

# O MELHOR DO CAMINHO É A DEMORA<sup>1</sup>

THE BEST PART OF THE JOURNEY IS THE DELAY

Lucas Soares  
PPGCA-UFF

## Resumo

O ensaio propõe uma escrita artística que se entrelaça com a vida como um gesto que busca reparar (n)o mundo. Reparar, aqui, envolve tanto uma reparação simbólica e estética quanto o ato de re-parar: mover-se e, depois, interromper o passo, permanecer e escutar. Esses dois movimentos sugerem uma trajetória que transborda e especula a comunicação artística como um compromisso com uma conversa (a)fiada. Para isso, reúno três textos produzidos ao longo do meu percurso de pesquisa, entre a graduação e o doutorado, que atravessam reflexões epistemológicas, práticas artísticas e relatos sensíveis. Em comum, carregam um desejo de fabulação e escuta, por vezes tocado pelo horizonte poético da Relação proposto por Édouard Glissant (2021). Trata-se de um caminho sem ponto de chegada definitivo, que sussurra, de forma sutil: “Tá, agora você está mais perto do que antes”.

## Palavras-chave:

Escrita artística; re-parar; poéticas visuais; epistemologia; performance.

## Abstract

*This essay proposes an artistic writing entangled with life, as a gesture that seeks to repair (in) the world. Repairing, here, involves both a symbolic and aesthetic form of restoration and the act of re-pausing: to move and then interrupt the step, to remain, to listen. These two movements suggest a trajectory that overflows and speculates on artistic communication as a commitment to a sharp(ed) conversation. To that end, I bring together three texts written throughout my research journey - from undergraduate studies to doctoral work - that traverse epistemological reflections, artistic practices, and sensitive narratives. What ties them together is a desire for fabulation and listening, at times touched by the poetic horizon of Relation as suggested by Édouard Glissant (2021). It is a path without a definitive arrival, one that subtly whispers: “Now, you’re a little closer than before”.*

## Keywords:

*Artistic writing; re-pausing; visual poetics; epistemology; performance.*

Escrever/ como minha mãe/ catava feijão.  
Abel Silva (2023)

## A MOLA DESTE ENSAIO

Era uma quarta-feira à noite quando ao acaso abri uma página de um livro de Édouard Glissant e dei de cara com a frase: “escrever é dizer: o mundo” (Glissant, 2024, p. 101). Aquilo me emocionou. No instinto, fechei o livro, levantei da cama e fui até a janela do quarto ver o movimento das coisas lá fora. O trecho de Glissant soava menos como uma afirmação e mais como um convite à escrita, quase uma convocação para a conversa – escrever como um gesto que se estende ao mundo. Isso me levou a imaginar, como artista, pesquisador e fazedor-de-coisas interessado em uma prática artística anticolonial que compõe com a vida, sobre o próprio gesto da escrita nos dias que nos atravessam: que mundos desejamos rascunhar com ela?

Essa indagação, mais sentida do que explicada, prolonga o chamado de Glissant para escutarmos o grito do mundo: “Cada um tem suas razões para buscar essa escuta, e essas maneiras distintas servem para mudar esse ruído do mundo que todos ao mesmo tempo ouvimos aqui-lá” (Glissant, 2024, p. 15). Esse grito, que emerge das dores, dos deslocamentos e das urgências do nosso tempo, nos convoca a ouvir com atenção, com o corpo inteiro, a partir do que vivemos e de onde estamos. É dessa escuta, atravessada pelo gesto de escrever, criar, viver e lutar, que extraímos sentidos que, quando partilhados, se tornam lugares-comuns. E mesmo que esses lugares-comuns hoje não sejam capazes de dar conta dos desregramentos das máquinas identitárias, dos conflitos geopolíticos ou do brutalismo (Mbembe, 2022) produzido pelas dinâmicas de poder, ainda assim, eles operam no imaginário. E é por aí que algo, mesmo que mínimo, pode deslocar nossas sensibilidades.

A mola deste texto se encontra nessa possibilidade em aberto de coisas outras surgirem com as nossas escritas. Quando falo de escrita aqui estou menos interessado numa construção textual ou idiomática e mais numa aproximação com o outro, com o registro do inesperado nos dias, uma escrita com cheiro de gente, atravessada pelo processo artístico. Escrever costuma me dar náuseas. Às

vezes, chega a doer. Mas tem alguma coisa nesse processo todo que me transforma. Quando fecho um texto, já não sou mais a mesma pessoa que o começou. E o mesmo pode acontecer quando volto e releio. Existe um esforço, um contato improvável que fricciona alguma coisa, que ora tá parada, ora se movimenta e faz vibrar; ora é a gente, ora é o outro que engata uma conversa e remenda a fala em um exercício constante de escuta.

Assim, o objetivo deste ensaio é refletir sobre a escrita artística como gesto de deslocamento, acionando a noção de “re-parar” como experiência poética e política implicada com a vida. Reparar, aqui, não se limita a corrigir ou consertar o que foi quebrado. Também envolve parar, exercitar uma atenção flutuante e demorar um pouco mais. É mover-se e interromper o movimento, criar pausas que permitam escutar o que talvez passasse despercebido. Habitar esse tempo entre uma coisa e outra pode ser forma de presença e de cuidado com aquilo que ainda não tem nome, mas insiste em aparecer. A partir de uma prática artística anticolonial, ensaio como uma escrita atravessada pelo processo artístico tem o potencial de operar como forma de fabulação, interrupção e reconfiguração simbólica de um cotidiano ainda marcado por lógicas coloniais, em diálogo com relações afrodiaspóricas.

No Atlântico Negro, a condição diaspórica é vivida como um duplo movimento: ser, ao mesmo tempo, “eu” e “múltiplo”, em uma experiência que abre caminho para aquilo que Glissant formula como o saber da Relação. A Relação é o modo glissantiano de pensar o mundo como um rizoma oceânico, onde os encontros produzem identidades móveis e imaginários partilhados. Ela nasce do encontro com o outro, onde múltiplas interconexões se tornam possíveis e algo novo pode emergir do contato com a diferença, sem que haja sobreposição ou anulação. Trata-se de um princípio filosófico, ético e poético que afirma a interdependência no diverso. Esse processo pode ser condensado, de forma radical, na pergunta: “Como ser si mesmo sem fechar-se ao outro, e como abrir-se ao outro sem perder-se a si mesmo?” (Glissant, 2024, p. 8). A noção de Relação, tal como elaborada por Glissant, não estrutura este ensaio como um conceito central, mas, ainda assim, é evocada como horizonte poético que inspira a escrita e a prática artística quando se abre ao encontro com

o outro, como quem lembra que uma obra não se fecha, e que a Relação é fluxo contínuo, sempre em transformação.

Buscando habitar as provocações, imagens e desejos trazidos até aqui, reúno três textos desenvolvidos ao longo da minha trajetória acadêmica e artística que entrelaçam experiências vividas, pensamentos estéticos e pesquisas teóricas. Assumo como metodologia a escrita ensaística e fragmentária, que transita entre memória, performance, imagem e linguagem, mobilizando afetos, ancestralidades e gestos cotidianos como operadores de conhecimento. O percurso não busca uma conclusão fechada, mas sustenta a perspectiva da demora como potência e a experimentação como modo de pesquisar com os acontecimentos do dia a dia.

Em *Palavrêlos*, rememoro as expressões da minha avó, Maria Aparecida Soares, e de como o corpo diz tanto quanto a fala. A partir dessas memórias, proponho uma escrita que se aproxima da oralidade, da escuta e da performance. O texto é também uma tentativa de escrever a partir do que não cabe direito nas palavras, desde a vivência. Proponho uma conversa com Leda Maria Martins, Lélia Gonzalez, Conceição Evaristo, Édouard Glissant, bell hooks e Nêgo Bispo, que me ajudam a formular sobre uma expressão que, antes de ser palavra ou linguagem codificada, é um barulho, um ruído, uma forma de experimentação entre o dizer e o viver.

No segundo texto, *A gente pega na Pedra e entrega na Chave*, falo da criação de espaços onde possamos andar com nossas bolsas cheias de memórias, dores, força e beleza. A frase que dá nome ao trabalho, dita por um amigo, o seu Denílson, orienta meu percurso como metáfora e método: a pedra como carregamento colonial; a chave, como abertura sensível no cotidiano. Nesse trajeto, proponho pensar o artista como alguém chavoso – corpo dissidente que provoca ruído e transforma o ordinário em possibilidade. Proponho um caminho de pesquisa entre corpo, arte, escrita e vida, fabulando com as coisas e com as gentes formas de estar no mundo de modo um pouco mais poroso.

Por fim, em *Depois do Òrún*, compartilho a experiência do relato da minha primeira performance em espaço público, realizada na praça Antônio Carlos, em Juiz de Fora, diante das

ruínas do monumento ao escravocrata Bernardo Mascarenhas. Ao interagir com duas crianças, a Emilly e a Camile, fui deslocado da cena planejada para o encontro com o inesperado. Compartilho esse processo e reflito a performance pública em diálogo com a cidade, seus rastros e suas ruínas, produzindo dissenso por meio da presença, do afeto e do improviso. É um convite à movência, à escuta das paisagens e à criação de pequenas aberturas sensíveis em meio à dureza dos espaços.

O tom fragmentado adotado neste percurso busca habitar as bordas do texto e especular que o tipo de escrita de artista em que acredito não pretende dar conta de tudo (até porque esse negócio de dar conta já era pra ter acabado há muito tempo), mas se encontra exatamente no que transborda em um exercício de reparar o mundo: com suas incompletudes, reincidências, constelações, opacidades e seu compromisso com um ir e vir, que é corte e sutura, e que aqui imagino como um movimento de afiar o pensamento e torná-lo fiado frente ao que está posto e o que pode ser estremecido nas bases epistemológicas a partir de uma comunicação implicada com o agora.

Em um modelo de vida forjado por estruturas coloniais, raciais e cis-hétero-patriarcais, onde o imediatismo dos contatos acelera os ritmos do nosso estar-junto, talvez habitar e reparar as microfaturas cotidianas desse sistema-mundo seja uma forma de sustentar a crença de que “quanto mais severa a ruptura, mais profunda e poderosa é a renovação que se segue” (Glissant; Obrist, 2024, p. 147). Esse gesto nos chama a um passo para o lado, como sugere Glissant – um movimento em direção aos encontros improváveis, capazes de reflorestar o imaginário. Um re-parar: desvio que não recua, mas dobra o caminho. Como propõe Fred Moten: “E se pudéssemos separar o reparo não apenas da restauração, mas da própria ideia do original? De modo que o reparo não seja mais prioridade, e sim o que antecede. Nesse caso, criar e reparar são devotos um do outro, suspensos entre o limite e a emenda” (Harney; Moten, 2024, p. 66). Nesse intervalo onde o tempo se desorganiza, algo pulsa. E talvez aí, como nos lembra a filósofa e poeta Audre Lorde, nesse gesto de parar e deslocar, “a poesia faz alguma coisa acontecer” (Lorde, 2020, p. 106). Bora lá.

## PALAVRÉLOS

Têm coisas que a gente só apre(e)nde com o tempo. Falo daquilo que encontramos nos gestos, nos comportamentos mais simples e nas diversas formas de sintetizar as emoções e os acontecimentos. Tudo que fazemos diz singularmente sobre uma parcela das coisas do mundo e também diz algo, qualquer abobrinha, mesmo sem querer dizer.

Eu, que venho de uma família de benzedeiros, aprendi desde pequeno que o corpo diz tanto quanto as palavras. As mãos, então, nem se fala. Minha avó, Aparecida, falava muito pouco. Quando não gostava de alguma situação, cerrava o punho esquerdo pra trás e o segurava envolvendo o pulso com a mão direita. Dizia ela que era uma forma de pedir proteção ao Zé Pelintra (se você ficar com as mãos assim, ninguém mexe contigo). Mas, quando ela resolvia falar algo que fosse, não precisava de muito: um suspiro mais forte, tipo um “rhum!”, já sintetizava tudo o que queria dizer. Cada entonação desse “rhum” significava alguma coisa, e a gente o entendia e assimilava a mensagem na hora.

Certa vez, participando de uma *live* sobre afetos (Diáspora..., 2023) com as artistas Massuelen Cristina e Charlene Bicalho, me lembrei de um desses “rhum” e decidi trazer ele pra conversa. Não por acaso, ambas as artistas se lembraram de suas avós por fazerem exatamente a mesma coisa. Naquele momento, os nossos “rhums” se conectaram e parecíamos ter entrado em um diálogo codificado: os sorrisos, os olhares marejados de memórias, o som das gargalhadas... Embora nunca tenham visto minha avó, elas a reconheceram através daquele palavrêlo, e eu também pude me conectar com um pouco das suas avós a partir dos gestos que trocamos.

O palavrêlo vem de “palavra mais elo”. É uma palavra que também é um elo das correntinhas, tanto do mar quanto das pulseiras que adornam nossos ancestrais. Diferente dos palavrórios que os patriarcas brancos nos disseram, tipo “Penso, logo existo”, interessa aqui o encontro com a mãe negra que está dentro da gente – a poeta – que nos sussurra em sonhos: “Sinto, logo posso ser livre” (Lorde, 2020, p. 109). Eu falo de uma certa tecnologia de conter (esconder/resguardar) sentidos em um código linguístico-sonoro, operando simultaneamente com a ambivalência, a

fuga e a recusa.

Isso acontece quando Conceição Evaristo firma os pés na memória do chão da sua infância e chega mais perto das bacias d’água da sua mãe que comportam oceanos. Ela está em busca de sua voz e em um estado de embate contra o silenciamento histórico (as memórias coletivas apagadas pelo discurso colonial) do povo negro no Brasil. A voz que surge comporta uma terceira coisa, que não é um “eu” nem um “você”. Ela escreve e vive, produz espessura e recusa o palco da exterioridade.

Me lembra aquele elo que Édouard Glissant fala da palavra que foi aberta a partir da terrível experiência dos sistemas das plantações, “um dos pontos focais onde se elaboram alguns dos modos atuais da Relação” (Glissant, 2021, p. 94). Nas plantações, existia um corte com o que é externo a elas no mundo. Elas eram lugares fechados, baseados em uma estrutura piramidal, que tinha como base a massa de escravizados de origem africana. Nesse regime absoluto de autocracia, a palavra do povo escravizado é codificada como forma de liberdade. Eu falo da “palavra direta”, indispensável para a realização do trabalho nos diferentes lugares da arquitetura colonial, da “palavra reengolida”, que responde ao mutismo desse mundo, da “palavra diferenciada ou disfarçada”, em que “homem e a mulher amordaçados cerram o que dizem”, e da mistura que “jazzou” todas elas (Glissant, 2021, p. 102). Esse potente léxico é transfigurado na “palavra do mundo”, que, se antes estavam nos cânticos das músicas nascidas do silêncio, agora se prolongam para fora dos limites das fazendas, permanecendo abertas como uma parte importante da lição do mundo (Glissant, 2021, p. 104).

Essa palavra é formativa de toda uma linguagem afrodiaspórica que se encontra nas frestas. Ela está nas miudezas: no pequeno buraco do umbigo da toalha branca com frutinhas, eu via uma talisca. Lá tinha alegria, o olho de boi, a lataria. Miúdas explosões de uma sabedoria que crepitava: a vovó acendia o fumo.

Isso ocorre menos pela palavra em si e mais pela palavra-paisagem que ela produz: pela performance<sup>2</sup> evocada pela voz, pela sonoridade que a palavra abre em nosso peito, pelos nossos corpos, pela familiaridade e, ao mesmo tempo, pela opacidade que ela assenta no texto quando escrita, que diz muito com quase nada. É uma

herança de práticas e saberes afro-diaspóricos que, ao atravessar o Atlântico, encontram na experiência corporificada uma forma de grafar o saber (Martins, 2021, p. 36). O que vai na contramão do pensamento hegemônico, tendo em vista que o ocidente vê na escrita traduzida a lógica que rege a razão. Esse modo de ler o mundo cria uma separação entre oralidade e escrita, e coloca o saber da fala - da "memória" (Gonzalez, 1984, p. 226) como algo menos importante, categorizado como um traço das "sociedades primitivas". Enquanto isso, o saber escrito - da "consciência" (Gonzalez, 1984, p. 227) - é visto como aquele indispensável à faculdade da determinação.

No Brasil e além, a colonização marginalizou o valioso conhecimento oral das comunidades negro-indígenas, deixando-o à periferia do campo do saber. Mas a vivência mostra que todo saber é ser, é um saber ser. Apreendi isso com dona Aparecida e suas performances cotidianas, e mais tarde com Leda Maria Martins e suas oralituras:<sup>3</sup> que o saber não diz sobre um "explorar", mas sobre um estar "com" e "para".

Ao considerar que devemos ser e estar presentes com e para o saber, penso nas múltiplas naturezas, cosmovisões e inúmeras formas de se comunicar com as coisas vivas que nos condicionaram a esquecer ou se afastar. Porque o saber tem que ser vivo, não verdadeiro, me inspirando em Edouard Glissant.<sup>4</sup> Esse "vivo" não para, está sempre pra jogo. Porque é, está sendo.

Quando imagino modos de conversas vivas, penso na necessidade de tentar equilibrar essa balança das linguagens, usando a palavra escrita de maneira mais trêmula, deformando o que é possível dessas palavras, como Antônio Bispo dos Santos, o "Nêgo Bispo", propõe ao falar sobre um "jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las" (Bispo dos Santos, 2023, p. 13) que está no centro de sua proposta de contracolônização.<sup>5</sup> Ele chama isso de "a guerra das denominações", que me soa como um É PRA BOTAR PRA FERRAR COM O LÉXICO MESMO e observar como algumas palavras ditas tão sólidas podem virar um monte de espuma de linguagem, sem desejo nem conexão, a ponto de serem usadas no automatismo de uma linguagem vazia (Barthes, 2009, p. 9-13). Ele fala pra gente: "vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos

enfraquecê-las, e vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las" (Bispo dos Santos, 2023, p. 13). Essa ideia me agrada porque diz respeito, ao mesmo tempo, a um movimento de autodefesa e contra-ataque, e fala sobre uma certa vontade de redistribuir a violência trazida por aspectos que alimentam a noção de diferença cultural e, consequentemente, os efeitos do racial, do nacional, do sexual etc (Silva, 2022, p. 53-54).

Quais palavras nós ainda não temos? Como fazedores de coisas - ou "operários da sensibilidade", como diria seu Mateus Aleluia - acredito que, em certos momentos, é essencial moldarmos nossas próprias palavras ao encontro dos sons que nos acolhem, em busca de uma escrita que vá além do pessoal, que fomente a construção de paradigmas políticos radicais voltados à transformação social e que dialogam tanto com o coletivo quanto com o individual.

É como bell hooks nos fala: "às vezes, na vida cotidiana, a gente fala diferente com cada pessoa" (hooks, 2017, p. 25), o que permite pensar o gesto da escrita como um espaço de pluralidade, onde múltiplas vozes coexistem em relação umas com as outras. Não dar de comer pro idioma colonizador como uma forma de proteção: o caminho para isso só pode estar na experimentação de cada performance vivida, cada sílaba entoada-corporificada-escrevida, cada palavrêlo separado como feijão na bacia.

O que não é uma garantia para nada, já que o caminho não é de garantias. Cada palavra é uma busca por um litoral, para quem sabe, dilatar as experiências do conhecimento em busca de uma língua um pouco mais selvagem, que é guia e é guiada por outras formas de orientação. Selvagem porque, antes de tudo, se coloca em um estado bruto, tudo junto, mais cantante, alegre. Tipo um "rhum" das avós que me parece ser mais um tipo de pista, desejo e experimento na borda das coisas ao redor.

Isso requer de nós uma atenção aos movimentos de prospecção e retrospectão. Também requer que usemos mais o nosso pretuguês (Gonzalez, 1984), como Lélia Gonzalez fala pra gente. Nos convoca a falar/escrever mais aquelas coisas pequenas que cabem uma dúzia ou mais de coisas grandes, que façamos mais leituras estilizadas do real (Glissant,



2021, p. 178) e que fiquemos cientes de uma coisa: as palavras traem. “A palavra é, antes de tudo, som. O barulho é essencial à fala” (Glissant, 1989, p. 123-124 *apud* Moten, 2023, p. 34).<sup>6</sup> E é aí que pode haver uma possibilidade para a invenção.

## **A GENTE PEGA NA PEDRA E ENTREGA NA CHAVE<sup>7</sup>**

Dia desses, minha mãe, Paulinha (Figura 1), me ligou assustada, dizendo que a patroa dela acordou sem a aliança de casamento no dedo, e, pra variar, desconfiou que ela tivesse pegado. Conversamos por horas sobre o ocorrido. No fim das contas, minha coroa decidiu que não levaria mais bolsas para o trabalho. Falei com ela que não concordava com isso, mas nada que eu pudesse dizer adiantou. Essa pesquisa acaba sendo uma forma de fazer com que a minha mãe volte a andar com a sua bolsa por aí.

E não só ela, todos nós: com tudo dentro que se tem direito a ter e tudo que se possa existir/ser imaginado em uma “bolsa/barriga/caixa/casa/patua” de ficção (Le Guin, 2021, p. 18). Falo de um lugar rugoso e opaco que contenha experiências e reservas de energia (do antes, do agora e depois), operando com a fuga (Harney; Moten, 2013) e a recusa (Silva, 2021) frente a violência racial, encontrada nos mais diversos espaços como uma ferida infeccionada.<sup>8</sup>

Esse desejo germina da frase “A gente pega na Pedra e entrega na Chave”, que me foi cantada, em meados de 2017, pelo seu Denílson – um ex-pedreiro e carpinteiro de obras, torcedor do Botafogo e goleiro franqueiro – e que se tornou uma intenção poética que carrego por onde ando. Seu Denílson me ensinou a ver nas *Pedras* uma possibilidade. Aqui, elas podem ser compreendidas enquanto um carregamento colonial, ou seja, aquilo que é obra e herança de um “sistema mundo racista/capitalista/cristão/patriarcal/moderno europeu e às suas formas de perpetuação de violências e lógicas produzidas na dominação do ser, saber e poder” (Rufino, 2019, p. 10). Já as *Chaves* seriam aquilo que é possível extrair de uma relação sensível desprendida desta configuração de mundo, quero dizer, elas são possíveis formas de leitura das coisas, aberturas mínimas que permitem espiar outros modos de relacionamento com o real.

Eu falo sobre pegar, mastigar e cuspir de outra forma, em busca das coisas boas, dos pequenos arrebatamentos cotidianos, “do mel do melhor”.<sup>9</sup> E, assim, organizar a raiva de olho no mel, em céus azuis, camaradagens, pizzas, cheiro de dama da noite, partilhas sensíveis, alegria, nossa força maior. Para isso é preciso “tá chave”, uma variação de “tá chavoso”, que quer dizer estar estiloso, bonito, na beca.

A figura construída do chavoso, quase sempre, é a de quem é cria da favela, ou então quem tem um estilo de se vestir como de um favelado: cabelo descolorido, meia na canela, óculos espelhados etc. Acontece que, muitas vezes, o uso dessa expressão é associado de forma racista e estereotipada à ideia de “bandido”, “marginal” ou a de alguém que é “chave de cadeia”.<sup>10</sup> O que me intriga no chavoso, frequentemente visto como um representante da diferença cultural – do subalterno racial e global –, é a forma como ele age de maneira subversiva e impõe seu próprio senso de gosto, causando um ruído por onde passa. Isso me faz pensar na ideia de que a *Chave* talvez possa ser as pessoas ou uma disposição (uma intenção), um jeito de ser/estar chave = ser/estar chavoso: de entalhar o mundo com seu estilo, de ver beleza nas coisas e ser parte dessa beleza, ainda que devemos problematizar a ideia de um Belo com “b” maiúsculo e o juízo que essa ideia pressupõe. Falo de uma outra beleza, do avesso, que não é hierárquica, mas sim complementar. E como seria construir/imaginar um artista chavoso?

Penso que ser/almejar possíveis chaves é uma das formas de provocar ruído nesse sistema-mundo. O que não é garantia para nada, já que os percursos não são de garantias. É sobre estar além do estilo, desestabilizar a norma e buscar não estremecer perante a violência. O chavoso é uma “ameaça” para a sociedade na medida em que ele pode ser alguém que canta a pedra do caminho das *Chaves*. Ele é poroso com o mundo. Trata-se de ver o mundo com um filtro de cores quentes, através das lentes de um *Juliet* da *Oakley* (óculos espelhados essenciais para um chavoso), e não com os olhos que nos ensinaram a usar, com as lentes impostas pelos colonizadores, que diz que só se olha com os olhos, que o olhar depende do fenômeno. Implica em olhar como alguém que desconfia, porque “o olho não é apenas espelho, mas espelho retificador. O olho deve nos permitir



Figura 1 – Frame do vídeo *O salão do Rapha*, direção de Lucas Soares (2024).

Fonte: Acervo pessoal do autor.

corrigir os erros culturais” (Fanon, 2008, p. 169). Isso está naquela coisa que acontece nas criações de Arthur Bispo do Rosário e nas escritas de Carolina Maria de Jesus e de Stella do Patrocínio, esses artistas que vejo como chavosos, que tanto me inspiram aqui. Eles veem nas palavras e nas coisas uma possibilidade de testemunhar o real de maneira rugosa e de produzir, ao mesmo tempo, um atrito e uma suspensão (suas fugas) que flutua as materialidades: as linhas de algodão, o papelão, os fios de varal, as estrelas, o pão, o calçado, o ar, as paredes etc.

Daí eu pergunto: como (não) ser de/para/com o mundo, quando este, nas configurações em que nos foi dado a conhecer, não é de/para/com nós? Como buscar flutuar e levitar em um mundo que transita entre o estar em pé e o estar deitado? A contribuição que a tese propõe, como devolução (ou intensificação) à pergunta, é a criação de um conjunto de trabalhos heterogêneos, alinhados a percepções teóricas, que buscam a construção de uma mini-bolsa-manual: um lugar, um guia, uma trouxa, uma casca, um saco, um corpo, algo que

possa reunir e conter pistas – através da incisão ética, política e estética de um artista fazedor de coisas – para dismantelar espaços hostis e sermos um pouco mais chavosos no mundo.

Inspiro-me na teoria da Bolsa de ficção, de Ursula Le Guin, que subverte a tradução de Virginia Woolf do herói como uma garrafa (heroísmo como botulismo), propondo a garrafa como herói: “a garrafa no seu sentido mais ancestral e abrangente de recipiente em geral, uma coisa que contém outra coisa” (Le Guin, 2021, p. 18). Esse conceito reflete o valor das pequenas coisas que podem conter inúmeras outras, sem a necessidade de heróis e monumentos. Neste recipiente simbólico, opero metodologicamente a partir dos mementos, um conjunto de procedimentos que busca horizontalidades e que vai na contramão da ideia de monumento/verticalidade. Me dedico assim pela não oficialidade das coisas. A pesquisa investiga como um conjunto de proposições artísticas manifestam gestos contra-hegemônicos e possibilitam formas alternativas de reconfiguração, tanto a nível simbólico quanto na

matéria do trabalho. Esses gestos confrontam os diferentes contextos que alimentam a diferença cultural e a relação intrínseca entre o nacional, o racial e o cultural que estruturam os fundamentos da racialidade (Silva, 2022, p. 53-54).

Em um imaginário colonizado, quantas *Pedras* desconhecemos? Temos *Pedras* dentro de nós, por toda parte. E com isso, falo das pedras, minerais, coisas, objetos etc. que atravessam o espaço-tempo, como matéria bruta, que remonta ao valor energético, econômico, simbólico e jurídico do que foi expropriado de terras conquistadas e dos corpos escravizados (Silva, 2019, p. 55) no momento da colonização europeia nas Américas, África e Caribe. Nesses atravessamentos também penso nas táticas de resistências, nos quilombos e nas marronagens - o fenômeno de resistência escrava nas Américas - que pôde "ser ocasional ou definitiva, individual ou coletiva, discreta ou violenta; pôde alimentar formas de banditismo (caubóis negros do Far Oeste, cangaceiros do Brasil, piratas negros do Caribe, etc.) ou acelerar uma revolução (Haiti, Cuba)" (Bona, 2020, p. 16). Isso desperta um desejo de presença daqueles que vieram antes e os que virão depois de mim, como seu Denílson e minha mãe Paulinha, que pegaram/pegam nas pedras nos dias que nos passam de um devir-negro (Mbembe, 2018, p. 17) e periférico.

Sendo assim, me interesse pela qualidade encenada da vida preta, e em como as alegrias, os rituais, as práticas coletivas e as violências cotidianas atuam como um elemento camuflado, mas também estruturante nisso tudo. E nesse ponto também procuro conhecer possíveis rotas de fugas e suas zonas opacas, que não são mais do que formas de se manter em pé do jeito que dá, apesar de todo esse fluxo vertical que ameaça derrubar tudo o que cresce na terra e busca dar frutos. Para isso, neste percurso de construção de tese, quero me dedicar ao encontro: conhecer pessoas interessantíssimas, achar histórias que são tão boas que nem merecem esse nome (de história), e colocar algumas vírgulas nas imagens que vi. Na procura das *Chaves* e de me relacionar com os eventos, pretendo ir atrás das memórias negras nos espaços públicos em um caminho que trança, tece, torce, inverte, cria, inventa conceitos e palavras, formas de viver, acreditando que a pedra espalhada gera faísca e fogo, e a gente sabe o poder do fogo no mato seco.

## DEPOIS DO ÒRÚN

Ser fruto, praga e erva daninha. A primeira performance que fiz em um espaço público foi em Juiz de Fora, Minas Gerais, na Praça Professor Antônio Carlos, em frente às ruínas do monumento ao escravocrata Bernardo Mascarenhas.<sup>11</sup> Era um sábado ensolarado, como o de muitas cidades do sul global, com a diferença de que em Juiz de Fora o sol pela manhã não esquentava a gente, ele só bate na nossa pele e reluz. Por isso, é preciso insistência e constância para se aquecer. Saí de casa cedo, antes dele sair para jogo. Não tomei café. Combinei com o Wallace - um amigo que faria os registros da ação - às dez horas na praça para fazermos um ensaio que seria o resultado de um momento dedicado naquele lugar. Eu sentia a necessidade de produzir um ruído na praça e percebi como meu corpo era uma possibilidade política e poética de inscrição de gestos de um "personagem caminhador, deslocado no corpo navegante" (Paula, 2025), que ressoa uma série de silenciamentos e apagamentos históricos de uma memória colonial muito bem assentada na cidade.

Dois dias antes da ação (na quinta-feira), que era o dia de colocar o lixo pra fora, encontrei uma daquelas proteções para cachorro, que chamam de colar elizabetano, e a levei para casa. Quando vi aquele objeto, logo de cara, senti um estranhamento - um calafrio. Ele era diferente das proteções de cachorro que eu tinha como registro imagético: a correia do colar era de um couro grosso e pesado, com fivelas desgastadas, quase enferrujadas, e com a proteção feita por um acetato bege que não permitia ao animal ter nenhum campo de visão periférica. Resolvi pegá-lo.

Chegando em casa, mostrei para a minha irmã Géssica a aquisição garimpada no lixo e ficamos por alguns minutos conversando sobre o que sentíamos quando interagimos com aquele objeto. Ao colocá-lo no pescoço, percebi a existência de uma ordem violenta que tinha naquilo tudo. Parecia haver uma subtração ou um deslocamento da minha cabeça com o restante do meu corpo, o que condicionava uma certa desorientação no espaço, uma cisão insuportável na ordem do olhar. Me lembrou as séries de fotos-performances do artista Dalton Paula, chamadas *Corpo receptivo* (2010) e *Corpo indivíduo* (2011), em que ele produz imagens, quase sempre estáticas, com algo tampando sua cabeça,



como uma caixa de correios ou uma parabólica de televisão, numa espécie de construção de um corpo silenciado. Um corpo-objeto, que remonta a procedimentos perversamente construídos pelo projeto colonial, amparado pelo racismo científico e pelas estratégias de engolfamento, responsáveis por produzir os efeitos de subjugação racial, silenciamento e posse em uma espécie de máscara (Kilomba, 2019, p. 33).

Naquela noite, antes de dormir, me lembrei do retrato de Anastácia.<sup>12</sup> No sábado, dia da ação, levei o colar Elizabetano junto comigo, assim como também carreguei algumas percepções, medos e angústias. Eu acreditava que fazer a performance era uma forma de compreender um pouco desses sentimentos que me atravessavam. Venho percebendo o quanto posso aprender com um trabalho, um processo, uma prática. Às vezes, eu os proponho como uma forma de aposta. Naquele sábado, eu me sentia um pouco assim, apostando no escuro.

Saí de casa dez pras dez. Cheguei na P.A.C.<sup>10</sup> umas dez e quinze. Estava de chinelos, calça preta surrada e camisa branca. Fiquei alguns minutos observando a dinâmica daquele lugar esperando pelo Wallace, que chegou uns dez minutos depois. Enquanto ele configurava o equipamento, eu me preparava caminhando com os pés descalços livremente pelo espaço. Havia poucas pessoas por lá, muitas passavam a caminho, mas poucas se sentavam e acompanhavam a manhã. No fim do dia tomei nota do que me passava. Colo ela aqui: “Estou com os pés queimados. O sol foi uma grande forma de testemunho para aquele momento. Meio-dia. Algumas pessoas fazem o horário de almoço, outras estão ali só a passeio. Uma mulher varre a praça enquanto conversa pelo zap. Duas crianças brincam correndo entre uma dúzia ou mais de pombos. Dois homens se banham em uma torneira quebrada. Algumas pessoas dormem em uma cabana improvisada – só consigo ver as pernas para fora (acho que são três). Um casal conversa enquanto comem um salgadinho de presunto. Muitas pessoas passaram e continuam a passar. Eu precisava estar descalço, tocar o chão e atritar meu corpo com o que sinto daquele lugar. Tudo o que tinha eram restos, pequenos fragmentos de um carregio. E quando vi estava lá, entre os azuis do céu e do mar e com os pés querendo bater uma laje: eram dois tijolos de barro

cozido, alaranjados e enxutos, e, interligados com as linhas verticais do detalhe do chão da praça, que mais pareciam vergalhões fantasmas, me faziam perceber o quão difícil é ficar de pé e olhar o movimento das fumaças dos carros, do hálito do calor, das pessoas que passaram por mim e que, provavelmente, nunca mais passarão. De maneira direta ou não sentia que tudo estava conectado por meio dos pequenos gestos. E o teto de tudo isso é o limite mais próximo da porta fechada. Lâmpada? Janela aberta. Eu conheci a Emilly e a Camile junto com sua mãe, Cristiane, enquanto fazia uma performance na praça Antônio Carlos, ao lado do que sobrou do monumento a Bernardo Mascarenhas, desse pilar aí. Eu estava parado em frente à base do monumento, descalço, sem camisa e com um colar elizabetano. Fiquei ali por mais ou menos duas horas sem me mexer. Me sentia impotente e desprotegido. O que me confortava era olhar pra cima, pro Òrún. Até que ouvi a voz da Emilly (a menina de azul) me perguntando o que eu estava fazendo e se eu podia tirar uma foto dela. A performance acabou ali (ou ela só continuou, de outra forma?). Eu comecei a prestar atenção no que importava naquele momento: fiz várias fotos da Emilly e da sua irmã; o máximo que o restante do cartão de memória da câmera deu. Para além de como saíram as fotos, eu via ali um testemunho da vida frente ao desencanto do que simbolizava os restos daquele cacareco colonial. A Emilly e a Camile estavam ali, presentes. Ainda sinto um leve incômodo nos pés. Agora está tudo bem”.<sup>11</sup> Coloquei o nome dessa ação de “Eran òrún”:

Eran òrún, em Iorubá “carne do[e] pescoço”, se materializa enquanto um gesto. A violência colonial histórica e do cotidiano vivido condiciona nossas percepções, saberes, corpos e olhares. A distinção entre a cabeça e o corpo de um indivíduo, desde sempre foi atribuída ao corpo negro [corpo-ferramenta] em antítese ao “corpo universal” [corporepensante]. Essa visão verticalizada, ocidental, se manifesta pela sublimação dos acontecimentos, nos fazendo olhar para cima mesmo quando as estruturas de poder nos condicionam a manter a cabeça abaixada. Todavia, em Iorubá, òrún também é céu, mundo espiritual. Talvez o pescoço possa ser uma via de passagem entre as dores, os carregos, as afirmações e as buscas de diferentes estrelas do céu ensolarado que nos toca. A ação germina sobre o que restou do monumento dedicado ao empreendedor e escravocrata Bernardo Mascarenhas, localizado na praça Antônio Carlos, na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. Da pedra bruta à pedra broto, pelo caminho da impenitente saliva do mar de nossas diásporas (Soares, 2021, p. 153).

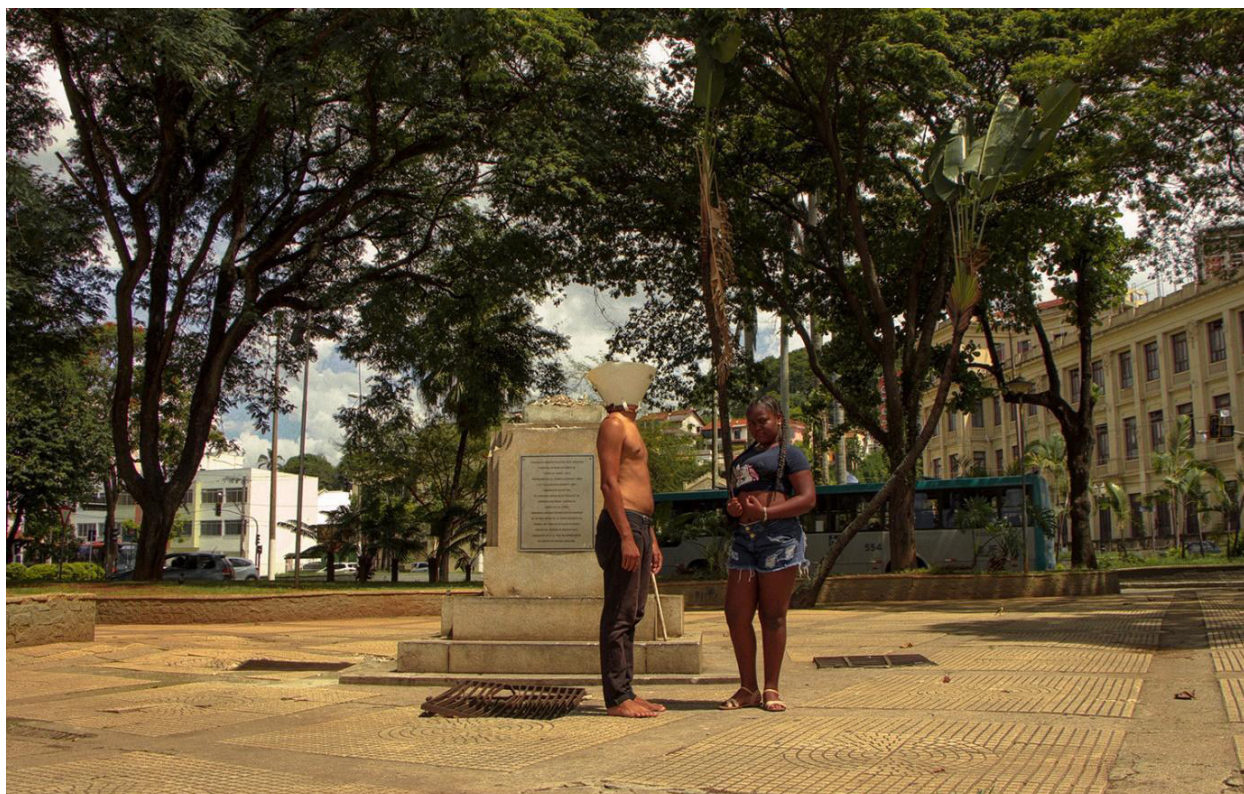


Figura 2 - *Eran òrún (passagem)* (2021). Foto-performance.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Além das muitas sensações e emoções que senti antes, durante e depois da ação, a performance foi uma forma de aprender com o corpo, com o sol e com as pedrinhas do chão da praça. O trabalho me sugeriu caminhos não determinísticos e incitou movimentos como se falasse ao pé do ouvido: “Tá bem, vamos lá. Tira essa coisa da sua cabeça e olha o que realmente importa: vai lá tirar as fotos das meninas!”. Era como se existisse na própria ação uma passagem, ou um conjunto de passagens: da pausa para o movimento, do objeto ao sujeito, do corpo silenciado a uma possibilidade de cura no entretempo, no entre-espço, da barreira ao deságue, do Eran (a carne) ao Òrún (o céu, mundo espiritual) e de um tão esperado “depois” dessas ruínas coloniais nos espaços.

Estava tudo implicado. Minhas intenções estavam ali, mas estavam como qualquer outra coisa: as escolhas, os desejos, os momentos, as materialidades. “O tempo e a situação em que esta performance acontecia - uma performance singular, qualquer performance singular, a singular performance que tenho em mente” (Silva, 2021,

p. 292) era algo que se desdobrava e que eu não podia controlar. E chegou um momento em que eu nem queria dar conta mesmo. “E se o que interessa no trabalho de arte ultrapassa a representação não por conta de seu ‘por quê’, ou de seu ‘quando’ ou de seu ‘onde’, mas em razão de seu ‘como’ e seu ‘o quê?’” (Silva, 2019, p. 54). Esse “como”, naquele dia, me falava um pouco daquele gesto de passagem, da voz das meninas, de uma sensação de estar em casa, que era uma espécie de automatismo do gesto, uma certa persistência e familiaridade, que criava uma abertura à sensibilidade das pequenas coisas. Isso fez brotar em mim uma intenção de deixar as coisas se movimentarem pelo afeto, pela intuição e pelo instinto, “para não perder o gosto de estar gostando de tudo isso” (Patrocínio, 2001, p. 73). O trabalho me dava pistas que, a princípio, eu não conseguia ver. Tudo mais nessas imagens marcadas é um convite ao acaso, a um “não saber ao certo” (Bourgeois, 2001 *apud* Panadés, 2017, p. 111-112),<sup>12</sup> uma espécie de enigma. Ou a realidade onde a vida não dá conta de caber.

Sei lá, essa foi a primeira vez que me atentei para





Figura 3 - *Depois do òrún #1* (2021). Foto-performance.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

a potência do encontro nesses espaços. Eu nunca tive uma relação nostálgica com as cidades em que vivi, até porque eu nunca fui de ficar andando por aí. Isso mudou quando entrei na faculdade de Artes e comecei um estágio no Departamento de Saúde Mental de Juiz de Fora, num Caps AD III.<sup>13</sup> Lá, tínhamos o costume de fazer “busca ativa”, que é uma espécie de visita aos usuários do serviço de saúde que estavam há um tempo sem aparecer nas unidades. Eu acabei indo nessas buscas menos vezes do que gostaria, mas isso me fez conhecer lugares e pessoas, além de experienciar as cidades que existem em uma Juiz de Fora que eu desconhecia: preta, ancestral, periférica, em situação de rua, de passagem, sempre movediça. Que era um pouco diferente da história contada nas praças, nos nomes das ruas da cidade, de toda uma narrativa brancocêntrica da chamada “Manchester mineira” ou da “princesinha de Minas”.

Isso me faz acreditar que os lugares mudam de acordo com as nossas buscas e com os nossos encontros dessa procura. Tem uma parte do filme *As Praias de Agnès* (2008) em que a cineasta

Agnès Varda fala que, se pudéssemos abrir as pessoas, encontraríamos paisagens dentro delas. Isso me emociona. E eu penso que o contrário também poderia acontecer: se abrissemos as paisagens, lá no fundo, encontraríamos um conjunto de momentos da vida de cada pessoa que atravessou aquele lugar. A pracinha... A sorveteria do Zé Lúcio... A rua com cheiro de dama-da-noite... A Emilly e a Camile.

Enquanto vejo esses lugares no zigue-zague, as pessoas passam quase sempre no corre: “ao pesado!” – elas falam. Uma vez li uma passagem que diz assim: “o sol nunca se cansa de nascer, mas o homem pode se cansar de estar no sol” (Schwarz-Bart, 1986, p. 157 *apud* Pereira, 2020, p. 7).<sup>14</sup> De certa forma, eu me cansei de ficar no sol no dia da performance *Eran òrún*. Para isso, precisei contornar a torre, aprumar as solas e fugir das poças. Tem uma certa ginga nisso tudo, que acredito que devemos usar cada vez mais em nossas vidas. Porque se “toda paisagem é rosto” (Bona, 2020, p. 14), o resto de imagem é uma pegada-marca enquanto fisionomia em movimento





Figura 4 - *Depois do òrún #2* (2021). Foto-performance.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

de um calcanhar para fora. Calcanhar para fora enquanto braço para dentro, qualquer um dos membros enquanto rosto, e todo corpo, toda paisagem enquanto rebolado. Por isso: É PRECISO SAMBAR NA CARA DOS ESPAÇOS. A busca é pela movência.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se o melhor do caminho é a demora, talvez seja porque nela reside a possibilidade de escuta, encontro e atravessamento. Ao longo deste ensaio, propus uma travessia que não se fecha em respostas, mas se abre a gestos fragmentários que fabulam e reparam. Partindo de um convite feito pela sentença poética de Édouard Glissant – de escrever como quem diz o mundo –, caminhei entre lembranças, ruídos e afetos para pensar a escrita de artista como forma de aproximação com a vida. A noção de Relação, tal como elaborada por Glissant, se apresentou não como um conceito fechado ou ferramenta de ordenação do pensamento, mas sim como ritmo, um gesto em movimento, uma inspiração, para abertura de

contatos improváveis advindos do conhecimento aberto da experiência diaspórica.

Se a demora não é sinônimo de inoperância, é porque há outras coisas que se movem dentro da gente quando nos dispomos a escutar o tempo considerado parado. Isso acontece, por exemplo, ao notar a respiração que antecede uma fala, ou uma expressão onomatopéica que, às vezes, vem antes ou depois como resposta a algo – e que só é assimilada quando nos dedicamos a sentir a intenção de quem a emite. É nesse campo, especialmente nas memórias que tenho da minha avó Aparecida, que ensaiei brevemente a noção de palavrêlo. Não se trata exatamente de um conceito, mas de uma observação sobre os ruídos e sons como formas de comunicação e escuta das relações construídas com as famílias negras que convivi. No campo da escrita artística e acadêmica cabe a nós a tarefa em aberto de enfraquecimento da palavra colonial e o semeio das nossas próprias palavras e palavrêlos, vindos dos nossos quintais, dos nossos corpos e das guerras de denominação de que fala Nêgo Bispo. Essa percepção me

fez tensionar a ideia da “palavra aberta” nas *plantations*, como pensada por Glissant: uma palavra codificada, melódica, coletiva, que carrega, em seu silêncio e som, a potência de construir um elo afro diaspórico.

Se a inoperância também pode ser tática, um modo de se resguardar e pensar em um contragolpe, o episódio de racismo cotidiano vivido por minha mãe Paulinha e sua bolsa me levou a querer confeccionar, em meu doutorado em curso, uma bolsa poética guiada pela sentença *A gente pega na Pedra e entrega na Chave*. Para onde isso vai me levar, ainda não sei. Por enquanto, aproveito a demora do caminho em diálogo com a teoria da bolsa de ficção de Ursula Le Guin, entendendo que, se a narrativa ocidental do herói, materializada como lança vertical e linear, encarna a violência da expansão, a bolsa, por outro lado, aponta para o gesto da coleta, da preservação e da transmissão de vida – no meu jargão chavoso: pegar na pedra e entregar na chave. O arquivo, ou o modo de transmissão da narrativa, nesse sentido, não é repositório, mas acontecimento: algo que só existe quando se articula com práticas que impõem outros ritmos no tempo, ficcionaliza o real e, ao fazê-lo, intervêm no agora.

Se o contragolpe, quando coletivo, pode virar uma dança no espaço, o lugar de conhecer o outro é qualquer lugar. Foi o que aconteceu quando executei a performance *Eran órùn* e conheci a Emilly e a Camile. Esse episódio de troca, resultou nas foto-performances que chamei de *Depois do órùn*, que seria a resposta que precisava para as questões que carregava antes de decidir ficar em pé, com os pés descalços, diante de uma ruína do passado colonial ainda presente no espaço. A resposta que fica, depois do tempo de pausa e demora naquela paisagem, é de testemunhar a vida frente ao desencanto e saber com quem me aliar frente a esses restos de violência colonial. Porque toda ação, movimento, ficção e desejo frente a essas Pedras deve ser coletiva e movente. Assim o gesto floresce.

E, por fim, se é verdade que “a poesia faz alguma coisa acontecer” (Lorde, 2020), que ela desestabiliza o que parecia fixado, então talvez escrever – nesses tempos de velocidade e desatenção – seja justamente um modo de insistir no que ainda pode brotar. No ir e vir da fala escrita,

da imagem, do gesto e do corpo, algo se move (ou não). E quando tudo parecer duro demais, seguimos, um pouco mais perto do que antes.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BISPO DOS SANTOS, Antônio [Nêgo Bispo]. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/ Pisegrama, 2023.

BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

CENTRO Cultural Anastácia. História de uma princesa Bantu. **Centro Cultural Anastácia (CCEA)**. Florianópolis, 2021. Disponível em: <<https://ccea.org.br/institucional/#:~:text=Escrava%20Anast%C3%A1cia%20%C3%A9%20uma%20personalidade,existem%20provas%20materiais%20da%20mesma>>. Acesso em: 1 nov. 2024.

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

MOTEN, Fred. **Na quebra**: a estética da tradição radical preta. São Paulo: Crocodilo/ N-1 edições, 2023.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GLISSANT, Édouard. **Tratado do Todo-Mundo**. São Paulo: n-1 edições, 2024.

GLISSANT, Édouard; OBRIST, Hans Ulrich. **Conversas do arquipélago**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

GLISSANT, Édouard. Vrai / Vivant (Répertoire vidéo E. Glissant). **YouTube**, 22 de janeiro de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rcVqjvsSpbl>>. Acesso em: 18 out. 2024.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura



brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, São Paulo, Anpocs, p. 223-244, 1984.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. **The undercommons**: Fugitive Planning and Black Study. Minor Compositions, 2013.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. **Mais uma vez, subcomuns**: Poética e hapticalidade. São Paulo: GLAC edições, 2024.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

HONÓRIO, Gustavo. Polícia diz que usou foto de Chavoso da USP em página de reconhecimento por ser 'semelhante' a suspeito. 22/12/2022. **G1 SP**. Globo Comunicação e Participações, São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/12/22/policia-diz-que-usou-foto-de-chavoso-da-usp-em-pagina-de-reconhecimento-por-ser-semelhante-a-suspeito.ghml>>. Acesso em: 29 mai. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa de ficção**. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

LORDE, Audre. A poesia faz alguma coisa acontecer. In: **Sou sua irmã**: escritos reunidos. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

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

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. **Brutalismo**. 2. ed. São Paulo: N-1 edições, 2022.

MOTEN, Fred. **Na quebra**: a estética da tradição radical preta. São Paulo: Crocodilo/N-1 edições, 2023.

PANADÉS, Julia Gomes. **Ela, a criação**: também

em Clarice Lispector e Louise Bourgeois. Tese (Doutorado em Artes), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

PAULA, Dalton. **Dalton Paula - artista visual**. [s.l.], 2025. Disponível em: <<https://daltonpaula.com>>. Acesso em: 14 jul. 2025.

PATROCÍNIO, Stella do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Front**. São Paulo: Editora Nós, 2020.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SALOMÃO, Waly. **O mel do melhor**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo**. Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, UniRio, v. 11, n.12, p. 25-50, 2003.

SILVA, Abel. Um poema de Abel Silva. **Jornal Plástico Bolha**, Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 2023. Disponível em: <<https://jornalplasticobolha.blogspot.com/2023/12/um-poema-de-abel-silva.html>>. Acesso em: 5 jul. 2025.

SILVA, Denise Ferreira da. **Homo Modernus**: para uma ideia global de raça. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SILVA, Denise Ferreira da. Ler a arte como confronto. **Logos**, Uberlândia, v. 27, n. 3, p. 290-296, 2021. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/57382>>. Acesso em: 20 mar. 2024.

SILVA, Denise Ferreira da. Em estado bruto. **ARS**, São Paulo, v.17, n.36, p. 45-56, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811/154921>>. Acesso em: 20 mar. 2024.

SOARES, Lucas. Eran òrùn. **Revista Poiésis**, Niterói, v.22, n.38, p. 153-161, 7 jul. 2021. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/48942>>. Acesso em: 22 jun. 2024.

## Vídeo

DIÁSPORA Galeria. Afeto + [DES] manches: Lucas Soares e Massuelen Cristina | Mediação Charlene Bicalho, [s.l.]: **Youtube**. Transmido ao vivo em 4 de julho de 2023. 1 vídeo (1:04:04). [Live]. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=fB4z3WfgB\\_o&t=1143s](https://www.youtube.com/watch?v=fB4z3WfgB_o&t=1143s)> Acesso em: 12 nov. de 2024.

## Notas

<sup>1</sup> O presente texto compõe a pesquisa de doutorado do autor, intitulada provisoriamente *A gente pega na Pedra e entrega na Chave: uma mini-bolsa-manual para ser mais chavoso por aí*, em andamento pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, da Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF), sob orientação do professor doutor Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos.

<sup>2</sup> Performances são “comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver – ou comportamentos restaurados” (Schechner, 2003, p. 35).

<sup>3</sup> Sobre o termo *oralitura*: “Aludi a alguns modos e meios pelos quais, no âmbito das práticas performáticas, o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de vária ordem e de naturezas as mais diversas, incluindo-se aí um saber filosófico, em particular uma concepção alterna e alternativa do tempo, de suas reverberações e de suas impressões e grafias em nosso modo de ser, de proceder, de atuar, de fabular, de pensar e de desejar. [...] destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam” (Martins, 2021, p. 41).

<sup>4</sup> Cito a frase cantada por Glissant, “rien n'est vrai, tout est vivant” (“nada é verdadeiro, tudo é vivo”). Cf. Glissant, 2013.

<sup>5</sup> A contra-colonização se insere em um diálogo tanto teórico quanto prático, ancorado nas visões de mundo dos povos afro-pindorâmicos, que se posicionam contra o colonialismo utilizando métodos e formas de resistência elaboradas por comunidades negras e indígenas que se recusaram a ser colonizadas, tendo como exemplos históricos marcantes Canudos e Palmares.

<sup>6</sup> A citação reproduzida aqui de Édouard Glissant encontra-se na obra *Caribbean Discourse: Selected Essays*, publicada pela Caraf Books/University Press of Virginia em 1989.

<sup>7</sup> Esse texto fez parte da apresentação do tema do meu projeto de doutorado em andamento intitulado *A gente pega na Pedra e entrega na Chave: uma mini-bolsa-manual para ser mais chavoso por aí* (2024).

<sup>8</sup> Utilizo a noção de “ferida como trauma”, proposta por Grada Kilomba (Laplanche; Pontalis, 1988 *apud* Kilomba, 2019, p. 37). Kilomba conceitualiza a experiência do

racismo cotidiano como traumática a partir de um relato psicanalítico de um evento, associando a ideia de “trauma colonial” ao “trauma individual”. Destacam-se três categorias de trauma: 1) Choque violento: uma resposta imprevisível que coloca o indivíduo como “outro” e produz uma irracionalidade no entendimento, dada a intensidade do evento, e uma insegurança com a superação do episódio; 2) Separação: o corte da noção de pertencimento social do indivíduo, que produz o isolamento e uma sensação interna de perda; e 3) Atemporalidade: momento em que o passado e o presente se tornam indistintos, ou seja, onde “o colonialismo e o racismo coincidem” (Kilomba, 2019, p. 216-223).

<sup>9</sup> Título de uma antologia do poeta baiano Waly Salomão (2001).

<sup>10</sup> Um episódio que comprova esse racismo estrutural e sistêmico que não está apenas na palavra, é o que aconteceu com o *youtuber*, palestrante e estudante de sociologia Thiago Torres, o “Chavoso da USP”, que teve a sua foto colocada no álbum de suspeitos da polícia de São Paulo, por sua imagem ser “semelhante a de um suspeito” (palavras da polícia). Cf. Honório, 2022.

<sup>11</sup> O monumento homenageia Bernardo Mascarenhas, escravocrata e empreendedor mineiro, responsável pela fundação da Companhia Têxtil (1888), também fundador da Companhia Mineira de Eletricidade (1888) e da Usina Hidrelétrica de Marmelos (1889) com Francisco Batista de Oliveira. O monumento era composto por três figuras humanas em um formato triangular. À esquerda, a representação de um escravizado, segurando uma alavanca movimentando um pequeno conjunto de engrenagens. À direita, uma mulher segurando um ramo de palmeira (um símbolo de vitória e paz) e um carretel de fio têxtil. No meio dessas figuras, sobre um pequeno pilar de concreto, está o busto de Bernardo Mascarenhas, com uma proporção superior à escala humana. Logo abaixo do busto, há uma placa com as inscrições: “Passou pela vida semeando exemplos de honradez, perseverança e trabalho: morreu recebendo a benção do povo”. Localizado na praça Antônio Carlos, região central da cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, o monumento foi inaugurado em maio de 1938. Em dezembro de 2020, após uma intensa temporada de chuvas, o estátuário foi derrubado por uma imensa acácia negra em um movimento, para mim, de restituição simbólica e estética naquele lugar.

<sup>12</sup> Escrava Anastácia, descrita como uma das figuras femininas mais importantes da história negra, é venerada como santa e heroína em várias regiões do Brasil. Anastácia é conhecida principalmente por uma imagem desenhada por Étienne Victor Arago, que retrata uma escravizada do século XVIII usando uma máscara de ferro, método utilizado nas minas de ouro para impedir que os escravizados engolissem o metal. No entanto, pouco se sabe sobre esta grande mártir negra, uma das inúmeras vítimas do regime de escravidão no Brasil, devido à escassez de dados disponíveis sobre ela. Cf. Centro..., 2021.

<sup>13</sup> Assim é conhecida a Praça Professor Antônio Carlos.

<sup>14</sup> Relato pessoal realizado em 26 de março de 2021.

<sup>15</sup> A citação de Louise Bourgeois, incluída em Panadés (2017), consta na obra *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*, tradução de Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves, publicado pela editora Cosac Naify, em 2001.

<sup>16</sup> A sigla refere-se ao Centro de Atenção Psicossocial em Álcool e outras Drogas.

<sup>17</sup> A citação de Simone Schwarz-Bart, incluída em Pereira (2020), consta na obra *A ilha da chuva e do vento*, tradução de Estela dos Santos Abreu, publicado pela editora Marco Zero, em 1986.

## **SOBRE O AUTOR**

*Lucas Soares* é artista visual e fazedor de coisas. Doutorando em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF). Mestre em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL-UFJF). E-mail: [lucassoaresarte@gmail.com](mailto:lucassoaresarte@gmail.com)

Recebido em: 30/11/2024

Aceito em: 25/04/2025