instituição era o ideal. Era o que realmente eu queria. Não que eu queria, mas quando chegou nesse objetivo, quando chegou a esse resultado, eu fiquei pensando sobre os meus objetivos com essa performance. A do Marco da Bíblia eu acho que era ali mesmo. Ah, tinha no CCBA, *Oxidação nº 1*. Rolou vários ruídos pra fazer essa performance lá. Primeiro porque é um centro cultural história e línguas, então tem um centro enorme de pessoas por lá e é uma escola particular. Todos esses tramites de segurança e não sei o que. A minha ideia era que a comida que sobrasse continuasse na exposição até se deteriorar. Aí eu deixei lá mesmo combinando de não deixar. No outro dia eu voltei lá pra pegar meus equipamentos, se é que posso chamar assim, não estava mais lá. Eles retiraram e sumiram com as coisas, que eram um tecido, vasilha e etc. Eu só consegui recuperar minha vasilha e achei isso muito violento, principalmente porque era uma organização, eu tinha pensado e era muito bonito, mas eu esperava esse ruído. Era uma galera gringa que tava organizando. Houve esse ruído muito menos entre performance e local, mas entre a instituição e local, sabe. Higienização e local.

Waleff – *Antes de executar a ação, antes de chegar no ato dela, acha que esse processo de construir, de bolar, de pensar as regras, como vai ser mesmo que na hora não seja, acha que também isso já é performance? Ou a performance é só o momento? O ato de produzir você não ta performatizando? Um exemplo é Oxidação nº 1, onde ficou 24 horas antes da ação sem se alimentar, como forma de se preparar pra ação ou já estava em ação...*

Abiniel – Em Oxidação nº 1 eu estou em ação porque é um processo ação.

Waleff – *Certo. Então a performance acontece antes dela ser executada?*

Abiniel – Nesse caso a performance já estava sendo executada. O que aconteceu em público era o ato final. Eu não penso muito bem o processo enquanto performance, eu penso muito o processo enquanto pesquisa, enquanto entre, muitas aspás, autoanalise. Autoanalise do tipo, ta, o que isso surge de sentido pra mim? Por que isso dispara emoções muito fortes? Pra mim isso foi muito explícito em *sonido, assucar, pedigree* porque o tempo todo, antes da performance, eu sabia que poderia ir pra um lugar de perigo, mas imaginar que aquilo teria um impacto e aquilo reorganizaria em mim algumas coisas, eu tinha muita vontade de realizar. Antes da performance eu avisei a uma ou duas pessoas que eu poderia passar mal. Muito tranquilo pra mim imaginar que eu ia passar mal. Em outros momentos era o que eu mais queria evitar. Odeio passar mal por causa de bebida. Eu penso muito esse processo. Rolou isso também em *corpo negro, cabeça branca*, porque tenho alergia ao gesso. Aí eu poderia ter um choque, mas fiquei muito tranquilo, correndo o risco de ficar sem respirar, mas eu precisava disso. Era mais forte que o medo.

Waleff – *Interessante que esse anterior ser esse processo de autoanalise, então a performance seria um resultado? Pergunto isso por que anteriormente tu fala que na hora acaba fazendo coisas que estavam fora do briefing. Então a performance seria um resultado, mas que também é mutável?*

Abiniel – Não sei se a performance seria um resultado.

Waleff – *Então o que seria a performance pra ti?*

Abiniel - Pra mim, a *performance* antecede o resultado. O resultado ta na mudança que meu corpo acolhe depois.

Waleff - *Depois da ação?*

Abiniel – Sim. Quando meu corpo assenta, algumas coisas mudaram e coisas que eu nem imaginavam que iam mudar.

Waleff – *Entendi. Então a performance seria o meio onde a gente precisa passar por algo?*

Abiniel – Em linhas gerais sim. Eu acho que a performance é, eu penso muito em imagem. Eu penso numa linha assim (Abiniel faz uma linha com as mãos no ar), esse antes da performance, a performance enquanto ruído e penso depois uma linha mais suave, sabe. Como se a performance fosse o meio de catalização. Pensando mesmo em sublimação. Modificar algo para tornar mais confortável. Não que essa coisa acabou, mas que houve mudança.

Waleff – *Entendi. Isso de acabar ou não me faz pensar em repetição de obra. Tu comentou que o primeiro trabalho já repetiu uma vez. Como foi esse processo de repetir, ficar ali de novo...*

Abiniel – Foi totalmente diferente. Na primeira era a minha primeira experiência com performance, então foi tudo muito intenso. “Nossa, vou viver isso e vou, só vou”. Na segunda eu estava, “caralho, eu tô fazendo performance, eu tô na universidade, tem muitos conhecidos meus aqui e eu tô me expondo de forma muito explícita. Eu só tô na vitrine”.

Waleff – *E o que é isso de se expor? Se expor para os outros ou expor pra ti mesmo uma questão tua?*

Abiniel – Bom, pros outros. Na universidade eu tento muito evitar me expor, não sei por que exatamente, e eu conhecia muita gente. Estudava lá dois anos e eu frequentava muito o Centro de Artes e Comunicação. Tinham professores da performance, várias pessoas que eu admirava. Eu fiquei, “caralho, véi. Tô fazendo isso aqui”. Na época eu era muito inocente. Eu ficava, “caralho, vou me apresentar pra uma professora (Abiniel sorri)”. Ficava nervoso, mas confiava na potência da minha performance. Eu apresentei, só que a energia da segunda vez pra primeira era outra. A minha relação com o sangue, com isso de enxugar o sangue, a relação com o meu corpo... Na primeira performance eu performei de baixo de um sol de 30 graus, de camisa de manga comprida e calça. Na segunda eu tirei a camisa e pra mim isso foi muito libertador, no sentido de entender que meu corpo estava em transformação, sabe. Aceitar esse sangue derramando sobre meu corpo, que inicialmente dá um pouco de nojo só que fiquei reconfigurando isso. Na segunda ação, já que na primeira tinha passado três horas, “meu amor, vou me preparar por que será um longo caminho (Abiniel sorri) de entrar nessa

performance, viver essa performance e sair dessa performance. Eu sei que vai durar um tempo e eu vou apenas aceitar. Não vou me preocupar”. Aí rolou a performance. Foi massa pra eu entender o que era reativar uma performance praticamente um ano depois. Tinha mudado muita coisa, muita coisa mesmo, mas a minha experiência em reperformar a performance não foi boa. Quando eu acabei a performance, tava sem nenhuma energia, só queria sentar e chorar. Eu decidi ali mesmo que nunca mais iria reativar performance. Eu fiquei muito mais exausto que da primeira. Parecia que a minha energia tinha sido toda sugada.

Waleff – *Até por que na segunda vez, como tu fala, estava mais consciente de todo esse processo.*

Abiniel – Sim.

Waleff – *Mesmo se preparando.*

Abiniel – Eu disse, “ta bom, mas pra mim isso não faz mais sentido”.

Waleff – *E sobre esses outros trabalhos que não repetiu, tens a vontade de repetir ou ta tudo bem em relação a eles?*

Abiniel – Da série oxidação eu quero repetir todos. Eles precisam amadurecer e eu entendo isso, sabe. Quanto mais eu repetir eles, mais eles vão amadurecer pra mim, falo internamente, enquanto trabalho mesmo, esteticamente, conceito e etc. Quero muito ver eles mudando, criando novas narrativas dentro deles. Outra performance que tenho muita vontade de acionar é a que fiz no Oiapoque. Quero entender o que aconteceu. Não entender de compreender, mas ver o que entendo agora novamente naquela situação. Acho que é o mesmo processo de maturar melhor a performance.

Waleff – *Essas questões que tu trazes nos trabalhos, um exemplo, ama pessoa perguntar se estava tudo bem e um cara falou pra tu sair da rua. Nos teus trabalhos, em geral agora, houveram outras interferências?*

Abiniel – Direta?

Waleff – *Direta ou indireta.*

Abiniel – O que mais rolou em *quanto vale o sangue de quem?* e *corpo negro, cabeça branca* é que tinham pessoas muito carniceiras, iam muito pra perto tirar uma foto. Em alguns vídeos tem muita gente branca, quase desrespeitoso com o meu espaço pessoal. Pra mim isso é uma interferência. Quando tô em performance e alguém fica na minha frente, quase no meu rosto

com uma câmera apontada por que isso me remete muito a fotógrafos que fotografam pobreza, em situação vulnerável. Me sinto muito incomodado.

Waleff - *E qual é a tua reação quando acontecem essas interferências?*

Abiniel – Eu sigo a vida (Abiniel sorri).

Waleff – *Finge naturalidade.*

Abiniel – Finjo que não vejo.

Waleff – *Isso também é um dado pra tua pesquisa.*

Abiniel – Sim. Nas duas performances aconteceram muito isso. Eu percebi e continuei, mas entrei em nóias, se isso está acontecendo, se essa pessoa não é uma pessoa racializada, ou ela não ta entendendo que é uma crítica a ela, ou ta entendendo e pagando de doida.

Waleff – *E te colocando nesse lugar exótico mesmo.*

Abiniel – Sim. Sendo racista mesmo. Me irrita por causa disso, mas ao mesmo tempo é massa que afloresce esse racista e deixa explícito.

Waleff – *Sim. Pra registro, tu acha que as tuas performances conversam diretamente com a tua construção enquanto homem negro?*

Abiniel – Claro (Abiniel sorri)!

Waleff – *Certo.*

Abiniel – Eu vejo uma diferença entre os primeiros trabalhos e hoje. A partir das *oxidações*, as minhas performances tem tomado outro rumo, no sentido de não envolver violência explicita, não envolvem atos de violência comigo mesmo. São mais leves e passáveis. Isso está acontecendo e é isso.

Waleff – *Certo. Falamos sobre esses lugares onde acionou, mas como tu compreende teu corpo nesses lugares?*

Abiniel – Uma performance que me marca muito em relação a espaço e a performance é a do Oiapoque nesse sentido, nas ambas do açúcar, é direto o meu objetivo de criar ruído nessa instituição. Eu não imagino elas ou não imaginaria elas, pelo o menos até realiza-las, em outro espaço. Não penso que ela poderia ser realizada em outros espaços. Eu pensei ela no espaço que me era dado, que era a universidade. Parto no sentido da universidade ser construída em

terras que eram de pessoas de uma zona rural e foram desapropriadas, e que essas pessoas negras não estão na universidade...

Waleff – *E que tu ta conseguindo acessar...*

Abiniel – Sim. Eu tô conseguindo acessar. Exatamente. Eu não tenho nenhuma outra companheira ou companheiro que também ta acessando. Aí, como criar esse ruído dentro dessa universidade, levar questões que são minhas e dos meus para essa universidade que ta cagando pra isso e continua cagando apesar dos movimentos. Vejo como uma fissura momentânea. Tipo, crio essa fissura, houve um ruído, houve um feedback, houve reverberações, e esse espaço se fechou de novo.

Waleff – *Mesmo que seja uma fissura na instituição, em ti muda.*

Abiniel – Em mim muda pra caralho.

Waleff – *Por que acaba tendo o entendimento sobre tudo isso*

Abiniel – E sobre mim também. Sobre de onde eu venho. Os privilégios que eu tenho.

Waleff – *Não sei se seria interessante dizer privilégios...*

Abiniel – Eu falo privilégios em comparação aos meus pais que não acabaram o ensino fundamental. Pra mim é um puta privilégio estar numa universidade pública

Waleff – *Mas tu entendes que eles suaram muito?*

Abiniel – Sim! Por isso que me coloco nesse lugar de privilégio.

Waleff – *A palavra privilegiado vem de um lugar de conforto e quando pensamos pessoas negras, levando em consideração todo histórico familiar, de pais não alfabetizados... Tivestes um acesso que teus pais não tiveram e fizeram o possível pra ter o acesso que eles não tiveram. A forma de eles dizer que a nossa geração será melhor. Eles já sofreram e não querem que a gente passe pelo mesmo, por isso, entendo que dizer privilégio é apagar a trajetória dos meus, por isso eu fico pensando se é essa palavra...*

Abiniel – Sim.

Waleff – *A Castiel, numa fala que fez no Rio, comentou sobre isso. A irmã da Matheusa tava falando sobre esse privilégio de estar na universidade e a Castiel respondeu que não. Pensar pessoas negras e privilégio é reforçar uma questão colonial, igual meritocracia. Nos também merecemos estar lá só que não tivemos o mesmo acesso deles. É sempre conquista.*

Abiniel – Entendi. Parando pra pensar, quando dizemos privilegio parece que estamos lá usufruindo, gozando de todas as oportunidades que a universidade te propõe, quando sabemos que não é.

Waleff – *Sim. Por hoje acabamos. Mais alguma coisa que queira dizer, que ache relevante?*

Abiniel – Não. Se surgir te aviso.

### **PARTE 03**

**Data de Realização: 23/09/2020**

**Local: Recife, Pernambuco**

Waleff – *Enquanto transcrevia nossa conversa, surgiram algumas dúvidas e gostaria que esclarecesse. Pode ser?*

Abiniel – Hum rum.

Waleff – *Comentou que quando fez tua primeira ação teve um quê de choque pra ti, por não ser a área artística que trabalhava, já que veio da fotografia. Queria saber por que realizar em performance e o que a performance tem que te chamou?*

Abiniel – Na primeira performance foi um rolê que não combinei. Eu ia materializar uma obra instalativa e acabou se transformando em uma performance, que seria esse processo de construir a obra. Eu não relutei porque estava aberto em experimentar outras plataformas em arte e gostava muito de performance já. Acompanhava alguns trabalhos de performance, de performers daqui e do Brasil em geral. Me imaginei nesse lugar. Era algo que era muito exterior a mim, sabe. Fez muito sentido pra mim inserir essa ação e se deu muito naturalmente.

Waleff – *Fala dessa admiração pela ação, mas o que tu vê nela que te faz continuar fazendo? O que ela te causa?*

Abiniel – Pra mim, performance é meio de investigação de corpo a partir dele mesmo. É colocar ele em algumas situações que você sabe mais ou menos possíveis caminhos onde vai dar, só que você não sabe o quanto seu corpo vai se transformar nesse período. A partir da primeira performance, foi uma mudança radical sobre entender o meu corpo, entender esse corpo no mundo, para além de uma imagem que está muito ligada a fotografia. A constituição

de uma imagem que por si só desse corpo, mas não implicava num movimento de experimentação do corpo em si, como uma plataforma efêmera e ritual mesmo.

Waleff – *Uma forma de trabalhar com questões do corpo.*

Abiniel – Sim. Eu penso muito enquanto caminho. Em todas as minhas performances, mesmo que tenha nenhuma referência explícita a anterior ou alguma outra, mas uma leva a outra, então, se performance é a minha principal plataforma ainda hoje e está implicada em todos outros trabalhos, é como se ela nascesse naquela primeira, sabe. Interligando e multiplicando as possibilidades. Então, pra mim vai muito por esse sentido. Canais, um método.

Waleff – *Entendo. Queria que falasse mais sobre o estado meditativo que comentou ao realizar as ações, esse estado que sente, que toca. O que seria esse estado meditativo?*

Abiniel – Eu percebi isso na primeira ação, quando acabei porque foi uma ação que durou três horas e eu consegui sustentar ela ali num museu horrível. Era uma performance que demandava muito do meu corpo, sabe, porque eu enxugava um bloco de gelo de sangue sobre um sol de meio-dia. Foi de meio-dia às três da tarde, então, foi muito tempo. Era num lugar meio arborizado e durante a performance tinham muitas moscas, abelhas. Formigas também me morderam e eu não senti. Quando eu acabei e fui tomar banho, comecei a sentir várias dores e eram feridas mesmo. Isso aconteceu em várias performances. Durante a performance parece que o tempo é suspenso porque eu nunca planejo o tempo de ação e quando esse tempo se esgota o meu corpo está transformado em alguma forma, sabe. Seja biologicamente falando, sejam a feridas ou a desconfortos. No sentido mais espiritual mesmo.

Waleff – *Da pra fazer um paralelo com esse processo que está fazendo recentemente com a religião.*

Abiniel – Total. Eu percebo a performance enquanto ritual. Acho que na minha terceira performance, onde trabalho elementos de minha família, antigos e tal. Fazia parte de uma disciplina sobre performance e arquivo. Trago esses elementos. Uma quartinha, que é um jarro de barro que pertencia a meu avô e passou para o meu pai. Eu interagi com essa quartinha também, levando ao meu pai. Toda essa energia que tem nesse objeto e esse objeto permaneceu lá, mesmo com essas atividades suspensas. Eu trago esse objeto, eu trago outro jarro, que inclusive é esse aqui (Abiniel aponta para o jarro dourado que está no canto do quarto) que é bronze e foi pintado de dourado pela igreja que foi construída nas terras da minha avó, foi uma barganha, do tipo, “tu me da um terreno e eu construo uma casa de tijolo

pra tu”. Trago esses elementos e pra mim representavam objetos com energia. Eu trago também outro elemento muito forte, do meu pai com a minha mãe. Reunindo esses objetos, para além do açúcar, foi uma performance que eu sabia como ela se daria, no sentido de montagem, mas eu não sabia exatamente como ela iria se concretizar. Um dia, eu tinha os elementos e disse, “ok, eu vou esperar para ver o que vem”. Comecei a performance sem saber onde ela ia parar, sabe. Posicionei a quartinha no meio de uma área de terra com açúcar cristal e depois fui pisando nesse açúcar até desaparecer na terra. Eu ia pisando nesse açúcar girando ao redor desse objeto e tiveram vários momentos onde eu tombei porque me desequilibrei por estar girando por muito tempo. Voltei a girar e quando acabou tudo e eu derramei o melaço sobre mim, eu entendi várias coisas. O que era meu corpo naquele local, os objetos naquele local, os ruídos que causam naquele local, como as pessoas que estavam naquele local interagiam ou não com o meu corpo e esses objetos. Independente disso, independente da visibilidade que tive ou não, foi o momento onde entendi que era isso o que eu quero investigar, isso pra mim faz muito sentido. A noite, no after do seminário, minha professora me chamou no reservado e me falou várias coisas que fiquei muito chocado. Eu não observei no momento, mas fazia muito sentido e coisas que vinham de rituais para além da minha compreensão no momento, alguns movimentos.

*Waleff – O movimento de ficar girando em volta do próprio corpo tem uma relação muito forte com as religiões afrobrasileiras, que é entrar em sintonia com o próprio corpo. Realinhar o corpo com o sagrado.*

Abiniel – Sim. Nesses giros, uma das coisas que ela me falou foi sobre o toré indígena, que é uma dança especificamente dos indígenas do nordeste.

Waleff – Mas o toré não é do nordeste.

Abiniel – Não é do nordeste, mas tô falando no contexto da Jurema. Aqui no nordeste o toré é símbolo da retomada indígena, implica na Jurema e outras religiosidades, principalmente mais pra Bahia. Ela comentou isso e na hora eu fiquei, “ok, é uma referência que eu não tinha”. Foi nesse momento em que percebi que a performance não é um fazer artístico e sim um fazer espiritual. De entender esse local que meu corpo ocupava, de que território eu vim. Na segunda performance da série *aceiro*, onde bebo um litro de cachaça, onde perco a consciência. Ariana estava lá e ela é uma pessoa do terreiro de Jurema. Falou comigo depois e disse, “olha, vai procurar o terreiro”. Apontou vários indícios, símbolos que eu trazia, como os sete copos, a cachaça. Querendo ou não, a performance me levou a Jurema. Quando entro

na Jurema, tudo começa a fazer muito sentido e muitas coisas que pra mim eram um nevoeiro começam a se reestruturar, começam a ir para os seus lugares, como se houvesse um quebra-cabeça, eu visualizasse, mas eu não soubesse onde encaixar cada uma. Quando eu entro na Jurema, as coisas começam a fazer sentido, inclusive para a minha arte. Outro momento que me marcou muito e que envolve Ariana também, foi na *oxidação n° 3*, que levei umas frutas e fiz um grande jantar. Um jantar não, cortei essas frutas e distribui de uma forma muito intuitiva e num movimento de invocar memórias familiares a partir do cheiro e do paladar. No outro dia Ariana chegou a mim e disse, “Abiniel, você não pode mexer com isso porque você não é de terreiro”. Eu fiquei, “o que que eu fiz?” Várias questões. Ana Lira também estava nesse momento, foi uma das curadoras. A gente discutiu muito sobre, mas era um lugar muito nebuloso pra mim, a religião. Eu nunca chegava, até que chegou.

Waleff – *Parando pra pensar e de acordo com a nossa última conversa, parece que a performance é um método que te levou a algo, não que quisesses chegar a algo. Como se fosse uma ruptura. Na última vez em que conversamos, falamos muito sobre isso, sobre fazer rupturas, tentar machucar o sistema, sendo que a mudança acontece na gente. Fico pensando, essa ruptura é pra onde? Pra onde a gente quer ir com toda essa ruptura? Fico me questionando porque parece que estamos tentando reconstruir uma imagem ou até mesmo forjar outra, mas pra chegar onde que eu fico. Não que precisamos ter respostas, mas, é estourar essa bolha, ir para algum lugar.*

Abiniel – Eu pensava muito nisso assim que iniciei performance. Sobre onde queria chegar e como iria chegar nesse local. Pra mim, inicialmente era muito um rolê de explorar o corpo até a exaustão ou até esse corpo reagir de alguma forma. Não abandonei isso porque retorno em alguns trabalhos, mas essa era minha meta inicial, era isso que pulsava em mim. Muita coisa foi mudando. Eu entendo minha performance, não minha performance, como esse núcleo que serve de produção para outras raças que faço parte, como retomada pra minha família, pra realizar performance mesmo, essa primeira, teve a força que teve em mim porque todos objetos eu trouxe Carpina. Eu comentei pra minha mãe e minha avó que ia fazer e foi muito natural, “ok, eu vou comprar esse melaço no engenho, vou pegar esse vaso que está a milhares de anos e organizar pra tu levar”. Pra mim era muito massa, mas ao mesmo tempo era chocante entender que elas estavam me ajudando a construir algo e que fazia muito sentido

Waleff – *De maneira direta ou indireta porque não sabiam e sabiam o que estava fazendo, mas entraram em sintonia.*

Abiniel – Isso retornou na abertura da mostra de processos, de *autopografias* que vieram minha mãe, meu pai e minha irmã. Quando vi minha mãe não me aguentei, chorei feito um bebê. Eles estavam lá, falaram que tinham gostado muito e comentaram umas coisas que fiquei, “que bom que está levando a isso”. É muito especial pra mim ter os meus pais em um museu pela primeira vez numa mostra minha e eles não recuarem. Muito pelo contrário, eles se sentiram acolhidos e conseguiram ver que o que estava exposto era familiar a eles. Isso pra mim é tudo, então, onde quero chegar eu não sei, mas ultimamente tenho pensado muito a arte como caminho e tenho me questionado se vai chegar um momento onde não precisarei mais realizar arte, sabe. Outra forma de construir coisas. Agora tô conseguindo desbloquear algumas portas que a colonialidade me negou, negou pra minha família e etc. Eu fico sem palavras.

Waleff – Não tenho mais perguntas para te fazer. Obrigado.

## APÊNDICE C – CONVERSA COM O ARTISTA GEOVANNI LIMA<sup>96</sup>

### PARTE 01

**Data de Realização: 10/11/2020**

**Local: Vitória, Espírito Santo**

Waleff – *Gravar nossas conversas é estanho, né. Institucionalizar algo tão genuíno é ruim. Deixa a gente engessados.*

Geovanni – Sim. Nada que é institucional é bom porque a instituição é resquício da colonialidade.

(Ambos sorriem)

Waleff – *Amigo, preciso que fale de maneira detalhada sobre seus trabalhos e você.*

Geovanni – A partir do que eu acho interessante?

Waleff – *Sim. O que quiseres me contar.*

Geovanni – Então, você começou falando sobre o que tem entendido como performance, esse deslocamento do que é conceito eurocentrado ou que socialmente é colocado como eurocentrado, para um lugar de reconstrução, reposicionamento a partir da experiência individual de sujeito, sobretudo de sujeitos pretos. Eu também faço algumas escolhas na minha produção de artista, mas de artista que reflete sobre o processo que eu desenvolvo. Eu passei por alguns caminhos. Primeiro, a performance surgiu na minha vida como uma experiência de produção de subjetividade e foda-se qual é o conceito de subjetividade, mas de produção de eu no mundo porque gosto muito de usar essa expressão. Quando era criança, adolescente, eu tinha uma perspectiva de monstro. Era de corpo monstro, sem nenhum clichê da palavra, mas aquele corpo que dentro de um padrão, que até então não sabia qual era, mas que eu já sabia da existência dele e esse corpo destoava. Ele foi sendo chamado de monstro. Na verdade, acho que deram o nome de monstro e naquela época tentava romper com esse

---

<sup>96</sup> A conversa com o artista aconteceu no quarto de visitas-reuniões. Foi dividida em duas partes: A primeira aconteceu no dia 10 de novembro, às 21h47min e terminou 00h50min. A segunda foi no dia 11 de novembro, às 18:50 e terminou 22h20min. O artista atualmente trabalha nos períodos matutino e vespertino na Secretaria de Estado de Direitos Humanos (SEDH), do Governo do Estado do Espírito, via Projetos BID, então, os diálogos aconteceram após expediente. Geovanni é uma pessoa eloquente e gesticula enquanto fala. O sotaque capixaba e gargalhadas não estão presentes, mas tentei preservar o máximo. Então, peço que você que está lendo continue exercitando a imaginação.

nome de monstro a partir de uma perspectiva de aproximação do que é ser branco. Hoje eu tenho essa condição, mas, voltando, por causa dessa condição de monstro e eu não estou usando no lugar pejorativo, sabe. É potente inclusive. Eu comecei a me produzir no mundo através de ações e aí surge o conceito de performance que me interessa e me faz sentido. Na minha prática, exclusivamente, enquanto artista, performance sempre é uma produção de subjetividade e uma produção de subjetividade que bebe de algum comportamento que eu já fiz. Eu tenho muita proximidade com o Schechner, que ele vai falar sobre comportamento restaurado. Ele nem chama de performance, ele vai pensar a teoria dos comportamentos que vão ser restaurados e aí tem toda a teoria do Schechner, mas eu gosto muito de pensar que minha prática se baseia na restauração de comportamentos. Então, todos trabalhos de performance que posso falar pra você aqui, surgem de uma experiência pessoal. Isso é interessante que a operação artista, o Merleau-Ponty fala da operação artística, depois o Yiftah Peled vai falar disso também, pensando alguém que é contemporâneo a mim e que me orientou na minha produção da conclusão de curso, mas que é a intenção do artista. Então, é o ato de criar. Antes de serem ações performáticas, surgiram normalmente com a mesma partitura no meu contexto social. Contar pra você meus trabalhos de performance é contar a trajetória de formulação e formação do meu corpo. Formação porque naturalmente eu desenvolvi. Era uma criança, fui jovem e hoje sou adulto. Tem uma formação do corpo e pensando o corpo biológico, o corpo social, o corpo intelectual, o corpo psíquico. Tem toda essa gama de possibilidades do que é a formação de um corpo, mas a formulação ao passo em que ele ia existindo a partir dessas ações, eu formulei esse corpo, formulei enquanto sujeito. Acho muito interessante pensar que entro na universidade em 2014 com o ideal de ser professor. Eu tinha aversão de produção de arte e não sabia o que era performance, não tinha contato com o que era essa ação corporal ali dentro do campo da arte, que num primeiro momento não fazia muito sentido, mas que acontecia. Fui para a cena com uma artista que hoje está em São Paulo, se chama Carla Borba, por um arranjo da vida. Entro na universidade e tenho meu primeiro contato com Marina Abramović. Todo mundo que trabalha com performance algum momento encontrou com Marina pra saber o que é performance, quais eram as ações que ela criava, enfim. Ali eu entendi que de alguma maneira sem ainda conseguir formular, que eu já fazia performance, que essas ações corporais me interessavam. Nesse momento específico tinha acabado de terminar um namoro e foi um namoro muito doido porque ele chega na minha vida a partir da experiência de ser um corpo gordo. Nesse momento, o sistema da arte tinha agenda de corpos dissidentes, no sentido de padrão corporal, então tinha um boom de artistas que estavam trabalhando corpo, trabalhando esse recorte

racial porque tudo é raça, parte da raça e retorna para a raça. Os sujeitos são racializados o tempo inteiro. Naquele momento inicial, meu interesse não eram as questões raciais e ousou dizer que nem me reconhecia como sujeito preto ainda. Eu sabia que tinha uma coisa doida ali que me fazia ser tratado socialmente diferente, mas ainda não me reconhecia como sujeito preto, que é muito doido pensar hoje olhando a minha construção de sujeito e esse lugar do sofrimento da vida é cotidiano, sabe. Esse garoto que eu namorava gostava de corpos gordos e tinha uma coisa muito doida porque no mesmo tempo que me sentia muito valorizado, me sentia muito objetificado. Um dia fui no açougue no bairro que eu morava na época, hoje não moro mais, e tinha uma casa de carne. Ali surgiu minha primeira performance, que se chama *involucrum*. Eu estava sentado esperando ser atendido e no alto tinha um boi todo precificado, estava partificado. Então, tinha o que era picanha, o que era pé, tudo desenhado e números. Esses números tinham uma planilha ao lado dizendo que, sei lá, picanha custava 60 reais, mas o mocotó custava 1,99. Aquilo me chamou muita atenção porque no primeiro momento me transpus para a imagem e comecei a me ver precificado. O que em mim vale muito e o que em mim vale mais? Na minha relação é na minha barriga, por exemplo, eu sou um cara gordo e isso chamou a atenção desse rapaz com quem estava me relacionando. Comecei a olhar o atendimento do lugar e o quando mais nobre era a carne, mais limpa os clientes queriam. Se eu queria filé mignon, não queria que tivesse gordura, mas se eu queria, sei lá, o mocotó, ele precisava ser gordurento porque quando se faz o caldo da sustância e sabor. Na medida que as pessoas compravam carne de primeira, elas limpavam. Na medida que compravam carne de terceira, pensando como o açougue se organiza, elas não queriam a carne sem gordura. Fui me colocando na situação, sabe. Não tinha naquele momento nenhum vínculo com carne e sim, era meu corpo, animal mesmo, naquele lugar. Eu fui pra casa com aquilo na cabeça e no mesmo dia assisti *a pele que habito* do Almodovár. Fiquei aterrorizado porque o paralelo entre o que eu vi no açougue e o que eu vi no filme, naquela construção, né, me deixou assim, então, propus um trabalho de performance. O *involucrum* é um trabalho muito querido pra mim, apesar de não ter executado ele tantas vezes como queria. Ele só circulou aqui no Espírito Santo, diferente de outros trabalhos.

Waleff – *Quantas vezes tu fizestes ele?*

Geovanni – Fiz na minha primeira exposição, depois fiz na casa da Má Companhia e depois na casa da Stael. Eu fiz três vezes. O *involucrum* é uma coisa doida. Nesse período de produção de trabalho conheci outro rapaz que também gostava de caras gordos. Acho que a gente estava no mesmo nicho de pessoas que se relacionavam, mas era uma outra pessoa, das

artes cênicas, tinha mais contato com o social. Não deu certo, mas a gente construiu um laço, a gente é amigo até hoje. Hoje ele faz drag, um grande artista daqui do Espírito Santo. *Involucrum*, de viés simples, é uma bancada de açougue, um corpo preto imóvel em cima. Esse corpo, durante oito horas recebe várias camadas de tinta. Normalmente o corpo sobre a mesa é o de um performer que convido e foi esse que eu tinha um relacionamento na época, na primeira vez que fiz. Fico observando esse corpo em silêncio. Em cima da mesa tem um corpo, uma mistura de cola com pigmento vermelho, pincel e uma faca. Observo e a ação dura oito horas. Passo a tinta no corpo inteiro, ela seca, eu passo a tinta novamente, ela seca e isso vai, sei lá, trezentas vezes, até que se forme uma pele sobre o corpo e num processo muito violento de escalpelamento, retiro a pele com a faca sobre esse corpo, que pode cortar, que pode acontecer alguma coisa. Então, *involucrum* é a produção de uma outra pele e essa pele já foi branca, já foi preta e já foi cor de pele. Ela traduz a minha descoberta enquanto sujeito negro. Primeiro ela foi vermelha porque todo mundo é de carne e precisava ter cor de sangue que é vermelho, depois ela foi transparente porque independe da cor as pessoas podiam conviver e ela chegou a ser preta porque quando você tem consciência da situação de que é um ser racializado e de como isso é importante para a construção de todos os discursos, você precisa ratificar e se colocar nesse lugar do aparecer. De colocar o corpo ali.

Waleff – *De demarcar a presença.*

Geovanni – É isso. Você não espera chegar numa galeria e ver uma maca com uma pele preta em cima, por mais que nossos corpos são os mais violentados, os que são socialmente escalpelados e que perdem a pele, não se evidencia esse processo. Então, *involucrum* é isso, foi o primeiro trabalho de performance que fiz. Ele é muito curioso porque inscrevi nessa exposição como vídeo e foi selecionado, mas pediram pra fazer presencialmente. É um trabalho que dou muito valor a ele porque é a materialização da descoberta enquanto sujeito preto. Quando olho as três fotos, hoje não mostro mais a foto vermelha e nem a transparente, mostro só a preta, que é pior porque estava iniciando a graduação, não tinha noção nenhuma de imagem (Geovanni sorri). Só queria fazer para saber o que era aquilo e que queria dar continuidade. As imagens nem são boas, acho que em um portfólio meu está a foto vermelha porque queria que ficasse mais bonitinho e tal, mas hoje ele não circula mais com a foto vermelha. Até tirei o site do ar pra corrigir isso, para ratificar a presença preta, sobretudo a minha, porque a minha não é minha só. É a minha e mais de outras pessoas. Acho legal falar de *involucrum* porque não tem nada de racial, assim, nada de racial propositalmente, mas ela é racial porque eu sou um sujeito racializado. Se eu pego o trabalho hoje, consigo listar coisas

que são super potentes, que dialogam com o meu trabalho de hoje. Depois de *involucrum* propus outro trabalho que chama *epiderme social*, é muito bizarro e também não foi pensado a partir de uma ótica racializada. Então, meu primeiro trabalho em performance não bebeu das minhas experiências e dos comportamentos que executei na infância, mas ali entendi, depois de fazer *involucrum* que talvez fosse a chave para a produção dos trabalhos que estavam me interessando. Voltei para a infância e adolescência. Sou de uma cidade no interior do Espírito Santo e essa cidade é muito bizarra, muito racista, muito conservadora, muito tradicional, muito cristã.

Waleff – *Qual é o nome da cidade?*

Geovanni – Sooretama. As pessoas não sabiam lidar comigo porque, de novo, eu sou o corpo monstro. Eu destoava de todo mundo, por um monte de questões.

(Geovanni fica em silêncio)

Waleff – *Queres falar sobre essas questões?*

Geovanni – Vai aparecer nesse trabalho. Nessas questões, para você ter uma ideia, eles não sabiam que existia viado, gay. O meu primeiro apelido foi mão. Mão porque eu era feminino e andava com a mão quebrada. Aquela típica coisa do boiola dos anos 90, 2000, que anda com a mão quebrada. Voltando para as experiências, descobri que lá atrás eles já me chamavam de viadinho, sapatão, preto, gordo, pobre, fedorento, e eram coisas que de alguma medida eu tinha normalizado. Inclusive uma pesquisadora me chamou atenção que isso não eram apelidos e sim violências, xingamentos. No trabalho *epiderme social* retorno esses xingamentos e é muito bizarro porque caminhei com isso a vida inteira e depois consegui elaborar isso na análise, sabe. Eu caminhei com isso. Isso são marcas que me produzem ou me produziram de alguma maneira, sei lá, mas estão aqui. Qual é a ideia da *epiderme social*?! Eu vou para o meio da rua. Ele só aconteceu em Vitória. Dei conta do que precisava dar com ele e nunca propus em outro lugar. Circulou em revistas, mas eu nunca propus a ação física em outros lugares. Até fiquei com vontade de fazer no México quando eu fui, mas o México tinha uma situação de violência muito explícita, fiquei com medo, estava sozinho e não fiz, mas queria ter feito. Eu vou pra rua, pro espaço público, com uma carimbeira e com sete carimbos. Gordo, preto, viado. Seis carimbos e produzo um carimbo com meu nome. Vou para o meio da rua, tiro a roupa, fico de cueca, me vendo e não sei se é um corpo objeto, mas é um corpo disponível. Não tô vendo o que você ta fazendo, eu não sei quem é você. Vou olhar nas imagens depois, mas também não vou saber quem é você, a não ser que seja um amigo que

passou por ali e fez alguma coisa, mas normalmente não. Vou pro espaço, tiro a roupa, fico de cueca, me vendo e seguro os carimbos. É um corpo e os carimbos. É muito bizarro porque eu não tinha a noção da potência que esse trabalho tinha para o outro porque pra mim eu tava devolvendo a violência que meu corpo sofreu pros sujeitos. Não sei nem se estava devolvendo, mas talvez compartilhando. Colocava ali e você fazia o que quiser. O que me surpreendeu é, eu não tenho registro visual da imagem, eu não vi nada. O que eu tenho são as imagens que foram construídas e a equipe que trabalho sempre e é direcionada a só intervir se for uma coisa assim, exemplo, vão me matar ou chegamos no limite, “Geovanni, você vai sair da rua”. Se não, não. É muito bizarro porque tem uma foto específica, que eu nunca mostrei, que sou eu segurando os carimbos rodeado de pessoas e tem um grupo de adolescentes brancos, assim, jovens, e estão armados para me bater. É muito bizarro porque eles estão em posição de que vão me dar um chute, sei lá, e não sei se por causa das pessoas em volta eles desistem. Dado é, a primeira vez que fiz esse trabalho, eu vou falar nas proporções, mas não me lembro do número exato. Acho que foram uns 700 carimbos no corpo. Dos 700 carimbos que recebi, 13 são com o meu nome e mais de 500 eram a palavra preto. Quando desvendi num espaço já seguro, desabei a chorar porque eu olhava para aquilo e era o outro dizendo quem eu era, novamente. Era o outro conduzindo meu corpo. Fui pra casa, tomei banho e não quis mexer nas imagens. Dias depois voltei para as imagens e a maioria das pessoas que me carimbaram com a palavra preto, eram pessoas brancas. A maioria das pessoas que me carimbaram com meu nome eram pessoas pretas. Mais que isso, as pessoas pretas nas imagens, elas molhavam os dedos na carimbeira e escreviam coisas no meu corpo, tipo, feliz, amado. Chega num lugar do discurso da bell hooks, de que o afeto cura e o afeto é potente. Na época eu não entendia assim e tinha um limite muito tênue que era arte e vida, que eu não conseguia lidar com aquele trabalho. Aquilo foi bastante violento, mas ainda assim não quis me atentar, não sei o porquê, na verdade sei, acho que o sistema colonial que a gente está inserido, ele é muito bem sucedido.

Waleff – *Sim. Ele se retroalimenta.*

Geovanni – É. Ele se retroalimenta inclusive no sentido da nossa própria negação. A gente já está dentro desse círculo, então ali eu já podia ter me descoberto preto e ter bombado, mas eu ainda quis passar por um nível do “a gente ainda é igual” e fui fazer outro trabalho, que também é interessantíssimo, que chama *o que te diz o meu corpo?*, que é uma pele cor de pele e essa cor de pele é super entre parênteses. É aquilo que eu aprendi na escola. De novo, retomo as minhas experiências. Me lembro que na escola eu pintava a capa de todos os meus

cadernos de caneta preta porque por mais que eu seja um negro de pele clara, minha mãe é uma negra de pele retinta e eu sabia que o nosso tratamento era diferente socialmente, mas quando eu olhava para o caderno, o fichário, o que for, eu não me via ali. É obvio que não tinha o discurso racial lá atrás, mas era uma tentativa muito simples de aproximação. Eu lembro das professoras me dizendo, “Geovanni, isso não é cor de pele, cor de pele é esse lápis aqui”. Eu retomo essa experiência. Esse trabalho, *o que te diz o meu corpo?* é um trabalho na rua, também de longa duração e os meus trabalhos até aqui vão sempre ter característica de longa duração. *Involucrum* teve oito horas, *epiderme social* teve 2 hora e meia, e *o que te diz o meu corpo?* na primeira vez que fiz teve 4 horas. *O que te diz o meu corpo?* tem um trabalho de pesquisa muito interessante porque comecei a frequentar espaços e ali foi minha primeira relação com a prostituição. Estava interessado em saber como se constrói um corpo que não tem identidade. Uma referência muito boa para esse trabalho, que me impactou, foi *corpo re-construção ação ritual performance* da Fernanda Magalhães, que é uma artista gorda de Curitiba. Ela propõe o encontro coletivo, onde as pessoas se pintam e doam partes do seu corpo. No final ela tem impresso num tecido, num lençol, um corpo coletivo. Pensando nesse corpo, ainda partilhado e nessa construção coletiva, me propus a ouvir história das pessoas. Decidi que queria histórias relacionadas aos pés, as mãos, ao pênis, vagina e boca. Os pés é uma memória muito querida que tenho com a minha avó, que era uma pessoa guerreira, preta, trabalhadora, que sustentou a família inteira. Super tradicional, sabe. Tem na história dela a escravização muito forte. Tinha tudo pra ser aquela pessoa presa ao lugar tradicional, mas me acolheu em toda a minha diversidade. O pé, digo, a história que conto, em mais de um trabalho, é a de pintar as unhas dos pés dela de esmalte. Lembro que as tardes dos finais de semana a gente sentava na beira do rio e eu pintava as unhas dela, sei lá, umas 60 vezes. A gente comprava vários esmaltes. Pintava, secava, tirava, pintava e ela ia me contando da vida. Hoje entendo que ela me conta para abrir caminho, para que eu falasse alguma coisa, me dar condições de ser acolhido. Então, no pé eu trago essa memória afetiva com a minha avó. No pênis, eu conversei com um monte de gente que ora se identificava com o sexo biológico e identidade de gênero, ora não. Comecei a produzir escritos e textos para pensar se realmente eu era uma pessoa cisgênero porque lá atrás me disseram que eu era um monstro, me disseram que eu era sapatão, me disseram que eu era mão, depois me disseram que eu era boiola. Não me lembro de ter pensado sobre isso ou de qualquer construção. Eu quis conversar com outras pessoas sobre isso. Quando conversava com outras mulheres, elas queriam que eu colocasse algumas ações, algumas histórias. Eu fiz também para pensar a genitália e o desejo sexual, não que essas coisas estejam relacionadas, mas que para a construção do trabalho elas

caminhavam muito próximas. Eu fui no Rio e em São Paulo num bar, não sei se tu conhece, se chama seven cruising bar. Não é uma casa de swing, é um lugar gay, mulheres não são autorizadas a entrar, não sei por que, mas não autorizam. Chegando lá, você tira a roupa, eles te dão uma pulseirinha e é sexo livre, completamente livre. Eu queria entender como era esse espaço. Não me relacionei afetivamente com ninguém. Talvez teria me relacionado, mas ali entendi o asco com o corpo gordo. Não gosto disso, mas, sabe o gueto no gueto?! Foi bem pesado. A experiência no Rio foi bem violenta porque eu era um corpo invisível dentro do espaço e estava nu, igual todo mundo. Em alguns momentos ouvi pessoas comentando do corpo gordo, do pau pequeno, porque homem preto tem que ter pau grande, né?! Não sei qual é a média, mas é isso. Ali eu consegui conversar com um ou dois garotos de programa pra entender de fato como era isso porque nem os garotos de programa me procuravam e normalmente eles estavam trabalhando. E tive a experiência em São Paulo que foi mais bizarra ainda. Em São Paulo eu fui tratado com nojo mesmo. Eu ri da cara das pessoas, pra falar a verdade. Elas não sabiam, mas estavam dando conteúdo para os meus trabalhos que queria evidenciar era justamente isso. Claro que o super homem Geovanni saiu de lá muito abalado, mas até que eu pense e elabore, foi. Então, fui nesses dois lugares e conversei com um monte de garotos de programa, pessoas transexuais e cisgênero daqui de Vitória. As mãos são da experiência de ser chamado de mão pela vida inteira. Os meus amigos de infância, que não são muitos, mas se eu os encontrar hoje certamente me chamariam de mão. Antes de ser Geovanni eu fui mão. Conto essa história e não era mãozinha e nem mãos, era mão. Na boca eu digo o nome de todos meus amigos, de todas as pessoas que são importantes pra mim. As pessoas que escutam o áudio que sai da minha boca, elas conhecem todas as pessoas que são importantes pra mim ou que de alguma forma me marcaram nesse percurso de construção de trabalho. Proponho uma segunda pele, que chamo pele macacão e ela cobre meu corpo inteiro. Inclusive não dá pra saber se é um homem ou uma mulher porque eu coloco muitas calças por dentro e disponibilizo mp3 que saem da boca, nas mãos, dos pés e da genitália. A pessoa pode ouvir. Esse trabalho é sensacional porque tem a dimensão do contato na rua com as pessoas, tem a dimensão do acesso da memória das pessoas. Tem duas situações nesse trabalho, já fiz ele aqui em Vitória, em Curitiba, no Rio, no México e mais em alguns lugares. Houveram duas situações em Vitória que me marcaram. Primeiro foi uma senhora daquelas bem cristãs, inclusive eu fiz numa praça aqui que ficam muitas pessoas pregando. Ela ouviu o áudio do meu pênis e acho que ela pegou alguma coisa que era, tipo, “você não vai chupar a minha buceta?” Ela tirou o áudio e me evangelizou por pelo o menos uns 10 minutos. Eu ouvi. Eu não falo, não me comunico verbalmente com as pessoas na hora da ação. E uma outra

situação foi que eu passei e um cara que falou, “olha um teletubbies”. Isso pra mim é muito rico. Aquela imagem acessa algum lugar nele ou ele acessa algum lugar a partir daquela imagem. Isso é muito potente porque é um corpo dentro de um contexto urbano, que disponibiliza outros conteúdos, rompendo com o que é cotidiano. Isso me chama muita atenção e a segunda coisa nesse trabalho, que acho muito potente, é o desenho espacial. O outro precisa se dar para ouvir porque o da boca e o da mão ele consegue ouvir em pé, mas o do pênis e dos pés não. Pra ele ouvir do pênis e dos pés tem que baixar como se fosse fazer um boquete. Sem nenhuma sexualização, obviamente. Se ele chega pra ouvir a mão e a boca, e já têm pessoas ouvindo os pés e o pênis, o desenho espacial é outro porque ele não consegue ficar ereto na minha frente. Tenho imagem de esculturas, desenhos completamente diferentes só porque o outro se disponibilizou para ouvir. Tenho muito carinho por esse trabalho. Um dia desses dei uma entrevista e o cara perguntou, “você tem vontade de por uma pele preta nele?” Eu respondi que não porque justamente ele denuncia a ausência, traz uma neutralidade mentirosa, quase ridiculariza uma neutralidade que não existe e essa neutralidade traz o outro, para que ele encoste, se relacione e vá de alguma maneira, sei lá, construir alguma coisa. Esse cara do teletubbies, pra mim, foi num festival no Sesc e eu sai da apresentação desse trabalho me sentindo a pessoa mais realizada do mundo. Arte não tem função, mas na minha prática ela é completamente social. Ela é estética porque eu me produzo no mundo como estética, e tem um monte de gente aí no mundo que fala sobre isso, mas ela é mundo, ela é real. Esse cara do teletubbies, caralho, nem pensei no teletubbies quando fiz isso, mas olha pra onde esse trabalho foi. Acabei de escrever um artigo sobre esse trabalho com uma amiga, uma pesquisadora querida. Eu produzo a imagem e ela produz a reflexão. A reflexão dela é muito legal porque o título é *quando as esculturas falam*. Muito interessante esse paralelo e esse trabalho é potente nesse lugar de falar, trazendo questões que são completamente contemporâneas e é na rua. Já fiz esse trabalho em galerias, a relação do público que já é dali da arte e está acostumado em ver trabalho em performance, obvio que é outra. Vão pensar de fato a escultura, espacialidade, materialidade, o caminhar que é lento. A interação de corpo e máquina porque tem mp3 colado no corpo, mas esse lugar de acessar o que é cotidiano e romper é um lugar muito caro pra mim esse lugar do acessar memória e ouvir. Eu comecei a pirar, assim, e quis trabalhar a memória dos pés. Propus uma série de trabalhos, que fiz só uma até agora e se chama *memórias*, que ia pegar coisa do *o que te diz o meu corpo?*, não vestir nada e conversar sobre isso. O *memórias* aconteceu aqui em Vitória, num bate papo sobre performance, no meio da rua sete que é o coração pulsante e boêmio de Vitória. A ação se deu em eu repetindo a cena da minha avó. De novo, o comportamento restaurado do

Schechener. Depois descobri a Diana que vai me dar todo suporte para pensar arquivo e repertório. Nesse trabalho vou pra rua, tem um cântaro de barro, que é uma jarra, e uma bacia. O mesmo hidratante que usava com a minha avó, água e toalha branca. Disponibilizo um áudio de, sei lá, uns seis minutos para quem sentar e tem uma plaquinha escrita, “sente-se, vamos conversar”, muito Eleonora Fabião (Ambos sorriem). Só que é uma conversa doida porque eu não falo na ação. Tem um lugar que é interessante pra mim que é o silêncio. E me visto de branco, que hoje eu sei que é a minha ancestralidade ali falando, que é Oxalá comigo. Inclusive é um lugar de proteção pra rua, que é de Exu. Isso é muito legal porque esses dois orixás...

Waleff – *Não que Exu seja uma coisa negativa, né.*

Geovanni – Sim. Não é por isso, mas é que Oxalá e Exu no sentido de que eu sempre procurar a encruzilhada. Todos meus trabalhos de rua se dão ápices, clímax, não sei, mas que me recordo deles, se dão na encruzilhada e eu sempre vestindo branco. Não tô colocando Oxalá e Exu como antagonicos, pelo contrário, não faço nada sem pedir licença para Exu, jamais. Depois da minha consciência, Exu tem um lugar de muita importância pra mim. Acho muito importante porque ali eu não sabia, mas hoje é consciente. Se hoje eu tiver que fazer alguma coisa na rua, eu vou pra encruzilhada. Vou fazer meu padê, vou pedir licença, vou botar minhas moedas e vou fazer ali porque Exu está ali e vai deixar eu fazer. Lá eu não tinha essa noção. Tinha o branco e tinha a encruzilhada lá. Gosto disso porque eu não acredito numa ancestralidade apenas construída. Minha ancestralidade não diz de uma construção social, ela diz de quem eu sou e quem vem antes de mim, tanto que eles já estavam lá. Não tinha consciência até agosto desse ano. Sabia de Exu, sabia de Oxalá, óbvio que mais de Exu, já falei com ele em outros momentos anteriormente. Especificamente com Oxalá não tinha virado a chave até a minha qualificação de mestrado em agosto desse ano. Tem um momento que todo mundo da performance já usou branco, mas eu insisto no branco. Tem uma relação ali que é importante e que eu gosto. Voltando ao trabalho, a pessoa senta, disponibilizo o áudio e coreografado. Tem gente que não gosta de coreografado, mas no momento em que inicia o áudio e termina, preciso ter lavado os pés das pessoas. Não tem na minha construção, no meu método, não sei se é método, roteiro, sei lá, o que, nesse memorial. Isso é uma questão pra mim. Roteiro não é, memorial as vezes acho que é. Tenho que pensar, mas nesse lugar que decidi praticar, como decidi me mostrar, tem um tempo e acontece num tempo e espaço, e precisa acontecer ali e acontece. Eu sou bem disciplinado com isso. Esse trabalho é muito querido porque acessa lugares de afeto nas pessoas e as pessoas querem saber como foi

minha relação com a minha avó. Eu gosto de saber sobre as relações das pessoas, inclusive as que não são boas. As que são boas me dão um acalanto, sobretudo, quando vem de uma pessoa preta. Lembro de duas situações. A primeira foi quando uma moça tirou o áudio, me dá vontade de chorar (Geovanni fica com os olhos cheios d'água), ela começou a chorar e pediu para me abraçar. Abracei, ela não quis conversar e eu também não. A segunda foi o rapaz que me fez parar de fazer o trabalho. Ele saiu da cadeira, peguei as coisas e fui embora. Era um cara negro que estava meio bêbado e estava muito sujo. Lavei o pé dele com muito carinho porque quando é dos nossos a gente investe mais carinho, né. Ele ouviu, quando terminou, tirou o fone e falou, “posso te contar uma coisa?” Eu termino o áudio dizendo que tenho saudade dos pés da minha avó. Ele me falou uma coisa muito doida. Foi, “a última lembrança que tenho do meu irmão são os pés dele dentro do caixão”. Eu respondi, “mas no caixão?” Ele, “é. Eu moro numa periferia de Vitória e meu irmão não era uma pessoa ruim, mas usava maconha. Comprou e não pagou no prazo. O cara deu 16 tiros na cara dele e minha mãe não me deixou ver ele dentro do caixão. A única lembra que eu tenho dele é o pé porque eu olhava de um outro cômodo” (Ambos ficamos em silêncio). Aquilo mexeu comigo. O pé é um lugar de afeto pra mim. Para esse cara, que é igual a mim, é um lugar de violência, é um lugar de dor. Ele me disse que a vida dele nunca mais foi a mesma porque por causa de 50 reais o irmão dele foi assassinado com 16 tiros. E decidi nunca mais fazer esse trabalho. Tenho a organização dela e sei o que quero fazer com ela, mas está parada. Muito provavelmente ela vá sair do portfólio agora porque vou fazer uma curadoria no sentido de quais trabalhos preciso voltar. Tenho feito esse movimento na análise, de voltar e acho que meu trabalho pede isso. Essa série é um dos trabalhos que preciso voltar. Depois desse trabalho aconteceu o crime de Mariana. É muito legal pensar que os meus trabalhos caminham comigo. Não sou um artista de produção no sentido de ateliê. Eu até tento, mas de sentar aqui e tentar. Não rola comigo assim. Consigo construir imagens lindas, mas se elas não fizerem sentido para o que eu quero, vão ficar pra mim. Acho que esse percurso caminha porque o trabalho que fiz na sequência, não lembro se fiz na sequência, mas que direcionam o que quero dizer, né. Talvez o que me marca, foi *lavadeiras*, que foi no crime de Mariana. Aconteceu o crime de Mariana, as pessoas estavam morrendo lá e começariam a morrer aqui porque a água da barragem chegou aqui. A gente tem um distrito aqui em Espírito Santo, no município de Linhares que se chama Regência e ninguém pesca mais lá. O mar foi interditado. O mar virou lama porque o Rio Doce desagua ali. Regência está na minha memória. A pessoa não pode mais pescar, comer. Tenho amigos queridos lá. Eu sou de Minas, nasci em Minas Gerais. A Vale é aqui. A Vale destruiu a ilha de Vitória. Não sei se

você viu aqui, mas a gente respira pó preto. Falei, “vamos fazer alguma coisa”. Me juntei com uma amiga das ciências sociais e foi um protesto. A gente toma um banho de lama. Pegamos bandeiras do Espírito Santo e eu fui na frente abrindo os caminhos, e Carla foi no final fechando. Fizemos uma fila de artistas e caminhamos da UFES até a Vale do Rio Doce, em completo silêncio. De tempos em tempos nos parávamos e lavávamos a bandeira na lama. Foi isso que a gente fez, mas isso deu um rebuliço nessa cidade, que foi assustador. Quando a gente estava chegando na Vale, nós éramos oito artistas e tinha, sei lá, umas 13 viaturas. A Vale é num pedaço público de Vitória, passa uma avenida na frente dela, mas a polícia não deixou a gente chegar na beira do prédio. Eu me lembro da fala de uma jornalista que disse, a gente vai embora agora e vocês precisam ir também porque sem a gente aqui, talvez vocês tenham problemas. A gente não conseguiu terminar o trabalho lá, terminamos na Praça de Camburi. Lavamos as bandeiras e temos uma foto bem bonita lá. Esse trabalho rodou o mundo, mas eu não entendia ele como trabalho e não me aproveitei disso. Dele surgiu um vídeo, que é um registro, um documento do que foi o trabalho, produzido pelo outro porque as fotos e as imagens que achamos na internet, de quem transmitiu ao vivo pelo facebook e talvez outra mídia. Talvez não faria essa performance hoje, mas foi como funcionou lá. Depois desses trabalhos dei uma surtada como gente e decidi voltar a pensar o corpo. Nesse mesmo período fui trabalhar como educador social no Centro de Referência da Juventude daqui de Vitória. Entrei como educador, depois me tornei coordenador do espaço, mas entrei como educador pensando ações de arte e educação. Ali eu fui chamado na chinha. Me chamaram e falaram, “olha a vida aqui, olha, isso é isso, isso é isso e isso é isso. Pode fingir que não está acontecendo, mas é”. Inclusive o Fred, que é um amigo, uma dia, me lembro disso e não sei se ele vai lembrar, a gente tomando um café e ele me disse, “cê é preto, cê sabia?” Não sei se ele estava brincando ou estava me cutucando, mas isso marca na minha cabeça, “você é preto, né”. Aí eu comecei a entender. Opa, eu sou preto.

Waleff – *Começaram a nomear outra vez.*

Geovanni – É, mas só que agora essa nomeação não era violenta porque até aqui tinha sido. Ali era um, “sabe que cê é preto, né”. Do tipo, “oi, você é igual a mim, né”, e isso é potente porque é o outro te trazendo pra junto. A negritude não se dá pela individualidade, ela só se dá no que é coletivo. A gente ainda pena muito com isso porque, eu quero ratificar isso e pode colocar em letras maiúsculas, o sistema colonial é bem sucedido. Se a gente parar pra pensar e a gente deve parar para pensar, a gente reproduz microações que ele determinou. Então, quando o Fred diz pra mim, “você é preto, né”. Foi, “Geovanni, você é igual a mim”. Eu

voltei para os meus trabalhos. Oi! A *involucrum* já estava ali. *Epiderme social* (Geovanni sorri). “Lembra, Geovanni, dos 500 e tantos carimbos com a palavra preto? Que eram violentos. Lembra do lápis cor de pele na escola? Lembra dessa força que é a sua avó? Como você caminha aqui, vai ali, sei lá, vai repensar isso porque tudo o que tu tem de trabalho talvez não seja o que estava achando”. E eu, “caralho, como eu vou lidar com esse corpo?” Na mesma época ia fazer outra viagem para São Paulo e decidi ir de novo no seven cruising bar. Tinha o marcador do corpo gordo, mas agora tinha o marcador do corpo negro, o corpo racializado. Eu chego no seven cruising bar e vejo as pessoas gordas brancas transando. Vou conversar com as pessoas e o gordo padrão é branco. O gordo padrão é o branco de pele rosinha, do bundão, de cu vermelho. Opa, então não é só o corpo gordo. Não gosto dessas escalas, mas não tem pra onde fugir, tudo cai na raça e nasce da raça. A minha experiência nesse bar não era apenas de um corpo gordo porque na primeira vez eu não vi corpo gordo. Talvez nem enxerguei esse corpo branco e podia estar lá. Na segunda vez tinha o corpo gordo branco transando e sendo procurado. Me lembro de uma cena de uma orgia que era um menino bem gordo, duas vezes meu tamanho e sei lá, tinham sete pessoas em volta. Então, “o corpo gordo é um problema, é um marcador social? É! Mas não é só ele não, Geovanni, então volta pra vida”. De São Paulo decidi que não ia voltar para Vitória, que ia para o Rio de Janeiro. Pensei, “posso estar viajando”. Fui para o Rio e fui no seven cruising bar de lá. Tinha muito gordo branco transando. Voltei pra Vitória e isso ficou martelando na minha cabeça. Na sequência tive que voltar em São Paulo e descobri que tem uma festa lá e se chama ursal. Falei, “vou nessa festa, vai ter corpos gordos pretos”. Fui pra ursal e não tinha corpos gordos pretos. Eram corpos brancos, heteronormativos e gordos. Com um monte de liberdade e eu celebro esse espaço dissidente que rompe com o padrão heteronormativo, mas vamos pensar corpos racializados que tem aqui dentro? Fui e não fiquei com ninguém. Ficaria, mas não teve flerte. Em alguns momentos as pessoas me perguntavam onde era o banheiro, como faziam pra comprar a ficha do bar e aquilo ficou ali assim (Geovanni bate na mesa várias vezes). Isso é uma loucura, uma dicotomia porque eu sou um gay preto que socialmente é hipersexualizado. Voltei pra Vitória e falei, “bom, o que eu vou fazer com isso?” Aí propus o trabalho, que também já estive numa exposição, já circulou o Brasil, que foi o *sirva-se*. Eu não podia filmar esses espaços, mas sei onde eles existem no ambiente virtual e fui cair no omegle. Zapeando no omegle, percebi que só eram corpos brancos heteronormativos e pensei, “aqui vai acontecer”. O trabalho é muito simples. Estou nu, numa posição que deixe meu corpo bem grande na frente da câmera do omegle. Eu não falo, só dou esc e se a pessoa interagir eu respondo em chat.

Waleff – *Pode descrever a posição?*

Geovanni – Eu fico sentado do chão, encostado numa cama, de uma maneira que meu pinto fique muito menor do que é e minha barriga fique muito maior do que já é pelo ângulo da câmera. Eu queria evidenciar os marcadores que me dessexualizaram porque preto era só olhar. Fiquei horas no omegle. As reações eram bizarras. Gerou memes meus e devem estar por aí. Era o homem coxinha. Virei ravióli. As pessoas não sabem, mas isso diz mais sobre elas do que de mim. A ideia é que eu fique sentado e ouça. Esse vídeo é pesadíssimo. Demorei pra mostrar porque precisava lidar com essa violência. Tem um cara que diz, “meu, cê não existe”. Depois o Eros me explicou o nome que se dá. É como se congelasse uma imagem e deixasse ali como se fosse a webcam. “Você não existe. Mexe o braço?” Eu mexia o braço. “Mexe a barriga?” Eu mexia a barriga. “Não é possível! Mexe o pinto?” Eu mexia o pinto. Ele, “meu, vai procurar um personal trainer, imagina sua mãe vendo você aqui. Imagina seu pai ver você aqui. Que doente! Você deve estar sofrendo de depressão em níveis profundos”. Ele só viu o meu corpo, ele não viu nada. Ele não falou comigo, ele não conhece meu intelecto, ele não conhece nada do que sou. Eu tenho algumas comorbidades, mas ele presumiu a partir do que estava vendo. Teve um outro que pediu pra dar print da tela e eu, “claro que pode”. É um espaço que evidencia a violência do outro. É um espaço onde esse corpo gordo, preto e peludo está exposto para o outro. Hoje não faço mais isso. A análise me ajudou muito com isso. Passei por processos muito violentos e não preciso violentar meu corpo para entregar o que é do outro. Ele que se vire e se não virar é problema dele. Tô muito vibe bell hooks, sabe. Para os meus eu vou demonstrar afeto porque afeto cura. É isso.

Waleff – *Sim, mas querendo ou não a gente tem que lidar com uma coisa que não é nossa. Mesmo que seja do outro, é uma marca causada nos nossos corpos.*

Geovanni – A gente lida o tempo inteiro com o racismo, mas não é nosso, né. O que eu posso escolher é não violentar eu, esse corpo, para ensinar alguém que é branco. Não faço mais isso. Estou voltado para o que é afetivo. “Você ta negando tudo o que fez, que é visceral, Geovanni?” Não e são muito importantes (Geovanni fica com os olhos cheios d’água).

Waleff – *Até pra chegar nessa virada de chave.*

Geovanni – Sim. “Geovanni, tem um monte de artistas que vão ao limite, o que acha deles?” Incríveis! Respeito a trajetória de cada um. Michelle Mattiuzzi, você quando se esfrega com a coisa, as artistas que fazem body art. Acho preciso, mas hoje isso não faz sentido pra mim

porque na minha história, até os 30 anos, só foi evidenciado e eu pratiquei violências. Trabalhos que me ajudam a entender que hoje priorizo o afeto.

Waleff – *Sim. Tem um lugar muito forte de como foi configurado essa forma de relação por meio da violência.*

Geovanni – Ela é a minha marca.

Waleff – *É a forma que retroalimenta o sistema. Quando percebem o negro como objeto de serventia, impossibilitado de ter relações, impossibilitado de ter afetos, a violência é a única forma de demonstrar.*

Geovanni – *É. Isso foi com a minha mãe, foi com os meus irmãos. Deve ter sido com os meus bisavôs e meus tataravôs. Minha mãe foi dada para a avó que era filha de pessoa escravizada, então, a violência é o marcador que permeou minha existência. Eu não faço mais isso. “Geovanni, você está dizendo que hoje, dia 10 de novembro de 2020, que você não vai mais trabalhar com violência?” Não é isso. É que ela não faz sentido pra mim. Quero cozinhar para as pessoas pretas. Quero ouvir elas conversarem comigo. Ir pro meio do mato e viver a experiência do afeto com outra pessoa preta. Quero outras coisas. Quero olhar para um artista e dizer, “cara, como é importante você nesse lugar aí pra mim”. Eu posso ser importante para quem está vindo aí. É outra relação. Enquanto as pessoas não entenderem que o racismo não é coisa nossa. Tatuem. “A gente é muito mais”. A gente se produziu por meio da violência por muito tempo, então, hoje a produção pela violência não tem feito sentido pra mim, mas, assim, falando do meu lugar de privilégio. Sou um homem preto que consegue ter uma analista preta.*

Waleff – *Que consegue fazer autoanálise, né.*

Geovanni – *Que consegue fazer autoanálise e elaborar minhas questões. Eu escolhi fazer isso e escolhendo fazer isso, as coisas começaram a mudar pra mim. Então, “você quer dizer que artistas que fazem praticas que bebem da violência não tem esse espaço?” Não. É a forma como você quer aparecer e têm trabalhos incríveis que eu gosto, inclusive na sutileza do que é violência.*

Waleff – *Enquanto tu falavas, lembrei de um artista que tem uns trabalhos, umas produções belíssimas. É gay, é negro, mas não fala explicitamente sobre violência nos trabalhos. Lembrando que eu tava focado nessa questão e ele, ao contrário, é super poético, o Rafael RG. Só depois de muito tempo vim entender que ele estava falando sobre afetiva pela*

*afetividade. O marcador racial estava lá por ser um homem negro, mas são formas, né. Tem pessoas que precisam falar da violência e tá tudo certo.*

Geovanni – Sim, tudo bem. Hoje, em dois anos e meio, produzi três trabalhos, que vou falar deles já e tá tudo bem. Consigo te contar inúmeras vezes que cozinhei para os meus amigos. A gente começa a reprogramar a partir do afetivo. Eu quero valorizar quem é preto e está perto de mim, sabe. Eu quero ter dias com o Fred, com o Zion. Quero voltar pra minha mãe, entende?! Tem um monte de problemas, um monte de coisas que preciso mexer e que fingi que elas não existiam. Não resolver, mas eu quero voltar, nem é por ela, é por mim mesmo. É por nós talvez. De alguma maneira, reposicionar, olhar de novo, olhar de uma forma diferente. “E por que tô falando isso num campo que é performance?” De novo, a minha prática de artista bebe da minha vida. Se você me perguntar hoje, “Geovanni o que está desenhado no seu caderno de artista?” É uma cozinha com os meus amigos. É o riso, é a alegria de estar perto de gente igual a mim. Eu só acredito em pessoas brancas se elas começarem a abrir mão dos seus privilégios e meu trabalho precisa apontar para isso. Não quero servir para o branco como prática pedagógica. Tô cansado disso! Nem enquanto sujeito, nem enquanto artista. Quero fazer o que me interessa e o branco que se foda. Se relacione com o que estou apresentando e que vá construir sua perspectiva. Talvez eu tenha ficado muito no lugar de evidenciar a violência. É uma parte da minha poética que adoro olhar. Tem imagens muito ruins, mas têm imagens, lembranças muito boas. Têm histórias muito boas. Têm coisas muito potentes ali.

Waleff – *Enquanto tu falas, eu tava pensando em toda minha relação em produção artística. São trabalhos muito violentos, mas faz um tempo que tô pensando em ressignificar esse lugar da violência porque o meu corpo ficou muito debilitado, literalmente. Eu tenho um problema do joelho por causa de um trabalho que fala sobre violência. Coloco meu corpo anatomicamente e peço para uma mulher tentar me escalar, tentar me derrubar. Na última vez que fiz, a mulher chutou meu joelho e tenho lesões no joelho, nas costas. No trabalho que ralo a pele, tenho marcas. Comecei a pensar formas de cuidado, mas que ainda são difíceis pra mim. Fico pensando quando a gente vira essa chave e diz, não. Tô muito cansado pra continuar nesse lugar.*

Geovanni – Quem me lembrou disso foi a minha analista. Tenho uma relação muito boa com a Juliana. Sempre me ouve, mas sempre perguntava, “mas me conta da gorda?” Aí eu falava da gorda. É uma performance que até pulei ela. É uma mesa de comida, muita comida, das

mais diversas, muita comida mesmo. Eu como desesperadamente. Já lesionei a garganta de sangrar.

Waleff – *Eu lembro.*

Geovanni – A Juliana pediu para eu contar a *gorda* pra ela umas 30 vezes. Conte e falei uma vez, “que estranho, Juliana”. O que foi?, ela perguntou. “Não preciso fazer isso, né”. E ela, “sim, começou a ouvir porque você contou a história umas 30 vezes e todas as vezes você me dá detalhes do sangue que caiu na mesa e da pessoa que mesmo vendo você sangrar, comeu com você”. Parei e pensei, “é, eu não preciso fazer isso”. Sou uma pessoa com pré disposição a diabetes nível 1, que não cuido, mas tenho pré disposição, que ingere comida assim e não preciso. Por elaborar isso, a minha relação com a comida passou a ser de cuidado. Eu falava com o Eros no sábado, antes de você chegar, nós fizemos comprar e eu comentei, “olha o quanto a gente diminuiu de arroz”. Eu não comia um prato de arroz, comia uma panela de arroz. Eu não comia 500 gramas de macarrão, comia 500 gramas de macarrão e 1kg de carne moída porque é o lugar da violência. A *gorda* só leva para o ambiente da arte o que eu já fazia na minha vida porque minha marca original, e não estou falando como analista, o que eu lembro de onde vim, é um lugar de violência. Ela estava permeando meus trabalhos e reposicionei isso, sabe. A comida pode ser um lugar de carinho e afeto comigo e com o outro. Eu não saio, sou super caseiro, mas eu e Eros comemos umas coisas bem feitas todo fim de semana. O lugar da prática continua da violência, mas não deve existir mais ou deve ser realocado.

Waleff – *Ao mesmo tempo que a violência reforça o lugar, existe o lugar de controle, de se colocar de novo nesse lugar de violência. Falo isso pensando a partir da minha vivência, no trabalho em que ralo a pele, ralavam minha pele quando era pequeno. Minha mãe, minha avó, iam lá e ralavam pra tirar essa pele negra e tentar me deixar branco, mas quando me predisponho a refazer essa ação, me colocar nesse lugar, sabendo que vou me machucar, entendo que eu tô no controle, mesmo que esteja sendo autodestrutivo.*

Geovanni – Entendo o que você está dizendo e era o que me norteava, mas não faz mais sentido pra mim porque eu tenho um plano de vida, sabe, e essa prática me leva a morte. Não estou exagerando. Já fiz a *gorda* três vezes numa mesma semana e hoje, talvez, eu faça uma vez no ano. Não é o trabalho que escrevo em lugar nenhum porque ela cumpriu. “Você viu o trabalho da *gorda*, você quer me convidar para fazer, ok, tudo bem”, mas cheguei ao entendimento que não é só isso que sei fazer. De novo, o colonialismo é muito bem produzido

porque quando me reproduzo só a partir de violência, estou dizendo do lugar do branco. Eu não quero que as pessoas fiquem impactadas com o meu trabalho. Quero que elas saiam refletindo sobre a porra do privilegio que têm e abram mão, que a porra da tela preta do instagram não é suficiente. Quero que as pessoas pretas não me olhem por meio da violência, mas por meio do afeto. Acabei de ler o texto da bell hooks, o *vivendo de amor*.

Waleff – *Nossa, Que texto!*

Geovanni – Não quero que as pessoas me olhem e me reconheçam na violência, que sou um preto forte, o preto que conseguiu. Hoje estou na Secretaria de Estado dos Direitos Humanos, onde acesso o governador do Estado. Eu estou num status dentro do governo muito alto. Quero que as pessoas vejam potência nisso e não que ele venceu. Quero que elas olhem e falem, “olha onde o Geovanni está, também vou estar lá”.

Waleff – *Até por que cai também na meritocracia.*

Geovanni – Sim. Não quero que o outro negro se relacione comigo pela violência. Não quero que você olhe pra mim no trabalho em que passo desodorante e lembre apenas que em algum momento foi chamado de fedorento e que isso é uma experiência comum a minha. Quero que você veja a potência que eu sou enquanto sujeito negro e seja da mesma forma. A violência estava sendo dada para o branco e caralho que vou dar minha existência para o branco. Esse país só foi construído por que a gente se deu para o branco. Não estou diminuindo tudo o que houve no período escravocrata. Nos colocaram na posição de servir e não vou dar de novo ferramentas pedagógicas para que o branco entenda seu lugar de privilégio. Chega me altero falando sobre isso.

(Ambos sorriem)

Waleff – *As coisas acontecem como precisam, né. Antes de vir pra cá, uns três dias antes, terminei de ler memórias de plantação e Grada fala sobre isso. Ela fala sobre essa retroalimentação, como a gente tem que sempre pensar fora desse lugar e como é difícil porque como se retroalimenta, é muito delicado. Não tem ruptura para respirar.*

Geovanni – Eu comungo da Grada no sentido do privilégio porque eu respiro, eu não só sobrevivo. Então, “por que eu tô gastando a porra da minha energia repetindo práticas violentas para ensinar branco?” Vou gastar minha energia de respiro pra falar assim, “ei, pretinho e pretinha, vem, aqui você pode”. Waleff, isso não é discurso de autoajuda, é sobre a gente se unir e mostrar. Não estou falando de afeto sexual, estou falando sobre outros afetos,

sabe. Coisas que a gente nem compreende enquanto afeto. Tem uma passagem do texto *vivendo de amor*, onde a menina negra tem a cabeça colocada no vaso e a mãe chega e diz, “vamos resolver”. Eu fui para os meus amigos a pessoa do vamos resolver. Eu fui, por exemplo, pra Vivi a pessoa que quando ela entrava nas lojas, a Vivi é mais retinta que eu e sofre muito mais. Eu lembro de entrar numa loja de doce e seis seguranças seguirem a gente. Eu não abracei, sabe. Vamos tomar a porra de um café ali, vem aqui. Eu falei, “vamos fazer uma performance, vamos construir uma camisa escrita eu não vou roubar e vamos entrar aqui”. A gente pode lidar com a violência, a gente tem que lidar com a violência, mas antes por que não podemos falar, “ei, vamos em outra loja ou vamos tomar um café?” A minha escolha hoje é de servir quem é preto. Não falo mal de preto, eu priorizo preto, se precisa contratar, que seja preto. Eu quero cuidar dos meus. Depois do *sirva-se* parei e pensei, “como é a minha metodologia para criar performance? Eu já estou voltando em experiências do meu dia-a-dia ou da minha infância e estou pegando essas violências como chegam no meu corpo. Estou pensando isso na análise e vou tentar fazer isso no meu trabalho. Onde estou trabalhando metodologicamente?” Numa tentativa de trazer a performance como ferramenta de trabalho por que antes eu só via ela como comportamento restaurado. Já volto para as minhas experiências na infância e eu tenho uma coleção de cadernos da minha infância, os meus diários, que a minha mãe guardou. Eles trazem uma coleção de experiências que foram traumáticas e foram escritas ali, na tentativa de falar com alguém. Sem a menor pretensão, não sabia que estava falando comigo ali. Aquele Geovanni de 1998 está falando com o Geovanni de 2020 e está ajudando o Geovanni de 2020 a reprogramar a vida. Falando, parece que virei uma chave simplesmente, mas isso são anos. Comecei a trabalhar performance em 2014, mas esses trabalhos só começaram em 2018, mas com essa consciência definida, que vai mudar, com ela nítida como estou falando foi em 2019/2 ainda.

Waleff – *É um exercício que só está começando agora, né?*

Geovanni – *É. Inclusive a série de trabalhos se chama *exercícios para se lembrar*, que é a série que estou trabalhando no mestrado.*

(Ambos sorriem)

Waleff – *Falando nisso, vamos voltar a contextualizar os trabalhos? Depois do *sirva-se* veio o que? Comentou de gorda, mas falou por alto dela.*

Geovanni – *A gorda começa em 2014 e é a minha relação com a comida. Ela já aconteceu em espaço público, na universidade daqui do Espírito Santo, em Desmontagem Poética, no sul,*

no Oiapoque, em Campinas. Espero que ela demore para acontecer de novo. Uma mesa de comida e eu como compulsivamente até meu corpo não aguentar mais. Ela sempre começa com eu servindo as pessoas e convidando elas para comerem comigo. As pessoas acham muito engraçado porque é uma pessoa gorda servindo comida e elas fazem piadinha.

Waleff – *É um engraçado muito naturalizado. Tive a chance de ver duas vezes. A imagem e as pessoas ficam meio..*

Geovanni – Eu não sei se em um momento elas não sabem o que vai acontecer. O que me marca muito foi a fala do Jaider Esbell no Corpus Urbis. Ele debochou, para eu ser cavalheiro, de um corpo igualmente dissidente ao dele. Essa cena me marca muito porque as violências estão naturalizadas, né. A gente pratica elas sem parar e pensar. Então, eu sirvo a comida, as pessoas comem porque são comidas muito gostosas e bonitas visualmente. A gente come com os olhos. A *gorda* é um trabalho que eu tenho carinho por mais que ela seja violenta. Eu gosto do que ela propõe. Tenho vontade de fazer agora não, só em situações bem específicas. Sirvo a comida para as pessoas e sento para comer com elas, que é a hora onde todo mundo para de comer porque eu começo a comer naturalmente e igualmente emocionado como estou aqui falando contigo, eu fico sentado na mesa. Engraçado que as pessoas tendem a olhar para qualquer outro lugar, elas, não sei da subjetividade das pessoas. Você trabalha aparições e acho que *gorda* trabalha o apagamento porque é um corpo ali que as pessoas não querem ver. Acho que a intenção enquanto artista é querer aparecer, mas a intenção dessa sociedade é de apagar. É dicotômico. À medida que começo a comer, normal, vou comendo e em alguns momentos dou uma acelerada e começo a enfiar a comida goela a baixo. E como vomito de volta e tento não desperdiçar comida. No final, sirvo o que sobrou de novo para as pessoas. Normalmente estão bastante emocionadas. Eu não sei se isso dá conta do que eu gostaria. Não sei se só quero emoção das pessoas, não sei. Não lembro de fazer ela onde tivesse no espaço alguém gordo. Minto, no Festival Arte e Cultura LGBT Lacração, que organizo aqui em Vitória, quando terminei de fazer, estava chorando muito e uma pessoa gorda veio falar comigo chorando muito e ela me disse assim, “eu faço isso todos os dias”. É isso. O que a gente ta colocando pra dentro? A *gorda* é um trabalho bastante violento. Não sei se faria isso com outras pessoas gordas. Não queria me unir com essa pessoa pela violência. Somos mais que isso e não sei se vou conseguir comer desse jeito de novo. Não sei como a comida ta comigo agora. Na real, até sei, né. Tenho que experienciar a performance de novo para saber como ela vai se dar. Hoje eu escolheria muito bem o lugar onde fosse apresentar ela, muito bem, e teria que receber muito bem também porque, enfim, não vou fazer isso comigo, de

novo. A *gorda* é um trabalho que já chamou *exercícios para a (des)construção do corpo*, depois ela se chamou *gorda* e teve suportes diferentes. Ela é só a mesa com comida e eu comendo, ela é a mesa com comida e uma fala de um corpo queer, no feminino. Acabei de fazer a *gorda* nesse sentido, não tinha a comida e só a fala. No Unicamp Queer, num evento da Universidade de Campinas para celebrar o mês da diversidade. Não tinha comida e eu só dei o texto. Funcionou. Tem ela também na banheira, tem ela no Oiapoque tomando leite de vaca. Talvez no campo da violência, a do texto seja menos.

Waleff – *Aquele que enquanto tu vais falando, vais tirando a roupa?*

Geovanni – Esse mesmo, que é um texto no feminino. Um texto que vai pensar encontros amorosos de uma gorda.

Waleff – *Tens dois trabalhos citados no feminino. Gorda e lavadeiras. Pode falar um pouco da relação do gênero feminino das palavras, se influenciam nos trabalhos e na execução? Entendendo a problemática na língua portuguesa, do masculino e feminino.*

Geovanni – A minha primeira resposta era essa. *Lavadeiras*, minha avó era lavadeira do Rio Doce. A minha avó construiu a família a partir do oferecimento do serviço doméstico para pessoas brancas, sobre tudo. Igual a minha mãe. Isso é uma marca que me dói. A lama estava no Rio Doce, rio onde eu brincava com a minha avó. Inúmeras vezes vi minha avó lavando roupa no Rio Doce, então, quando o trabalho começou acontecer na minha cabeça, só imaginava a minha avó e a lama chegando nas roupas brancas. Não tem a dissidência do corpo que não é queer na concepção. Depois entendi que essa aproximação do feminino da minha avó, da minha mãe, essa coisa que pensar como a minha sexualidade e minha identidade de gênero foi construída a partir de uma ideia de feminino. De um lugar feminino. E a *gorda*, especificamente, é que o gordo não tem sexo. Pode parecer bastante totalista o que vou dizer, mas estou falando do meu lugar de conforto. Assim, tem o caminho sexual e a dicotomia. A gente está no campo do fetiche, e aí, é a pessoa gorda ou a gente está no campo do assexual. Quando tem o marcador da raça, isso ficou muito evidente no seven crusing, sabe. Como a gente serve ao prazer e como a gente é completamente retirado do campo do prazer. Aí não fazia sentido o marcador da binaridade, do gordo. O gênero a, o.. esse binarismo maldito que a gente viveu e estamos tentando romper de alguma forma, não muda experiência. A mulher é muito violentada, sabe. O homem também é muito violentado, mas estou pensando aqui a corporeidade e o que é comum desse corpo gordo. No meu trabalho de campo eu vi gordas, gordos e gordes. A experiência é a mesma. Em algum momento foram

objetos admirados do caçador, como chamamos no mundo urso, ou já foram os paizões ou as mãezonas. Lembro de ouvir uma história específica de uma pessoa que fez a graduação comigo e ela falava muito desse lugar maternal, que os caras queriam que ela os colocasse para ninar porque ela tem tetas. É um lugar muito cuidadoso para quem acha o corpo do gordo muito sexual. Até me corrigiria de dizer que as violências são as mesmas. Eu não acho que esses corpos estão submetidos nas mesmas situações e eu estaria não levando em consideração outros marcadores. Esse trabalho, especificamente, tem o nome de *gorda* porque ele nasce de experiências comuns. Bebem de um lugar muito da teoria queer of colors porque eu sou um artista preto. Tenho as histórias anotadas de quando conversei com os três e me desesperou a adoração pela barriga. Como a gente comungava de histórias, como, “sua barriga é linda”, ou do tipo, “você não pode perder a barriga”. De como as pessoas na hora que estávamos transando, pediam que o sexo fosse em posições que evidenciassem o corpo, mas não numa perspectiva saudável, do tesão, mas sim do o quanto mais gordo melhor. De fetiche mesmo. Tenho um material que ainda não usei e tenho autorização para usar, que uma das pessoas que entrevistei fez um relato de quarenta páginas da vida dela pra mim. Se eu mudar o gênero, porque ela é uma mulher cisgênero e eu sou um homem cisgênero, é a minha história. *Gorda* fala sobre dois lugares. Um lugar que nasce de experiências comuns e sempre vou tender ao feminino. O masculino sempre dominou o mundo e acredito que essas microações vão romper com isso. Também pelo instigar porque é doido você ver o vídeo de um cara se despindo e falando no feminino. “Eu sou gorda!” As mulheres me formaram. As referências da minha vida são mulheres.

*Waleff – De como a gente pode aprender com elas e a gente precisa aprender muito com elas. Quando te fiz a pergunta pensei muito nesse lugar porque as minhas referências enquanto sujeito sempre foram as mulheres.*

Geovanni – Eu tô descobrindo isso agora. Não sabia disso porque, de novo, a violência era o dominador da minha vida, então, eu sempre olhei para a minha construção pela violência. Voltar para essas experiências é lembrar que tenho mãe, que tenho avó, que têm mulheres no meu trabalho que respeito. Eu sou artista visual por causa de uma mulher, independente de cor. Que me levou pra cena, me colocou na performance. Foi uma mulher que passou 8 horas gravando comigo o meu trabalho. A primeira pessoa que fiz produção foi uma mulher, por isso que te digo que agora tô voltando no que é afetivo, porque o afetivo me proporciona o lugar de redescobrir coisas. Parece burguês, porque volto pra análise, mas eu tinha uma coisa doida pela figura da minha mãe.

Waleff – *Não é algo burguês dizer que faz análise. É pensar esse lugar que a gente pode ocupar também.*

Geovanni – Sim. É um lugar onde posso celebrar minha vida. Cuidar da minha vida, olhando cada detalhe.

Waleff – *Eu celebro também porque por muito tempo foi privado e se eu posso ocupar. Branco fica chateado com isso e eu não acho que é burguês. É bom, é incrível.*

Geovanni – Acho que pela nossa intimidade eu uso essas palavras, mas é isso. Eu tinha uma fixação na figura da minha mãe porque achei que me construí sem mãe, mas eu só sinto falta daquilo que eu tive (Geovanni fica com os olhos cheios d'água). Eu tenho mãe. Com um monte de problemas, com um monte de questões, mas eu tenho. A minha mãe colocava erva para curar as feridas do meu braço. A minha mãe, na pobreza extrema, ia na vizinha e pegava couve, pega mamão no pé de mamão no meio do mato, ia não sei onde e comprava farinha. Fazia muquequinha de ovo. Às vezes eu nem percebia a situação de extrema pobreza que tinha em casa. Então, olha de onde vem a minha força. A minha força não vem do discurso meritocrata. Por causa da análise comecei a trazer para o meu trabalho e celebrar o que me formou. Hoje quero que eu faça uma exposição e que o preto e a preta que entrem ali, se sintam felizes, sabe. Quero que eles olhem e vejam potência. Eu não sou só violência. Eu fui estimulado a estudar. Meu pai tem um histórico muito horrível, mas ele me ensinou a estudar. Me lembro diversas vezes ele falando comigo, “Geovanni, não posso te dar nada, mas você vai estudar porque isso ninguém vai tirar de você”. Olha como isso é bonito para ser celebrado. Eu sou filho de um guarda municipal com uma mulher doméstica, que faz mestrado na Universidade Estadual de Campinas. Um lugar que foi construído para os carros ficarem guardados ali, bem bonitinhos e as pessoas ficarem ali andando. Eu sou a pessoa que saiu de uma escola pública, foi para uma escola pública, chegou numa universidade pública, que é uma das maiores do Brasil. Toda vez que vou fazer uma fala, tem que ler o meu currículo. É arrogante? foda-se. Tem alguém na cadeira, alguém preto sentado que precisa ouvir. Não é mérito, é meu direito, é seu direito. As instituições deveriam investir em possibilidades e não enterrar. A negritude é grande. Estamos em todas as áreas. Nós somos diversos. Nós fomos o esteio dessa sociedade. Nossas mulheres construíram esse país, então porque vou ficar enfiando comida aqui pra dentro? Não vou mais. A nossa perspectiva foi imputada. A população brasileira não conhece a perspectiva afrocentrada sobre o que é sociedade porque nos foi imputado a sociedade branca. Nós reproduzimos padrões brancos e não tivemos o direito de nos organizar. Quero sentar e falar de erva, de circularidade, de

economia criativa. A nossa forma de construir pensamento é outra. Me preocupa que o sistema da arte entendeu isso e está nos fazendo de agenda. Estamos indo até onde deixam ir, brigando entre si, boicotando a gente, com medo de se relacionar entre a gente. O sistema entendeu que a gente é agenda e a gente segue sendo agenda, por isso acredito muito mais no afeto num lugar religioso. Acredito num lugar onde as pessoas se curam falando e isso não é cristianismo, é África.

(Ambos sorriem)

Waleff – *Entendo e concordo, mas agora precisamos voltar aos trabalhos.*

(Ambos sorriem)

Geovanni – Depois do *sirva-se* dei uma parada na produção de trabalho de performance e fui produzir, ajudar os meus, né. Já consigo produzir. Sei lá, produzi uns vinte projetos. Escrevi todos e captamos recursos. Nessa onda veio o Festival de Arte e Cultura LGBT Lacação e o Performe-se. A gente também fez Diálogos do Corpo Negro, Encontro de Hip Hop, Espelhos – Representações de bonecas artesanais. Fui dirigir um espetáculo de performance de um grupo de dança de Vitória. Durante fazia tudo isso, terminei a graduação e emendei o mestrado sem produção nova. Só repetindo trabalho, reperformando. Quando cheguei na Unicamp, foi um processo muito violento. 2018/2 era o primeiro semestre das cotas de fato. Só em 2018 a Unicamp instituiu cotas raciais. Olha que bizarro!

Waleff – *Só em 2020 as artes visuais, na UnB, instituiu cotas raciais no processo seletivo.*

Geovanni – Isso é um absurdo. Mas não é pra pós-graduação. Tô falando da graduação. Em 2018 foi instituído cotas raciais na graduação da Unicamp. Na pós ainda não temos, querido. Alguns programas tem, mas não é uma coisa da universidade. Sou uma pessoa que não tem grandes posses, então, me programei financeiramente pra ir pra lá e dentro do meu organograma financeiro tinha um valor mensal. Desse valor tinha que comer, morar e quiçá tomar uma cerveja. Olhei uma casa que apaixonei. Fui fazer uma prova e olhei uma casa, mas não rolou. Passei, fui fazer a matrícula. Na matrícula fui visitar uma república com 17 meninos, todos heterossexuais. Eles são minha família em Campinas. Adoro eles hoje, mas o processo de adaptação foi muito difícil pra mim. Primeiro dia fui para a Unicamp, almocei no r.u. e tinha um papel escrito próximo do lugar que sentei, assim, “tirem os negros e os seus fedores da universidade”. Pensei, “aqui não vai ser fácil”. Cheguei no instituto de artes e talvez seja o mais elitista da universidade inteira porque pra estudar artes na Unicamp tem que

ter trajetória. Na graduação faz prova prática. Se vai entrar no teatro faz uma cena e para as artes visuais vai apresentar portfólio. Não conheço o processo da música. Então, tem uma galera que já está produzindo a bastante tempo pra poder pontuar bem porque inclusive a parte prática salva da parte teórica. Quando eu comecei a frequentar o instituto de artes, as pessoas começaram a me pedir informação. Lembro de uma vez uma menina branca me perguntar onde ficava o banheiro. Na semana seguinte falei, “não, gente. As pessoas precisam saber que sou aluno da Unicamp, o que eu vou fazer?” Comprei seis camisas escritas Unicamp. Usava a camisa todos os dias para as pessoas pensarem, “ele é aluno”, mas não rolou. Parecia que eu estava uniformizado, como se fosse um servidor dos serviços gerais da Universidade. Nesse momento propus um trabalho chamado *táticas pra me descobrir ou estratégias para me mostrar*, que é uma foto minha de infância, em um 3x4 autocolante. Aquilo me ajudou a elaborar. É uma intervenção urbana. Eu me mostro. Engraçado que esse trabalho são dois volumes. O segundo volume fiz aqui em Vitória. Eu ainda morava na Serra e peguei um ônibus seletivo, aqueles que a passagem é cinco vezes mais cara, para dar um curso, ninguém sentou do meu lado e o ônibus estava muito lotado. A cadeira do lado da minha estava vazia. Materializou, assim, primeiro, por que não tem ninguém sentado no meu lado? Me perguntei ao ponto de cheiras minhas axilas e tentei me espremer porque talvez estivesse ocupando muita cadeira. Depois taquei um foda-se. Essa situação me marcou porque assim que eu levante, duas moças brancas sentaram na cadeira. No dia seguinte peguei esse mesmo ônibus e produzi uma foto nu 3x4 autocolante e coleí pelo ônibus todo. Ia sentando de cadeira em cadeira e colando essa foto. Esse trabalho está até na minha dissertação. Está no meu portfólio, mas nunca mostrei publicamente. Especificamente, no mestrado entrei com o plano de mostrar um trabalho que chamo *protocolos para a (des)construção do corpo*, que é a produção de latas de banha com carne de porco condicionadas. No Corpus isso mudou. Cheguei em Campinas em agosto e o Corpus foi no final de setembro. Agosto e setembro foram dois meses terríveis. Lembro que quando recebi a notícia que tinha passado no Corpus, estava em São Paulo, na casa da Carla. Ela viajou e me deu a chave porque estava a ponto de surtar em Campinas. Quando chego no corpus, tive um encontro com a Jaqueline Vasconcelos. Eu estava perdido. A Jaque tem relação direta com o candomblé, mas também tem relação direta com o povo cigano. Ela joga tarô. Eu estava tipo, “volto do Corpus, pego minhas coisas, desisto do mestrado e volto pra casa”. No jogo, a primeira coisa que comentei era que não aguentava mais o mestrado e a primeira coisa foi, “você está onde deveria estar, vai passar. Não vai ser fácil, mas vai passar”. Aquilo caiu pra mim como luva. Entendi que, de novo, talvez a última vez, por meio da violência eu ia ter que passar por aquilo. Voltei, fui

pro Festival Valongo e mudou minha relação com Campinas. A experiência do Corpus, achei que só fosse alterar minha experiência enquanto aluno de mestrado, mas não foi porque no Corpus eu retomo a produção em artes. Fui desesperado porque não estava com vontade de produzir. Me lembro que não precisava de proposta, a gente ia desenvolver lá. Vocês pediram que se quisesse enviar uma proposta de oficina e enviei uma proposta que foi o motivo de me levar. Surgiu um trabalho que não tinha nenhum conceito ainda. Tive um desgaste com outros artistas gays porque 12 dias vivendo junto é, enfim. O marcador LGBT no festival me realocou porque tinha uma mulher branca insistindo numa relação que não tinha condições de acontecer e que eu sedi para acontecer. Em contra partida, esses outros artistas cagaram pra mim. Me perguntei, “cara, por que eu vim aqui? Quantos passos valem essa caminhada?” A oficina se reconfigurou e se chamou *quantos passos valem essa caminhada?*. No festival tinham as vivencias nas aldeias, mas a gente tinha que produzir alguma coisa no festival e propus caminhar pelo Oiapoque. Comecei a entender que eu precisava voltar para as minhas experiências de formação. Entender quais percursos eu caminhei para me construir, então, fiz o trabalho *exercícios para se lembrar – quantos passos valem uma caminhada?* porque não diz só de mim. Retomo a uma caminhada por uma cidade que é igual a Sooretama. Oiapoque é igual a Sooretama. Precário em infraestrutura, extremamente religiosa, com uma quantidade absurda de templos religiosos. Em contrapartida, tem um elevado índice de trafego humano, o maior prostíbulo a céu aberto e uma interferência da Guiana Francesa absurda. Sooretama é uma cidade no meio do nada, onde quem tem poder manda. A Guiana exerce poder sobre o Oiapoque porque, exemplo, um cano que uso para a ação que aqui é 12 reais, lá paguei 125 reais. A moeda deles é o euro. Comecei a ver similaridade e lembrei de uma história que está descrita em um dos meus cadernos que era usar branco para ir a igreja. Nós éramos proibidos em usar branco para ir na igreja porque eu morava num bairro chamado Pé Sujo. Se a gente botasse roupa branca pra ir pra igreja, o caminho de uma hora, uma hora e meia, até a igreja a roupa estaria preta. Tinha uma dicotomia tão doida porque essa mesma igreja tinha uma música, que abria o culto, que se chama *alvo mais que a neve*. Na relação com o Oiapoque descobri que não se encontra roupa branca pra comprar.

Waleff – *Por que tem uma relação direta com a poeira que é forte no município e de maneira geral no Estado.*

Geovanni – É e é a mesma relação do Pé Sujo em Sooretama. Então, propus me vestir inteiro de branco, novamente. Construí uma bandeira que deve ter uns 3 metros quadrados. Colocar no mastro e caminhar da ponte binacional, que liga o Brasil a Guiana Francesa, até o Rio

Oiapoque, que corta a rua principal do município. Sem falar com as pessoas e a cada templo religioso ou estrutura de ruína que encontrasse, pararia e balançaria a bandeira. Fiz isso. O trabalho começou umas 9h da manhã e acabou meio dia e meia. O Oiapoque é muito quente, meus pés estavam todos queimados e cortados. Tive um pico de pressão.

Waleff – *Porque tu fizeste a ação descalço.*

Geovanni – Obrigado por lembrar (Geovanni sorri). Sim, fiz descalço. A ideia do trabalho é, estou descalço, de branco e portando uma bandeira branca. Vou parando em todos os monumentos religiosos e ruínas. Num dado momento, essa caminhada que era até então somente uma caminhada começou a me lembrar da trajetória que fazia de casa para a igreja. Como essa experiência era violência porque aquele espaço queria limitar meu corpo, né. Tentava doutrinar meu corpo. E de novo tem o branco de Oxalá e os pés caminhando nas ruas de Exu. Andar da minha casa até a igreja já era minha trajetória com Exu.

Waleff – *Conectados (Ambos sorriem). Foi nesse mesmo evento que fiz um trabalho que fala sobre caminhada e ouvi uma coisa maravilhosa. Passei na frente de uma escola, uma igreja, não sei, onde tinha um monte de criança. Pareciam aqueles eventos dominicais e uma criança falou, “olha um homem peixe. Um santo!” Por que eu estava enrolado com a rede de pesca e estourando os sacos com água. Pra mim teve uma potência tão grande ali.*

Geovanni – Sim. No meu trajeto as pessoas falavam, “ele ta protestando contra Bolsonaro” ou “ele está pedindo paz”. “Ele está se sujando. Ta doido de usar branco?” Louco isso.

Waleff – *É. Enquanto pra mim teve um lugar de divindade. Claro que tem a questão do marcador corporal.*

Geovanni – Sim. Passar na rua descalço e desmaiar na encruzilhada me ensinou muita coisa. Eu quase cai e quiseram que não continuasse a performance, mas fui até o final do que tinha me proposto. Tive um pico de pressão alta porque 12h no Oiapoque parece que o céu, nossa, enfim. Voltei com isso. Com uma relação espiritual muito forte. Tive uma conversa presencial com Exu. Eu tenho muito medo de Exu. Exu é a primeira pessoa que eu falo. Saúdo sempre que passo em qualquer encruzilhada. Não tenho pra onde correr.

Waleff – *Não tem pra onde correr, só caminhar.*

(Ambos sorriem)

Geovanni – Chegando à data da entrega do relatório no mestrado eu não tinha nada pra mostrar, então, entrei em contato com o Museu Mucane, ia ter o aniversário do Museu e propus um trabalho. Despretensiosamente criei *exercícios para se lembrar – branqueamento ou ação repetida de cuidar*. Só que aí eu já estava com os meus cadernos, que minha mãe guardou pra mim. Retomei experiências e bem resumidamente, retomei uma experiência racista bem violenta que dei conta aos 10, 11 anos. Estudava numa escola na zona rural que era vizinha de um pasto e um dia começou a entrar um fedor na sala. As pessoas atribuíam o cheiro a mim. No nada, juro. “Geovanni fedorento!” A partir daí eu comecei a sofrer com o Geovanni fedorento. Deixavam recados no caderno, na mesa, gritavam, cantavam musiquinha. Fui nos professores e ninguém falava nada. Eu conto isso no caderno, tipo, “eles me chamam de fedorento, mas eu tomo banho”. Imagina isso para uma criança. Um dia eu decidi que ia resolver isso. Claro que não tinha consciência disso, eu só queria que parassem. Durante toda a semana guardei e roubei moedas da minha mãe. Comprei três frascos de rexona. Esperei todo mundo entrar na sala e sentar. Quando a professora começou a fazer a chamada, abri a mochila e fui pra frente da sala. Usei o primeiro frasco inteiro, o segundo frasco inteiro e o terceiro inteiro. Ninguém falava. A professora ficou embaçada. Não conseguia se mexer da cadeira.

Waleff – *Era aerossol? Por que em excesso pode machucar a pele.*

Geovanni – Sim. O cheiro era tão insuportável quando o anterior, mas daquele dia em diante ninguém me chamou de Geovanni fedorento. Eu aprendi a chave da violência ou ratifiquei a chave da violência e passei a ser compulsivo com desodorante. Não uso mais desodorante. Qualquer desodorante que passo de baixo do braço machuca, sangra, faz feridas na minha axila, por causa da utilização compulsiva de aerossol ou dos xingamentos, não sei. Eu usava de seis a sete desodorantes aerossóis por semana. Ninguém pensou que o cheiro era do pasto, mas sim do Geovanni, um dos poucos garotos pretos da escola. As pessoas pretas estudavam numa outra escola mais rural ainda e meus pais me colocaram nessa para me incentivar a estudar. Retomo esse trabalho para os 26 anos do Museu a partir do relato do caderno. Entendo como Exu abriu meus caminhos. Os *exercícios para se lembrar – quantos passos valem uma caminhada?* era a abertura para outra forma de produzir performance. *Branqueamento ou ação repetida de cuidar* ainda é violento porque me coloco no espaço em três possibilidades. Diante de mim tem uma bacia com seis desodorantes aerossóis, uma bacia com óleo de unguento, óleo de azeite e essência de arnica. Outra bacia com banho de sete ervas e uma água quente fervendo. No primeiro momento uso os seis desodorantes até acabar

e mostro para quem está assistindo o que acontece quando eu uso desodorante. Hoje não tenho mais, mas antes tinha uma crosta preta de baixo da axila. Meu organismo criou uma crosta de pele preta para lidar com as feridas, mas no momento em que eu passo desodorante, todas pipocam. Fica insuportável o espaço. Depois do desodorante vou para o segundo momento. A minha mãe não sabia que eu usava desodorante desse jeito, usava escondido, só que os desodorantes começaram a cortar a minha axila e minhas camisas começavam a sangrar. Aconteceu isso essa semana, ontem. Mande mensagem de manhã para Eros e disse, “amor, você precisa trocar o lençol porque eu sangrei”. Eros chegou, trocou o lençol e limpou o colchão. Mexer no meu cheiro é um problema ainda. Quando minha mãe descobriu achou que era uma alergia porque eu não falei. Imagina falar isso pra minha mãe. A gente não tinha como ir num dermatologista, então, ela começou a pesquisar jeitos para cuidar disso. Ela pegava a arnica e fazia o óleo da arnica, misturava com o óleo de cozinha e passava na minha pele fazendo movimentos circulares para curar as feridas e branquear onde as partes eram pretas. Ela não fazia isso de forma violenta, mas era uma prática de branquear. Como os óleos não estavam cicatrizando, a minha avó mandou ela me dar um banho de sete ervas, que não faz sentido nenhum dentro da perspectiva da religião, mas para elas tinha. Eu não sei nem quais eram as ervas. Eu uso as sete ervas porque ouvia minha mãe dizendo, “precisa comprar as ervas”. Arnica faz sentido, sabe. É um saber que eu não acesso, mas respeito e me curou de alguma maneira. Excede inclusive o campo do que é religioso porque para o que serve o banho de sete ervas? Não é pra curar um machucado que está debaixo dos braços, mas dentro do saber dela era. O segundo momento onde passo o óleo e instantaneamente acalma a pele. Isso é bizarro. Para de arder e queimar. Funcionam até hoje. Na primeira vez que fiz foi só com arnica porque não encontrei no caderno quais eram as ervas, depois minha mãe me falou que eram sete ervas. Foi outra experiência porque tem a violência, mas na hora em que fui tomar o banho, o museu inteiro começou a chorar e me lembro da situação. Era muito bonito. Eram pessoas negras e elas começaram a bater no chão. Uma pessoa aleatoriamente disse, “eu te curo, eu te liberto, eu trago paz para sua pele, afeto para o seu coração”, na medida em que me banhava. Algo me falou, “é aqui que tem que investir, Geovanni”. O banho não faz sentido (Geovanni fica com os olhos cheios d’água), experiência da estrutura racista talvez só faça sentido pra mim, mas o afeto conecta, entende? Eu acredito na energia que o outro dá pra mim. Consigo descrever a sensação no meu corpo com as pessoas batucando desse jeito aqui (Geovanni começa a bater na mesa), igual tambor. Essa menina depois eu soube quem era, liberando a minha existência nesse lugar e falando assim, “você pode ir pra outro. Eu enquanto preta, enquanto igual a você, digo, recebe afeto no seu coração, sabe. A gente pode

se amar. Essa erva pode curar suas feridas, mas a energia que estamos mandando pra você pode curar outras coisas. Se atenta a isso”.

Waleff – *O afeto é algo religioso.*

Geovanni – É. Quando o trabalho terminou, agradeci e disse, “é isso”. Ninguém levantou. Queriam conversar. Uma amiga que me chamava de Geovanni fedorento estava lá e pediu pra falar e disse, “eu era uma das pessoas que chamava assim ele” (Geovanni fica em silêncio). Isso passou. Foi em julho e em agosto fui fazer esse trabalho em Curitiba. Aí entendi, não vou fazer pra branco nada. Não me interessam fotos bonitas mais. Não me interessam os espaços de arte mais tradicionais. Eu quero conversar com gente igual a mim. As melhores imagens que tenho do trabalho são de Curitiba, mas lá ele se tornou uma ação. Tanto que conversando com Fred e Paula que sempre viajam comigo, olhei e disse, “aqui virou performance”. A energia do espaço é diferente.

Waleff – *Enquanto falava só lembrei da ação onde ralo minha pele. Fiz ela em dois lugares. Um foi numa vernissage, público majoritariamente branco e a ação não teve potência pra mim. O segundo foi na Segunda Preta, em Belo Horizonte. Aí sim, lugar incrível. Fui recebido por um filho de Exu, o Alexandre. Se um dia for, tu vais sentir. No dia do acionamento do trabalho rola uma entrevista pra saberem sobre o trabalho, te conhecerem. Cheguei cedo e fiquei conversando com ele sobre tudo, sobre a vida. Me senti muito em casa nesse dia.*

Geovanni – Entendo super. Tenho muitas críticas ao Mucane, mas eu piso naquele lugar com felicidade.

Waleff – *Igual nossa casa. Sempre temos críticas, mas amamos.*

Geovanni – O último exercício ainda está sendo elaborado. Ainda não o fiz e talvez grave nesse sábado, é o *exercícios para se lembrar – rei da primavera*. Outra experiência que vou tirar desse caderno. É uma série de três performances. *Quantos passos valem uma caminhada?*, *branqueamento ou ação repetida de cuidar* e o terceiro é o *rei da primavera*. Numa dessas escolas que estudei na vida e esses espaços são muito traumáticos, tinha um festival que era o rei da primavera e eu queria ser o rei da primavera porque queria uma coroa. Uma criança completamente normal, apesar das pessoas não verem. Nessa escola tinham os filhos das famílias mais ricas e minha mãe vendia chup chup. Cada pessoa que fosse comprar um chup chup ia comprar um bilhete. À tarde, em vez de brincar ou dormir, fui de casa em

casa vender o bilhete do festival. Minha mãe me olhou e falou, “você não vai ganhar, não crie expectativa”. É legal que anoto isso. Enfim, não ganhei. Quem ganhou foi o Janderson, um menino branco de uma das famílias mais ricas da cidade. Vendi tanto e ele tanto. Fiquei em segundo lugar. Até aí é saudável, perdi e tudo bem, mas a fala de uma professora foi muito doida porque o segundo lugar, que era eu, também ganhava um coletinho só que a professora disse, “ah, Geovanni, o Janderson vai ficar mais bonitinho com a coroa, ele é tão branquinho. Você vai ficar bonitinho com o casaquinho”. Eu não fui receber a premiação. Nenhuma professora branca ou ninguém vai me dizer onde devo estar. Posso estar no primeiro lugar. Minhas professoras ficaram revoltadas. “Olha o que você conseguiu, onde chegou”. Não fui. Imagina você, menino preto, que vendeu quase igual, mas a fala da professora, inclusive, quando passei no mestrado na Unicamp, mandei uma mensagem pra ela no facebook. Mande, “oi, entrei no mestrado na Universidade Estadual de Campinas, não sei se conhece”. Ela não me respondeu até hoje, mas visualizou. Então, me propus de novo a caminhar só que agora vou ser o rei da primavera e não vai ser só uma coroazinha e sim uma roupa toda de flores.

(Ambos ficam eufóricos)

Waleff – *Aquela roupa que me mostrou? Nossa, tem capa, tem coroa!*

Geovanni – Amor, eu vou celebrar a minha vontade de ser o rei da primavera e mais, eu vou honrar outras pessoas pretas porque no trajeto só pessoas pretas vão receber flores. Tô chegando numa coisa que é muito legal no meu trabalho. Eu posso devolver a violência, mas não preciso me violentar. Eu consigo elaborar, consigo elaborar como artista. Estou mostrando pro outro uma roupa cinematográfica de flores e vai deixar qualquer pessoa de boca aberta. Em Sooretama é tradicional a festa do rei da primavera e tenho certeza que têm outros meninos e meninas pretos que não foram reis da primavera. E não diz sobre uma competição, mas de uma estrutura racista. Corpos pretos potentes para ocupar lugares de destaque, espaços de glória, espaço de honra. Essa é a perspectiva do trabalho. Eu quero fazer minha passagem com tranquilidade entendendo que quem veio antes de mim foi honrado e que quem estava do meu lado pode viver essa experiência. Qual que é o discurso? Ele aponta pra nossa ausência, mas tô celebrando nossa presença. Imagina o gesto simbólico de entregar flores. Eles nem vão ver minha pele, mas no meio de um dia turbulento, receber uma flor transforma tudo.

**PARTE 02****Data de Realização: 11/11/2020****Local: Vitória, Espírito Santo**

Waleff – *Ontem tu falaste sobre os trabalhos, de como eles surgem e estão todos entrelaçados com a tua construção e marcam tua trajetória. Claro que a pesquisa vai para um lugar sistêmico, então preciso de algumas informações mais pontuais, tudo bem? Preciso que fale os lugares onde apresentou trabalhos e como esses lugares interferiram no trabalho. Ontem falou sobre comentários e reações... queria saber se houveram outras questões.*

Geovanni – Pode falar os trabalhos que eu falei ontem e comento os lugares?

Waleff – *Certo. Involucrum.*

Geovanni – Fiz apenas em Vitória, em três situações. Fiz numa área nobre, no Jardim da Penha, que foi numa galeria de artes e o povo estava totalmente acostumado com o que acontece no ambiente das artes. Então foi uma performance ok, aconteceu. Depois fiz ele na sede da Má Companhia, que é um conglomerado de um grupo de teatro.

Waleff – *A participação foi por edital de seleção, convidado?*

Geovanni – A primeira foi por edital de seleção da Universidade Federal do Espírito Santo, o segundo foi convite e a terceira vez também foi convite, foi na Casa de Cultural Stael, que é um centro cultural alternativo daqui de Vitória, que não está dentro do circuito cultural. Nos dois primeiros foram tranquilos. Na Stael teve o indício do que o meu corpo provocava nos outros. Era um viradão de Vitória. São 24 horas de programação. Tem muita gente na rua e as pessoas bebem muito, inclusive eu sou uma pessoa dessas. Como te comentei, é uma bancada e tem facas. Foi numa casa cultural que tinha, sei lá, umas 2 mil pessoas num espaço que cabiam 200. A gente começou a performar e um cara babaca branco. Babaca porque eu sei quem é, jogou cerveja em cima do trabalho. Na primeira vez que ele jogou cerveja eu entendi, “ah, ele está bêbado, não está entendendo”. Lembro bem. Ele jogou duas cervejas em cima do Martins, o performer convidado, que fica deitado na bancada. Estava frio em Vitória, área aberta da casa e pensei, “fudeu”. Tentei resolver. Lembro que tirei o avental que utilizo porque suja, tirei a camisa, sequei a pele e dei sequência ao trabalho. Isso mobilizou as pessoas e ficaram mais atentas ao trabalho. Ele voltou com mais três cervejas e jogou de novo, com o olhar de “resolva”. Ele também é do campo da arte. Não tinha o que fazer. Perguntei para o Martins se queria continuar porque era o corpo dele que estava mais exposto. Tirei a faca da posição que ficava ultimamente e deixei ela onde só eu tivesse acesso. Sequei

novamente e dei continuidade ao trabalho. Ele voltou com mais duas cervejas e aí a plateia tirou ele. Naquele momento, a ação dele me trouxe questões para a minha prática, que é a materialização de violência que meu corpo produz com o outro. A presença do meu corpo e sobretudo a presença do Martins, que é um homem preto nu exposto ali. Isso choca. A violência no corpo dele foi simbólica e real. *Involucrum* foi isso. Não me debrucei sobre essa ação, para entender melhor o que ele tinha feito. Uma coisa engraçada, nunca fiquei na posição deitada em *involucrum*. Na cena tem um corpo não corpo. Tenho um artigo publicado sobre esse trabalho. É um corpo que pela presença se faz ausente. Não é mais o corpo do Martins aquela pele, é um outro corpo que rememora questões e vai da subjetividade. Pro campo da arte ele é apenas materialidade. Cola seca moldada num corpo. Podia ser cola seca, moldada em cima de um vaso ou qualquer coisa, mas ali é um corpo. Aí que entra a leitura do outro e ele vai dizer disso. A pele estava no corpo que não queria mais ela? Qual corpo produziu essa pele? Essa pele está em que corpo? São muitas perspectivas e não acho que possa se pensar só de uma. A pele é algo muito significativa nos meus trabalhos. Como o outro lida com uma pele que é do outro?

Waleff – *Isso de um corpo presente e ausente me lembrou o trabalho do macacão pele que não é pele.*

Geovanni – Sim. Meus trabalhos vão permear isso. Eu vou estender ou reprimir o que é pele. Colocando ela num lugar, muito entre aspas, neutro, de que não está nem pra cá e nem pra lá, dentro de uma construção social bem problemática. Ora um acúmulo porque em *o rei da primavera* é uma pele bordada que não é corpo. Se for olhar onde ela está guardada parece que tem um corpo dormindo debaixo de mim e do Eros. Se você pensar nesse movimento que venho fazendo de sair do corpo e ir pro caderno, ainda é pele. É um deslocamento e me interessa saber como o outro indivíduo se relaciona com isso. O artista tem intencionalidades que são ok, mas que não vão para o espaço positivo ou não. É a minha relação com aquilo. Em *branqueamento ou ação repetida de cuidar*, eu esfolo essa pele. O que essa pele levanta, mas o que levanta para o outro? O problema é do outro. A relação dos trabalhos de arte sempre são uma relação do outro.

Waleff – *Entendo. Vamos dar continuidade a segunda ação, a epiderme social.*

Geovanni – Certo. Centro de Vitória, também foi num viradão cultural. Foi no mesmo viradão que fiz *involucrum* a noite, mas *epiderme social* foi a tarde. Totalmente independente. Foi uma performance importante porque ela aconteceu num ambiente onde as pessoas estavam

bebendo, haviam vários palcos. Não gosto de verdades absolutas, nem ditados, mas tem um que talvez eu atribua crédito que é assim, “a cachaça te liberta a fazer coisas que talvez você não fizesse de ímpeto”. As pessoas tentarem me bater. Meu corpo pode causar quando aparece, pode causar ações violentas em respostas a ele. Esse viradão mostrou que como método a performance precisa ser cuidadosa. Às vezes, quando você vê um trabalho, apenas a ação do artista, chegar, arrancar páginas do livro, comeu e foi embora. Pra eu chegar e fazer isso, preciso saber qual é o livro, saber qual é o papel do livro, que lugar a ação pode violentar para o outro e se estou disposto a fazer. Se preciso ter alguém em volta porque pode acontecer alguma coisa como reação. No viradão me fez pensar nisso tudo e mais, que posições quero colocar meu corpo para que os trabalhos aconteçam, escolher colocar meu corpo nessas posições e que estratégias posso criar para manter ele preservado e cuidado. Normalmente não deixo as pessoas interferirem. Nessa ação percebi que precisava de uma equipe, alguém por perto. Saber que pessoas frequentam esse lugar de rua, qual discurso permeia esse lugar e como lidar com esse discurso. Tenho atração por ação fora do sistema das artes.

*Waleff – Mesmo que seja uma questão do outro, a relação que ele vai ter com o trabalho, reverbere a partir do trabalho. A gente que constrói também pode pensar o que vai acontecer nisso tudo. Fico pensando quando vou desenvolver um trabalho. Penso na ação que gerou a partir do meu trabalho. Entendo que isso diz mais sobre o outro e se ele virar pra mim e explicar o porquê da ação, pra mim, vai estar tudo bem. Gosto de pensar sobre isso porque são formas de entender o sistema das artes ou o maior.*

Geovanni – Não sei se gosto ou não gosto, mas consigo identificar em alguns momentos. Em *o que te diz o meu corpo?*, onde o cara comentou sobre o teletubbies. Aquilo foi uma resposta e confirma o lugar onde eu queria chegar. Como já ouvi de gente na rua, “porra, que viagem!” Não é o teu caso, mas não estou preso nisso. A ação já é a materialização da minha questão e como estou lidando com aquilo, o que vem é plus. É mais do outro. Se essa resposta chega em mim positiva ou negativa é um plus. O outro me interessa no sentido da apresentação do meu corpo.

*Waleff – Acabam sendo ramificações, né. E fazendo um gancho com o que falou ontem, vai muito de quem é esse outro que diz e o quer conversar. É importante.*

Geovanni – Sim. Não sei se me fiz entender, mas a minha questão é com questões físicas. Não sei se você gosta, mas eu odeio fazer roda de conversa depois da ação. Nossa, odeio. Parece que é uma linguagem que ainda precisa ser explicada.

(Ambos sorriem)

Waleff – *Entendo. Vamos para o que te diz esse corpo?*

Geovanni – Com esse trabalho rodei muito, mas tem lugares específicos que me lembro. Florianópolis foi um lugar difícil pra fazer porque era um festival que tinha muita gente branca, muito artista branco. Parando pra pensar agora, acho que em Florianópolis fui fazer o trabalho com os pés atrás. Foi seleção. Foi na XOKE. Você foi na XOKE?

Waleff – *Não presencialmente. Fui por meio de vídeo.*

Geovanni – No ano que fui tinha um trabalho teu e de Cris. XOKE foi difícil porque eu era um artista preto descobrindo minha negritude e chegando num ambiente branco. Isso foi um problema porque o princípio da consciência é se pergunta onde estão os outros iguais. O lugar não teve nenhuma alteração no trabalho. Acho que *o que te diz o meu corpo?* tem dois lugares específicos que alteram o trabalho. Primeiro foi uma exposição coletiva entre alunos do Brasil e alunos da universidade de artes de Berlim. Esses alunos de Berlim e a gente, estávamos pensando a greve da polícia no Espírito Santo, que era super, ultra, mega problemática. Imagina, “eu sou de Berlim e estou pensando a greve policial no Espírito Santo”. Nesse contexto eu refiz o trabalho, especificamente para fazer essa performance, só que troquei todos os áudios. Convidei pessoas das zonas de Vitória, que foram muito afetadas pela greve da polícia e invés de ter todas aquelas histórias que te contei ontem, tinham eles contando como eram ser vistos e analisados por pessoas brancas europeias a partir de uma violência que eles estavam sofrendo no corpo. Foi um rebuliço na galeria porque na hora que as pessoas começaram a ouvir o áudio. Ah, essa performance tem um dado muito interessante que não foi eu que fiz. Convidei uma pessoa e ela vestiu a roupa. Eu estava na exposição e uma hora meu trabalho chegou, quando as pessoas começaram a ouvir meu trabalho a atmosfera da exposição mudou porque olha o que o trabalho diz, o que te diz meu corpo. Aquele corpo que não tinha gênero e raça estava dizendo um monte de coisas para aquelas pessoas que estavam fazendo um monte de coisas sem noção. Isso foi uma alteração do espaço no trabalho e foi um convite. Depois, em três anos depois eu fiz ele no México, na cidade do México. Foi muito louco porque por mais que eram as histórias e elas estavam sendo contadas em português e inglês, fiquei pensando, “que corpo pode falar? Antes do que diz esse corpo, qual corpo pode falar?” Todas as pessoas que não falavam inglês ou não tinham conhecimento específico para entender a língua além do espanhol, ficavam revoltadas porque não conseguiam entender. Então, ali fiquei pensando, “que corpo pode falar e quando ele fala? Onde chega o discurso,

sobretudo pela barreira da língua”. Esse encontro de performance que é um dos mais famosos do mundo, me inscrevi, fui selecionado e tal, foi um grande aprendizado porque fui sozinho. Eu fiz tudo sozinho e na hora de vestir a roupa, a roupa rasgou e eu no México sem pedir uma agulha emprestada porque eles não entendiam e eu não entendia o espanhol deles. Foi bem difícil. Como faz para o corpo que não fala, mas que existe? Numa perspectiva limitada da fala mesmo porque me lembro da vontade que eu tinha de falar enquanto tava lá. Depois do México não fiz mais esse trabalho e não escrevi ele para nada. Gostaria de retomar esse trabalho agora pra saber como ele vai funcionar porque ele não está estagnado.

Waleff – *Entendo. E memórias? Anotei que tu fizeste uma vez.*

Geovanni – Memórias eu fiz em Vitória também. Fiz numa área central barra periférica, que tinha muita gente em situação de rua perto. Inclusive a situação que te contei do menino do pé, acho que ele estava em situação de rua.

Waleff – *Lavadeiras.*

Geovanni – Foi em Vitória também, na Vale do Rio Doce. Foi em espaço público, mas especificamente entrando na Vale do Rio Doce. É muito pesado porque ele materializa, ele mostra que a gente está sobre controle do Estado. A burguesia manda em tudo porque nós não conseguimos usar o espaço público da cidade. Eles decidiram que não era mais um espaço público. Esse trabalho me disse, “tenha cautela, estamos dentro de um sistema e é um jogo difícil de jogar”.

Waleff – *Um jogo que a gente sempre perde, mesmo ganhando.*

Geovanni – A gente só consegue mudar quando a gente entende que não vai ganhar. O sistema retroalimenta.

Waleff – *Sim. Sirva-se foi no omegle. E ele reverberou?*

Geovanni – O registro foi exposto numa exposição que não vou lembrar o nome, mas que foi na universidade. Foi também pra Xoke. Esse trabalho quando foi exibido, eu não estava, né.

Waleff – *Não tem esse feedback quando é vídeo, né.*

Geovanni – Sim. O que eu vi foi aqui na universidade, que as pessoas ficavam chocadas com o que estavam falando e elas imaginaram que era ao vivo. Acho que a violência ao vivo choca, entende. Quando é registro, você já passou por aquilo. A possibilidade de aquilo estar acontecendo na hora deixou as pessoas desnorteadas.

Waleff – *Chegamos em gorda.*

Geovanni – Nossa, *gorda*. Oiapoque, Rio Grande, Vitória, muitas vezes. Campinas, Uberlândia. Ora convite, ora seleção.

Waleff - *Questões que atravessaram esse trabalho? Lugares ou pessoas que interferiram no trabalho. Ontem tu comentaste sobre o deboche no Oiapoque. Aconteceram outras coisas em outros lugares?*

Geovanni – Não. Acho que as respostas das pessoas são sempre as mesmas. Aquela partitura que narrei ontem. O comentário que o artista fez no Oiapoque foi o primeiro a verbalizar. As pessoas olham com a cara que ele olhou, mas a diferença foi que ele falou.

Waleff – *Táticas pra me descobrir ou estratégias para me mostrar, que foram colagens..*

Geovanni – O espaço que fez o trabalho. Ele surgiu por causa da Unicamp e por toda estrutura racista que estrutura aquele espaço. É a resposta do meu corpo para ele.

Waleff – *Ontem tu comentaste que fez em duas situações. Na instituição e no ônibus.*

Geovanni – Nossa, no ônibus foi libertador. Sabe aquela cartinha na manga que você tem quando ta tudo ruim? Sei lá, eu tenho dificuldade de chorar, mas tem um filme específico, uma parte específica que eu sei que se eu botar eu vou chorar. Às vezes eu uso essa tática. Esse trabalho é a minha tática. E o ônibus, cara, não existe lugar mais gordofóbico que um ônibus. Não sei se faria de novo, não sei se faz sentido em outros espaços. Pode ser que não. Não sei se esse trabalho assumiu o lugar de ferramenta pra mim, né. Talvez sim.

Waleff – *Acaba sendo porque é a tua forma de lidar com o espaço. É o teu método.*

Geovanni – É.

Waleff – *Quantos passos valem uma caminhada?*

Geovanni – Nossa, esse trabalho mudou a minha vida. Abriu os caminhos.

Waleff – *Literalmente.*

(Ambos sorriem)

Geovanni – E por causa do espaço. Por causa das pessoas. Foi seleção e vivi situações que me fizeram repensar como me relaciono com o indivíduo e sobretudo com artistas. O Oiapoque me fez construir o modelo de vida que tenho hoje. De valorizar o que tenho e não estou

falando sobre bens materiais. Eu não preciso falar sobre tudo. Fiz o trabalho duas vezes. Uma no Oiapoque e fiz num festival em Vila Velha, chamado Move Cidade e foi outro trabalho. Foi na minha terra. Eu fiz ele num bairro burguês de Vila Velha. Talvez o bairro mais burguês de Espírito Santo. Outra realidade, mas depois entendi que tudo o que vivi nas aldeias, tudo o que vivi no Oiapoque, condensaram o trabalho. O trabalho faz sentido justamente porque fiz tudo isso lá. Acho que foi a melhor residência que fiz e não sei se faria outra de novo.

(Ambos sorriem)

Waleff – *Branqueamento ou ação repetida de cuidar.*

Geovanni – *Branqueamento ou ação repetida de cuidar* talvez seja o trabalho que mudou a chave. O espaço o alterou. Eu sou uma pessoa que historicamente não gosta de ser tocado, tenho aversão a toques publicamente e toque está ligado ao cuidado, né. No Mucane as pessoas cuidaram de mim sem colocar as mãos e eu me senti respeitado. Entendi uma chave nova para o meu trabalho, que é a chave do cuidado. Óbvio que estou construindo esse cuidado. Ainda não gosto que as pessoas toquem em mim e sei que o fato de não gostar está ligado diretamente a experiência racista que me construiu. Ainda não venci isso, ainda não passei por isso, mas consigo entender que o afeto é a chave que me interessa agora e isso só aconteceu por causa do Mucane. As pessoas naquele espaço seguro me liberaram. Não consigo descrever essa sensação, parecia que era meu povo, as minhas pessoas tirando um peso das minhas costas. Desde lá estou vivendo o processo e isso tem um ano só. Pouco tempo. Sobretudo, você considerar que estamos a sete meses no meio de uma pandemia.

Waleff – *Sim. Rei da primavera quer executar esses tempos, né?*

Geovanni – *Rei da primavera* quero executar na Serra, no centro comercial. Majoritariamente frequentado por pessoas pretas.

Waleff – *Me fala da Serra? Nesses dias que tô aqui vejo muitas notícias no jornal e falam bastante de lá.*

Geovanni – A Serra tem um lugar muito bonito e potente de negritude. Queimados acontece lá, né. A revolta de um quilombo. A Serra era caminho dos negros fujões e talvez o nosso quilombo mais importante aconteceu lá, no âmbito do Espírito Santo. Acho importante voltar pra lá e eu nunca performei na Serra. Então, talvez pra mim funcione experimentar esse espaço. Não sei como vai ser ainda não, mas a ideia, por ser na Serra, é celebrar a presença

preta nesse espaço. E morei lá. A primeira cidade que morei quando sai de Sooretama foi na Serra. A minha melhor amiga ainda mora lá. Tenho um carinho afetivo por lá.

Waleff – *Certo. Comentou sobre alguns objetos que utiliza nos trabalhos. O rei da primavera tem toda essa relação com a flores, de oferecer flores de papel. Falando de involucrum, tem essa pele que tu constrói a partir da cola com outros elementos. Epiderme social tem as carimbeiras. O que te diz esse corpo? tem também a pele e tem essa relação de escuta, de fala, de memória com as partes do corpo. Tenta elencar pra mim um pouco sobre os elementos que usas nos teus trabalhos. Por que tem uma relação com o pé, como tu falou ontem, os pés estão muito fortes no teu trabalho. Ele está presente no trabalho memórias, no trabalho o que diz esse corpo?, ele está presente no trabalho quantos passos valem uma caminhada?. Como falou ontem, quando pensa no trabalho, pensa nos elementos para a construção dele.*

Geovanni – Não sei. Eu não tenho uma metodologia completamente definida. Um exemplo, Moises Patrício coloca uma oferenda na mão e entrega. Abiniel tem coisa com a terra. Ele é de terra, né. Antes de te responder, lembro de uma residência que eu fiz, foi um prêmio EDP das artes para a região sudeste e veio uma curadora de Porto Alegre e me fez uma pergunta que só entendi ela em 2018, que foi, “qual é a tua referência?” Eu, “ah, é Marina Abramović, Carla Borba”. Só em 2018 que entendi que ela estava perguntando de onde vem o trabalho porque essa pergunta ficou martelando na minha cabeça, sabe. Tinha uma obrigatoriedade de uma carreira solida de um artista, com começo, meio e fim, que vai se retroalimentando. Você vê os mesmos elementos se repetindo em toda produção.

Waleff – *Se a gente parar pra pensar o teu também acaba tendo.*

Geovanni – Por isso que só entendi isso agora. Como eu não consegui identificar essa linha no meu trabalho, eu pensava, “porra, não sou um bom artista”. Também outra coisa que a branquitude coloca na nossa cabeça em algum momento. Hoje quando as pessoas me fazem essa pergunta, qual é a tua questão? O primeiro elemento que permeia meu trabalho é a memória. Primeiro material de trabalho, seja ela de verdade, pautada em acontecimentos físicos. Seja ela fabulada com o que eu gostaria ou uma mistura disso tudo. Então, meu primeiro elemento de todos meus trabalhos são a memória. Ela permeia todos trabalhos que te comentei e outros que quis que ficassem de fora. Segundo material é o meu corpo e é um corpo partificado. Mesmo corpo do boi que te contei do *involucrum*. Pra eu me entender enquanto indivíduo e sujeito, tive que dividir meu corpo e a partir dessa divisão eu

conseguiria tocar superfícies que fossem mais densas e camadas mais de baixo ainda. Então, a insistência do pé. O pé por si só é o pé, mas o pé na construção do sujeito do Geovanni diz de um monte de outras coisas, por isso, o pé é um elemento que vai aparecer tanto no meu trabalho e as caminhadas.

Waleff – *O pé enquanto significado, o órgão. E o significante, a caminhada.*

Geovanni – O que é isso?

(Ambos sorriem)

Waleff – *Teoria lacaniana sobre sentido do símbolo e os outros sentidos dados para aquele símbolo.*

Geovanni – Hum, entendi. Já que estamos pensando aparições, o pé me permite aparecer, ele me permite estar. Ele me leva pra existir, por isso ele está presente sempre. Real. Pode parecer besteira, mas é um pé real, que sangra no Oiapoque, que queimou em Vila Velha ou que foi com muito medo em Florianópolis. Sabe aquela coisa do tem que ir e tu vai. Começo na memória e termino no pé porque o corpo todo, o pé é o primeiro lugar que vou investigar. Depois vou investigar minha genitália, minha mão.

Waleff – *E pele, né. Está presente em diversos trabalhos teus.*

Geovanni – É o próximo onde ia chegar. Eu ando, mas é aqui que se dá (Geovanni pega na pele do antebraço). Eu chego no lugar e a minha pele sinaliza meu corpo. Seja pela repulsa ou pela violência, a minha pele que diz. Por isso que nos meus trabalhos, ora essa pele está neutra e neutra de novo, entre aspas, oras está bordada de flores, completamente alegórica, ora essa pele não é minha e estou produzindo outra pele, ora ela é a folha do caderno e estou riscando ela (Geovanni fala batendo na mesa). A pele está nos meus trabalhos todos e é na pele que comporta o branco. Eu tenho amor pelo branco e não a branquitude, mas o branco da minha ancestralidade. O branco sobre a minha pele reverencia quem veio antes. É quem caminhou antes. Ele não é dado, ele é pra mim. Esses são os elementos dos meus trabalhos. A memória, o pé, a pele e o branco, que juntos me fazendo me movimentar. A caminhar.

Waleff – *Então, os elementos que acabam aparecendo nos trabalhos são indumentárias. Estão, não estão. Podem ser trocados.*

Geovanni – É. Eu sempre ando para fazer esses trabalhos. Em memórias, quando estou estagnado, é a minha memória, são meus pés. É o meu discurso.

Waleff – *Entendo. Preciso que me fale sobre o tempo de ação porque acho que é explícito pra mim, que pra ti todo espaço é político. Não é neutro.*

Geovanni – Sim. Não existe neutralidade.

Waleff – *Então, tu escolhe os lugares que queres ocupar com os teus trabalhos, é? E a temporalidade dos trabalhos?*

Geovanni – Qual sentido da temporalidade?

Waleff – *Temporalidade no sentido de tempo que precisa para a execução do trabalho. Falou do tempo de alguns trabalhos e queria entender sobre esse tempo de escolha do trabalho.*

Geovanni – É político eu estar nessa casa, nessa mesa. Tudo foi eu que escolhi. É político estarmos com o mar de fundo enquanto conversamos. Não existe neutralidade. Sobre o tempo, diz muito sobre a minha carreira de artista, que é muito doida. Começo a trabalhar em 2014 com arte. Eu sou taurino e tenho os meus dois pés enfiados na terra. Tenho consciência de tudo o que quero fazer e muito artifícios para que isso aconteça. Naquele momento eu tinha quatro anos para construir um portfólio para tentar o mestrado. Então, comecei a produzir muito. 2014 produzi seis trabalhos de artes. Alguns trabalhos, outros ensaios para trabalhos. O tempo ali era de produzir e entender como era o sistema da arte. Sempre digo que ali eu me prostitui feliz. Uma vez fui fazer *involucrum* e os donos do espaço me trancaram dentro porque queriam ver uma peça de teatro. Foi um espaço que escolhi nunca mais fazer nada. Pensando o tempo dos meus trabalhos, no início eles eram bem de longa duração. Eles eram trabalhos de seis, oito horas. Tentei gravar um vídeo de 24 horas. Tem uma relação com Marina também. Todo artista que começa vê os trabalhos de Marina e começa a elaborar ação dentro daquela estrutura. O tempo é algo que me instiga, mas, não é o tempo *tempo*. É pensando o tempo como o lugar onde me formo enquanto sujeito, enquanto artista. Fazer trabalhos de arte me permite imergir em mim. Acho que os trabalhos com mais tempo de longa duração era porque tinha mais tempo para dialogar comigo mesmo. É eu olhando para aquilo que eu quero olhar e decidi viver. *Involucrum* tem estágios. Quando ela começa, todo mundo fica esperando, “o que ele vai fazer?” e eu só fico parado. Levanto de tempos em tempos para pintar um corpo. No início quando a ação começa é agonizante pra mim porque sou uma pessoa que se mexe muito, mas com o tempo entro meio que num lugar de transe. Não sei se transe, mas num lugar de não tem mais ninguém ali, sabe. As pessoas estão ali, estão falando, estão andando. Olhar para outro corpo negro imóvel me faz refletir sobre meu corpo negro. No momento onde preciso construir a imagem de corpo pra mim, esses trabalhos

eram mais de tempos dilatados. Hoje eles têm menos duração, mas antigamente também tinha uma ligação com esgaçar o corpo. Que é a mesma história da comida. Até onde esse corpo vai.

Waleff – *Certo. Antes de chegar na ação em si, todo o processo é um processo de investigação, de imersão em si, como já comentou; então antes da ação a performance já não está acontecendo?*

Geovanni – Tudo, pra mim, é performance ou pode analisar como performance. Por isso encontrei no Schechner isso. Vou te contar uma história que não te contei. No ano de 99, esse meu corpo doido, monstro, que as pessoas nomeavam como queriam e eu tinha que aceitar, começou a me causar problemas porque eu queria entrar dentro de um padrão, só que eu sou preto, cara. O padrão é branco. Minha pele não ia ficar branca e se ficasse, continuaria sendo um sujeito não branco. Minha família extremamente religiosa e um dia eu decidi que era a encarnação de Jesus na terra. Comecei a moldar meu comportamento em ações. Passei a andar só com sandálias de cordas porque todos os santos das igrejas usavam nas imagens, e as mãos cruzadas em cima da barriga. Qualquer foto ou pessoa desse ano vai me descrever desse jeito, só que esses dois comportamentos ainda não deram conta de me colocar no padrão. Fui um nível a mais. Peguei a minha roupa de coroinha e comecei a usar no dia-a-dia. Vivi assim por um tempo, só usando roupa de coroinha. Essa prótese no meu corpo, porque era uma prótese, me fazia passar num lugar de paridade. Esse corpo monstro era suprimido pela sandália, as mãos cruzadas e a roupa de coroinha. A minha mãe acha que eu estava fazendo um teatro pra escola e a escola achava que eu estava fazendo alguma coisa para a igreja, até que um dia me chamam na diretoria. Estava o padre e minha mãe. O padre disse que não era nada da igreja, a mãe disse que era algo do teatro, mas o supervisor disse que não. Resumo da ópera, ninguém me perguntou o que era. Eu não sabia muito bem o que era. Minha mãe já tinha levado uma roupa pra mim, o padre me suspendeu da igreja e quando cheguei em casa apanhei muito porque fiz ela passar vergonha. A escola me deu seis dias de suspensão. O que era isso? Performance. A minha maneira de produzir subjetividade e condições humanas de sobrevivência dentro de um espaço que só violentava meu corpo. Estou te falando disso pra chegar na resposta da tua pergunta. Ela não estava no campo da arte. Não acredito que existe performance somente no campo da arte. Elas acontecem em todos os níveis e ambientes sociais. E eu, na minha condição de artista, posiciono ela dentro do universo da arte. Te dei esse exemplo porque pra mim, antes de surgir no campo da arte ela surge no campo do cotidiano. Eu não penso que aquelas ações vão acontecer naquele espaço tempo e acabou.

Pelo contrário. São sempre ações do cotidiano que trago para o campo das artes. Eles passam por esse espaço tempo, mas modificam ou continuam e preciso voltar. Quando digo campo da arte é porque esse campo que estou é imbricado de questões políticas e todas que te disse várias vezes aqui. A ação vai acontecer no campo da arte, apenas, mas o ato já existe no cotidiano.

Waleff – *Enquanto tu falavas da situação da roupa do coroinha e prótese. Era uma pele também.*

Geovanni – Sim e isso é um dado importante porque foge da racionalidade. O que coloco sobre ou tiro do meu corpo. O que é isso se não uma produção estética? Posso te contar milhares de ações. Meu pai numa tentativa de ratificar uma masculinidade padrão ou sei lá o que, me trazia sacos de bolinha de gude pra casa. Eu colocava todas num litro, enterrava e a cada trinta dias vendia por beijo de meninos. Os meninos na minha rua faziam fila porque sabiam que quem me beijasse primeiro iam receber as melhores bolinhas. É só o Geovanni criança tentando construir sua sexualidade? Não, isso é uma ação. É um ato. Eu produzindo condições para que minha subjetividade existisse. Se deu em atos. Por isso gosto do conceito de Lhola, por isso, são atos que me possibilitam aparecer. O Geovanni mostro aparece ao ponto de você que me violenta quer me beijar. O Geovanni vestido de coroinha é visto pela mãe, pela escola e pela igreja. Isso é imergir.

Waleff – *Tu comentaste que alguns trabalhos acabaram se repetindo, trabalhos violentos, trabalhos que te marcaram e ontem tu falaste uma coisa que fiquei bastante pensativo; hoje tu não tens prazer em escrever gorda em um evento, mas se te convidarem tu vais. Como foi repetir os trabalhos? E tem também que falou que o teu trabalho muda de acordo com a situação, o mínimo entre aspas de regras, dele. Como foi fazer esse trabalho de novo? Imagino que fazer gorda primeira vez foi diferente de fazer a sétima vez ou não?*

Geovanni – Eu chamo de partitura do trabalho e ela vai ser executada, mas ela não tem uma maneira exata de execução. Eu sei que na *gorda* eu vou ter uma mesa com comida, que vou servir as pessoas, que eu vou comer e que vou servir as pessoas de novo. Tenho esses marcadores. Independente dos lugares que fiz, esses marcadores aconteceram. O que acontece é, a *gorda* tem mais de uma partitura, como já te comentei. A *gorda* especificamente tem três partituras. Os outros trabalhos tem uma partitura e executo ele. Exemplo, no Oiapoque balancei a bandeira em toda ruína ou templo evangélico, mas em Vila Velha não tem templos religiosos ou não estavam na trajetória que definiram por mim porque não defini a trajetória.

A diferença é que o balançar não aconteceu em templos religiosos e sim em todos lugares onde a estrutura social estava precária. Por mais que Vila Velha seja um lugar de área nobre, tinha muito valão. A partitura caminhar e balançar a bandeira descalço continuou acontecendo.

Waleff – *E como foi repetir essas partituras? Estar nesse lugar de novo. Claro que o lugar influencia, mas como foi pra ti?*

Geovanni – Na minha cabeça é um trabalho e faço ele novamente.

Waleff – *Mesmo vindo de uma experiencia pessoal?*

Geovanni – Lembra que estou posicionando ele no campo da arte?

Waleff – *Entendo, mas é porque o teu corpo é para além da arte e ele está ali.*

Geovanni – Têm trabalhos que a repetição deles me desgasta, me violenta. Vou categorizar. O *gorda* me causa desgaste físico, desgaste emocional e como te disse, ele fez sentido até um tanto. Hoje ele só faz sentido no lugar de trabalho. A violência física e emocional não compensa mais para a minha formação de subjetividade. Faria o *gorda* por trabalho e bem remunerado. Aqui acho que a resposta é, onde esse trabalho estiver acontecendo. Hoje ta muito bem colocado. Hoje são trabalhos. Alguns vão me causas violência, outros conforto. O que vão me causar violência só em situação da minha carreira profissional porque para o lugar pessoal já deram conta. Não estou dizendo que arte e vida não se borrrão, mas lembra que pra mim eles surgiram para lidar com questões minhas? As vezes que repeti estava elaborando essas questões. Hoje, poeticamente, eles só existem nesse lugar. “Está sendo totalitário, Geovanni?” Espero que não. Hoje essas questões já foram elaboras, mas me violentam. Para que eu possa lidar com ela novamente, precisa estar no lugar de trabalho, aí que meu corpo entra. Não estou disposto em vomitar feito um louco de novo. Antes eu vomitava numa esfera pessoal. Hoje retorno esses lugares de maneira diferente porque eram para esgotar meu corpo. Eram uma relação para mim. Antes precisava tanto elaborar aquilo que se pedissem para eu fazer duas vezes na semana, ia e fazia. Ao mesmo tempo que elaborava, me violentava. Hoje não preciso elaborar me violentando. *Quantos passos valem uma caminhada?* eu retomaria enquanto questão indivíduo. Já pensou realizar em Sooretama? Não teria só o peço de arte. Ele ainda lida com questões de elaboração e ainda fala de mim. Ainda preciso pensar a caminhada.

Waleff – *Tu falas que nos teus trabalhos não é de interagir pela fala. Sobre essas intervenções, comentários, alguma vez teve uma reação tua em contramão as intervenções que já falou?*

Geovanni – Não. A gente precisa entender a voz, né? Eu deixo a voz na gruta que guarda o som.

(Ambos sorriem)

Waleff – *Comentou que teus trabalhos surgem a partir das tuas vivências, os espaços onde teu corpo transita. Comentou sobre alguns atravessamentos que houveram durante as execuções das ações por meio do público. Esses lugares onde foi selecionado ou convidado, eles têm alguma relação para a execução do trabalho ou são apenas lugares de execução? Exemplo, quando vou executar um trabalho na rua, eu vou no lugar, olho o lugar e a partir da relação que estabeleci com o lugar eu aciono o trabalho porque o lugar é significativa. Não trago apenas o trabalho externo e aplico. É preciso ter troca, diálogo, o que for, entre os dois.*

Geovanni – Existem lugares por onde passei que são significativos para o meu trabalho e tem lugar por onde passei que respeito enquanto trajetória e campo nas artes. Habitam esses dois lugares. Não romantizo e nem erotizo os lugares onde apresentei meus trabalhos de performance, também não os desmereço. Tenho questões muito fortes com o sistema do Sesc de Vitória, mas já participei de dois ou três festival do espaço. Deixo de ter as questões? Não. Mas numa vida social a gente precisa fazer negociações. Pro Sesc é importante ter o meu trabalho e para mim é importante meu trabalho passar pelo Sesc, por mais que a instituição apresente problemas, ela ainda é uma instituição que fomenta de alguma forma o sistema das artes. Então, não tem um lugar onde meu trabalho tenha acontecido e seja somente um lugar, que me inscrevi num processo de seleção apenas para apresentar meu trabalho. Nós precisamos sempre negociar e com o tempo aprendi que às vezes a crítica é mais eficaz dentro. Não existe espaço por espaço. Existem espaços que são caros pra mim e existem espaços que estão dentro do sistema da arte. O que estão dentro do sistema da arte vamos sempre fazer uma negociação fundamentada no capitalismo. Os que não estão, que são afetivos pra mim, é uma outra conversa, outro jogo. Queria enfatizar aqui que todos os lugares que fiz, lugares que enumerei pra ti experiências, transformações, desdobramentos, me construíram enquanto sujeito. É óbvio que tem lugares que meu coração palpita mais,

exemplo, o Mucane, que é o lugar onde corpos pretos foram massacrados. Tem sangue preto naquele chão. Mucane é a materialização de um espaço de resistência que eu faço parte.

Waleff – *Pegando o exemplo do Oiapoque e a segunda vez da execução do trabalho, onde comentou que escolheram o lugar por ti, lembra? Por isso acabou não executando a ação de balançar a bandeira nos pontos de ruína e de igrejas. Tem outro trabalho que alguém escolheu o lugar por ti e teve que mediar, entendo que o lugar não é apenas um lugar.*

Geovanni – O Oiapoque foi assim. O Oiapoque a gente tinha a cidade, mas quando eu propus a caminhada da ponte até o rio, tentaram diminuir a caminhada.

Waleff – *Eu lembro. Propuseram um percurso menor. Propuseram uma foto na ponte, andar pela cidade e o rio.*

Geovanni – Uma foto na ponte, uma na cidade e outra no rio. Pra mim não tinha sentido e negocieei. Na verdade, disse o que ia fazer e acabou. Era outro espaço, um espaço de residência. A minha voz deveria ser levantada. Se eu fosse andar com cobras cascavéis nos braços pelas ruas da cidade, colocando outras pessoas em risco, a última palavra seria do evento, mas estava colocando o meu corpo e o meu corpo é meu.

Waleff – *Foi como aqui em Vitória, no Lacreção, onde eu ia fazer um percurso usando apenas o short de plástico transparente com as doze calabresas dentro sem nada por baixo. A organização do evento chegou e conversou comigo para por alguma coisa por baixo porque poderia dar algo.*

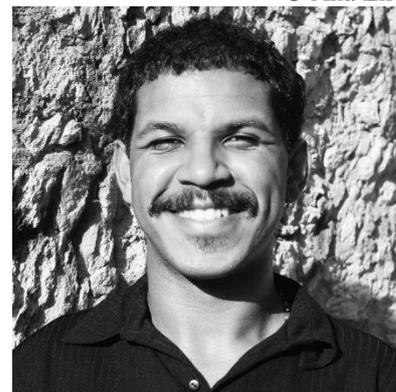
Geovanni – É mediar. É a mesma relação e está no campo do legal. Vocês no Oiapoque poderiam me dizer se fosse causar algum problema a outras pessoas e o que seria ou não feito. Pensei muito sobre o teu trabalho no Lacreção porque não teria acontecido, já que estava nu, mas existe a mediação. Parece que a gente está escapando das perguntas, mas é que tudo é negociável. Eu sei o que eu posso ceder. Eu tenho marcadores ali, partitura, mas eu sei como ela pode ser executada e vou levar em consideração quem está me trazendo e me reconhecer sujeito de potência para apresentar alguma coisa. No Oiapoque eu entendi que podia dizer não e é isso. Não tem problema no negociar e lembrando que negociar não é censurar. Negociar é construir juntos. Censurar é tirar, é apagar.

Waleff – *Entendo. Chegamos ao fim. Obrigado pela troca. Conversar contigo é sempre um aprendizado. Sabe o quanto sou grato por ter te conhecido. Queres dizer mais alguma coisa que considere importante?*

Geovanni – Obrigado eu. Não sei se tudo o que falei pra ti faz sentido, mas é como eu tenho pensado.

ANEXOS

**ANEXO A – Abiniel João Nascimento**



**Nome do registro:** Abiniel João do Nascimento

**Nome artístico:** João Abiniel Nascimento

**Site:** <https://www.abinieljascimento.com/>

Brasil (1996). Nascido em Carpina, no Pernambuco. Vive e trabalha entre Carpina e Recife. Atualmente faz graduação em Museologia e é artista visual. Através do corpo busca sublimar o tempo, transmutando narrativas historiográficas, partindo da investigação dos processos que o permeiam. Na conversa falou sobre três pesquisas poéticas autorais: *Autopografias*<sup>97</sup> – *Oxidação #1* (2019), *Oxidação #2* (2019) e *Oxidação #3* (2020), que fazem parte do *Autopografia #4; Inflexões para o desaguar*<sup>98</sup> – *Êxodo ou como exceder um corpo* (2018); e *Aceiro*<sup>99</sup> – *Doce, encardido* (2018); e *Sonido assucar pedigree* (2019); além dos trabalhos *Quanto vale o sangue de quem?* (2018) e *Corpo negro, cabeça branca* (2018).

<sup>97</sup> Pesquisa desenvolvida por Abiniel João Nascimento, onde investiga as relações entre territorialidade, políticas de construção de memórias e a retomada de uma identidade diaspórica ascendente de povos negros e indígenas no interior de Pernambuco. Atualmente a pesquisa possui quatro desdobramentos: *constatação #1; autograma #1; exercício de escrivão #1, #2 e #3; e oxidação #1, #2, #3.*

<sup>98</sup> O projeto busca investigar narrativas relacionadas com a água e seus estados, manipulando-os e construindo uma relação de denúncia com o símbolo, sobre diáspora que atravessam o corpo. Além da ação *êxodo ou como exceder um corpo*, o projeto possui uma *vídeoperformance* chamada *preparação para naufrágio* (2018).

<sup>99</sup> *Aceiro* é um método comumente utilizado nos plantios de cana-de-açúcar em tempos de estiagem, no qual abre-se um espaço desbastado de vegetação para conter a propagação do fogo. O projeto, que leva o mesmo nome do método, é uma metáfora para a investigação das narrativas das plantações de cana-de-açúcar, partindo da gênese das relações entre a tríade território-família-trabalho: buscando criar uma historiografia outra na contemporaneidade, finalizando ciclos ainda presentes neste corpus, além de reconstruir memórias de insurgências, rememorando estratégias e evidenciando as estruturas ainda estáticas da colonização neste território.

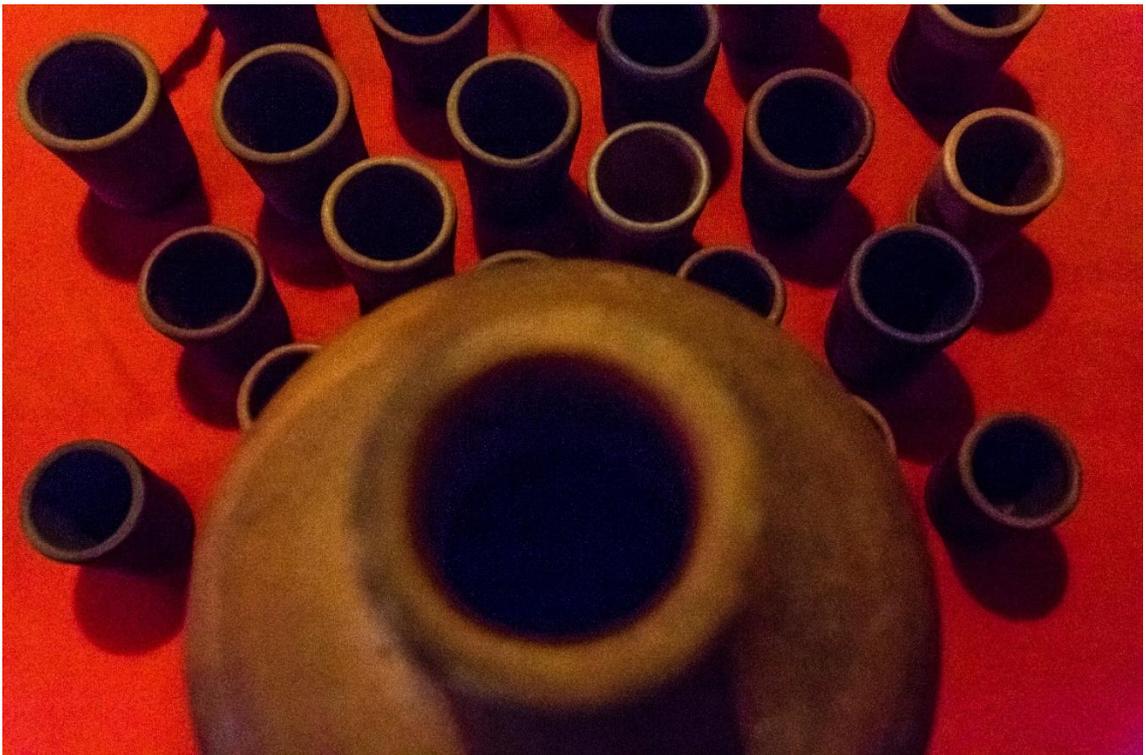
**AUTOPOGRAFIA #4 OXIDAÇÃO #1****Ano:** 2019**Duração:** 12 horas a 24 horas**Materiais:** Laranja, cravo, caju, jenipapo, folhas de colônia, dois pratos de barro, uma pequena vasilha de alumínio, água, tábua de corte e uma faca.**Caminhada:** A ação acontece em dois momentos. No primeiro, o homem fica sem se alimentar por 24 horas e no segundo, ele descasca e corta os alimentos, partilha com o público e se alimenta.**Registros:** Ana Lira.



**AUTOPOGRAFIA #4 OXIDAÇÃO #2**

[com Marta Supernova (RJ)]

**Ano:** 2019**Duração:** 40 min.**Materiais:** 20 copos de barro, extrato de tamarindo, quartinha, folhas de ouro, folhas secas de eucalipto, fio de algodão, fogo, vasilha de alumínio e caixa de som.**Caminhada:** A ação acontece em três momentos a partir da mixagem produzida por Marta Supernova. O primeiro, enquanto a mulher recita uma fábula sobre passado e presente, o homem com as mãos cobertas com folhas de ouro constrói incensos com as folhas de eucalipto. A segunda e a terceira parte da mixagem são experimentações sonoras e enquanto ela reproduz, ele queima os incensos e em seguida distribui copos com extrato de tamarindo.**Registros:** Ana Lira.



**AUTOPOGRAFIA #4 OXIDAÇÃO #3**

**Ano:** 2020

**Duração:** 40 min.

**Materiais:** Colar de chocalhos, folhas de ouro, melão de cana, dois espelhos nas dimensões 120cm por 30cm, dois bancos, protetor auricular, caderno de processo e poema-processo bordado em manto.

**Caminhada:** Previamente, o homem convida o público para a ação, onde disponibiliza para manipulação aleatória os objetos (colar de chocalho, poema-processo e o caderno de processo), para assim experimentarem as polifonias dos símbolos evocados.

**Registros:** Marlon Diego.





**DOCE, ENCARDIDO**

**Ano:** 2018

**Duração:** 60 min.

**Materiais:** Moringa, melão de cana, açúcar refinado e a calça do casamento do pai.

**Caminhada:** O homem cria um grande círculo de açúcar refinado no chão, no centro a uma moringa contendo melão de cana. Depois, segurando a moringa ele soterra o açúcar refinado, misturando-o na terra e ao final joga o melão sobre a cabeça.

**Registros:** Olga Wanderley.





**SONIDO ASSUCAR PEDIGREE****Ano:** 2019**Duração:** 120 min.**Materiais:** 10 barras de pé de rapadura, 1 copo americano, 1 litro de cachaça pitú, livro *fac-simile* “trabalhos do congresso agrícola de Recife de 1878”, serra de cortar ferro, mesa com amplificador de som acoplado, selos adesivos dourados, calça do casamento do pai, microfone e caixa de som.**Caminhada:** A ação acontece em dois momentos. No primeiro, o homem bebe um copo americano cheio de pitú a cada quatro partes que as barras rapadura forem divididas. Depois de separar a rapadura e deglutir a cachaça, no segundo momento ele arranca páginas do livro, lê trechos, embala os pedaços de rapaduras e entrega ao público.**Registros:** Talita Albuquerque.

**QUANDO VALE O SANGUE DE QUEM?**

**Ano:** 2018

**Duração:** 3 horas.

**Materiais:** Tapete de estopa e 1 litro de sangue congelado.

**Caminhada:** O homem enxuga e acompanha o descongelamento do sangue.

**Vídeo registro:** [https://www.youtube.com/watch?v=hI\\_v2UwZF1Y&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=hI_v2UwZF1Y&feature=youtu.be)

**Registros:** Élide Nascimento.



**CORPO NEGRO, CABEÇA BRANCA**

**Ano:** 2018

**Duração:** 2 horas

**Materiais:** 5 kl de gesso, água e vasilha de plástico

**Caminhada:** O homem constrói camadas de gesso sobre a cabeça, até engloba-la por inteira e próximo de secar tenta retirar.

**Vídeo registro:** [https://youtu.be/A\\_RclxiLwek](https://youtu.be/A_RclxiLwek)



**ANEXO B – Geovanni Lima**



**Nome do registro:** Geovanni Lima da Silva

**Nome artístico:** Geovanni Lima

**Site:** <https://www.geovannilima.com/>

Brasil (1988). Natural de Belo Horizonte, criado em Sooretama/ES. Vive e trabalha em Vitória, no Espírito Santo. É licenciado em artes visuais e é artista visual. Investiga através do corpo, relações entre corporalidade, memória, padrões e as funções atribuídas ao corpo por meio do contexto social. É idealizador e coordenador do Festival Lacração – Arte e Cultura LGBTI+ e do *Performe-se* – Festival de *Performance*. Na conversa apresentou obre a série: *Exercícios para se lembrar*<sup>100</sup> – *Rei da primavera* (2020), *branqueamento ou ação repetida de cuidar* (2020) e *quantos passos valem uma caminhada?* (2018); e os trabalhos: *sirva-se* (2018), *táticas pra me descobrir ou estratégias para me mostrar* (2018), *gorda* (2016), *o que diz meu corpo?* (2016), *memórias* (2016), *lavadeiras* (2015), *epiderme social* (2015) e *involucrum* (2015).

---

<sup>100</sup> O artista retorna à cadernos da infância onde descreveu experiências traumáticas e tenta reprograma-las.

## **EXERCÍCIOS PARA SE LEMBRAR: QUANDOS PASSOS VALEM UMA CAMINHADA?**

**Ano:** 2018

**Duração:** 180 min.

**Materiais:** Calça e camisa branca, bandeira branca (3,00m x 2,00m) em cano tipo PVC branco (3,5m).

**Caminhada:** O homem vestido todo de branco e descalço, caminha pelas ruas da cidade portando uma bandeira branca em grande escala. Em lugares de carência infraestrutura e igrejas neopentecostais, ele se posiciona na frente e treme a bandeira.

**Registros:** Ana Lages.



## GORDA

**Ano:** 2016

**Duração:** 40 min.

**Materiais:** Mesa, cadeira, bebidas, comidas.

**Caminhada:** Ação acontece em dois momentos. No primeiro, o homem se senta, começa a comer lentamente os alimentos e na medida que sentir necessário o processo de ingerir passa a ser acelerado. No segundo, após se alimentar, ele se levanta e convida o público para comer os alimentos que restam.

**Registros:** Ana Lages.



## O QUE DIZ MEU CORPO?

**Ano:** 2016

**Duração:** 120 min.

**Materiais:** Pele-macacão; 06 (seis) aparelhos reprodutores de áudio (tipo MP3) fixados no corpo: mãos (2), pés (2), órgão genital (1) e boca (1), com fita adesiva.

**Caminhada:** Vestido com uma pele-macacão, contendo em partes de baixo da pele-macacão fones de ouvido conectados e aparelhos reprodutores de áudio (tipo MP3), o público pode escutar memórias aleatórias gravadas pelo homem que caminha aleatoriamente pelo espaço público em silêncio.

**Link do vídeo registro:** <https://www.youtube.com/watch?v=DLKlhqXOVxM>

**Registros:** Paula Barbosa e Álvaro Leite.



## MEMÓRIAS

**Ano:** 2016

**Duração:** 55 min.

**Materiais:** Cântaro de barro, cadeira, água, cartaz com a seguinte frase: “sente-se, vamos conversar?”, dispositivo reprodutor de áudio (tipo MP3), sabonete líquido, toalha e creme para hidratação.

**Caminhada:** Na ação é posicionada uma cadeira no espaço urbano junto a um cartaz escrito: “sente-se, vamos conversar?”. Na medida que os passantes vão se sentando individualmente, o homem se apresenta, os conhece, lhes oferece um dispositivo de áudio (tipo MP3) contendo um relato de memória que o constitui, para que se escute, e durante o período de escuta, o homem se posiciona na frente do participante e lava os seus pés.

**Registros:** Paula Barbosa e Álvaro Leite.



## EPIDERME SOCIAL

**Ano:** 2015

**Duração:** 120 min

**Materiais:** Carimbos em madeira (3,5 cm x 8,5 cm), almofada para carimbo e venda para os olhos.

**Caminhada:** Num local com grande fluxo de passantes o homem se despe, ficando somente de cueca, em seguida coloca a venda nos olhos. Numa mão segura a almofada para carimbo e na outra sete carimbos (seis com xingamentos que ouvia de familiares e amigos – gordo, preto, viado, sapatão, feminista e afeminado – e um com seu nome), onde aguarda que o público comece a marcar seu corpo utilizando os carimbos.

**Registros:** Tom Fonseca.



**INVOLUCRUM****Ano:** 2015**Duração:** 8 horas**Materiais:** Uma bancada de açougue, um corpo preto, cola branca, pigmento vermelho, pincel e uma faca.**Caminhada:** O homem convida outro homem nu para deitar na bancada de açougue e fica observando o corpo em silêncio. Em tempos e tempos, o corpo nu recebe várias camadas de tinta da mistura de cola com pigmento, até formar uma pele sobre o corpo e num processo de escalpelamento retira a pele com a faca.**Registros:** Tom Fonseca.



**ANEXO C – Waleff Dias**



**Nome do registro:** Waleff Dias Caridade

**Nome artístico:** Waleff Dias

**Site:** <https://waleffdiasc.wixsite.com/portfolio>

Brasil (1993). Nascido e criado em Macapá, no Amapá. É psicólogo, artista e pesquisador. A partir da interface das artes visuais, psicologia clínica e sociologia, utiliza o corpo como mecanismo para os trabalhos, onde tensiona questões sobre gênero e relações étnico-raciais. Integra o grupo de pesquisa Coletivo Tensoativo e produz, organiza e colabora com os projetos: Festival Corpus Urbis, Madrugada de *Performance* e *Performance* no Pátio – Escola Ampliada. Trabalhos: *Até os filhos do urubu nascem brancos* (2019); *A destruição do (meu) falo* (2019); *Novo nascimento ao já nascido: Sou marinheiro da mamãe sereia* (2018) e *Maremoto* (2016).

## ATÉ OS FILHOS DO URUBU NASCEM BRANCOS

**Ano:** 2019.

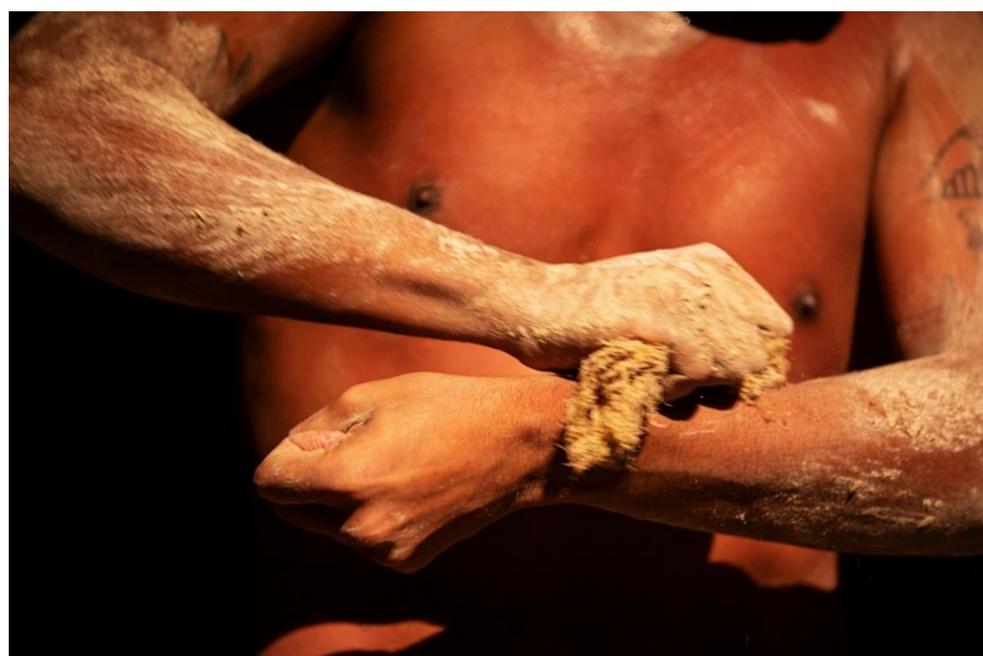
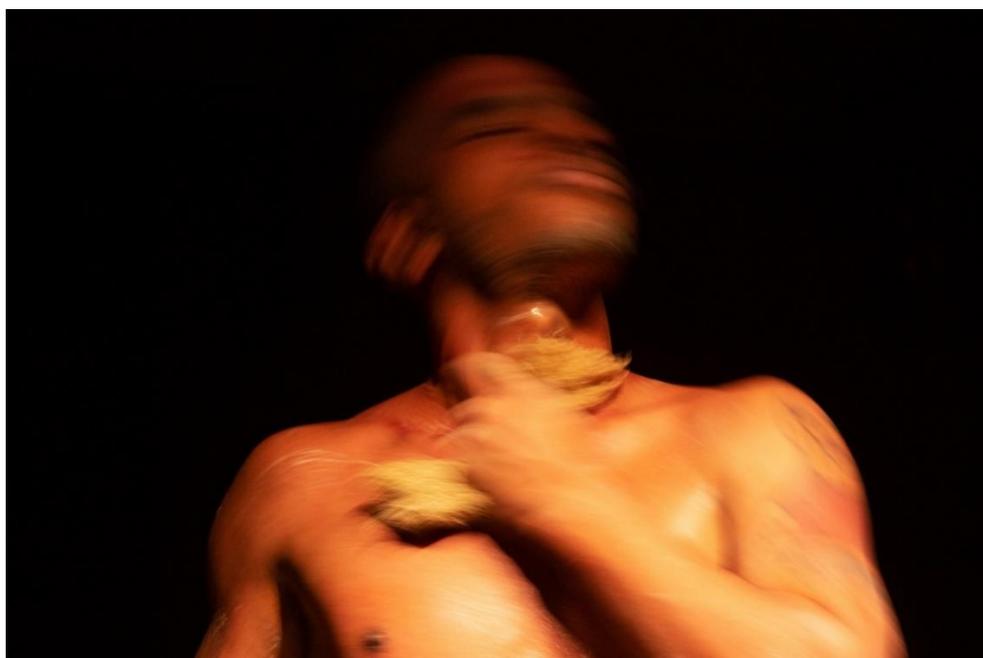
**Duração:** 30 min.

**Materiais:** 1 kg de argila branca, 1 litro de água, bacia de alumínio, bucha vegetal e caixa de som.

**Caminhada:** O homem expõe a sua certidão de nascimento, onde foi registrado como branco e vestido com uma sunga, passa argila branca no corpo todo. Após o produto secar, usando uma bucha vegetal faz a lavagem a seco do branco na pele enquanto ao fundo em *looping* se escuta a frase que ouvia de pessoas próximas quando dizia ser branco: “até os filhos do urubu nascem brancos”.

**Vídeo registro:** [https://www.youtube.com/watch?v=nzO\\_MSd-k54&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=nzO_MSd-k54&feature=emb_title)

**Registros:** Pablo Bernardo.





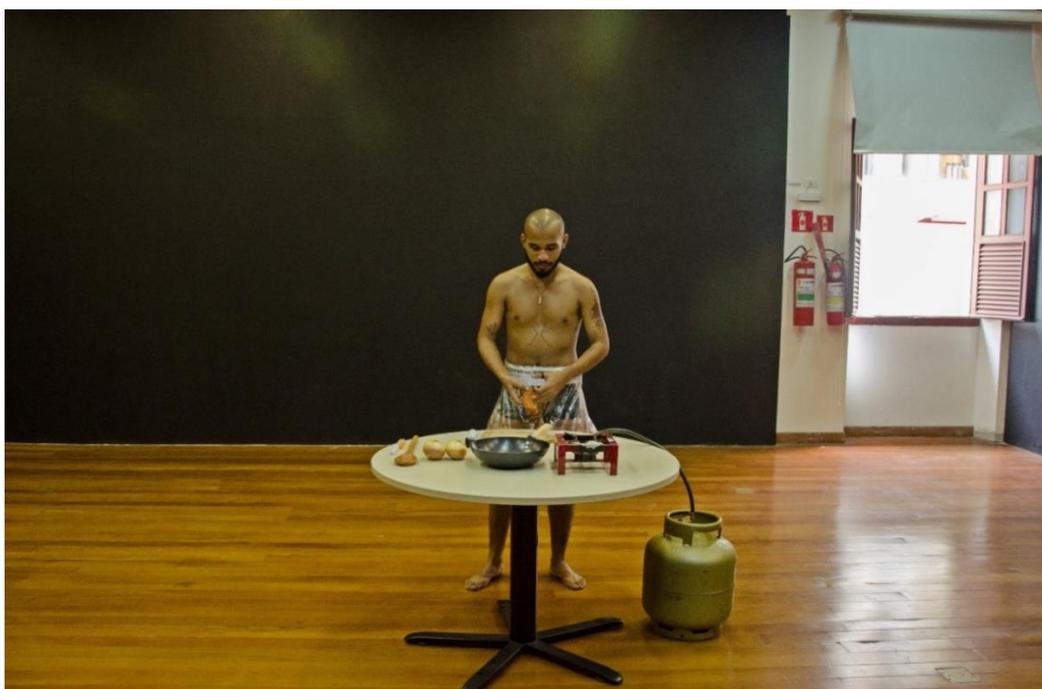
## A DESTRUIÇÃO DO (MEU) FALO

**Ano:** 2019.

**Materiais:** Cueca de plástico, fogão, 12 calabresas, uma faca, duas cebolas, frigideira grande e uma colher de pau.

**Caminhada:** O trabalho acontece em dois momentos. No primeiro, utilizando uma cueca de plástico transparente com doze calabresas dentro, o homem caminha pelas ruas da cidade até o segundo, onde deixou preparado o cenário para a destruição. Após cortar e fritar, convida as pessoas que estão assistindo para destroça-los mais ainda, cada um de sua forma, o falo.

**Registros:** Paula Barbosa.





**NOVO NASCIMENTO AO JÁ NASCIDO  
SOU MARINHEIRO DA MAMÃE SEREIA**

**Ano:** 2018.

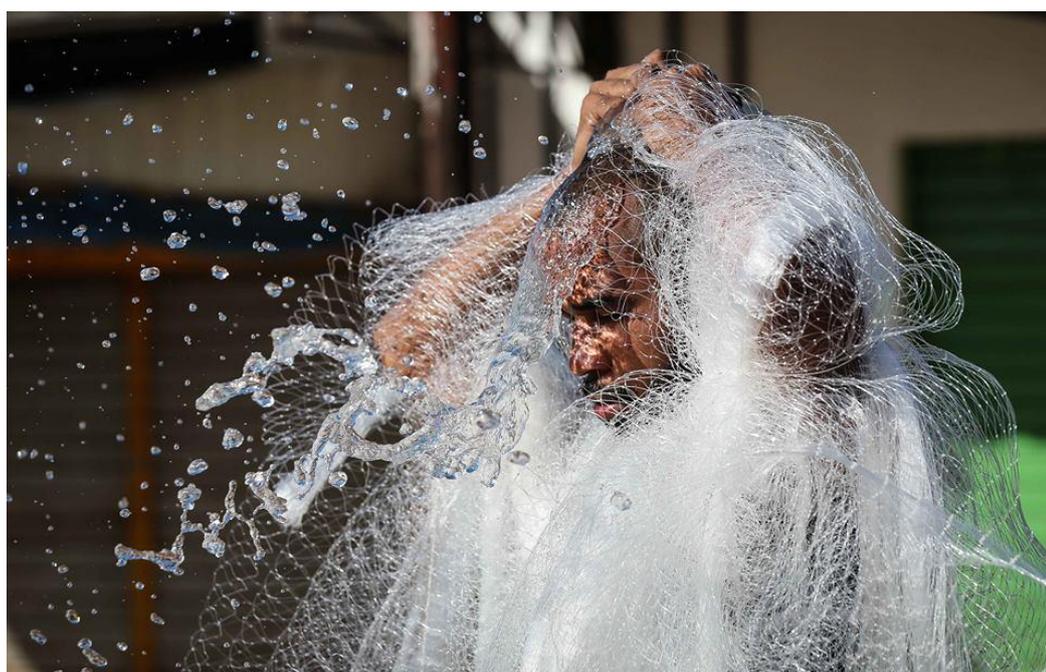
**Duração:** 45 min.

**Materiais:** Rede de pesca, sacos plásticos de um litro e água do rio.

**Caminhada:** Enrolado numa rede de pesca, o homem carrega 12 sacos plásticos contendo água do rio, caminha fazendo um deslocamento pelas ruas da cidade e em determinados pontos estoura os sacos sobre a cabeça.

**Vídeo registro:** <https://www.youtube.com/watch?v=3YvrFIXJsSQ>

**Registros:** Zanone Fraissat



**MAREMOTO****Ano:** 2016.**Duração:** 45 min.**Materiais:** Um balde grande, água e uma caixa de som.**Caminhada:** O homem joga água no corpo, fica em posição ereta e convida uma mulher para escala-lo, dispondo o seu corpo enquanto toca ao fundo o som de ondas.**Registros:** Ivanessa Gemaque. Mulher convidada: Betina Batista.

