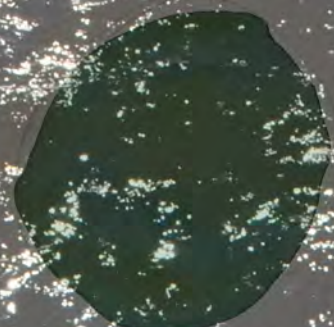
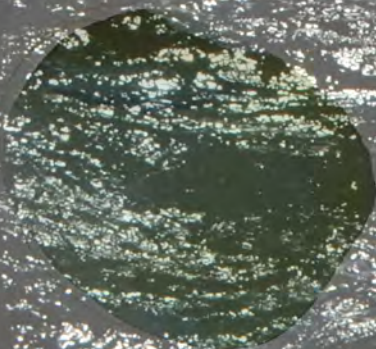




KALUNGA MU KIZUA **O MAR EM TEMPO**

Luanda



Luanda Maria Patrícia de Souza Francisco

KALUNGA MU KIZUA

Obanguelu ya muadikimi yetu abiti kia, "JiAfro-ala ku ixi ya Ginjungo" kumoxi ni Ateliê ya Bouxi mba houxi.

O MAR EM TEMPO:

arte contemporânea, ancestralidade afro-diaspórica e performatividade no Ateliê Terreiro

Tese apresentada à

Escola de Belas Artes

da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

para obtenção do título de

Doutora em Artes

Linha de Pesquisa: Linguagens Visuais

Orientador Prof Dr

Paulo Venâncio Filho

Rio de Janeiro, 2021

CATALOGAÇÃO

Capa Ricardo Basbaum

Texto Pai Cipriano

Tradução dos títulos e resumo em kimbundo João Domingos Caputo

CIP - Catalogação na Publicação

FF819m Francisco, Luanda
O Mar em Tempo: arte contemporânea,
ancestralidade afro-diaspórica e performatividade no
Ateliê Terreiro / Luanda Francisco. -- Rio de
Janeiro, 2021.
245 f.

Orientador: Paulo Venâncio Filho.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós
Graduação em Artes Visuais, 2021.

1. arte contemporânea. 2. cultura afro
brasileira. 3. ancestralidade e terreiro. 4. mar
negro. 5. arte decolonial . I. Venâncio Filho,
Paulo, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.



ATA DE DEFESA DE DOUTORADO

CANDIDATO: Luanda Maria Patrícia de Souza Francisco

Nível: Doutorado

Linha de Pesquisa: Linguagens Visuais

Área de Concentração: Teoria e Experimentações da Arte

Titulo da Tese: “KALUNGA MU KIZUA – O MAR EM TEMPO: arte contemporânea , ancestralidade afro-diaspórica e performatividade no Ateliê Terreiro”.

Data: 15 de setembro de 2021.

Orientadora: Prof. Dr. Paulo Venâncio Filho

A sessão pública foi iniciada às 15 horas. Após a exposição, pela doutoranda, a mesma foi arguida oralmente pelos membros da Banca Examinadora e foi considerada:

(X) APROVADO () APROVADO CONDICIONALMENTE () REPROVADO

A Banca elogia a originalidade e relevância da Tese na discussão do tema decolonial no âmbito da arte contemporânea brasileira e, em especial, o modo seminal como incorpora o “transe mediúnico” na sua prática artística.

A sessão foi encerrada e a presente ata foi lavrada na forma regulamentar, sendo então assinada pelos Membros da Banca e pelo candidato.

BANCA EXAMINADORA:

Nomes

Assinaturas

1. Prof. Dr. Paulo Venâncio Filho (Orientador - PPGAV/EBA/UFRJ)

Paulo Venâncio Filho

2. Prof. Dr. Frederico Carvalho

(PPGAV/EBA/UFRJ)

Paulo Venâncio Filho

3. Prof. Dr. Paulo Veiga Jordão

(PPGAV/EBA/UFRJ)

Paulo Venâncio Filho

4. Prof^ª. Dr^ª. Monica Lima e Souza

(PPGHIS/UFRJ)

5. Prof. Dr. Ayrson Heráclito Novato Ferreira

(CAHL/UFRB)

Paulo Venâncio Filho

Paulo Venâncio Filho

Candidato(a):

Luanda Maria Patrícia de Souza Francisco

Coordenador (a):

João Rinalducci

FRANCISCO, Luanda

KALUNGA MU KIZUA / O MAR EM TEMPO

Tese apresentada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais para obtenção do título de Doutora em Artes
Linha de Pesquisa: Linguagens Visuais, Orientador Prof. Dr. Paulo Venâncio Filho

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Venâncio Filho. Instituição EBA - UFRJ Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais - PPGAV

Profª. Dra. Monica Lima e Souza. Instituição Instituto de História - UFRJ Programa de
Pós-Graduação em História Social - PPGHIS

Prof. Dr. Paulo Veiga Jordão. Instituição EBA- UFRJ Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais - PPGAV

Prof. Dr. Ayrson Heráclito Novato Ferreira. Instituição EDU-UFRB Centro de Artes,
Humanidades e Letras - CAHL

Prof. Dr. Frederico Carvalho dos Santos. Instituição EBA-UFRJ Programa de Pós-
Graduação em Artes Visuais - PPGAV

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Paulo Venâncio Filho por acompanhar esse trabalho com respeito e atenção;

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela estrutura oferecida, ateliê para os artistas doutorandos, equipamento técnico e transporte para nossas exposições fora do âmbito universitário.

Ao Renato Vieira, chefe da secretaria, pelo excelente atendimento as minhas demandas de estudante da pós-graduação e aos queridíssimos funcionários do programa, Daniele e Daniel, pelo apoio estrutural no ateliê Galpão do PPGAV;

À CAPES, pela bolsa concedida por todo doutorado e estendida durante a pandemia;

À minha mãe Izaira de Souza Francisco por ser essa incrível contadora de histórias, conduzindo a nossa educação sozinha há trinta anos, às irmãs queridas e amigas, Mara, Ana e todos os familiares;

Ao meu pai Nelson Manoel Francisco in memoriam a esse ancestral querido que tanto incentivava os estudos, talvez por ter sido o primeiro da família a fazer uma graduação;

À memória de minhas avós e avôs, Ana Ribeiro de Souza, Pedro Luiz de Souza (ancestrais maternos) Djalma Borba por ter sido um avôdrasto incrível e Alvina Delfina Pereira e Rodolfo Manoel Francisco (ancestrais paternos), pelas conversas, pelo grande afeto entre nós, por fazerem eu amar os mais velhos;

Ao artista Ricardo Basbaum, pelo amor, apoio, confiança e incentivo nos estudos e na carreira artística;

Às amigas, Vânia, pelas conversas sobre a tese e revisão de texto, Janaína, Letícia, Mariana, Sandra e Maria Ana pela alegria e partilha nas rodas de samba, maracatu e carnaval carioca.

Agradeço a professora de idiomas Tatiane França pela indicação de Abel Calombo Quijila que mediou o contato com o tradutor angolano Joaquim Domingos Caputo que, em Angola, fez a tradução para kimbundu.

À historiadora Monica Lima, pela amizade, pelas conversas sobre os ancestrais Pretos Velhos e minha tese, pelo curso incrível sobre História Atlântica;

A todos os artistas afro-brasileiros e indígenas por potencializarem a arte contemporânea;

Ao Grupo do Ateliê Terreiro por realizarem um importante debate antirracista;

Aos Terreiros de Umbanda, em especial, à Tenda do Caboclo Mata Virgem e ao Templo a Caminho da Paz, pelo aprendizado nessa comunidade sagrada de matriz africana;

À querida amiga Taíse Reis, pelo excelente trabalho sobre vidas passadas;

Aos ancestrais Pretas e Pretos Velhos, meu amor eterno. Saravá!

E a todas, todos e todes que acompanham meu trabalho aqui ou em Aruanda, minha gratidão. Axé.

RESUMO

Esta Tese apresenta, com a mobilização das práticas artísticas da arte contemporânea e a palavra escrita, uma reflexão sobre o campo expandido do tema da ancestralidade afro-diaspórica em sua relação com o mar negro do Atlântico sul. Procuro apresentar questões, através das obras e de um livre uso da escrita, em torno deste tema principal, em um gesto de valorização da cultura afro-brasileira frente à constante ameaça de epistemicídio cultural. Seja pelo genocídio do povo afrodescendente, pelo racismo estrutural que envolve nossas vidas e pela intolerância aos terreiros de matriz africana, trata-se de problemas que se alastram desde a escravização. O trabalho está organizado em séries, que se subdividem em *giras*, de modo a abarcar uma ampla apresentação das problemáticas do genocídio cultural e étnico-racial em curso, buscando suplantar os impedimentos para um maior alastramento desses saberes em nossa sociedade, em geral restrito aos grupos sociais envolvidos. Através da produção artística individual, no desenvolvimento de meus próprios trabalhos, e em grupo, com a plataforma coletiva Ateliê Terreiro, as questões se expandem, no sentido da proposição de uma ampla decolonização do pensamento artístico, a ser estendida a todo o público de arte.

Palavras-chaves: arte contemporânea, cultura afro-brasileira, ancestralidade e terreiro, mar negro, arte decolonial.

ABSTRACT

This Thesis reflects the expanded field of the afro-diasporic ancestry, throughout a collection of practices of contemporary art and of the written word, in its relation to the black sea of the South Atlantic. With the use of artworks and free writing procedures, I attempt to present questions around the main topic, in a gesture of bringing value to the afro-Brazilian culture, which constantly faces threats of cultural epistemicide. Be it through the genocide of the afro-descendant people, the structural racism that involves our lives, or the intolerance practiced towards the African matrix terreiros, these are problems that spread out since slavery. The work is organized in series, subdivided in *giras*, covering a wide presentation of the current cultural, ethnic and racial genocide problematics, and contributing to overcome the preclusions for a larger dissemination of such knowledge in our society, in general restricted to the particular social groups related to it. The questions are expanded not only through my own individual artistic production, but also in group, with the collective platform Ateliê Terreiro, therefore searching for an enlarged decolonization of artistic thought, to be shared with all the art public in general.

Keywords: contemporary art; afro-Brazilian culture; ancestry and the terreiro; black sea; decolonial art.

DIZULO

O tese ii Utulondekessa, ni mobilização ya kubanguela, yanaa akubanga arte ya tempo yabite, uzuelele ia ku soneka, Obanzelo mba kuxinganeka mukonda kumavu akatula mu kachacha, ya tata yetu abite-kia muokulo gi Afro-ala ku ixi ya ginjungo, Eme nga kussota ou nga messena oku-londekessa okuhudissa, mukonda ya kubanguelo ya ukala kiambote, kikudie kima pala kussoneka iosso tuamessena, mu konda ya kachacha kia dianga, pala na tukuata Ó Cultura ya Afro-Brazileira, mu kundu ameaça yavudilaku ya Epistemicídio cultural, benguebegue mu Ginocídio ya Atu iosso avualelé ku ianá utundu mu Afrika, ni ku racismo ya Strutura yambatessa Ó muenho yetu, ny kuzuelelu kiaiba, yabanga ku atu ou mutu yanaa utundu kumala yakua Afrika. O maka ii atuando tunde kutembo yabite kia, mu izua ietu ima yamukuenda kiavulu tunde tempo ya Escrividão. O kalakalu tuabanga mu gi série, tua wana mu giras, pala kumbaga ou kussota ulondekessa Ómaka ya Genocidio ya Cultura ni Etnico-racila ya tuabanga okutakana ovudilo imbamba iosso kia tuehela kubanga pala ulondekesso yi kiavulu mu kibata mba ixi, yetu ni grupo eni iosso ya kubanguela arte, Mutu ni mutu pala kubanga Okulá Okalakalu yami, ni okalakalu ya mundo iosso, ni kubanguelo ni atu iosso Atiliê Hala bochi mba Houxi, Okuhudissa yakuenda kiavulo, okiki o kuendelu ya Colonização mu ku chinganeko yana abanga arte, pala kuzalela o mundo iosso a mubanga arte. Dizo dimoxi: arte ya comtemporanea mu cultura Afro-Brazileira, adiakimi yetu abite kia, ni bochi mba houchi ya Kalunga kiBuií-la arte ya colono.

Dedico essa Tese

Aos sagrados Pretas e Pretos Velhos

Maria Conga, Pai Cipriano, Vovó Ana, Maria do Rosário, Pai Benedito

Pai Bento

Mãe Glória

Tia Maria

Vovó Joana

Pai João

Mãe Sabina

Pai José

Pai Joaquim

Pai Chico

Pai Firmino

Mãe Eufrásia

Vovó Cambinda

Pai Antônio

Mãe Joana

Pai Efigênio

Pai Eufrásio

Pai Manoel

Vovó Lulu

Pai Hermínio

Mãe Emília

Mãe Maria

Vó Maria Joana

Pai Matias

Mãe Mariana

Vovô Jacó

Vovó Maria Redonda

Vovó Matilde

Pai Felipe

Vovô Alberto

Vovó Carolina

Vovô Mazinho

Mãe Rosa

Aos meus ancestrais

Tia avó Marióla, e Maria Antônia;

*Ancestrais desencarnados no mar Atlântico: Antônio, Clarice, Fernando, Josias, José,
Alexandre, Melk..., Ferdinando, Aparecida, Sinhá Maria, Lúcia, Clarice, Zibórguia,
Gerúsia, Jacira, Saulo, ...*

SUMÁRIO

Zanzando em torno do mar	11
Caxaxa kia mochi KALUNGA KIA MUENHO	
Capítulo um MAR NATUREZA (vivência)	19
1.1 Percepção e negociação com o mar	19
1.2 Navegação Atlântica	27
Caxaxa kia yadi KALUNGA KIA GISSABO	
Capítulo dois MAR HISTÓRICO (estudo)	40
2.1 Letramento afro- indígena versus cultura euro-cristã	40
2.2 Sagradas misturas	55
2.3 Aldeamento e aquilombamento político-culturais	62
2.4 Liberdades e desenlaces, camadas espiritualizadas	66
Caxaxa kia tatu KALUNGA KIA KOLELAKU	
Capítulo três MAR SAGRADO (vivência)	71
3.1 Mundo invisível	71
3.2 Transmutação de arquivo	88
3.3 Conversa com griots ancestrais	103
Caxaxa kia wana KALUNGA KIA KULONGA NI YA DIBATA	
Capítulo quatro MAR CULTURAL (estudo e vivência)	118
4.1 Ateliê Terreiro, jornadas decoloniais e multirraciais	118
4.2 Uma prática artística em série e gira	132
Reflexões contemporâneas de uma arte ancestralizada	137
Referências Bibliográficas	141
Imagens	152
Capítulo um	152
Capítulo dois	174
Capítulo três	188
Capítulo quatro	234
Site da artista	244
Texto Pai Cipriano	245

Zanzando em torno do mar

Eu sou das águas, filha de santo rodante com o orí¹ regido por minha mãe Nanã, meu pai Xangô e Pretos Velhos, orixás e guias de frente do meu orí. A minha relação espiritual com a energia do mar é muito próxima. Minha atitude com o mar, política, histórica, social, cultural é relacional. Meu percurso de trabalho foi a busca de uma voz ancestral africana, voz que fui encontrar na cultura afro-brasileira, num Terreiro de Umbanda, o sagrado que tem relação direta com o ponto de força natural, o mar. Assim, foram despertadas minhas questões de prática artística e de estudos decoloniais. E é por essas diretrizes que irei conduzir esse texto livre.

As questões que eu coloco na investigação são: é possível a pesquisa em arte contemporânea acolher um trabalho de artista que usa o transe mediúnico na criação de suas obras? É possível a artista trabalhar em sua pesquisa de tese com arquivos orais e invisíveis procedentes da oralidade de guias sagrados dos Terreiros de Umbanda? Acredito que é possível quando tenho conhecimento que o Terreiro de Umbanda é um território político alicerçado na história social e política do Brasil, com vínculo no passado colonial, mas que traz à tona questões para o debate contemporâneo. Durante o transe mediúnico cria-se a possibilidade de outras temporalidades, abrindo a possibilidade de experiências transubjetivas, e nesse momento de “contato”, tanto os Guias quanto os Orixás vêm aos terreiros para tratar de questões atuais, através do filho de santo. Poderia se dizer que o Caboclo é o porta voz dos problemas indígenas, o Preto Velho traz as questões afro-brasileiras, a Exu Pombagira vem com o debate sobre machismo e feminicídio e assim por diante. O meu argumento é que esse contato passado-presente traz a potência desse “arquivo invisível” do plano espiritual Aruanda.

Assim, exponho minhas digressões na vontade de fazer um mar político e espiritualizado, ao mesmo tempo incluindo a arte. Penso em meus direitos ou não de atravessá-lo fisicamente e conceitualmente, de discorrer palavras sobre ele, de me apropriar de sua imagem porque acredito que para tudo precisamos negociar entradas, sem

¹ Orí ou coroa está localizado no topo da nossa cabeça, é o local no qual está o assentamento sagrado dos praticantes do sagrado de matriz africana.

invadir espaços, por isso negocio e demarco meu espaço-território-terreiro em minha prática artística. Temos muita responsabilidade sobre nossa fala e ações, por isso tenho o cuidado e a necessidade de demarcar minha posição artística, política e as estratégias de abordagem que tenciono no trabalho, elas servem para construir possibilidades de leitura entre saberes de vários conhecimentos. Assim conduzo minha pesquisa, para além da imagética poderosa do mar, cito seus Orixás e Guias do sagrado de matriz afro-indígena, percebo a história atlântica, as relações de grupos sociais historicamente oprimidos nesse território fluído e construo a minha prática artística com essas premissas.

Agora que estou mais próxima desse mar em que se constroem relações ambientais e históricas, preciso conjugar mais premissas a essa investigação. A pesquisa se iniciou com um movimento relacional com o mar para estabelecer um território de trabalho até aflorar a cultura proveniente do sagrado de matriz africana. Dessa forma, depois de negociar com o mar, tive o momento de negociação com a História, com o sagrado de matriz africana e depois com a cultura afro-brasileira. São personagens arquetípicos desse mar de minha pesquisa os Guias afro-brasileiros Pretas e Pretos Velhos e os Orixás, principalmente as Yabas das águas. Com esses arquétipos estruturados, começaram a surgir mais histórias sobre a escravização relacionadas com o mar e o continente - a cultura de terreiro ficou presente na prática artística – e estabeleci uma conversa no transe mediúnico que hoje media todo o trabalho prático-teórico que eu desenvolvo. As conversas espiritualizadas de raiz afro se dão por mensagens em textos ou mentais, desenhos e instruções artísticas. É uma “conversa colorida e espiritual”, pois tem uma dimensão étnico-racial que eu acredito ser importante na formação da cultura e uma camada espiritualizada, e ao meu ver, ambas fazem parte da cultura do nosso povo.

Mas o ponto culminante nessa pesquisa, que virou um ponto de virada, foi a minha insistência em ir atrás da voz dos ancestrais africanos, pois ao olhar para o mar parecia ouvir o ecoar de um canto forte no Atlântico. Aquela voz que foi silenciada perversamente durante o longo período de colonização queria falar.

Por isso, primeiramente, não fiz apenas uma pesquisa teórica, em busca de autores, apostei também numa pesquisa na minha prática artística correlacionada à construção de um letramento afro-brasileiro e indígena embasado principalmente na sabedoria sagrada e

cultural do Terreiro de Umbanda, nos Pretos Velhos no Ateliê Terreiro e no Estudo de Vidas Passadas. Autores fundamentais, negros e indígenas em sua maioria, foram lidos e consultados, mas não foi a minha premissa. Estou justamente questionando a colonização brasileira, colocando-me como uma artista no debate decolonial, portanto logo percebi que não poderia acolher regras institucionalizadas por uma classe acadêmica tradicional que privilegia interesses da branquitude. Geralmente, tais interesses determinam um universalismo nas produções acadêmicas de pesquisadores em Artes; teóricos ou artistas indígenas e afro-brasileiros não cabem nesse modelo porque as nossas histórias são plurais e individuais. Uma pesquisa decolonial busca um investimento do ser, a decolonização começa dentro de nós, é um movimento de dentro para fora. Portanto, a crítica que faço é pontual a qualquer proposta que universalize objetos e terminologias (projetos, pesquisas, disciplinas, exposições, etc), isso não tem nada a ver com o decolonial. Meu projeto é específico, pois penso a minha subjetividade, faço uma escrita pessoal, sendo uma investigação que mistura o racional com o emocional, pois trago para essa pesquisa parcial, estudos, vivências e relações de minha vida, ou seja, segui um caminho totalmente fora dos parâmetros universalistas que não identificam sujeitos.

Meu método de pesquisa foi fazer vivências e a partir delas criar estudos. Minhas balizas foram outras — eu conversei com guias afro-brasileiros, estudei os terreiros e as vidas passadas — apostando numa pesquisa que contempla um outro plano junto ao nosso plano físico. Também busquei na literatura ficcional um forte apoio para ancorar minhas descobertas e redação desse texto, principalmente lendo autoras, mulheres e negras. Tenho ciência do que é permitido na universidade, ou seja, os limites de uma pesquisa em artes. Sei que a pesquisa pode até ser vista como anti-acadêmica, por fazer um desvio de rota, ancorada também num arquivo invisível, ampliando a ideia de arquivo físico. Eu a vejo como realizável, e que além de ter gerado resultados, também fez uma crítica estrutural, social e artística ao sistema engendrado no Brasil colonizado que ressoa em nossa sociedade há mais de quinhentos anos. Essas regras e categorizações determinam quem pode falar e se eu escolhi falar a partir da perspectiva decolonial — das vozes ancestrais africanas que não puderam fazê-lo — não posso aceitar esses preceitos universalizantes em minha pesquisa artística. Quero justamente falar do silenciamento racial, da naturalização

do racismo, da objetificação de corpos, da intolerância religiosa aos terreiros, categorias para as quais encontro respostas na cultura afro-brasileira e indígena. Me inspiro nessa potente cultura e problematizo alguns desses saberes em minha prática artística.

O curso d'água foi encaminhado por mim, no qual criei e caminhei nesse percurso de cinco anos. Por perceber, após os estudos que fiz, que a história do meu país é uma história no qual se ocultam as práticas afro-brasileiras e indígenas sejam elas artísticas, sagradas ou políticas e ainda quando todos esses campos se engendram em prol de um ideal ou cultura de resistência passam pelo mesmo preconceito. É também um país que nasce das travessias nas águas atlânticas, os trânsitos, as invasões e as diásporas, na disputa entre espaços geopolíticos e geoafetivos.

Antes de entrar nos capítulos da tese, farei um breve histórico sobre alguns pontos da escravização que deram gatilhos significativos e impulsionaram a minha pesquisa. Quando, da navegação no mar, me transferi para o território da palavra, mais *insights* aconteceram, pois vim de uma relação importante, no qual fiz um percurso de entrar em alto mar, vim dessa vivência de navegar em um barco para a escrita. A linguagem também é um caminho semelhante a uma navegação. Migro para a história da escravização no Brasil ao me aproximar dos dados que notificam as milhões de pessoas que fizeram o desenlace no mar, sabendo que outros tantos corpos desencarnaram no nosso continente. Uma história que sempre me sensibilizou muito e fez eu realizar muitos trabalhos de arte. Iniciei a construção de minhas reflexões nessa pesquisa a partir de uma tragédia do mar para depois me deslocar às demandas do continente. Com o conhecimento que tive sobre um dos ramos da história, a História Atlântica, percebi melhores nuances políticas dos trânsitos atlânticos na formação de pessoas e cidades do sul Atlântico no período aproximado de quatro séculos. Naquele momento, o principal transporte internacional era os navios. Ao final desse percurso histórico, dirijo-me ao sagrado de matriz africana e indígena, agregando esse saber ancestral ao meu conhecimento intelectual.

Historicamente, a independência que poderia se adquirir em uma vida como “escravo de ganho” (termo/ alcunha da época escravização) e outras inúmeras demandas sob o mando de uma “senhora ou senhor de escravo” (termo/ alcunha da época escravização) é de ficar, por um tempo, livre da casa grande, só retornando para dormir. As

peças que trabalhavam nessa condição pagavam grandes valores aos seus senhores por esses serviços exaustivamente com muito trabalho e pouco lucro para elas, injustiças a todas as pessoas nessa condição por séculos. Porém, outras tantas pessoas do mesmo ramo conseguiam ser boas estrategistas, reservavam um lucro nas vendas, se associavam em confrarias e conseguiam a Carta de Liberdade. Essa palavra — liberdade — tão cara às pessoas que viveram esse momento, parecem nos dizer hoje que era tudo o que elas precisavam. A força dessa palavra é a mola propulsora por séculos que impulsionou diversas ações para finalizar o período da escravização e conseguiu. E foi essa força gigante e inspiradora para mim, desses antigos ancestrais, que modulou a história e atravessou o espaço-tempo, trazendo essa herança para todos nós, como diz o Ponto que ouço hoje nos Terreiros, “*um grito de liberdade, um grito ecoou*”.

Nessa escravização repleta de crueldade, motivos não faltaram para os levar a realizar tantas revoltas nos navios tumbeiros e no continente, a criar espaços de resistência, a proferir tanta solidariedade entre etnias de diversos países africanos, iniciando um intercâmbio de conhecimentos culturais e sagrados entre si que potencializaram a cultura brasileira. Esse conhecimento não ficou restrito a essa comunidade, europeus usufruíram dessa cultura e acabaram por divulgá-la também para apresentar o Brasil ao mundo. Muitas vezes essa “mostra de cultura do Brasil” aconteceu de forma perversa, pelo abuso autoritário sobre corpos exibidos de forma exótica e por não prestigiar a autoria e o protagonismo africano e indígena sobre suas culturas. Absurdamente, até hoje temos Museus Etnográficos na Europa detentores de peças “roubadas” da cultura africana e indígena.

Outro dado marcante desse período é as formas de se proteger da tirania colonial encontradas no sagrado e na cultura. Uma das resistências culturais africanas a se mostrar são os cultos aos orixás, é o que chamamos hoje de Candomblé, posteriormente também Umbanda. São o sagrado de matriz africana e afroindígena que auxiliam e servem de preparação para várias ações silenciosamente revolucionárias apenas com o ressoar do angoma. Mas também tínhamos, nessa época, o culto a Alah pelas pessoas negras mulçumanas, os malês, tínhamos a Igreja da Barroquinha, onde nasceu um dos primeiros terreiros, as Irmandades negras cristãs de Nossa Senhora do Rosário em várias cidades, a

Irmandade da Boa Morte em Cachoeira, entre outras formas de confrarias insurgentes que conseguiam ser combatentes e angariar fundos para libertar escravizados. A partir desse ponto, é que considero a constituição da nossa cultura, como afirma também Abdias do Nascimento. Temos um amálgama de sagrado e cultura numa vida social de negros e indígenas que foi possível naquela época, dentro daqueles limites coloniais. A partir da diáspora africana e a dizimação dos povos indígenas, esses dois grupos sociais precisaram se reinventar dentro do Brasil e começaram a se contrapor às sujeições pelo viés de suas culturas. São as culturas de resistência da nossa ancestralidade, que vieram se desdobrando até a cultura étnica brasileira de hoje, um largo campo artístico que mistura opressão e potência, no qual eu sou praticante, atuo e faço o meu ativismo.

Apoiada nesse histórico da escravização, iniciei minhas reflexões escritas, negociando com o Atlântico sul. No capítulo inicial **“Mar Natureza”** foram trabalhados argumentos sobre minha situação relacional com o mar, junto à minha prática artística, trazendo o ambiente da praia. Por relações propostas e associadas à imagem do mar, mostro quais minhas intenções iniciais em articular o mar com minha produção artística na arte contemporânea perante o tema — ancestralidade e terreiro — e assuntos que estou abordando como a cultura afro-brasileira, o mar da diáspora africana, próprios da decolonialidade. Assim, o primeiro capítulo mostra o território das orientações políticas e afetivas em torno do mar, constituído de uma escrita poética, dos pontos importantes de uma base territorial para minha prática artística. Por isso, afirmo que a obra apresenta as bases fundadoras de meu pensamento crítico.

Em seguida, começo por tratar a relação do mar com a teoria afroindígena, referenciada no capítulo dois **“Mar Histórico”**, decolonizando minhas referências bibliográficas. A teoria, nesse caso, é um conjunto de saberes plurais, literários ou não, com fontes diferentes, que sempre fizeram parte da minha formação. Nessa pesquisa, acrescentei as sabedorias ancestrais de comunidades tradicionais de terreiro como é o afro-indígena Terreiro de Umbanda. Foi nesse período que se deu a aproximação com diversas literaturas, afro-brasileira, indígena e africana, redefinindo um pouco as diretrizes dessa pesquisa artística. A partir da cena da colonialidade, marcas de tantas opressões e silenciamentos raciais, proporei a discussão sobre o decolonial, a mestiçagem, a cultura

indígena nos terreiros, e a importância de se organizar em uma comunidade. Ao final do capítulo faço comentários à passagem para o mundo do sagrado.

O terceiro capítulo “**Mar Sagrado**” foi o período de mais atenção na minha mediunidade e adoção da oralidade das tradições afro-brasileiras ou afro-indígenas no meu trabalho. Frequentando sessões do sagrado da Umbanda e Candomblé por um tempo, optei por me tornar uma filha de santo da Umbanda. Comecei a prestar atenção nos guias ligados à diáspora africana, nesse contingente plural de guias sagrados da falange² chamada Pretos Velhos porque percebi que afinava diretamente com minha pesquisa. Mas um pouco antes de chegar no meu terreiro, fui percorrendo um caminho com uma série de propostas de pesquisas que fiz a mim mesma, como a imersão na Biblioteca Nacional, na Colônia de Pescadores Z13, a pesquisa em vários Terreiros de Umbanda até a iniciação em um deles e, por fim, a imersão e a mistura desses dois ambientes de trabalho distintos: terreiro e ateliê. Foi quando ocorreu a transformação de meu trabalho e as conversas com velhos griots³ ancestrais tornaram-se muito importantes.

Nesse contexto, escrevo minhas reflexões no quarto e último capítulo do texto, “**Mar Cultural**” que é um momento de aproximação dos estudos e das vivências. No meu ponto de vista afro-brasileiro, a Bahia é o segundo nome do Brasil, o primeiro nome seria Pindorama. E o Rio de Janeiro, e o Rio Grande do Sul, e os outros Estados da nação? Quais foram suas contribuições culturais para o país? De quem foram essas contribuições culturais? O que é a Cultura brasileira hoje? Essas são algumas questões e reflexões que eu me perguntei na pesquisa perante a trajetória trágica do Brasil na colonialidade, esses 400 anos que, por um lado, germinaram e fortaleceram a cultura indígena e afro-brasileira, e, ambigualmente por outro, marginalizaram e ainda refutaram essa cultura, muitas vezes, no nosso país. Desse contexto surge uma cultura que deriva do colonial e emana nos Terreiros de Umbanda até hoje, mas que desperta também muitos questionamentos e um processo de decolonização. A partir desses princípios culturais, como artista praticante da cultura de terreiro, organizei o meu trabalho no Ateliê Terreiro com minha produção artística, que referencia, cita e celebra a cultura de terreiros em séries e *giras* e na coordenação dos

² falange é um agrupamento de espíritos por afinidade e para um objetivo de trabalho sagrado.

³ griots são os africanos guardiões das palavras, os contadores de histórias orais, que vão passando de geração em geração sua sabedoria.

debates antirracistas de um grupo que criei para ampliar e fortalecer as questões étnico-raciais e culturais.

Meus trabalhos, produzidos junto a essa pesquisa prático-teórica, trazem a importância da herança das culturas de matriz africana e indígena no Brasil, mostrando uma cultura afro-brasileira, que foi marcada pela opressão, mas também pela liberdade e a resistência dos povos. Trabalho ideias antirracistas na emergência e na utopia de uma possível igualdade étnica-racial. No Ateliê Terreiro, realizo obras que visitam histórias passadas e criam narrativas decoloniais. Na perspectiva contemporânea de uma arte ancestralizada, produzo obras em série e *giras*, fabulações de formas mistas e uma proposta conceitual de afirmação da cultura afro-brasileira proveniente dos terreiros. Fundamentalmente, é um trabalho feito em inspiração com guias ancestrais afro-brasileiros e o meu corpo mediunizado se tornou a chave desse processo artístico. Mudei até o nome durante o processo de pesquisa da tese. Eu assumi uma nova identidade ancestral. Hoje sou Luanda, uma mulher marrom, cisgênero, heterossexual e de terreiro, uma artista contemporânea que articula mudanças.

1.1 Percepção e negociação com o mar

Vou caminhando até lá. Ao longe, ondas sonoras vão tocando em mim, ouço um som circular e infinito, espiralado, quase repetido. Vai se aproximando de todo meu corpo, circulando dos pés ao topo da cabeça. Sigo em frente. Configura em minha mente alguma imagem do mar. Já com os pés na areia, consigo sentir parte de sua energia. E com passos firmes sigo em direção ao som que escuto e me guia. Pouco a pouco o som vai aumentando. Logo não escuto mais nem minha respiração, pois a própria se confunde com esse som de vai e vem do mar que toca a areia e parece simular o sangue que perpassa o meu corpo água.

Gosto de pensar em nós como seres compostos de água e já que vivemos num planeta chamado Terra, também composto mais por água do que por terra, e proponho e compactuo um pensamento: somos água. Deixamos fluir nessa água tudo que nos atravessa. Depois dessa digressão, volto meu olhar para o mar e reflito: tenho eu direito de adentrá-lo? Tenho o direito de negociar propostas. Faço essa viagem, pois ao me encontrar próxima dele, sei que existo porque ele está ali, nesse hiato percebo meu corpo. Com essa relação me reconstruo, me penso água, navego dentro e fora de mim, diluo meu pensamento em sua grandeza e força desse grande volume de água que envolve os territórios continentais de nosso planeta azul. Sereias, caboclas, marinheiras e marinheiros, piratas, seres do mar, peixes e toda biologia marinha que fluem sua existência nesse território fluído, marítimo, água salobra, receptora de todas as águas do planeta, lagos, rios, cachoeiras.

E quem negocia esse mar? Quem negocia esse mar sou eu, uma mulher marrom, racializada, que estou na fronteira entre povos originários e afrodescendentes, num lugar tenso, de misturas raciais, um corpo que carrega a sexualização e a opressão proveniente do histórico da colonização, uma prática e pensamento para rezas e benzeduras, para os cristais, as ervas, os pontos, as guias, a meditação, o transe, a regressão a vidas passadas, misturando tudo isso ao meu presente. Todos esses elementos orgânicos e invisíveis estão

reunidos no meu sagrado, numa prática artística diária que conversa com o sagrado. Tudo tem energia, tanto os objetos sagrados que uso nas obras, como as deidades e guias que eu recebo. A energia da consciência de um guia ancestral, a que emana da palma das mãos, a de um ambiente preparado – os terreiros –, troca de saberes e vida espiritualizada coletiva. São todas energias onipresentes para mim, do qual o meu trabalho de arte se relaciona.

Já no final da tarde vejo uma imagem longa e fina de cor azul, espelho no horizonte, cor prata que entra nos meus olhos e impacta minha mente com o som do seu grande volume de água, enquanto tenho os pés firmes na areia da praia. Nesse entardecer, que remete à partida ou à chegada, penso no mar como travessia, como movimento, como mudança, como desencarne, refiro-me aos diversos corpos lançados ao mar em nossa história colonial brasileira. Vejo nele uma viagem longa e me sinto em suspensão com esse caminho. O inconsciente diz que preciso atravessar esse oceano. Quero fazer isso. Sei que parte de sua história passa por mim e por um contingente de mensagens sonoras e visuais, reais e passadas, verdades e sepultamentos que ecoam a partir de meus estudos e vivências. Vejo nele a calunga grande⁴, a morte de milhões de pessoas aprisionadas em porões fétidos de um navio, mas cheios de esperança, de coragem, de amorosidade, de muita vontade de viver e não aceitar condições tiranas e violentas.

Ao entrar no mar, a cada onda que passo, o vou conhecendo e ele conhecendo a mim também. Aquilo que de longe pareciam trechos longínquos ou manchas de cor azulada num desenho aquarela ou numa pintura, agora é a baliza de cada passagem ao atravessar mais uma onda. Assim vou passando, cheia de cor e vitalidade, aprendendo com ele a ser mais forte, adentrando num mundo plural, inclusivo, multiétnico. Sentindo sua força, o vigor da sua corrente marítima, preciso desprender os pés do chão e nadar muito para alçar certa liberdade que senti no corpo, flutuando na água. É como se o mar nos dissesse “é para ir em frente, livres.”

Por isso, penso sobre o mar histórico também, porque histórias são remotamente lembradas por mim sobre o alto-mar no passado colonial, onde as travessias em tumbeiros foram difíceis. Eu o associo e remonto às histórias contemporâneas dos negros. São

⁴ Calunga grande, termo usado pela religião Umbanda, é o mar, onde morreram diversas pessoas negras no período colonial e de escravização brasileiro.

histórias legitimadas pelo colonizador há muito tempo. Embora saiba que temos ao menos dois lados da história que compõe essas travessias difíceis no mundo do oceano Atlântico. Acredito que elas foram muito difíceis para o negro que foi arrematado pelo escravizador, sendo que contemporâneo ao tempo desse tráfico de pessoas escravizadas nas águas do Atlântico um pensamento filosófico fluía por uma via paralela, o Iluminismo, enquanto a América estava sombria, escravizando pessoas, a maioria africanas e indígenas. Ainda bem que negros protagonistas, redescobertos hoje, conseguiram alçar caminhos de liberdade em meio à escravização que ainda perduraria por séculos.

O mar, meu território de pesquisa, vai sendo ocupado em meu pensamento, com sua imagem associada a essas histórias e as reflexões que dela demandam. Como se fossem ondas de histórias que mudaram a trajetória de milhões de pessoas vindas do continente africano para o continente americano. Nós, contudo, estamos atrelados a esses milhões que vieram pelas águas parar no Brasil, porque nós todos também estamos ligados a esse mar na costa brasileira, aos trânsitos constantes da nossa história atlântica, movimentação que perdurou por quatrocentos anos e conduz boa parte da formação sociocultural desse país. Mas nessa longa travessia marítima, que ocorreu entre os séc. XVI ao XIX, tráfico de pessoas negras realizado de forma oficial e não oficial foi atravessando esse oceano para construir uma nação à base de trabalho feito por pessoas escravizadas.

Imaginemos os milhões, corpo por corpo, que fizeram a travessia, alma por alma que ficou na travessia marítima. São pessoas que tem trajetórias de vida distintas, não são milhões de iguais, são milhões de diferentes. Tenho pensado que a diversidade da cultura africana pode ser redimensionada, por exemplo, a partir desse número de pessoas. Então, é claro, que ao trazer milhões de pessoas, trouxeram milhões de culturas diferentes. E aos que tinham como destino a América, o Brasil, são pessoas que foram ceifadas de seu próprio ser, banidas de qualquer referência as suas origens, somado a nenhum direito humano no novo território, que foram colocados na sociedade como corpo-mercadoria e com marcas de uma violência constante. Fizeram os escravizados acreditarem que fora tirado o seu poder, com isso, gerando uma opressão emocional entre os aprisionados, que viviam nesse novo local, onde habitava a colonização com economia de um sistema

escravista. Muitos despertaram, organizaram diversas estratégias, tiveram muitos embates com o estado, se libertaram e libertaram muitas pessoas.

Para um corpo escravizado, a senzala é o mar na memória, para um corpo da travessia atlântica, o trapiche é o mar no horizonte. Para um corpo libertário, o navio é o mar à vista, se possível, com a visão de África bem perto. O som do mar esteve sempre presente para aquele que se tornou aprisionado por um colonizador. Sábio e experiente, ele calcula o espaço e o tempo de fugir dessa situação, e emana esperança. O mar é o som da travessia, da diáspora e da liberdade. Mas seja o que foi para cada indivíduo, esses momentos da nossa história, da perseguição que a pessoa negra sentiu e ainda sente hoje, para elas, o Atlântico Sul sempre será uma questão presente em suas vidas. Por isso, ao caminhar nessa areia úmida, onde as ondas do mar se aproximam de mim, minha percepção é que esse mar derrama histórias e demandas na beira das praias brasileiras. São forças energéticas que vão chegando até nós para nos contar suas histórias encruzilhadas.

Observo o mar para perceber todas essas noções, camadas políticas e espirituais. Nesse ensaio em espiral, passaremos sempre pelos mesmo lugares, mas em camadas ascendentes e substancialmente diferentes. A primeira base desse trabalho são os quatro séculos de escravização no Brasil, pois é dessa forma que consegui entender o que há e o que é a cultura brasileira hoje, e assim, consigo argumentar a formação da nossa cultura brasileira que é a cultura indígena e afro-brasileira. Ela é o mar e todos os seres marítimos, é a floresta e todos os habitantes dela, é a natureza e todos os Orixás, as matas e os espíritos indígenas. Esse é o Brasil. Essa é a nossa história. Nós precisamos amar essa cultura africana e indígena e deixar ir embora ou criar distância da cultura eurocêntrica, assim diremos um não ao apagamento político dos povos originários e reconheceremos os largos traços africanos em nossa cultura.

A horizontalidade do mar também me define. Meu respeito perante a imensidão que sei que é finita, mas me impressiona. Alarga minha visão, me coloca em perspectiva de relações horizontais e étnicas. Apesar da nossa diversidade, o mar conseguiu costurar histórias distintas e as aproxima no entendimento e aceitação desse Outro que veio de outra margem do oceano. Nessa ideia, todas, todes e todos são seres do mesmo oceano e

diferenças se misturam e, ao mesmo tempo, não perdem seu protagonismo, sua identidade, etnia, cultura, política - somos todos pluralmente atlânticos.

Em alto mar, aqui na Baía de Guanabara, percebo um eco no tempo e reverbera uma voz que diz

“Luz no teto sob nossas cabeças, chegava mais uma porção de comida, comer no escuro, comer com as mãos, partilhar com o vizinho. Foi nesse momento de travessia que podemos reconstituir nossas forças, apesar de existir uma força contrária, que queria nos paralisar e nos fazer obedecer. Mas nossa inspiração era o mar. Era ouvindo o seu som que tocava com força o navio que nos inspirávamos. Por que não igualar nossa força negra com a força do mar?” (Maria Conga, arquivo oral, Mesa de Griot)

Ouvia essa voz ao contemplar a imagem do mar em movimento – linhas e mais linhas de matizes azuis esverdeadas. Que corpos ancestrais eu escuto? Que verdades se apresentam? Vozes se apresentam a falar sobre o que se passou no Brasil colonizado. A tempo, sobre as inúmeras travessias e os inúmeros corpos negros lançados nesse mar, A mostrar a resistência perante a opressão e num ato de desafio se jogar na energia de Yemanjá para buscar um caminho mais feliz. E a voz dela ecoa:

“Nós seguimos em viagem. Nós continuamos e atravessamos o oceano Atlântico pelos outros que durante a travessia cumpriram seu caminho.” (Maria Conga, arquivo oral, Mesa de Griot)

Revalido os diálogos que podemos estabelecer com a energia das águas. As formas de contato e travessia são incertas, mas tento estabelecer uma melhor travessia. Embora ele mesmo, o território mar, é dual, uniu e separou tantas famílias. A diáspora africana foi provocada por colonizadores que traçaram inúmeras linhas, traços, riscos sobre o mar nessa travessia. Colonizadores podem ser responsabilizados por tantas distâncias, desafetos, desagregações, desarmonias, para depois ver um país com modificações miscigenadoras, eventualmente sincretizadas e sucumbindo memórias. Não adiantou ninguém poetizar criticamente a travessia, nem Castro Alves, nem a releitura da mesma poesia por Maria Bethânia e Caetano Veloso, não condeno as poéticas, pois sou artista, mas percebo a dificuldade em nós todos diante dessa dívida impagável. Em quem ou o que

poderá desfazer certo elo perdido dos povos da diáspora? Talvez ninguém e nada poderá, a dívida é muito grande. A dor é devastadora. A arte talvez possa apresentar questões. O que os diaspóricos puderam fazer depois do contato e da perversa contaminação determinada e imposta, foi tentar desdobrar a sua cultura em outros espaços territórios escondidos para que ela não terminasse, sobretudo perpetuasse e se descobrisse, tirando o manto colonizador, e revelasse suas origens africanas e indígenas, seu protagonismo.

Mas as pessoas estão capturadas num navio, talvez fosse melhor estar à deriva no Atlântico. A respiração até pode se confundir com a maresia, pois é sal que se põe na língua do futuro colonizado para batizá-lo numa religião que não é a sua e um nome cristão que não é o seu. É a pele do corpo sangrando que recebe sal para a cura das chagas abertas. Navegar nessa água salgada é também lembrar desses despropósitos de tortura com o sal durante a escravização. Caminhar na beira-mar é recordar e sentir o sal dessa maresia na minha boca. A boca, órgão anatômico de muito silenciamento, não se podia falar, não se podia escrever.

Eu percebo, navegando em alto mar, outro silêncio, ele vai pouco a pouco invadindo a minha mente. Nesse momento de silêncio, consigo meditar com o mar e ver a possibilidade de mediar, através da sua imagem, as histórias afro-diaspóricas soterradas na imensidão das águas e da própria história brasileira, história que sempre os marginalizou, ocultou e silenciou.

Na minha viagem de barco, penso na possibilidade de um corpo que estava aqui ter voltado para lá, um retornado. Sua alma em busca de África, pois esse era um dos desejos de muitos antes de deixar o corpo físico. O ser espiritual não nasce na hora da partida. O ser espiritual é nossa ancestralidade formada por uma trajetória de muitas encarnações. Ao fazer a travessia forçada, como pessoas aprisionadas, o fizeram com toda força a sua fé, pois essa era a forma de existir por mais algumas horas, dias, o que fosse possível naquela viagem desumana. Histórias que todos nós sabemos, mas parecem não ter sido apreendidas e reverberadas em nossa construção como um ser brasileiro, pois se tivessem sido, os negros não passariam por racismo hoje depois de 133 anos da abolição formal da escravidão.

Eu retorno ao continente aos poucos. Em minha caminhada a beira-mar, fui descobrindo, cada conta, unindo uma a uma nesse fio condutor cultural, sagrado, histórico e político que construo junto ao meu discurso racializado, na minha trajetória artística e de vida ancoradas no mar, que com muitas camadas percorridas se desdobrou na cultura afro-brasileira. Símbolos afro-brasileiros me vem à memória ao estar com esse mar que espelha a história brasileira. Um desses símbolos é o rosário, uma marca indelével num corpo africano, eu diria uma marca ambígua e colonial dos guias Pretos Velhos às tantas misturas que chegaram pelo mar. Em cada religião tem a uma denominação para um fio de contas que representa rezas com orações populares, como as conhecidas aves-marias e os painhos para os cristãos. Rezar era possível, falar não, um sintoma da escravização, de calar o oprimido. Essas memórias simbólicas são ligadas a esse mar que estou construindo, junto também à santa, guia ou orixá que possui ligação com o mar-natureza, como a mãe cujo os filhos são peixes ou como Nossa Senhora das Candeias.

Tenho muitas memórias de praia. Local que naturalmente me relacionei desde pequena. Passava 4 meses por ano numa pequena praia no sul do Brasil. E ali também tive que fazer muitas negociações Naquela época o meu corpo físico era bem pequeno, tinha 3 anos de idade, e o mar era agigantado para mim. A praia estava começando a ser habitada bem no final dos anos 1970. Era onde passava os meus verões. Na beira do mar, deserta, eu tinha um mar retilíneo que parecia caber nos meus olhos de criança. Pura utopia! Eu ficava sempre muito feliz de estar ali com aquela maresia no corpo. Via navios em alto-mar e muito vento com areia, uma camada fina, correndo a beira-mar. A areia com vento parecia cortar minhas pernas, quando o vento era muito forte. Também havia um navio antigo, ancorado na praia, abandonado há anos, em que todas as crianças brincavam. Na praia vizinha, tinha um farol, era o Farol da Solidão. E realmente era só ele naquela imensidão de areia que, para mim, representava a solidão de nós todos naquela praia ao sul do Brasil, minha solidão e acho que dos meus pais naquele território arenoso e com muito vento, onde tão poucas pessoas habitavam. Tive essas vivências na infância e agora reporte esses elementos — mar, praia, navio e farol — aos meus estudos sobre escravização, decolonialidade e cultura afro-brasileira. Como vêm, de forma sutil e inconsciente, essas negociações foram feitas desde minha infância. Essa vontade de

conversar com o mar e perceber o seu entorno, a sua fala circundante e repetida, a sua energia espiralada.

Trago essa memória já com novos significados de tantas histórias brasileiras que meu corpo e alma já adquiriram, com todo contato que tenho com consciências negras, com as espiritualidade afro-brasileiras que incorporo, recordando essa herança ancestral e hoje estou aqui a contar essas histórias. Para mim o mar é aquele lugar em que cabe tudo. É como o depósito da memória.

Da praia vejo os navios no horizonte. O navio é uma memória perturbadora para o africano e para o indígena e o reflexo atual é a desigualdade racial que parte desse povo enfrenta. Eu não consigo estar aqui na praia e não perceber tudo isso. Eu olho para o mar e converso com ele, como se ele fosse uma testemunha da diáspora e da dizimação indígena. Daquele navio que veio para matar indígenas e daquele navio que veio carregando corpos africanos quase mortos.

É importante colocar esse lugar da praia como local da diáspora, como território de disputa, como uma inflexão na trajetória de vida dos nossos ancestrais e por consequência em nossa trajetória. Porque vidas negras e indígenas morreram lutando ali. E nós hoje renascemos para recontar essas histórias de novo, com uma visão crítica étnica, sem embranquecer tudo, escurecendo corpos que foram invisibilizados nessa história. Esse é o mar que eu construo.

Eu construo um mar à beira da praia que apresenta todas essas nuances da história sul atlântica. Eu percebo no mar as desigualdades raciais, o genocídio dos afro-brasileiros e indígenas, a cultura afro-brasileira, como as religiões de matriz africana, entre tantas camadas dessa cultura. Fico caminhando na areia a lembrar de tudo isso. E tentando criar práticas artísticas e sociais, ações humanitárias e educativas, que têm a intenção de colaborar com a diminuição da desigualdade racial e dos privilégios da branquitude. O mar como artefato.

Eu quero um Brasil que olhe para o mar e lembre desses quatrocentos anos de violência racial, de tratar corpos humanos, negros e indígenas, como mercadoria. Eu

anseio por um mar aberto, flexível a todas as pessoas, num convívio mútuo, de trocas, de entendimento inter-racial e multiétnico.

1.2 Navegação Atlântica

Nós decidimos ir, decidimos navegar, decidimos atravessar, com nossa força, com a coragem de quem sabe que viver é um risco. Nós fomos. Porque sabíamos que iríamos vencer. Que por mais que fôssemos pegos aqui ou ali, nós iríamos escapar. Nós enfrentamos, nós fomos em frente, nós nunca desistimos, nós chegamos, nós trabalhamos e nós nos libertamos. Nós nunca desistimos. (Maria Conga, arquivo oral, Mesa de Griot)

Aquela voz do mar voltou e eu fiquei a meditar, reflexiva, pensando nos tantos embates que a comunidade africana e afrodescendente enfrentou naqueles séculos e ainda enfrenta hoje, sobretudo em um dos mais violentos séculos do período escravocrata, o séc. XIX. Da Revolta dos Malês à Revolta da Chibata, foram muitas insurreições. A liberdade foi comprada, as nossas conhecidas Cartas de liberdade, mas sabemos que antes de tudo, ela também foi conquistada.

Por tudo o que aconteceu, hoje eu me coloco num lugar político. Preciso fazer negociações, concessões e oposições, perante uma situação que reverbera ruídos. O mar é imensamente maior que eu. Navegar nesse mar construído é como saber medir suas ondas, o curso das marés, fazer um estudo do vento, prever o momento da tempestade, aproveitar a hora da calmaria, e em um jogo de cintura, seguir navegando, sempre trabalhando muito e em frente.

Percebo os habitantes das cidades atlânticas como navegadores, como pessoas em trânsito, como peças de um jogo político, com suas estratégias afetivas e sociais/coletivas. Imersas numa navegação que gerou o genocídio dos povos indígenas e afro-brasileiros. E isso significa uma perda enorme para todos, porque acredito que a pluralidade e as diferenças étnico-culturais são fundamentais para a sabedoria da humanidade. Mas viver na época da escravização era um risco constante para as pessoas africanas e indígenas

principalmente. Com o passar do tempo, já havia muitos libertos. Mas eles tinham que ser precavidos, tendo as balizas necessárias para estar em um navio, por exemplo, e não ser pego por ser confundido como uma pessoa escravizada. Ser um liberto, não era algo que estava dado, você sempre poderia voltar a ser escravizado. É o vai-e-vem do mar, um estigma da travessia, um retorno, sempre se tinha que estar atento para não cair nesse círculo de novo.

Eu não lembro bem da minha viagem, mas poderia dizer que eu naveguei com os escravizados e isso pode querer dizer muitas coisas. Nessa escrita, eu me/nos recoloco nesse momento da travessia atlântica, como os aprisionados do sistema escravocrata, e no pior lugar que se possa imaginar de um navio. No fundo dele, sentindo o mar nas costas, em cima, por baixo, no corpo todo. O corpo que começa a não sentir mais dor, sente ainda a presença da energia do mar. A energia do Atlântico embalsamando e carregando no colo todos os corpos que caem nas águas, cuidando de cada um. Sentir a água tocando na pele, é perceber as Yabas das águas no corpo.

Nos tumbeiros
Uma “carga” morria no caminho
Navega ação
Corpos se deterioravam no chão
Um mar de lágrimas,
Só se vê mar, mar, mar
E os corpos a lutar,
Os corpos são jogados no mar
E o colonizador a chicotear o chão do navio
Não há mais corpos,
Há um mar de lágrimas
E nessas lágrimas tem sal,
E só se vê mar, mar, mar
Um mar negro.

Água salgada em minha língua, são muito os riscos no oceano Atlântico da diáspora. E o que me interessa desses trânsitos são as proposições de História Atlântica. A História Atlântica une uma série de fatos que ligam países como Inglaterra, França, Estados Unidos, Cuba, Brasil com países africanos. Reconfiguram cidades, me dando outras visões e dados dessa história colonial. David Armitage é o autor que organiza traços

gerais dessa História Atlântica como campo da História. Ele diz “Somos todos atlanticistas agora”, me propondo um pertencimento a esse ramo de pesquisa.

Na literatura ficcional, encontrei uma história atlântica bastante exemplar que remonta ao elo perdido em trajetórias de vidas que foram separadas, a partir das navegações da diáspora africana, como nesse depoimento da personagem Kehinde (Luísa) da autora Ana Maria Gonçalves.

“Esméria morreu. Ela fez a travessia comigo. Mesmo sem eu saber. Ela estava lá. Esméria fez elos em minha vida. A vida de uma pessoa negra durante o período da escravidão passa por essas desventuras. São diversas pessoas que passam por nós, mas algumas, somente algumas, traçam caminhos que fazem nós olharmos para trás e unir nossa trajetória. Esméria foi uma pessoa assim em minha vida. Foi a primeira pessoa que me recebeu no Brasil, por isso essa memória tão forte da chegada, um alento depois de uma viagem muito diferente do que já tinha feito, inesperada, agitada e triste. Saber que Esméria desencarnou é ver que uma parte de minha história se tornou memória. Com ela viva, a história também estava viva. Com ela longe, já não posso mais acessar tão facilmente alguma lembrança. Ela fazia parte do meu espaço-tempo. Uma forma de reviver tudo aquilo e fazer pequenas mudanças. Trajetórias partidas, isso é diáspora. Nós precisamos do outro para contar nossa história de vida, precisamos dos grupos (de resistência), dos grupos familiares, precisamos recriar famílias, reconstituir laços afetivos, fazer elos de ligação para não nos perdermos tanto. E, assim, de certa forma, reconstruímos essa África que ficou para trás.” (GONÇALVES, Ana Maria, *Um Defeito de Cor*, página 624)

Por essas narrativas é que encontrei na História Atlântica um campo aberto para acolher histórias como a da Kehinde, e de tantas outras pessoas negras, que tem essa história na sua ancestralidade, reflexões históricas por outros vieses, através de uma biografia. A leitura histórica fica expandida, não linear, transversal, o foco é o movimento de pessoas na geografia do território atlântico. E é também um campo de estudo para compreensão do colonialismo que tanto reverbera na nossa vida hoje, muito presente, aqui no Brasil. Embora eu saiba que é difícil nos livrarmos dos hábitos coloniais, porque nós não nos livramos da própria história.

Eu me sinto inundada, me considero uma pessoa atlântica, profundamente tocada pelas questões decoloniais, pelos trânsitos no oceano Atlântico, pela cultura afro-brasileira, pelo meu vocabulário antirracista, por minhas ações, pela cidade que habito, pelas minhas

entidades e orixás, pela capoeira, pelo afoxé, pelo jongo, pela congada, pelo samba de roda, pela Umbanda, pelo Candomblé, pelo carnaval, pelos autores que eu escuto e leio, músicas e escritos, multiétnicos, inconvenientes e incompatíveis com a literatura normativa, pela sabedoria oral dos terreiros que eu absorvo na minha intelectualidade. Eu estou atlântica. Percebo a minha pesquisa nesse trânsito marítimo que gerou a nossa cultura. A historiadora Beatriz Nascimento é atlântica, ela diz “*onde está a dialética? No mar Atlântico. África, chorando diante de todos os males e belezas*”.⁵ Aprendi e aprendo muito com Beatriz Nascimento, pensadora do mundo sul atlântico.

Atravesso esse mar, pensando na opressão do colonizador com as consequências que vêm disso, os diversos lados da história, o latino-americano e o pretoguês, conceitos fundamentais da intelectual Lélia Gonzalez que enriquece minha sabedoria e me faz entender a textura e a espessura do nosso jeito de falar português brasileiro, como é importante entender isso, a potência dessa comunicação. Como a fala do guia afro-brasileiro, os Pretos Velhos, é “pretoguês” também, não é um português errado. Quem podia falar naquela época? Quem tinha direitos e quem tinha obrigações? Era como nossa sociedade era dividida. E sei como é importante falar e criar essa linguagem, esse nome – pretoguês – essa assertividade que empodera as pessoas negras de nossa ascendência e, por herança, a mim.

Um rio escorre no mar, cheio de sabedorias ancestrais. Eu procuro ficar atenta e tenho lembranças no barco que nem sabia que tinham acontecido. Também tenho um "barco" no meu orí. Esse mormaço do mar vem junto ao sabor da brisa salgada, quando o sol parece mais forte e a água fica brilhante e mais volumosa. Estou em alto-mar. Fico a observar e fotografar todas as cordas que vejo no navio, que me remetem aos corpos de pessoas escravizadas, pelo limite que ela pode impor a um corpo e por estarem amontoadas no chão. Eu procuro observar tudo nesse barco e sentir tudo o que já passou, como quem tenta conjugar todos os tempos ao mesmo tempo, o espaço-tempo me interessa muito para reunir simultaneamente o hoje com o passado. Assim, me percebo nessa navegação. Foi uma primeira coleta de imagens de um assunto no qual queria muito me aprofundar. Tive essa visão prévia durante as viagens na Baía de Guanabara bem no início dessa travessia.

⁵ Voz of de Beatriz Nascimento no filme “Orí” (1989) de Raquel Gerber, um filme sobre a autora Beatriz Nascimento.

Em seguida, construí uma série em fotografia, vídeo e instalação chamada “Cordas e Mares”. Considero essa série o impulso inicial com as questões trabalhadas nesse percurso. Enquanto fotografava no navio e observava a disposição das cordas sobre o convés, cordas que remetiam a minha memória a corpos escravizados, pois estavam organizadas ao ponto de fazer o desenho do número oito no chão, me remetiam ao símbolo do infinito. O que me fez refletir todas as vezes que aquela situação se repetiu, corpos negros nos chãos dos navios, e como se repete no nosso imaginário perpetuando por gerações.

Um filme que me ajudou muito nesse início de percurso da pesquisa foi o documentário *Ôrí (Sou Atlântica)*,⁶ da cineasta e socióloga Raquel Gerber sobre a historiadora Beatriz Nascimento. Vemos várias imagens documentais e com falas muito ricas e poéticas de Beatriz sobre o movimento ocorrido no Atlântico desaguando na formação dos quilombos, no qual ela foi importante ativista, pois o quilombo é um dos importantes pilares da resistência cultural negra. E o filme mostra diversos lugares, grupos espalhados no país no qual as pessoas estão aquilombadas, como até mesmo a Escola de Samba paulistana “Vai-Vai”, do qual fui uma das integrantes da bateria por quatro anos, de 2006 à 2010. Além da grande importância do tema, os quilombos, o filme traz questões sobre territorialidade, corpo e identidade. É arrebatadora a imagem aérea do mar no início do filme. Aquilombar é potencializar pautas fundamentais na luta antirracista.

Kilombo é palavra originária da língua bantu kimbundu significa “*união, reunião de acampamentos, arraial, povoação, povoado*” segundo o dicionário bantu do compositor, escritor e estudioso das culturas africanas e afro-brasileira Nei Lopes. Era um aldeamento basicamente de pessoas negras escravizadas que fugiram, também abrigava indígenas, miscigenados e até algumas pessoas brancas pobres. Os quilombos palmarinos eram “*uma confederação constituída em moldes organizacionais bantus e certamente liderada por*

⁶ A história dos movimentos negros no Brasil entre 1977 e 1988 é contada no documentário *Ôrí*, da cineasta e socióloga Raquel Gerber. Tem como fio-condutor a vida da historiadora e ativista, Beatriz Nascimento, o filme traça um panorama social, político e cultural do país em busca de uma identidade que contemple também as populações negras, e mostra a importância dos quilombos na formação da nacionalidade. *Ôrí* significa cabeça, um termo de origem Iorubá, que, por extensão, também designa a consciência negra na sua relação com o tempo, a história e a memória. Equipe: Fotografia de Hermano Penna, Pedro Farkas, Jorge Bodanzky, entre outros. Música de Naná Vasconcelos e arranjos de Teese Gohl.

negros bantus e descendentes”⁷. Considero um ponto de muita força a presença da herança bantu no nosso país. Corriqueiramente usamos uma parte dessa força em nosso falar, embora as palavras foram aportuguesadas durante a colonização, o traço linguístico é menor na escrita, mas é maior e vigoroso na fala. E já que estou recordando o passado-presente da língua e de guerreiros articulados, trago também a guerreira Rainha Nzinga, seu reino bantu foi um importante centro de oposição ao regime colonial português em Angola, uma forte resistência contra a escravização.

Falo dos bantus, aproximando-os dessa caminhada, para trazer também "*a origem das primeiras manifestações religiosas supostas ou comprovadamente bantus em solo brasileiro remonta à época colonial, tendo como ponto de difusão os chamados 'calundus' reduzida da expressão 'kilombo de calundu'*" O termo também é original da língua kimbundu e vem da palavra "kilundu" que significa ancestral, espírito de pessoa que viveu em época remota e é ligada ao radical kimbundu "lundula" que significa herdar.

"A designação 'calundu', aplicada indistintamente aos cultos de origem africana, independentemente de forma ou procedência, vigorou até o início do século XIX, quando ocorre o primeiro registro escrito do termo 'candomblé'" (LOPES, Nei, *Bantos Malês Identidade Negra*, p.194)

É nesse momento também que os cultos religiosos de Umbanda começam a se organizar. Também segundo Nei Lopes, "a cabula é que nos parece ter sido a velocidade inicial da Umbanda" porque na Bahia a influência maior no sagrado era dos jeje e ketu, no Rio de Janeiro eram os bantus. Sei que as religiões de matriz africana no Brasil existem a partir de três grupos: jeje, ketu/nagô e angola/bantu. E depois de todos esses séculos, a Umbanda passou por uma intervenção colonial muito forte e, infelizmente, temos Terreiros de Umbanda que trabalham muito com imagens cristãs, doutrinas espíritas kardecistas, trazendo essa herança euro-cristã para a Umbanda que não condiz com a genealogia de criação da Umbanda no Brasil. A Umbanda é

"Religião brasileira de base africana, resultante da assimilação de diversos elementos, a partir do ancestrismo bantu e do culto aos orixás jeje-iorubanos. O

⁷ LOPES, Nei. *Bantos, Malês e Identidade Negra*, 2021, p.164

vocabulo umbanda ocorre no umbundu⁸ e no kimbundu significando arte de curandeiro, magia, ciência médica, medicina, em derivação talvez vinda do kimbundu *banda*, desvendar. Em umbundu, o termo que designa o curandeiro, o médico tradicional, é *mbanda*; e seu plural (uma das formas) é *imbanda*. Em kimbundu o singular é *kimbanda*, e seu plural *imbanda*, também.” (LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*, página 250)

O sagrado da Umbanda precisa se alinhar às suas raízes africanas bantus. Tenho conhecimento de alguns Babás de Umbanda que estão agindo também como ativistas em prol das origens africanas dessa religião, pois desde o pós-abolição o que se tem feito e difundido, inclusive em publicações, é cristianizar ou kardequizar a Umbanda, a religião se tornou refém de uma colonização. Os Pretos Velhos são bantus e não afro-cristãos. Os Caboclos são indígenas do Pindorama e nada mais, não foram médicos alemães em outras encarnações. Não trabalho em “centros espíritas ou espiritualistas” ou em “Umbanda branca”, trabalho em Terreiro de Umbanda. Existe um debate em curso sobre a decolonização da Umbanda o qual eu acompanho e apoio. Por isso, pensei em deixar registrado nesse texto a definição de Umbanda do dicionário de Nei Lopes, pois ela corrobora com as verdadeiras raízes da africana Umbanda.

Seguindo nos termos decoloniais, ativando a cultura bantu Ngola também vi o artista plástico, escritor e professor angolano Isidro Sanene explicar que o nome do seu país Ngola foi modificado. A letra “A” em Angola foi colocada por seu país colonizador Portugal, sendo um prefixo que indica negação. Ngola significa reinos soberanos, com o “A” na frente, um país sem reinos. Palavras têm força, por isso a importância de uma nova terminologia no português e adotar essa linguagem dos termos e palavras que estão sendo reescritos, retirando essa camada de sujeição do colonizador em nós. Isso é muito importante no pensamento e nas práticas decoloniais.

É relevante toda essa comunidade envolvida com a cultura bantu, fortalecendo essas raízes no Brasil, como a tese de doutorado do musicista Tiganá Santana realizada na FFLCH - USP com a tradução do livro de "Bunseki Fu-Kiau — Cosmologia africana dos

⁸ O umbundu é falado em Angola abaixo do rio Cuanza, principalmente na região de Benguela. O kimbundu é uma língua também falada em Angola acima do rio Cuanza e principalmente ao redor de Luanda, também exerce influência no português brasileiro. LOPES, Nei. "Novo Dicionário Banto do Brasil", 2021, p.25.

bantu-kongo: princípios de vida e vivência, escrito em inglês, para a língua-cultura (luso)brasileira.” Além do recente trabalho realizado para o filme “Doutor Gama” do cineasta Jeferson De no qual fez a trilha sonora, trabalho que contempla a ampla cultura afro-brasileira, trazendo a biografia do advogado abolicionista Luiz Gama filho da lendária heroína Luísa Mahin. É de muita relevância também o trabalho realizado pelo sacerdote de candomblé de matriz Kongo-angola Taáta Kwa Nkisi Katuvanjési - Walmir Damasceno no Instituto Latino Americano de Tradições Afro Bantu - ILABANTU, entidade mantenedora do Terreiro de Candomblé Nzo Tumbansi Twa Nzambi Ngana Kavungu (Casa Pedaco de Terra de Deus Senhor dos Mistérios) que mantém e conserva a cultura e tradição ancestral Kongo-angola (Bantu). O Terreiro Tumbenci é sediado na periferia de Salvador e dirigido por esse sacerdote baiano, jornalista e bacharel em direito que tenta manter no Brasil o que permaneceu da cultura existente na África Central proveniente da cultura religiosa afro-bantu.

Essas histórias dos bantus que foram vinculadas ao mar possibilitaram que eu fizesse uma série de transformações em minha identidade. Coisas que vinha pensando e não sabia formular bem, mas nesse contato inicial com o mar, navegação e memórias que fui desembarcar no sagrado afro-brasileiro. Repenso constantemente todas as comunicações que tive com meus guias ancestrais, minha família maior, nessa nomeação de parentesco dita por eles numa incorporação “*nós somos a sua família*”. Com isso, fui buscar mais argumentos para construir minha história, de vida e arte, alinhado com tudo que penso hoje. Porque quero que meu caminho tenha uma direção bem definida, não deixando espaço para leituras antigas, colonizadas, sobre o meu trabalho e as perspectivas que ele pode transcender.

Percebo que certo traço de colonialidade está presente na imagem do mar, isso me incomoda, por essa razão tensiono o acesso e a imagem do mar, sugerindo negociações em relação ao seu corpo e memória. E por isso considero mais difícil as imagens do mar com navios que para mim remetem à lembrança dos colonizadores. Prefiro olhar para o mar associado aos seres negros, indígenas e coloridos que surgiram dessa história de sujeição e violência, mas também de liberdade e resistência. Eu e muitas pessoas marrons e pretas também estamos no mar, somos mais numerosos que os navios, nós formamos o mar,

reivindico essa perspectiva porque muitas pessoas desencarnaram no mar e também muitas pessoas atravessaram esse mar. Reivindico como imagem da retomada de identidades étnicas no pensamento decolonial. Por isso escolhi a imagem do mar para ancoramento dessa pesquisa. O mar como multidão preta-marrom e suas misturas, amplo, fluído, libertário, ressoando no tempo.

Como o livro de impactante título de Paul Gilroy, *Atlântico Negro*, logo vem a imagem de uma imensidão pujante negra. Embora tenha algumas críticas, como ele não falar na América do Sul, onde o período da escravização foi mais extenso e perverso. Além disso, uma forçosa ideia nas entrelinhas do seu texto para que os negros aceitem a miscigenação dada pela colonização, sugerindo o esquecimento e apagamento de suas culturas originárias. Mas acho potente e importante essa sugestão que o título da obra sugere um oceano que enegreceu e nos faz refletir muito sobre essa questão e, nos joga a esse tempo extenso, compondo esse oceano com todos esses corpos da diáspora.

Eu gosto da ideia de trazer alguns autores que estão implicados com essa história atlântica, são autores negros e miscigenados, como a Ana Maria Gonçalves e seu excelente trabalho eternizado no livro "Um Defeito de Cor", a Beatriz Nascimento com seu ativismo pelo quilombo, o Nei Lopes contribuindo muito com o identitarismo bantu na nossa vida, a Lélia Gonzalez com a proposta de uma língua pretoguês e a améfrica, mostrando as marcas de africanização, dando uma amplitude nesse debate, mas também dialogando com minha pesquisa, porque são autores que mergulharam nesse meu universo, antes de mim e trouxeram contribuições muito relevantes para esse mar que observamos hoje ou navegamos ontem ativam desconstruções desse colonialismo que ainda nos assola.

E também, como eu acredito ser possível, escrevo por outras vias, por fora da clássica escrita, minhas reflexões vêm da prática do trabalho e para ver esse momento das navegações, colonialismo e escravização e hoje para me posicionar contra o colonialismo criei uma série de diversos trabalhos na série "Mar Negro", entre 2015 a 2017, que inclusive gerou uma exposição individual em 2017. Dentro de "Mar Negro", reuni os diversos trabalhos, vídeos, escultura, objeto, instalação, que relacionam mar e escravização. Entre os trabalhos dessa série, estão o "Atlas Atlântico", o "Atlas Em Cruz" e o "Atlas Quilombo". Os "Atlas" foram construídos como instalações fotográficas e

escultóricas, propondo e comentando questões coloniais. Cada citação histórica nos Átlas é associada a um lugar da natureza em conexão às Orixás femininas, as Yabas. Por via das águas do mar, dos rios e da chuva, os Atlas fabulam a história realçando manifestações da natureza, Yemanjá para o mar, Oxum para os rios e Nanã para a chuva. No primeiro "Atlas", falo do momento da travessia do mar, salientando o desencarne dos corpos, no segundo, falo dos cruzamentos dos rios nos embates que tiveram na escravização e no terceiro, a possibilidade de liberdade na estratégia de fuga para as organizações quilombolas.

Água é energia. E esses corpos que eu imaginei estarem ainda nessa energia do mar, como justeza da nossa memória, por terem lutado e feito o desencarne de modo perseverante, viram mais um “alicerce” importante desse Atlântico. Nessa viagem, fomos formar um país africano, indígena e miscigenado, majoritariamente, com uma parcela menor de brancos. Eu ainda sinto necessidade de dizer “uma parcela menor de brancos”, porque na nossa vida social, vejo que a maioria dos espaços são ocupados por essa parcela menor. Inicia também uma narrativa sobre espiritualidade africana que se torna uma narrativa marginalizada, realizadas às escondidas, oprimida, e perdura a discriminação nos dias de hoje, novamente porque ainda temos muitos padrões coloniais que impedem que tenhamos terreiros em qualquer bairro da cidade.

Na realidade brasileira, me interessa pensar o colonialismo dentro desse nosso contexto de não rompimento total com a escravização. Nós não nos livramos ainda e talvez nunca. Esse nó da história que faz as pessoas pulsarem de formas diferentes. Isso está presente no controle sobre a voz do sujeito negro e indígena. Assim, em alguns trabalhos de performance realizados, como “Procissão de Pretos Velhos” (2019) e “Decolonizando com Ervas”(2020), cito e deferencio essa voz que foi reprimida, através de cânticos de terreiro e me “visto” de Pretos Velhos para realçar os problemas dessa herança colonial em nossas vidas exibindo mais questões para o debate antirracista que nós não estamos vendo. Ouço essa voz que ecoa desde o oceano Atlântico e vou mediando essa voz que foi silenciada através das ações da performance. Voz que foi aparecendo pouco a pouco no meu trabalho. E assim, por eu ser sempre destacada pela minha cor de pele no meio social que vivi e vivo, desde criança me acostumei a ficar num outro lugar social, que só quando

adulta fui entender. A mediunidade me apoiou nesse sentido também. Primeiramente, me deu um lugar para falar, não só dessas vozes de corpo invisível que me enviam mensagens desde a infância, mas para eu saber de mim e me realocar na nossa sociedade e no mundo.

Por isso também, nesse fio condutor marítimo, eu consigo organizar os quatro séculos de escravização no Brasil na minha mente, criando diversas histórias paralelas como na contação de história de um filme. E escutando essas histórias da escravização de forma vertical, que são muitas, inicio imediatamente um processo de montagem e desconstrução dessas histórias. Nesse processo, vou içando algumas que considero ser significativas para o coletivo, por questões sociais e todas as implicações raciais que elas possuem, depois, as escolhidas se mostram nos trabalhos que vou fazendo, uma forma de anotação que criei para organizar os blocos de mensagens que recebo da espiritualidade. São ondas também, não do mar, mas ondas de energias dessas consciências espirituais negras e indígenas de Aruanda.

Durante essas navegações, eu percebi que estava construindo outra história, algo novo que ainda não tinha acontecido na minha vida. E eu digo, foi a melhor coisa da minha vida, quando os Pretos Velhos começaram a se apresentar na minha casa - ateliê e a falar comigo, porque ampliou todo um universo da espiritualidade que estava oprimido há tempo e iniciou também uma outra camada no meu trabalho de arte. Era muito diferente tudo o que acontecia e me gerou muitas dúvidas, mas eu aceitei o desafio, acolhendo os guias com seus escritos, desenhos, gestualidade e com vozes que saem involuntariamente da minha boca quando estou em transe. E todo esse panorama, do Atlântico ao Terreiro mudou, tudo foi revirado. Essa conversa trouxe um novo registro, novas marcas e se desdobrou em diversos aspectos do meu trabalho. Eu apostei nessa vivência, no viver algo para ter esse pertencimento. Faço arte hoje em comunhão com esses guias afro-brasileiros, a partir de uma comunidade de Terreiro de Umbanda, de um segmento de trabalho, de ideias, de práticas, por pertencer a essa comunidade e criei um terreiro de arte, um local de trabalho de junção dessas práticas, um Ateliê Terreiro. A partir de uma potência espiritual, de ter vivido no corpo e na mente, de participar de uma comunhão de saberes, que me interessou, já que eu trouxe para o meu trabalho um debate — o transe — correndo em percursos plurais paralelos e não convencionais na arte contemporânea, desviando, mas

entrando no circuito neural, se misturando e reconectando com saberes em arte que já tinha.

Eu tinha necessidade de meu trabalho ser “mais brasileiro”, ansiava por isso há um tempo, por uma arte não-europeia por não me identificar com essa cultura ocidental, e no Brasil, essa brasilidade, se expressava justamente pela arte afro-brasileira e arte indígena que há uns anos atrás fazia associações restritas para as etnias africanas com imagens do mar, e imagens de floresta para indígenas. No atual momento identitário, o Brasil tem abrigado a cultura e as artes, afro-brasileira e indígena, com imagens novas e revolucionárias, colocado em cheque vários clichês imagéticos que estavam querendo se estabelecer, pois só reproduziam padrões coloniais, em outros momentos, a cultura ainda é racistamente folclorizada e marginalizada, assim como nas questões de políticas sócio-econômicas.

*Ninguém fará eu perder a ternura
Como se os quatro besouros
Geração da geração
Vôo de garças seguro
Ninguém fará
Ninguém fará eu perder a doçura
Seiva de palma, plasma de coco
Pêndulo em extensão
Em extensivo mar – aberto
Cavala escamada, em leito de rio
Ninguém me fará racista
haste seca petrificada
Sem veias, sem sangue quente
Sem ritmo, de corpo, dura
Jamais fará que em mim exista
Câncer tão dilacerado
(Anti-Racismo - Beatriz Nascimento)*

O mar era aberto, como diz Beatriz Nascimento, mas a ostensiva política e o sistema eram fechados, corpos que não eram reconhecidos como corpos. Por isso foi e é tão importante o conceito trabalhado por ela, o quilombo, o aquilombamento, o estar reunido em grupo, criando uma potência para abrir esse sistema fechado, e principalmente, perceber o quilombo em nós, no nosso corpo, perceber esse quilombo como um vasto

oceano para libertar e não aprisionar, um potente foco de resistência. Quando ela sinaliza que quilombo é o poder, dizendo, *“cada indivíduo é o poder, cada indivíduo é o quilombo”*. Beatriz faz a conexão do corpo negro com a terra, diz que dá fundamento a esse corpo e a toda coletividade, *“a terra é o meu quilombo, o espaço é o meu quilombo, onde eu estou, eu sou”*. E entrega o quilombo a todos nós *“O quilombo é memória que não aconteceu só para os negros, que aconteceu para a nação. Ele surge no momento de crise da nacionalidade. A nós cabe valorizar essa história, a nós cabe ver o contínuo dessa história.”*

2.1 Letramento afro-indígena versus arte e cultura euro-cristã

Rapidamente comecei a perceber que para eu conseguir construir um trabalho ligado a todas as questões enunciadas até aqui, eu tinha que também elaborar e percorrer um certo caminho histórico para minha prática artística. A partir de um percurso no oceano, entrei em diálogos com as questões históricas brasileiras pautadas a partir da situação do trânsito Atlântico Sul em direção à colonialidade na Améfrica Ladina⁹. Assim, fui diretamente ao encontro das estruturas coloniais em nossa sociedade. Meu mar histórico é étnico-racial e contra o colonial devido à invasão e à dominação estrangeira euro-cristã, implantadas nesse território há tanto tempo, que se naturalizou como sendo dessa terra. Sempre me posicionei de forma contrária a esse sistema de perseguição, controle, violência e objetificação de pessoas. O que escrevo nesse capítulo são história(s) no plural, pois são de diversas pessoas e origens, não apenas a oficial História do Brasil e a História da Arte, mas as histórias de personagens humanos marginalizados e da natureza, como o mar. O mar está imbricado no colonial, na invasão ao Pindorama, na dizimação indígena, na diáspora africana, no espiritual e na ancestralidade desse território indígena, e por essa série de invasões e arbitrariedades, hoje tal território também é africano.

Faço uma reflexão da minha posição contra-colonial, mostrando as nuances e percepções que fui tendo com essa herança euro-cristã, mostrando que sei que essa herança não é a nossa história originária. A partir dessa percepção em nossa estrutura social, mostro essa realidade na nossa vida e dentro da arte e seu circuito, trazendo também o meu conhecimento espiritualizado. Vou construindo, durante esses escritos, chaves contra-coloniais, visões racializadas e antirracistas. E nas diversas camadas sociais no meio das Artes também. O meio da Arte é uma importante camada social, com muitos intelectuais que pensam a atualidade e influenciam certo público, portanto sonho com uma Arte e sua história mais inclusiva, sem tantos privilégios e detentora de uma visão plural e diversa.

⁹ Améfrica Ladina é um termo conceitual da historiadora Lélia Gonzalez para sinalizar a presença africana na América do Sul.

Meu primeiro movimento foi tentar me entender dentro da instituída História da Arte. De início, não me encontrei, porque não me identificava com a arte europeia. Segui, mesmo com minhas dúvidas pessoais, e fui buscando leituras históricas e não-históricas, contra a estrutura colonial e escravista, ou seja, leituras atravessadas por outros saberes vindos das culturas afro e indígena e de autores racializados. Nesse percurso, percebi os diversos caminhos de abordagem que historiadores contemporâneos poderiam tomar, como o cuidado de rever certas narrativas há tanto tempo implantadas e estabelecidas para abrir às novas trabalhadas por artistas em suas obras, por exemplo. Vejo que tem sido inserido, aos poucos, artistas negras, negros e negres, assim como artistas indígenas e indígenas na História da Arte. Percebo, a partir daí, que uma nova História de Arte está sendo constituída, com narrativas que incluem questões étnico-raciais e inserem novamente o sagrado na arte, dessa vez, o sagrado africano e indígena, ponto de resistência de importância cultural para a vida desses povos durante o período colonial. Foi assim que consegui visualizar um campo histórico-artístico próximo com minhas perspectivas na Arte e na minha própria prática em artes.

O que percebo que colaborou para essa renovação de atitude e pensamento é a ressignificação de diversas camadas sociais e políticas que elaboram a cultura e os demais campos sociais do país. Vi a decolonialidade atravessando o meu caminho. Existem diversas nomenclaturas conceituais hoje: pós-colonial, descolonial, decolonial, anticolonial, contra-colonial, diversas formas de criticar o colonial. Nomenclaturas enunciadas não só por especialistas, como historiadores da arte, mas também pelos próprios artistas, que eu considero também como pensadores, com o diferencial que esse pensamento vem da prática artística.

Eu me interessei no princípio, ao longo desse processo conceitual, que se desdobrou num movimento contrário ao colonial, no conceito da palavra decolonial/decolonialidade por identificação às questões apresentadas e por identificar tais questões em um grupo de artistas afro-brasileiros e indígenas da arte contemporânea. Embora ela pareça vir de uma tradução inglesa, não é assim que ela foi construída conceitualmente e usada aqui na América do Sul e no Brasil. Ela tem uma nova conceituação em paridade com as lutas sociais e raciais. Uma ideia é visualizar que tirando o “s” da palavra descolonial,

estariamos nos distanciando, ou melhor, descolando do colonial para fazer uma reflexão crítica a partir da colonialidade, pois toda a ideia do decolonial está vinculada aos estudos de colonialismo, já a decolonialidade não, ela está atenta a olhar outros protagonistas dessa história. As questões apresentadas nesse conceito são a ruptura com o eurocentrismo, a superação da colonialidade no poder, a crítica as situações de opressões vivenciadas na América durante o colonialismo e o conceito de raça como importante instrumento de dominação europeia. O decolonial traz a interculturalidade, diálogo de convivência de mais de uma cultura de grupos sociais distintos de forma horizontal, e a transculturalidade, identificando as semelhanças e as diferenças de cada cultura como uma importante ferramenta para um novo projeto de sociedade.

O grupo Modernidade/Colonialidade é um dos mais importantes coletivos da América do Sul da primeira década do século XXI, que criou o conceito “decolonial”. O grupo é formado por intelectuais de diversas disciplinas e gerações como os sociólogos Aníbal Quijano, Edgardo Lander, Ramón Grosfoguel e Agustín Lao-Montes; os semiólogos Walter Mignolo e Zulma Palermo, a pedagoga Catherine Walsh, os antropólogos Arturo Escobar e Fernando Coronil, o crítico literário Javier Sanjinés e os filósofos Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez, María Lugones e Nelson Maldonado-Torres. Esse grande grupo decidiu criar um conceito se posicionando contra a ideia do pós-colonialismo, e questiona e critica a centralidade do pensamento hegemônico eurocêntrico.

Hoje o conceito decolonial está entrando num momento crítico, visto que está se institucionalizando no meio das Artes, ou seja, tem sido usado por instituições que querem aderir ao decolonial, mas para certo grupo de artistas tais instituições são “coloniais”, portanto, tem uma visão ainda cerceada por preconceitos raciais e que usam o decolonial para parecer abertas à diversidade sócio-racial quando nas suas políticas internas isso não é verdade, pois continuam discriminando artistas negres e indígenas. E, devido a essa estrutura colonial no meio das Artes, claro que, entre outros meios profissionais também, vem sendo usado outras terminologias pelos artistas como anticolonial e contra-colonial. De um modo geral, a ideia é se posicionar contra a história colonial porque sentimos demais a presença dela na nossa vida cotidiana e no nosso trabalho, uma história euro-cristã que nada tem a ver com nossa cultura originária, a cultura indígena.

Vivo numa estrutura colonial que foi naturalizada. Há momentos que ela fica muito evidente e em outros passa totalmente despercebida, porém está enraizada em todos os campos de nossa vida. Há hábitos para serem mudados, histórias a ser desconstruídas. Por tudo isso, desejo mudar as peças de lugar, quero propor outro jogo a partir das artes.

Também penso na mestiçagem, uma reflexão não menos importante do que a decolonialidade, em que há uma relação de tensões tanto na cultura dos povos originários como na cultura afro-brasileira. Aos poucos, essas duas culturas começaram a se misturar durante o convívio no período colonial, participavam do mesmo grupo de oprimidos pelo sistema vigente, e iniciam as misturas raciais porque os dois grupos se aproximam nessas circunstâncias difíceis de vida. Essa gama de peles pretas-marrons vão se misturando. Nasce a mestiçagem.

A mestiçagem passou por uma ambiguidade, quando serviu de argumento para a teoria de democracia racial no início do século XX. Foi feita uma política de embranquecimento da população brasileira baseada no argumento da mestiçagem. Disseram que havia igualdade racial no nosso país e que nossa formação era de misturas raciais apenas. Essa política visava o apagamento de pessoas negras e indígenas. As ideias foram defendidas, sobretudo, pela branquitude. Teoria que foi rebatida por intelectuais negros como Abdias Nascimento. O Brasil não tem democracia racial. Não pode jamais encobrir sujeitos negros e indígenas. A mestiçagem pode ser pensada como uma camada de tensão, de atravessamento, de questionamentos, jamais de apagamento. A mestiçagem é um termo para denominar as pessoas com misturas raciais que fazem parte de uma parcela do povo brasileiro. Embora abomine o termo mestiçagem, que vem de mestiça porque está associado a uma animalização pejorativa das pessoas com ascendência negra ou indígena como outros termos usados no vocabulário colonialista, tais como, cabra e mulato, dessa forma, estou usando o termo nesse texto para facilitar o entendimento de meus escritos. Ainda não encontrei outro termo que o substitua, talvez o termo miscigenados. Fiquei mais consciente desse conhecimento lendo as terminologias em português, sugeridas pela artista e escritora Grada Kilomba no livro *Memórias da Plantação*. Nossa linguagem foi implementada no período colonial com uma série de termos coloniais, na qual considero

urgente a mudança desse vocabulário. Tal mudança colaboraria muito para agir contra o colonial e diminuir o racismo estrutural em nossas mentes.

No meu ponto de vista, é interessante que pessoas misturadas também se racializem e colaborem para uma justiça social. Primeiramente, não naturalizando vícios coloniais euro-cristãos que há anos são consideradas como normas. Sempre perceber a pluralidade da esfera social, ou seja, que o mundo é diferente para cada cor de pele. Não somos todos seres humanos iguais; ironicamente, uns parecem ser mais humanos que outros, pois têm mais privilégios e menos violência contra seus corpos. Essas pessoas misturadas racialmente podem se colocar de forma questionadora, tensionando essas misturas, acolhendo as diferenças e semelhanças de culturas etnicamente diferentes para um questionamento das emergências desse diálogo intercultural sem apagar cada cultura especificamente. E podem endossar os discursos do movimento negro e/ou do indígena, se sentirem e tiverem autorização e pertencimento, atuando em alguma comunidade, colaborando com esses movimentos sociais e étnico-raciais que encaminhem propostas contra o colonial, contra o racismo e os privilégios contra o apagamento e desrespeito a essas culturas étnicas.

O problema da mestiçagem é que foi muito festejada como uma forma de salvação para o dilema da identidade cultural brasileira, que é vista minimamente pelo nosso estado de três formas: indígenas, negros e brancos. O que também não contempla a realidade, porque temos outras etnias presentes no Brasil, além das misturas raciais de todas essas etnias e sabemos que nosso território é indígena. O estado tentou dar uma representatividade aos afro-brasileiros, aos indígenas e aos brancos. Dessa forma, tornou-se a nação dos problemas, a nação que cresceu em cima de um sistema invasor, opressor, colonial e escravocrata, perseguindo africanos, dizimando indígenas e se apropriando de suas terras, acolhendo europeus cristãos instruídos para cometer crimes raciais ou para embranquecer o país em todas as camadas da sociedade: na fala, na pele, na vida social, na arte e tantas outras; essas são as linhas gerais desse histórico nacional. Essa é a matriz do Brasil, não é a história do Pindorama. Existem muitas outras histórias que não contemplam esse núcleo de opressão. Mas meu interesse se concentra nesse núcleo problemático, com essa diretriz racial e com a cultura étnica originária e diaspórica libertando as amarras

coloniais. Porque nasci num momento da história em que o território já tinha sido colonizado, muitos indígenas já tinham feito o desencarne e cruzamentos étnicos já tinham acontecido, eu sou atravessada por um desses cruzamentos.

Como pensar o sistema da arte num lugar como nosso país sem engendrar todo essa colonialidade para dentro desse sistema? É basicamente impossível porque é estrutural essa colonialidade. As mesmas relações se perpetuam e se deslocam para o campo artístico, os mesmos vícios, cacoetes, os mesmos defeitos, as mesmas organizações, quase sempre dirigidas por pessoas da branquitude, pois são pessoas já institucionalizadas como pessoas de poder e, ao mesmo tempo, a parcela de pessoas progressistas e críticas desse sistema da arte se beneficiam dessa estrutura que ressoa preconceitos. O racismo é estrutural, com camadas geo-espaciais, sexuais, da pele, do cabelo, de gênero como enuncia muito bem a artista e escritora Grada Kilomba. São episódios de racismo diários e naturalizados pela sociedade em vários momentos e camadas de nossas vidas profissionais e afetivas, infelizmente. Por isso é tão difícil combatê-lo. Os artistas indígenas e afro-brasileiros estão nesse debate através de suas obras e falas.

Mas, eu disse tudo isso porque a tendência é que essa mestiçagem vá gerar um clareamento nessas novas misturas, um negro não tão negro, um indígena nem tão indígena e ninguém mais vai saber direito suas origens, elas vão sendo paulatinamente apagadas de geração em geração e é isso o que a branquitude desejava, e deseja. Embora, também possamos pensar o contrário, e usar essa mistura étnico-racial em favor das negritude, e dos coloridos pró-raciais, ou seja, que uma gota de sangue negro ou indígena habita o corpo de todos os brasileiros e que podemos nos ver mais próximos dos negros e indígenas do que dos brancos. Pois, toda essa história étnico-racial brasileira se infiltrou em nosso agir, nosso pensar e forma nossas instituições de educação, de arte e de outras áreas de trabalho. A mestiçagem pode colaborar muito em favor das pessoas negras e indígenas endossando o discurso de um desses dois grandes e povos plurais — povos originários e povos da diáspora africana — e o debate que esses dois grupos sociais estão propondo.

Eu gostaria de novamente afirmar que estou falando a partir de um lugar de fala intercultural, que inclui indígenas e afrodescendentes, falo como mulher integrante de uma comunidade de terreiro, falo como uma mensageira do sagrado afro-brasileiro da

Umbanda. Falo a partir dessa coletividade a que pertenço, o Terreiro de Umbanda, e a que criei, como o Ateliê Terreiro, lugar de resistência da cultura étnica-racial, inspirado no quilombo ou aldeia, pretendendo ser mais um local de resistência cultural e racial que incorpora essas questões. Locais de resistência étnico-racial sempre existiram no Brasil, pois são formas que se constituíram para driblar o sistema opressor e seguir vivo porque é uma grande luta seguir vivo para os corpos preto-marrons. O mergulho que dei no Atlântico foi muito profundo e fez emergir em mim um terreiro para fazer arte e uma artista mensageira, Luanda, para atuar nessa demanda.

Falo não só da história social brasileira, mas também da história da arte e a partir da produção de conhecimento que eu faço no meu trabalho em artes com todas as implicações que ele traz, um ateliê que é terreiro da arte, um grupo que é desenvolvido a partir do desdobramento dessa pesquisa, um trabalho com o sagrado afro-brasileiro umbandista focado no transe, um orí em comunhão com as consciências sagradas, espirituais e ancestrais negras principalmente; consciências energéticas tão populares no Brasil como são em certos países em África.

Mostro nos trabalhos provenientes de meus caminhos de pesquisa em artes o estudo-vivência, o tempo e o espaço e a dificuldade de encontrar pares próximos a minha investigação sobre e entre a arte e o transe, ou seja, artistas com caminho próximo ao meu. Visto que queria encontrar artistas espiritualizados durante essa pesquisa, via uma história da arte que não me identificava ao menos da forma com que aquela narrativa estava sendo contada em livros de história da arte consagrados para o ensino, excluindo as diferenças de sexualidade, gênero e raciais para citar algumas exclusões. Então, foi importante o tempo que passei no mar, fazendo algumas conexões com a história e anotações na minha mente e, aos poucos, percebendo as modificações que estavam acontecendo comigo nesse processo durante a modificação de minha prática artística, pois é com ela que eu penso o trabalho e o mundo. O meu texto vem de meu trabalho de arte.

Volto à praia e vejo que o mar abrandou um pouco, está com a maré baixa, silenciando. Pensativa vejo no céu a nova lua e o mar inunda a praia de saberes e de ideais. A postura de quem realmente quer mudar é assim, inunda na mudança, muda na inundação. Para certificar essas mudanças na estrutura do meu pensamento, comecei a me

aproximar dos autores africanos, afro-brasileiros, afroindígenas, indígenas, miscigenados e também de algumas práticas da cultura africana proveniente dos terreiros de Umbanda. Comecei a ler, ver e escutar Achile Mbembe, Abdias Nascimento, Lélia Gonzalez, Ailton Krenak, Grada Kilomba, Beatriz Nascimento, Jaider Esbell, Ayrson Heráclito, criadores negros e indígenas, mas também autoras da mestiçagem, como Gloria Anzaldua e Silvia Cusicanqui que têm pensares e práticas descolonizadoras. E em relação às práticas da cultura, não foi somente nesses últimos anos que tive esse interesse, eu construí uma vida na cultura afro-brasileira. Foi ela que me formou desde pequena, primeiramente com a música e depois com as outras áreas do conhecimento. Por isso, nessa minha história intelectual também instituí Pixinguinha, João da Baiana, Chiquinha Gonzaga, Joaquim Callado, Clara Nunes, Clementina de Jesus, Tia Maria do Jongo, Mateus Aleluia, Mariene de Castro, Teresa Cristina, uma trilha sonora que acompanha a minha vida, e muitas outras pessoas de diversas áreas da cultura, como da cultura do sagrado, o Babalorixá Sidnei Nogueira, a Babá Flávia Pinto, o Babá David Dias, o pai de santo Mèjitó Cléber, Mãe Zelina, e Pai Armando, Mãe Cristina do meu atual Terreiro, algumas mães de santo baianas, como Mãe Menininha do Gantois e muitos mais nomes. A lista é um pouco extensa. Mas juro que queria citar ainda mais nomes. Meu referencial em artes é assim, plural, no sentido de que se mistura às outras artes e áreas do conhecimento e tem uma ligação significativa com a música afro-brasileira. A música é tão forte que no meu envolvimento no Terreiro de Umbanda os Pontos cantados por curimbeiras/os/es e tocada por ogãs, somados com o transe, foram os elementos do culto que mais me tocaram e despertaram minha atenção, fazendo com que fosse criando novas diretrizes para meu trabalho em arte contemporânea.

Com todos esses criadores e autores plurais, fui desenhando outra história na minha pesquisa e trajetória profissional, como também percebendo outra história para o Brasil, como também para a história da arte, no qual pudesse ver minha história incluída, contemplada. Eu fui percebendo outras possibilidades que estavam ocultas nas terras roubadas por grileiros nas florestas tropicais e atlânticas e nos porões de navios historicamente desumanos no mar Atlântico, alienando e marginalizando, ocas e barracões, aldeias e quilombos.

Voltando ao mar, no começo dessa minha trajetória, teve um momento em que fui estudar a Baía de Guanabara, sua história. Encontrei um livro, *Vozes do Porto*¹⁰ muito bacana sobre a história do porto do Rio de Janeiro. Junto com os dados históricos e cronológicos, tinha uma série de depoimentos de moradores da zona portuária, naquele conjunto de bairros que forma essa parte da cidade, e que foi chamado por historiadores de “Pequena África” por ter diversos moradores afrodescendentes e ex-estivadores oriundos do trabalho escravo no colonialismo. E ao ler esse livro, percebi que a história da escravização me tocou de um modo mais forte do que de outras vezes em que a estudara na minha vida. Sim, estou passando a minha vida inteira estudando a escravização no Brasil. São quase 400 anos formalizados de um sistema escravocrata. Há muito mais o que estudar. Um estudo que venho fazendo ao longo da minha jornada de estudante, sempre paralelamente ao meu eixo principal de trabalho em artes, e que nesse momento de pesquisadora no doutorado fez todo sentido que esse conhecimento sobre a diáspora e as insurgências sobre liberdade desaguassem na minha prática artística com força total. O momento aconteceu quando eu me mudei para o Rio de Janeiro em 12 de outubro de 2014, feriado de Nossa Senhora [Conceição] Aparecida¹¹. Um tempo depois, em 12 de outubro de 2017, fiz a minha primeira guia do Terreiro, a guia de Oxalá. Também sou devota de Nossa Senhora, por isso escolhi esse dia, para por as contas brancas no fio, a cruz, a firma, fechando e mergulhando-a na essência de flor de laranjeira, como recomendado por minha mãe de santo.

O Mar histórico é um inventário de uma vida passada colonial que temos resquícios em curso até hoje. Como mostram os fatos no *Vozes do Porto*, livro que foi importante nessa pesquisa. Li depoimento de diversos moradores do morro da Conceição, morro da Providência, morro do Pinto, morro do Livramento, abrindo para várias possibilidades de investigação. Lendo esse pequeno livro e voltando ao mar, percebi que algo tinha se aquietado em mim, não ficava mais “vendo as almas” no mar da Guanabara durante as

¹⁰ THIESEN, Iceia; BARROS, Luiz de Oliveira; SANTANA, Marco Aurélio. *Vozes do Porto: memória e história oral*. Rio de Janeiro: DP&A Editora e Uni-Rio, 2005.

¹¹ A imagem de Nossa Senhora Aparecida, uma imagem da santa negra, é a imagem de Nossa Senhora da Conceição que empreteceu dentro das águas, onde foi encontrada.

viagens de barco. Tinha tomado uma decisão e uma direção para o trabalho. Essa consciência estava sendo firmada.

Quando fui fazer a minha primeira caminhada nos principais pontos da história da escravização na zona portuária, em 2015, estavam várias pessoas esperando, como eu, na entrada do Museu de Arte do Rio - MAR e a responsável que faria o evento faltou. Veio alguém do Museu nos avisar. Eu era uma moradora recente do Rio de Janeiro e estava muito curiosa por esse passeio histórico, principalmente para ver o Cais do Valongo. Naquela época, nem sabia que era perto do Museu, podia andar até lá. Podia ter ido sozinha. Mas não tinha noção das distâncias. Voltei meio angustiada e chateada até o ateliê que tinha no Largo das Artes, um centro de artes no Largo São Francisco, onde também fica o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – IFCS. Na praça que reunia esses prédios, ao cair da noite, tinha roda de capoeira. E eu adorava os Pontos de Capoeira, o som do berimbau e o canto que escutava a semana toda do meu espaço de trabalho. Deixei de contemplar reminiscências sobre a praça e fui ao ateliê, subindo toda a enorme escadaria do Largo das Artes até chegar ao segundo andar. O meu ateliê era o primeiro do conjunto de pequenos ateliês que habitavam o casarão do século 19. Minha tristeza estava latente, queria muito ter feito o passeio aos locais principais da escravização, porque tinha certeza que despertaria em mim alguns *insights*. Entro no pequeno ateliê e vou direto a minha mesa de trabalho. Quando coloco minha mão e antebraço na mesa vejo de forma espelhada um braço de um homem negro e sua mão envelhecida. Fiquei completamente surpresa e imóvel com aquela visão, enquanto eu olhava, ele dizia calmamente “*Faz um trabalho sobre a gente, tem muita coisa que vocês não sabem*”. Vi o restante do corpo curvado próximo à mesa, um homem negro e velho, uma roupa branca. Eu respondi a ele emocionada “*Eu faço*” e me senti imbuída de uma grande força energética. Enquanto os meus olhos estavam ainda marejados pelo o que aconteceu. Fui entendendo que tinha conversado com um espírito de uma pessoa negra e que tinha relação com a escravização. Depois de me acalmar, eu decidi que o meu trabalho se direcionaria ao caminho da diáspora africana e de toda a consequência que teve nesse continente sul-americano.

Em 2015, ano do episódio espiritual, tinha ido uma ou duas vezes em festas de um terreiro e não conhecia os nomes dos guias da Umbanda, conhecia mais os Orixás. No ano

seguinte, 2016, eu comecei a frequentar o terreiro com assiduidade frequência e conheci o guia Pretos Velhos. Foi então que entendi que era um Preto Velho quem tinha conversado comigo no ateliê do Largo das Artes. No ano de 2015, ainda apareceu a entidade Exu, em pé, com braços cruzados, uma capa vermelha, dando sua bela risada no meio do casarão do meu ateliê, e o Orixá Ogum em minha casa de Botafogo, onde visualizei um holograma da imagem de Ogum toda esfumaçada numa noite em que acordei no meio da madrugada. Quando reconheci Ogum, uma grande fonte de luz cegou meu olhar, e com a força dela, adormeci novamente. Percebi um novo caminho, e a partir desses acontecimentos, fiquei atenta aos sinais espiritualizados, com responsabilidade e feliz com esse contato.

Vejo poesia no mar, lembro dos ancestrais. Com o conhecimento dos Guias e Orixás, o mar nunca mais foi o mesmo para mim. Mudou tudo, tudo mesmo. Eu comecei a mostrar a quantidade desses ancestrais que foram para Aruanda ou para o Orum num mergulho profundo no oceano durante a travessia no Atlântico da diáspora em minhas pinturas, vídeos, fotos, instalações e performances, tudo tinha a necessidade de mostrar o número enorme de pessoas negras que foram jogadas ou que se jogaram nas águas. É como se eu tivesse que esvaziar minha memória desse número enorme de mortes que não paravam de jorrar. Fiz uma série de trabalhos em pinturas, performances, objeto, escultura, vídeo para narrar essa história.

Primeiro comecei a pintar uma série chamada Kalunga, pintando diversas telas azuis com o nome “Fundo do Mar”, uma sequência de sete telas que fui numerando, a qual é constituída de imagens abstratas enormes que tratam desse corpo-alma que afundou nas águas marinhas. Imagens que fui elaborando com muita água do mar, levada até o ateliê e jorradadas sobre os pigmentos azuis, verdes, marrons, dourado, prata, marfim e branco entre outras variações dessas cores. Foi sendo construída uma pintura feita com a própria água do mar, esse mar das negociatas, da invasão, da diáspora. E, a partir da pintura, foi sendo construída uma conformação de performance. Uma série de performances para falar dessas pessoas que morreram no mar, que não terminaram a travessia atlântica, que interromperam a passagem, cujos corpos não suportaram mais tanto horror e que eram conscientes que a volta a África era uma utopia possível. Um detalhe importante, no meio dessas águas marinhas havia a energia de Yemanjá, Oxum e Nanã.

Apesar de tantas mortes dos ancestrais africanos que remete diretamente a uma crítica à colonialidade, o meu pensamento e o meu fazer artístico se reestruturaram. Justamente por perceber essas nuances enraizadas na estrutura da sociedade colonial brasileira que fomos ou somos? Parece que ainda somos estruturalmente, não mais historicamente. Mas a verdade é que no nosso dia-a-dia nos deparamos com frequência com situações de discriminação racial e social em pessoas negras, indígenas e pobres. Eventualmente, ocorre discriminação também para pessoas com misturas raciais.

Desde pequena, quando era estudante do ensino fundamental, percebia os pouquíssimos colegas negros e indígenas serem discriminados em sala de aula. E eu, com esse fenótipo bem moreno, era destacada também, mas de outra forma, um tanto mais amena, mas também triste. O diferente sempre incomoda? Quem era diferente? Eu, por ter a pele morena? Outro por ter o cabelo crespo? E o outro por ter os olhos amendoados? Nós não somos diferentes, não merecemos ser discriminados ou destacados por apresentarmos cores diversas das características das pessoas brancas, que são geralmente o padrão da classe dominadora, e apontam diferenças em nossos corpos. As mulheres "mestiças" não precisam ser sexualizadas e erotizadas, comparadas a todas as personagens femininas morenas e estereotipadas da literatura brasileira, como *Iracema* (1865) de José de Alencar ou *Gabriela, Cravo e Canela* (1958) de Jorge Amado, como eu fui, durante todo meu período escolar, ensino fundamental e médio. Tenho diversos episódios para contar. Essas personagens são estereótipos femininos feitos por homens brancos com todo o instrumental colonial estruturando seu pensamento. As duas obras citadas têm um espaço de quase 100 anos entre si, e mesmo assim, o teor da história para as personagens Iracema e Gabriela são os mesmos, estereótipos sobre a mulher morena, a mulher "mestiçada". É desafiador falar sobre pessoas públicas já estabelecidas no país, cujas mensagens literárias já foram aceitas e naturalizadas como uma "realidade brasileira". A tevê brasileira ajudou a perpetuar esse estigma da morena, negra, indígena ou misturando todas elas no estereótipo "mestiça", mulher sedutora em novelas e séries, o cinema em seus filmes. A colonialidade permite, e é produtora de todos esses estereótipos étnico-raciais femininos por ser detentora da perpetuação dessas narrativas.

A emergência contra-colonial de hoje foi a mesma de ontem. O problema é que o nosso passado não se preocupou em incluir todas as cores de pele, todas as diferenças culturais, no topo das discussões que estavam em voga e hoje uma explosão de histórias negras e indígenas se derramam sobre nossas cabeças reivindicando histórias plurais, mais democráticas, mais inclusivas e libertárias. O problema de não ter incluído gerou a injustiça porque se o nosso país é majoritariamente constituído de pessoas indígenas e negras, como podemos construir a nossa história sem incluir a maioria da população, a sua base fundadora? Como as pessoas não-negras e não-indígenas seguem suas trajetórias com os diversos assuntos de sua vida sem incluir essas duas camadas étnicas tão pungentes em nossa sociedade? São diversas as perguntas que tenho para esse debate tenso histórico, um problema brasileiro e de países colonizados que viveram o período da invasão colonial, momento em que uma outra cultura foi imposta. Hoje uma grande parcela da população brasileira aceita a cultura euro-cristã, como sendo nossa cultura, como se fosse nosso legado, mas esse legado nunca foi nosso

Hoje temos que ser éticos. Eu acho. E na hora que formos fazer uma fala pública mencionar as diferenças étnico-raciais, sexualidade, gênero sempre. Pois, mundo brasileiro e internacional não é igual para todes, temos muita desigualdade. Eu me debrucei a falar mais sobre o Brasil nessa caminhada com a história brasileira. Mas o racismo e preconceito com toda a cultura dos povos originários e os africanos é disseminado no mundo todo. O mundo não é igual para todas, para todes e para todos. Os pronomes estão aí para marcar as diferenças: ela, elu e ele. Tudo o que é diferente precisa ser marcado hoje em dia. A arte vinda da cultura africana é arte afro-brasileira. A arte dos donos dessa terra Brasil é a arte indígena contemporânea. O trabalho de arte feito por mulheres plurais também é destacado, arte feminina contemporânea, assim como o trabalho feito pelo grupo que reúne várias lutas entre sexualidade e gênero do lgbtqia+, é chamada arte transgênero e queer, todos esses grupos precisam ser marcados hoje, já que a grande população não vê as diferenças, pois têm pessoas que pensam que as oportunidades são iguais para todes, e não são. Existem muitas camadas de privilégios que separam uma pessoa da outra e dão mais chance de sabedoria aos privilegiados, ou mais chance de cuidar da saúde, ou mais chance de viver numa casa melhor, ou mais chance de qualquer situação de vida. Mas a verdade é

que pessoas estão separadas em mais privilégios e menos privilégios, porque não são acolhidas todas as diferenças e sim, são excludentes. Com toda a pluralidade de nossa população unida, ou seja, com respeito aos direitos humanos e políticas socioculturais e econômicas que deem uma condição mais equilibrada a todos, nós seremos muito ricos de amor ao outro.

Todas essas histórias margeiam o meu trabalho de arte, embora meu foco seja a cultura afro-brasileira e decolonialidade, estou atenta a todas as pautas que fazem parte da decolonização de um todo social. O mar histórico que proponho nesse capítulo é formado por histórias plurais, tendo consciência das diferenças e semelhanças de cada grupo social que compõem a luta contra o colonial e não é necessariamente ligado à disciplina História. História feita com todos os nossos erros, os defeitos, os acertos, as injustiças, os conhecimentos, as sabedorias, as dívidas impagáveis, as mirongas, as ervas, os passes, as guias e as giras que aquecem o coração da minha alma: que calor, incorpora !

Eu incorporo, e com o terceiro olho visualizando um Guia ou Orixá, vejo melhor, desenho melhor, escrevo melhor. Porque sei que foi assim para mim durante essa pesquisa e talvez será assim por mais um tempo, apenas aconteceu comigo uma revelação espiritualizada no trabalho de arte, e esse calor pintado de, vermelho-laranja-amarelo-ouro, nas minhas obras é reflexo da sensorialidade sentida pela incorporação. Fez toda a diferença para expressar melhor algumas coisas que queria falar através da minha prática artística. Expresso meus pensamentos, no desenho, na fotografia, na performance, uma vez que o que quero falar diz respeito a uma reflexão decolonial da sociedade, sobre cânones de arte que precisam ser revistos, sobre posturas menos arrogantes e excludentes. Sou uma artista sensível às questões sociais e penso a revisão do nosso modo de vida porque é desigual, da nossa história social, da nossa história da arte, de ideias coloniais que foram naturalizadas como verdade, mas se são verdades excludentes para pessoas negras e indígenas, no meu ponto de vista não servem. E, se esses preceitos que usávamos vieram de nações estrangeiras colonizadoras e dominadoras, geralmente europeias, também não servem. Seria ótimo o dia que isso ficasse evidente para todos.

O meu trabalho de arte é constituído também pelas histórias plurais, com as distinções e similitudes, de todos os envolvidos. É a história de cada entidade ou deidade

afro-brasileira que estou aproximando da minha pesquisa artística. Tive a experiência de uma conjuntura especial, espiritualizada, recheada de histórias biográficas, que se deu numa mesa de trabalho dentro de minha casa - ateliê que intitulei de "Mesa de Griot". Tive dois fatores que contribuíram muito para que a transmutação do meu material de trabalho acontecesse: minha vida sagrada no Terreiro de Umbanda e a criação da obra mesa-altar-portal no meu espaço de trabalho. Ela é como uma roda viva sempre manifestando acontecimentos e mais adiante vou comentar com mais detalhes como esse trabalho se formalizou. Na “Mesa”, é cada guia com sua história, cada um com seu desígnio, com sua função de trabalho na espiritualidade; com suas formas humanas, que não existem mais, transbordam ancestralidade de duzentos anos atrás ou mais, mas presentes nessa outra forma hoje, como consciências negras. Elas e eles contam muitas histórias que vão ao encontro das narrativas das histórias coloniais e da escravização no Brasil.

Entre risos, lágrimas, aprendizado e encantamento, venho conhecendo um pouco da história de cada pai, mãe, vovô e vovó afro-brasileiro da nossa história. É um privilégio escutar essas histórias antigas. Histórias que complementam muito bem os meus estudos contra-coloniais, ampliando minhas pesquisas e práticas artísticas ancoradas na cultura da ancestralidade pela espiritualidade afro-brasileira. Tenho gostado de ver que a nova história da arte brasileira, tem incluído artistas e personagens que foram sempre excluídos da História do Brasil. É essa História do Brasil e História da Arte que quero. Desejo escutar as histórias dos ancestrais, ouvindo de cada um o que aconteceu no meu país. É bom perceber e acompanhar que a revisão dos cânones artísticos e literários brasileiros estão sendo debatidas durante esse revisionismo inclusivo e se distanciando cada vez mais de certo epistemicídio que ainda existe.

Tenho interesse em historiadores que buscam outras fontes não-convencionais se distanciando um pouco dessa base de documentos oficiais segundo alguns critérios dessa profissão, para a pesquisa em história. Gosto de historiadores que propõe uma nova escrita da História. É um esforço desses profissionais na modificação de nossa visão histórica, decolonizando todo conhecimento. Conheço potentes historiadores assim engajados em sua pesquisa, libertadores, que acolhem criteriosamente diversos tipos de arquivos, oriundo de múltiplas fontes, para uma contribuição crítica na historiografia.

Fiz um movimento na minha pesquisa, tentando expandir a palavra “história” para um lugar social, mais amplo e inclusivo, me pautando num embasamento dos arquivos históricos como ponto de partida para meu trabalho em arte contemporânea, para refletir sobre o passado colonialista e a colonialidade hoje, depois, avanço. Me aparto dessa erudição, mudando minha estratégia para acolher outros movimentos, que ainda estão à margem dessa contextualização dos intelectuais, como os falares recheados de questões étnicas-raciais e muitas outras dos Guias afro-brasileiros ancestrais e as imagens mentais mostradas pelos Orixás durante o transe mediúnico, conhecimento adquirido por mim em comunidades tradicionais de terreiro e também outras comunidades afro-brasileiras, como o Jongo, o Afoxé, o Samba de Roda, entre outros que transmitem sua cultura oral há anos. Eu me interesso por conhecimentos que estão além do que a erudição acadêmica e o circuito de arte comumente trabalham. Me interesso muito pela cultura afro-brasileira sendo citada no meu trabalho de arte contemporânea para potencializar lutas de resistência cultural africana no país, infelizmente ainda vista como uma cultura exotizada, o que é, do meu ponto de vista, um erro e uma permanência da colonialidade em nosso pensamento.

Quando trabalho com a cultura afro-brasileira, vou criando um amálgama ou um constructo. Nesse meu trabalho, a cultura afro-brasileira sobressai, porque estou praticando a cultura da Umbanda e outras culturas afro-brasileiras, me inspirando e deslocando para o meu trabalho de arte algumas vivências de uma nascente que tem um lugar específico no Brasil, nasceu a partir da diáspora africana. Reflito muito sobre a reverberação do colonial na nossa história — quantas marcas de violência — mas é essa diáspora tão pesada para todes e, sobretudo, para o povo afrodescendente que, ao mesmo tempo, criou uma cultura do sagrado tão potente, tão resistente ao tempo.

2.2 Sagradas misturas

Okê Caboclo, okê Oxóssi
E o tambor ?
toque, toque, toque, toque
Oxóssi na Jurema

Todo Caboclo de Umbanda é de Aruanda¹²
Caboclos de Pena, Caboclo Boiadeiro

Misturas pairam sobre mim
Flexa vermelha
Indica percursos
Mata da Jurema é reza forte
Indígenas makuxi tem uma reza forte
No Monte Makunaîmi

Caboclo é uma linha de trabalho de guias de Umbanda que se apresenta como espíritos de indígenas. É o que o sagrado da história da Umbanda conceitua. O sagrado umbandista é ancorado na ancestralidade africana bantu, faz parte da cosmologia dos bantus fazer deferência aos donos da terra, ou seja, aos indígenas. Assim, a Umbanda tenta uma forma de diálogo com a cultura indígena, colocando a espiritualidade indígena em destaque, como chefe de Terreiros na Umbanda e por isso alguns Babás de Umbanda e estudiosos, muitos vezes, dizem que essa religião é de matriz afro-indígena. Eu, como artista e filha de santo desse sagrado, tensiono o conceito afro-indígena e o quanto há de presença da cultura indígena no Terreiro e tento mantê-lo em minha mente sempre como uma pergunta. Eu, filha da mistura étnica-racial, o que penso sobre minha ancestralidade afro e indígena?

Folha da macaia
Filha de Tupinambá
Guarani kaiowá
Tupinambá e guarani
Tupi-guarani
Misturou de novo

Um sagrado reverbera em mim
Uma banda multidirecional
Espírito tem etnia?
O que são religiões étnicas?
Nessa vida, as etnias precisam ser marcadas
É posição política

Cabocla de Oxum, Iraci
Caboclo de Oxalá, Pena Branca

¹² Aruanda é o plano espiritual do sagrado da Umbanda

Linha de trabalho sagrada, nome de guia sagrado
Da cultura da Umbanda
Percebo a geometria indígena
Faço lista de nomes de autores indígenas
Pesquisei relações entre dois mundos diferentes
Hoje e ontem
Listo o nome dos Guias
Procuro analisar os Pontos de Umbanda
E tudo o que vejo está misturando a cultura indígena com a de matriz africana
Um espírito de luz com energia indígena associado a um Orixá
Muitas misturas

Mas eu, pessoa misturada, pessoa dos cruzamentos étnicos, me sinto em questionamentos constantes devido a essa mistura, numa encruzilhada. Eu olho pra Abdias do Nascimento, para Ailton Krenak, para Jaider Esbell, para Ayrson Heráclito. O que eu sei fazer a não ser uma pena, um cachimbo, uma flor? Amor ao Outro. Eu estou nos caminhos em que sinto pertencimento. O que é esse estar no meio, no híbrido, para quem dou a mão? Como o terreiro constrói as memórias? Ele aproxima a imagem de um indígena. Um indígena africanizado? Um indígena – indígena? Mostra o passado de um indígena que teve uma vida encarnada há 200 ou 300 anos atrás. A espiritualidade indígena que encontro hoje é tão diferente, mas ao mesmo tempo, tem alguma essência que faz lembrar. Será a fumaça do defumador? Um cântico? Os sons que emitimos quando estamos incorporados com os Caboclos? A vida na cidade me proporcionou a Umbanda. O terreiro é uma escola espiritual pra mim e fez despertar parte da minha espiritualidade que estava adormecida. Hoje eu trabalho com a cultura de uma ancestralidade bantu na espiritualidade. Fico na chave “arte e transe mediúnico”. Ao mesmo tempo que a prática na Umbanda tem me ensinado uma espiritualidade com a sagrada mistura afroindígena. Eu, nessa vida encarnada na Terra, preciso dizer que a espiritualidade que sigo é indígena, é africana, preciso mostrar essa marca porque são povos de resistência cultural, espiritual, política e social e isso precisa ser sempre lembrado, precisa de posicionamento político.

Com esse cenário, nasceu a cultura misturada do sagrado da Umbanda. Ao mesmo tempo em que existe essa camada das misturas, cruzamentos e encontros, eu decidi ouvir a história dos indígenas pelos indígenas, a dos negros pelos negros, no viés da arte, que é meu campo de atuação. O Brasil virou um lugar em que esses encontros inter-raciais

elaboram ideias/conceitos como a cultura da Umbanda apresenta: uma reunião de pautas étnico-raciais. Ela mostra separadamente cada cultura, mas também as mistura entre elas, agrupa e às vezes sincretiza.

Xamãs, Pajés, Espíritos, Caboclos e Indígenas, e o que o guia espiritual traz? Traz a lembrança do indígena, algo de floresta, pelos ruídos emitidos pelos filhos de santo com a entidade no terreiro, uma vaga lembrança, um tocante, um traço, a visão de uma floresta, mas pouco sabemos da vida na floresta e dos habitantes dela com esse contato espiritualizado.

Será que a Umbanda reforça estereótipos? Precisamos de lucidez para estar atentos e perceber todas as nuances e camadas coloniais que nós temos e também no nosso convívio social. Sem querer, reforçamos palavras, ações e imagens o tempo todo, e o colonial está nessas palavras, ações e imagens. As palavras precisam ser reescritas, criar ou recontextualizar as que já existem. Ações podem e devem ser feitas na arte da performance, em palestras, em aulas. Imagens de Caboclos precisam ser renovadas, com proposta que tirem a naturalização de imagens coloniais que já estão na arte e no imaginário da população há tempos.

Brasil, terra distante.
O que pode um indígena? Terra
invasão, diáspora, divisão, discórdia
O que pode um negro? Mar
Brasil, terra distante.
O indígena também quer mar.
E o negro também quer terra.
Cor de terra, cor de pele.
Aldeado, aquilombado.
Esse corpo (passado étnico),
Outro mesmo corpo (hoje étnico).

O que é? Como?
Marrom e preto
Onde?
CORPO DA TERRA
Pra quê?
Fica.

Quero!
Quente.

Como disse, minha identidade nasce de um cruzamento. Mostro que eu sou uma pessoa miscigenada e marrom em contato com a espiritualidade étnica afro-brasileira que cita a indígena. E penso que nesse contexto do sagrado, preciso dizer o quanto é significativo pra mim incorporar. Porque esse transe me intercepta de uma forma tão potente a ponto de derramar da minha mente e das minhas mãos uma arte em conversa com guias afro-brasileiros da Umbanda. A minha gestualidade durante o transe é muito importante para expressar esse espiritual. E, como artista, fico de mediadora, como receptora dessa sabedoria ancestral que tento mostrar em diversos meios e linguagens da arte contemporânea. E quando recebo os Caboclos, eles complementam essas imagens e falares dos guias afro-brasileiros.

Os primórdios do Terreiro vão sendo perdidos nessa trajetória em vida urbana. O terreiro em que trabalho como filha de santo não é mais de terra. Só é de terra, quando vamos ao terreiro do Parque dos Orixás, onde piso na terra, ou quando a gira é na areia da praia. Pé no chão. Corpo conectado com a energia da natureza. Terra, areia, floresta, água, céu e ar. O calor da incorporação no nosso corpo é fogo. É tudo muito forte em conexão com a natureza. Mas reflito como fica o guia Caboclo nesse cenário de um Terreiro na cidade, principalmente para o corpo de filhas de santo que recebem e precisam ter uma mínima aproximação cultural para entender a dimensão desse guia ligado às florestas. É preciso um estudo com pessoas indígenas. A única etnia indígena que se fala na Umbanda é a Tupinambá.

A menção à cultura e à espiritualidade indígena na Umbanda deixa margem aberta para outras interpretações culturais, politizantes e legítimas, pois sabemos que há um cruzamento afro-bantu na história indígena da Umbanda e uma referência a indígenas de vidas passadas. Por isso, penso como renovar essa história da Umbanda com a construção de uma imagem objeto nova do Caboclo dentro da Umbanda sem desrespeitar os atuais indígenas e os que são sacerdotes em suas comunidades hoje. E a imagem dos Pretos

Velhos? O mesmo, sem desrespeitar os mais velhos, pais de santo, quilombolas, benzedeiros e rezadeiras de hoje.

Penso que a intenção de trazer o indígena e o negro como guias na Umbanda é interessante, mas algumas coisas precisam ficar mais visíveis e ajustadas. É como se trouxessem só uma parte da energia indígena e a outra, mais real e atual, ficasse escondida. Talvez fosse melhor não usar essa imagem escultórica, e sim, apenas um símbolo étnico, que dê um índice para a presença da energia dessa entidade, sem precisar humanizá-la, já que, sendo um espírito, não tem mais corpo, é uma consciência. Uma consciência que habita a consciência do filho de santo. É importante e necessário realçar essa camada étnica porque ela ajuda a eliminar o preconceito, cuida para não reforçar estereótipos e descoloniza essas imagens. Estou refletindo criticamente a uma série de especificidades da Umbanda, que estão naturalizadas desde o colonialismo. É porque sinto que os dogmas religiosos podem estagnar discussões importantes do debate contra o colonial que nos assola até hoje. Os Terreiros de Umbanda mais ligados às questões cristãs e kardecistas ainda fazem altares que lembram estratégias antigas usadas nas senzalas durante a escravização, colocando santos cristãos na parte alta do altar, que substituem e/ou escondem a imagem dos Orixás, e guias afro-brasileiros e indígenas embaixo que podem até passar despercebidos, reforçando o colonial até as pessoas aceitarem como uma verdade.

Percebo os percursos de negros e indígenas
Contamos os sobreviventes
Que sofreram genocídio
E os territórios ancestrais sofrem também

Seria a Umbanda que se denomina cristã e kardecista um tipo de evangelização derivada do colonial? Qual é sua estrutura? É um sagrado que nasceu logo após a abolição formal da escravização. O fim da escravização foi formalizado, mas não acabou. Digo isso, baseada em diversos debates que participei, nos quais foi falado sobre o não atendimento às reivindicações das pessoas escravizadas nessa carta imperial. A carta diz apenas que as pessoas estão livres. Não faz nenhuma menção político-social e econômica que atenda essa população, deixando-os totalmente marginalizados, desempregados e desestruturados na

sociedade. Esse sagrado umbandista cristão e kardecista está contaminado por vivências desse final de século XIX. As figuras religiosas em imagens escultóricas apresentam um espírito indígena do passado colonial, assim como os guias afro-brasileiros. São arquétipos da colonialismo. Essas imagens trazem um esvaziamento do sentido espiritual e político da resistência religiosa e cultural indígena e africana? E se você não percebe essas nuances, sabendo que são representações do passado, você vai aceitar aquilo como uma verdade? E se, em vez disso, nós víssemos imagens produzidas por artistas indígenas e afro-brasileiros contemporâneos, será que conseguiríamos receber esses guias? Será que nos conectamos com o colonial? Com o passado? Com a tristeza? E se olhássemos para as imagens produzidas por artistas, poderíamos ter sentimentos mais libertadores? E as consultas que damos para o público, ofertariam mais liberdade? São perguntas que eu tenho. Porém, ao mesmo tempo, com a Umbanda, mesmo que um tanto distorcida nos dias atuais, comecei a ter um olhar mais atencioso às questões étnicas-raciais indígenas e negras por sentir essas consciências ancestrais no meu próprio corpo.

Sei que menciono um universo restrito, o sagrado da Umbanda, um lugar religioso que foi paulatinamente sendo agregador de muitas culturas, nem sempre tão bem apresentadas, porém com intenção de representar os excluídos da nossa sociedade, os que são injustamente marginalizados. Então, ela mostra esse lugar social, um lugar real, que nós conhecemos. Um lugar de misturas e, por ser sobretudo de misturas, não pode agregar muito de cada cultura. A Umbanda cristianizada pega um pouco das imagens cristãs, um pouco da teoria e dos termos kardecistas, traz a força étnica da cura através dos indígenas e promove o amor através dos velhos sábios africanos, utilizam as ervas, traz algumas deidades, os Orixás. Ainda tem um pouco da energia oriental judaica, povos ciganos e povos de ganga, os Exus.

Os Pontos cantados nas cerimônias me causam um pouco de incômodo, embora melodicamente, eles me encantem. O incômodo vem no apagamento de negros e indígenas pelo excesso de misturas culturais cristãs nas canções. Acabam promovendo certo esvaziamento das propostas de cada cultura. Porém, a beleza da Umbanda só faz sentido pra mim quando e porque ela traz a beleza de um traço forte da cultura indígena ancorada

na cultura africana bantu. Faz-me lembrar dos parentes que não conheci, da linguagem de Pindorama que não aprendi, desse corte étnico-cultural que me atravessa e traz ideias.

Caboclo¹³ foi embora
Na cidade da Jurema
O bom Jesus está lhe chamando
Na cidade da Jurema
E eles vão ser coroados
Na cidade da Jurema
Com a coroa de Ora iê iê, ô!¹⁴

Esse ponto de encerramento citado acima é de uma cerimônia religiosa de Caboclos da Umbanda, música que ouvimos para que a energia do guia saia do nosso orí, é típica de todas as misturas que essa cultura religiosa traz, a música de teor indígena traz consigo ainda Jesus e a Orixá Oxum. É território/ terreiro onde tudo conversa. É mostrado que tudo pode ser acolhido numa mesma comunidade, no qual as diferenças sagradas convivem.

Assim, são muitas as histórias e misturas que permeiam a estrutura colonial que se formou nesse nosso território. Temos a cultura de dois povos, dos donos da terra e dos que foram obrigados a vir para essa terra. Temos um personagem entre os dois que é significante tanto para um povo como para o outro: o Atlântico. O mar tem a mesma presença para a comunidade indígena. O olhar indígena para o mar pode ser tão triste quanto o olhar da comunidade afro-brasileira. Esse olhar remete àquela memória da branquitude euro-cristã que veio ao continente americano dizimar indígenas, perseguir e tomar seu território.

2.3 Aldeamento e aquilombamento político-culturais

Para somar ao que foi exposto, a todas essas injustiças sociais, provenientes das questões historicamente coloniais e raciais, existe um grupo amplo de artistas que se auto denominam de ativistas. O ativismo é conexão de artes com relações sociais e trabalho

¹³ Ponto de Subida do Caboclo da Umbanda.

¹⁴ “Ora Yê iê, ô!” É a saudação para a Orixá feminina Oxum.

ativista. Percebo uma grande potência nessa arte que se mobiliza a fazer de suas obras uma proposta política com arte, porque traz o movimento político para circular no circuito de arte que é um sistema político também, mas que geralmente exaspera as questões de políticas sociais que atingem diversas esferas da nossa sociedade, camadas que, geralmente, estão marginalizadas. Percebo como um movimento agregador que ao menos pode gerar questões num espectador ou até mobilizar pessoas que, através da fruição de uma obra, foram fazer o seu ativismo.

Vejo, na canção de terreiro, uma ferramenta histórica e artística muito potente para o ativismo étnico que estou fazendo, trazendo a presença da etnia pela palavra cantada. O que percebo de interessante é que o ativismo traz a linguagem que modula questões em artes com aproximações político-sociais, como as questões étnicas-raciais, ambientais entre outras questões emergentes da atualidade. Por exemplo, a arte indígena contemporânea tem uma boa parcela ativista, assim como a arte afro-brasileira, trazem o canto e rituais sagrados nas obras, entre outras belezas, que me inspiram muito.

Conto histórias em meu trabalho de arte relacionadas principalmente à diáspora africana, ativada pela travessia atlântica para repensar parte importante da história que o país viveu. Embora, tenha ciência de que estou num território indígena que foi invadido, o que tenho tentando fazer artisticamente é uma forma de recontar uma história que insiste em ser apagada em suas diversas camadas, físicas, espirituais, culturais, sociais e também políticas e econômicas discriminando populações que vão sendo sistematicamente marginalizadas.

Por ser uma pessoa musical, a música de terreiro, os Pontos das Entidades e Orixás, me interessaram e me tocaram muito, trazendo o encantamento desse mundo espiritualizado, no sentido mais macumbeiro da palavra. E através de canções de terreiro, venho fazendo isso, reescrevendo histórias dolorosas no sentido de libertá-las dessa colonialidade, dessa dor colonial que tem atravessado todos esses séculos. Embora saiba que a “dívida é impagável”, como bem diz a filósofa Denise Ferreira da Silva, e que esse cacoete colonial sempre volta, eu me pus na tarefa de ficar encarregada, a cada vez que ele retorna, de cantar mais um Ponto.

Essas canções de terreiros alcançam uma diversidade do conhecimento que envolve a categoria “saberes de comunidade”, isto é, é como uma categoria, há de ser estudada e praticada, pois sua história é muito extensa. Esse saber se distancia do colonial, cria aberturas no pensamento e produz outro conhecimento, que é diverso ao da cultura ocidental. É muito importante a existência e permanência das comunidades. Como praticante de uma comunidade de terreiro, tenho interesse também pelos saberes de outras comunidades, como as da floresta, indígenas, quilombolas e ribeirinhos. Os bairros mais distantes da área central de uma cidade também acabam tornando-se comunidades. As comunidades tem um perfil simbólico que perfila camadas sociais. Elas têm um método próprio de vida, de conhecimento, de práticas e ações. São essas práticas específicas que unem a todes numa comunidade. Uma comunidade é uma das tantas histórias que permeiam a desse país. Elas são muito importantes, pois fortificam saberes de um povoado e promovem um pertencimento. Por vezes, acabam tornando-se tradicionais. E sua cultura é muitas vezes oral. Os saberes de comunidade tradicionais estão centrados nessa oralidade.

O ativismo somado aos saberes de comunidade e as canções de terreiro formam um constructo contra-colonial no meu trabalho. O meu ativismo concentra a atenção na valorização da cultura dois troncos étnico-raciais, que se misturaram no período colonial. E eu, filha da mistura, consigo acolher e me sentir próxima dessa cultura por ela sugerir uma união de saberes, uma mistura racial, um índice de várias culturas. Sinto-me bem com essa mistura. Mas sei o quanto é importante manter os saberes indígenas e africanos na sua integridade, ou seja, sem misturas. É preciso que existam assim. Não para propagar algum purismo cultural, mas para manter suas raízes, fortalecendo seus núcleos culturais, sabendo que as culturas misturadas são filhas dessas raízes e precisam de suas mães vivas.

Então todo o meu trabalho artístico está ancorado nesse território de saberes de comunidade, da cultura da ancestralidade via espiritualidade para minhas relações na arte. Esse é meu repertório. As questões politizantes enunciadas sempre me acompanharam. Sempre fui ativista. Sempre lutei por uma causa. Ergui bandeiras, carreguei estandartes, enunciei frases de ordem com mil pessoas ao meu redor num ato de manifestação. A

história, pra mim, se faz assim, com o povo. E não existem respostas a dar, existem perguntas.

A tentativa desse trabalho de arte é também recompor elos que foram perdidos, a escravização fez o amor virar ódio e hoje desejo e penso que todos querem reverter esse ódio em amor. Infelizmente é um ódio por uma cor racial. Racismo é uma construção social, não-biológica. Por isso, o amor no meu percurso é usado como prática política, o amor ativista, a política desse amor. Toda a cultura que permeia meu pensamento artístico está imbuída nesse amor. O amor à cultura da ancestralidade africana e indígena, das questões étnicas, do amadurecimento das questões espirituais no meu trabalho. Passei por uma revisão de informações e criei meu entendimento. Foi intenso. Fui intensa na pesquisa e dela uma forma renovada se apresenta hoje.

Bem no início dessa investigação, quando iniciei relações com a Baía de Guanabara, navegando de uma ilha a outra, não imaginei o quanto esse “mar histórico” passaria por tantas camadas e me transformaria tanto ao ponto de mudar o meu próprio nome. Nem imaginei que tantas histórias seriam contadas a mim. Primeiro, dei de encontro com a morte na beira da praia de Botafogo. Foi-me mostrado essa pista. Eu estava naquela que foi a “cidade das mortes”¹⁵. Logo veio a pergunta “quais mortes?” E, na beira da praia botafoguense, fui parar no meio do mar, já com esses olhos contaminados, que pensavam na morte, e naquelas mortes humanas que assombraram o Rio de Janeiro. Foi a capital das mortes e, hoje, o que é essa cidade para a história desse território invadido e colonizado? É a cidade que convive com o fantasma da invasão e da escravização. Essa colonialidade que flutua, que permeia, que está nos meandros de um rio, de uma rua, nas frestas, no incômodo do gesto, na fala inadequada, nas marcas que precisam ser aferidas. Tudo muito dolorido. Tudo sendo revisto hoje.

¹⁵ Esse termo era uma alcunha da cidade do Rio de Janeiro, devido ao número excessivo de mortes de pessoas, e foi mais uma marca da cidade apagada pelo prefeito Pereira Passos.

2.4 Liberdades e desenlaces, camadas espiritualizadas

O mar e a história formaram um elo de ligação na minha busca no meu espaço-território fluído que navegava na minha mente com mil questões e “fantasmas”. E lá pelas tantas, com essas questões “assombrando” a mente, no melhor sentido do termo, eu formulei algumas indagações. Fui percebendo que para além das histórias oficiais estão contidas outros níveis de entendimento, as camadas espiritualizadas, essa fantasmagoria, que alguns conectam às religiões, outros conectam apenas à espiritualidade e outros a política, como uma metáfora. Eu conecto aos três. Mas, sobretudo, nas histórias surpreendentes da espiritualidade afro-brasileira, pelo que foi contado a mim. Aquela matéria invisível — o arquivo transmutado — que fez eu coletar informações através de escutas, memórias, cartas e desenhos mediados por guias afro-brasileiros.

Pude experimentar um mundo diagramado com seus fluxos espiritualizados. A partir de uma célula-mãe criada em minha casa-ateliê, a obra-congá-portal das Santas Almas Pretas — a "Mesa de Griot" — numa irradiação para diversos sentidos do trabalho: uma procissão performatizada, um banho de ervas performatizado, foto e vídeo-performance de gestos dos guias, instalações com objetos sagrados, desenhos e textos. Tudo mediado por consciências africanas que apontam novos desdobramentos de obras nessa metafísica cosmovisional artística. Muitas histórias foram contadas a mim e creio que produzi muitos arquivos. Quando for mostrar a "Mesa" em uma exposição, penso em montar uma instalação com todos esses documentos em torno dela. Por isso a necessidade de organizar e visualizar um diagrama, um mapa, um filme ou um livro, algo que una todas essas partes das quais fazem parte da composição da obra, para mapear toda a produção feita na "Mesa", e, assim, entender e ver os desdobramentos que ocorreram e que tenho arquivado em coleções organizadas por assuntos. Tenho organizado o trabalho dessa forma em meu pensamento como uma certa forma diagramática para conseguir organizar toda a produção que ele demanda, essa forma de trabalhar me remete ao trabalho do artista Ricardo Basbaum, mergulhado em fluxos prático-teóricos na produção artística de seus diagramas, organiza, media e pensa a circulação do projeto-obra no sistema da arte e no seu próprio sistema de trabalhar.

Num país ainda bastante colonial, fazer referência a uma camada invisível aos olhos humanos, ainda cerceados de preconceitos religiosos, é uma tarefa árdua. Já que não é só contar as histórias, é fazer entender, é buscar uma retórica de compreensão desse entendimento do transe mediúnico para conseguir comunicar aos outros. Comunicar via fala, que é importante, mas comunicar pela arte, principalmente, que é o meu caso. Pois minha arte fez eu me comunicar com esse mundo aparentemente oculto e sagrado.

Nunca desejei ser filha de santo de Terreiro de Umbanda apenas para fazer parte de uma instituição religiosa. Essa não é e nunca foi a minha relação com esse sagrado. Minha conexão foi através da arte contemporânea. As narrativas da própria prática artística foram se desdobrando a ponto que o próximo passo era entrar num terreiro. Não bastava assistir a cerimônia. Tinha que estar com os pés no chão do terreiro, cantar e girar. Essa é a minha história. Hoje, fazer uma obra e uma oferenda não têm tanta separação para mim. Dia 31 de dezembro, eu fui fazer uma oferenda-arte na beira da praia. Fui fazer uma oferenda, recomendação dada pelo meu Babá do Terreiro de Umbanda do qual sou praticante, o Templo a Caminho da Paz, mas fui fazer o meu trabalho de arte também. Fui fazer uma ebó-arte¹⁶, conceito cunhado pelo artista afro-baiano Ayrson Heráclito. Isso é liberdade de minha expressão religiosa intrinsecamente ligada à arte.

Liberdade é palavra e ação totalmente relacionais. Na história, a liberdade, no colonial, está coberta por limites cerceados de opressão a corpos negros e indígenas. Os corpos sempre reivindicavam essa liberdade principalmente através da resistência cultural, no qual o sagrado é um dado forte. Tristemente, o direito ao retorno da liberdade durou muitos séculos. Por isso, meu ativismo se ampara nesse foco da história, como um repositório dessa chama de liberdade — a luz se mantém acesa — revendo esses locais de resistência da cultura afro-brasileira e indígena, e criando mais um lugar de resistência a essas culturas, o Ateliê Terreiro. Como comentei antes, esses lugares sempre vão existir no Brasil, visto que somos frutos dessa fantasmagoria da escravização, ela está numa espiral, ela retorna de muitos modos. Esse ateliê pretende ser mais uma casa da cultura afro-

¹⁶ Fazer um ebó é fazer uma oferenda com comida para entidades e deidades(divindades), outra forma de rezar, diferente da forma cristã.

brasileira e indígena, a casa dos sagrados étnicos, ambos casados/entrelaçados com a arte contemporânea.

E com todo esse empenho dos negros e indígenas por essa liberdade, foram ocorrendo, como ocorrem ainda, muitos desenlaces, muitos corpos acumulados em terra e no mar. O que pode nascer no lugar desses corpos? Flores, pois uma passagem ocorreu para Aruanda, para o orum. Esses corpos fizeram seus desenlaces, e também, alguns fizeram a passagem para o plano espiritual. Nessa ideia de desenlace, o corpo é separado da alma, e essa alma, que é apenas uma consciência, no seu livre arbítrio, seguirá caminhos diversos.

Esse mundo, que coexiste com outro mundo, por exemplo, Aruanda, tem uma experiência invisível que visita seu orí e faz trocas. Essa força tamanha que é a mente humana, o poder de se comunicar através de palavras, desenhos, escutas, falas, imagens mentais, imagens silenciosas, mas que estão na mente de muitos que conseguem conversar com esse outro mundo. É disso que estou tentando falar nesses escritos. Outro jeito de pensar a vida e a obra. Outra forma de comunicação. Uma história que corre paralela a sua história, porém eventualmente ela entra na sua vida. Mundos superpostos, sobrepostos, interpostos, são mundos de camadas matérias diferentes e totalmente possível de haver comunicação. Ele pode se comunicar por energias que alcançam o seu corpo, nosso veículo químico, que manifestam fótons e forças da natureza.

No decorrer de toda essa minha vivência com a espiritualidade, percebi que os espíritos afro-brasileiros querem os espaços históricos de debate, os redutos de cultura de resistência, que falam sobre amor, arte e liberdade, como tenta ser o Ateliê Terreiro.

O que vem ser a liberdade? O amor que os fios juntos vão construir meios para por essa liberdade na rua. Os fios que vão fazer isso. Eles se reúnem num grupo. Essas pessoas unidas vão fazer um ideal, um modo de vida, esse modo de vida que vai fazer essa união ficar forte. Quando essa união ficar forte é que vai construir a liberdade. A liberdade só se faz com muita união. Os fios tem que se unir num mesmo ideal. (Pai Cipriano, Cartas de Pai Cipriano, arquivo da Mesa de Griot)

E unida a essa proposta dos guias afro-brasileiros, de constituir um grupo no ateliê e, ao mesmo tempo, fazer o meu trabalho solo, ambos ancorados nessa escuta, que é

paralela, mas também, eventualmente, se interpõe nas ideias. Ela forma uma frente criativa e eu convivo com esse duplo criar, que é o trabalho coletivo com o grupo, aberto a questões mais amplas, e o meu trabalho, mais focado nas questões específicas do transe com a arte.

O mar histórico me fez perceber que, para ampliar o debate que estava sendo criado dentro da minha produção em artes, precisava de um espaço de escuta, de afeto, de acolhimento do outro, como uma espécie de coleta de depoimentos que se assemelhavam em alguma ponta e teciam um fio condutor comum a todes. São falas e experiências de vida de pessoas distintas, que enunciam tudo o que eu pensava só que de outra forma, a partir do lugar de experiência delas. A conversa sobre esses determinados temas, ainda difíceis no nosso mundo, criou outra dimensão, se expandiu para a nossa consciência de grupo e em contato com a experiência de cada um, trouxe uma nova situação para todes. Situação que jamais poderia ser construída, se não fosse a situação laboratorial que há no grupo Ateliê Terreiro.

Percebo que a história se alargou e começou a ser construída por diversas mãos. Inclusive no grupo a dimensão — arte e espiritualidade — ficou diversificada, porque existem umbandistas, candomblecistas, cristãos, budistas e kardecistas. O interessante é que a energia espiritual do grupo flui bem nessas diferenças da Terra. E cada um usa seu lado espiritualizado de uma determinada forma no seu trabalho, em alguns aparecem formalmente, conceitualmente e em outros não aparece nada. Isso é liberdade. Assim, vamos tentando nos unir num mesmo ideal que é a liberdade de todes poderem ser amados do jeito que são, independente da cor da pele, do fenótipo, do cabelo, do gênero e dos cultos religiosos étnicos africanos, indígenas e todos os outros.

Com o grupo e sozinha, a minha proposta é basicamente a mesma. Eu estou tentando propor outra genealogia do pensamento e da prática artística, percebendo a necessidade de um sistema interdisciplinar que não julga conhecimentos vindos de qualquer parte, com isso, evitando uma série de epistemicídios tão típicos da cultura ocidental colonizadora. Além disso, uma escuta atenta do artista, imbuído de outra postura na criação, que inclui qualquer conhecimento, não apenas os validados pela disciplina artes, por outros artistas ou pelo sistema das artes.

Eu alarguei o meu nome de batismo para que meu nome trouxesse minhas raízes ancestrais. O que me importa hoje é a modulação do meu trabalho de arte a cada contato com o guia que emana muito amor, depois de ter vivido a diáspora aqui na Terra. O que percebo hoje é que nosso encontro me tornou mensageira dessas consciências negras. Corpo não há mais. É só consciência, só energia dessa consciência e muito amor.

Nessa história toda decolonial-espiritualizada que estou vivenciando, me vejo um pouco como "Muana" que convivia com os espíritos de conhecidos e desconhecidos do período colonial escravocrata, todes personagens de "O Crime do Cais do Valongo" de Eliana Alves Cruz. Via e falava com espíritos que desencarnavam no final do século dezenove, eventualmente fazendo premonições. E ela, ligada ao sagrado africano e com sua clarividência, trabalhava com esse elo entre o mundo terreno e o mundo espiritual.

3.1 Vivências num Mundo Invisível

Percorri um trajeto visível e cheguei próxima ao mundo invisível, do qual eu nunca tinha me aproximado tanto. Foram vivências que se iniciaram no setor de manuscritos da Fundação Biblioteca Nacional, em seguida, na Colônia de Pescadores Z13, depois visitando os ancestrais Terreiros de Umbanda até reconhecer um terreiro para mim. Enquanto isso, trabalhei diariamente em minha prática artística, no ateliê, com pintura e performance. Foram vivências sequenciais, mas que também se aglutinaram muito, apontando caminhos a seguir.

Comecei a perceber que um mundo invisível habitava minha pesquisa quando fiz uma imersão nos manuscritos da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Foram aproximadamente oito meses de investigação. Fiz essa pesquisa de “risco”, pois no início, fui realizar o trabalho com uma intuição norteando a minha cabeça. Uma sensação que tive, muitas vezes, na silenciosa sala do setor de Manuscritos, é que o ancestral Preto Velho adentrava aquela porta a cada descoberta que fazia nos arquivos. E por que não? Ele adentrava. O antigo edifício da instituição tinha mais de 200 anos e também reforçava essas vibrações.

Lá, não fiz uma investigação histórica e não estava interessada em comprovar nada, já que há historiadores muito competentes, que podem fazer isso bem melhor do que eu, artista pesquisadora, fazendo uma investigação para minha prática artística e meus escritos interligados com a minha vida. Não estava interessada em construir um argumento historiográfico para nosso país, porém estava em citar um momento histórico, apontar um diálogo, levantar um problema, trazer uma questão para reflexão de todes. Queria usar os arquivos para um trabalho de arte, colaborando e acrescentando algo a esse debate.

Tinha uma curiosidade enorme de ver os documentos originais, como se fosse ocorrer um *revival* de tempos passados. Quando a moça adentrava o acervo, com meus pedidos, e vinha com uma pilha de arquivos para a minha mesa, eu já ficava curiosa para

folhar e ver tudo aquilo como imagem. Logo percebi que vinha a esse setor da Biblioteca para fazer imagens e não para transcrever manuscritos. Comecei a solicitar sessões de fotografia para cada grupo de imagens que estava coletando para meu trabalho de arte. Embora os visse como imagem, eu os lia para me situar e poder escolher o que me interessava. Visto que, há anos atrás, ainda na graduação, tive o interesse de fazer um curso de leitura e transcrição de manuscritos em Porto Alegre no Arquivo Estadual do Rio Grande do Sul.

A cada sessão marcada, eu atravessava um pequeno portão, como uma cancela, e ficava ao centro da sala, com uma mesa disponível só para mim, rodeada por quatro funcionários do Manuscritos que cumpriam as suas funções enquanto eu os observava discretamente entre um *click* e outro para ver se eles estavam me vigiando. Aos poucos, eu relaxava quando mergulhava no registro fotográfico, e descansava o olhar desse meu entorno, fazendo fotografias dos arquivos que envolviam esse espaço físico onde eu estava. A mesa de madeira tinha uma camada de vidro e fazia bons reflexos, incluindo o lustre e as estantes do acervo que estavam no andar de cima do recinto.

Na imagem fotografada, os móveis e objetos ficavam desfocados, enquanto o arquivo permanecia em foco. A palavra “liberdade” dos documentos era perseguida pela lente da minha câmera. A luz, o escuro do móvel, o reflexo e os nomes, muitos nomes, conduziam minha atenção. Nomes de crianças e jovens estavam espalhados por todos documentos e havia poucos adultos neles.

De repente tudo se ilumina, tudo são formas do meu pensamento, mas também, do próprio objeto escolhido. Dessa forma, fui fotografando os manuscritos. Encontrei cartas de liberdade, sentenças da polícia do império, documentos de compra e venda de pessoas, livro de batismo, documentos sobre a Lei do Ventre Livre entre muitos outros documentos, que me deram um pouco mais de lucidez sobre a condução das vidas de um grupo social oprimido no séc. XIX e parte do XVIII.

Esses outros elementos da Biblioteca Nacional me chamavam muita atenção, porque, para mim, era todo um conjunto de fatores. Eu ia lá para fazer a pesquisa sobre a colonialidade e a escravização baseada numa busca histórica que contribuísse com meu

trabalho e com as questões afro-brasileiras. E, também, baseada numa busca espiritualizada, quando pensava na frase “tem muita coisa que vocês não sabem”. Eu relembra a fala do ancestral Preto Velho durante o início dessa pesquisa, porque eu fiquei muito impactada de escutar essa “intervenção” no meu ateliê, embora saiba que são inúmeros os estudos já feitos sobre a escravização. A questão é, que mesmo sem ter consciência, já estava se formando em meu escopo de trabalho uma estrutura baseada numa matriz sagrada afro-brasileira, ainda permeada por um certo mistério, talvez falta de fé, uma vez que eu ainda não havia aprofundado meus estudos e práticas nesse sentido.

Os documentos encontrados no setor de Manuscritos da Biblioteca eram cheios de fantasmagoria para mim. Eu olhava para eles e alguns me faziam chorar espontaneamente, como se soubesse de cada fato que estava ali, guardado há tanto tempo. Eu lembrava sem lembrar naquela hora, e chorava. Recorrentemente, quando algumas palavras naqueles papéis bastante amarelados me incomodavam e me causavam náusea, eu pensava na frase do artista Clébson Francisco¹⁷: *Mate um Barão por dia*. Porque o nível de violência social era muito alto. Quando, ao final de um dia de pesquisa, eu saía da Biblioteca e entrava no metrô com um incômodo por aquelas histórias até chegar em casa e dar de encontro com outra situação do meu cotidiano. O que fazia com que esquecesse um pouco da pesquisa. Às vezes, eu ligava para alguém para contar tudo o que tinha descoberto. Ficava baqueada com tanto horror e precisava partilhar com alguém. E lá pelas tantas, com o passar do tempo, a cada vez que ia até o local fazer essa pesquisa era só olhar o prédio da Biblioteca Nacional que eu o imaginava sangrando. Com tantas histórias coloniais opressoras, não tinha como ser diferente.

Primeiro, fiz uma busca aleatória, colhendo diversos documentos. Passado esse momento inicial, encontrei uma pista que decidi seguir: buscar a voz do escravizado. Era isso que eu queria. Depois de ver milhares de documentos, no qual a voz da elite era proeminente e dominadora, essa pergunta foi se formando, orientando meu trabalho e sendo cada vez mais urgente. Estava indo em busca de uma voz, a voz da liberdade. Como encontrá-la? A minha angústia revirando os manuscritos da escravização aumentava a cada ida na biblioteca. E teve um momento em que eu me abati porque não estava encontrando

¹⁷ <https://clebson.com/obras/mateumbaraopordia/>

o que buscava. Meu encontro mais próximo com a voz do escravizado naqueles meses foi uma carta-modelo usada por três pessoas que pediam liberdade a José Bonifácio. Apenas as assinaturas lhes pertenciam, o conteúdo da carta era quase sempre o mesmo.

Depois de tantos meses nessa busca, ter chegado numa carta-modelo me deixou um pouco frustrada e com a certeza de que não encontraria o que queria na Biblioteca Nacional. Como já havia feito um bom número de registros fotográficos dos documentos, decidi parar essa pesquisa no setor de Manuscritos, pois percebi que não encontraria essa voz num registro físico. Tentei passar para o setor de iconografia, mas ele estava fechado para reformas naquela época.

Com isso, realmente parei e parti para outro tipo de procura, uma pesquisa de campo. Ou melhor, elaborei um plano de fazer uma proposta, como se fosse uma residência artística, para a **Colônia de Pesca Z-13**. Essa colônia é a dos pescadores que habitam o final da Praia de Copacabana. Percebi que precisava fazer um embate com o mar e perceber melhor a energia de Yemanjá. Essa Orixá magnânima que cuida dos nossos orís. Então, através da minha apresentação por intermédio de amiga, a Berenice, ao Pedro, coordenador dessa colônia de pescadores, iniciei minha investigação pesquisa com eles.

Durante um mês, de três a quatro vezes por semana, acordava às cinco horas da manhã, me arrumava e ia para a praia onde eles estavam locados. Fazia breves entrevistas com alguns pescadores e fotografava muito a entrada e a saída dos barcos naqueles amanheceres. Essas eram as minhas atividades além de observar muito, perceber a presença ou não da Orixá.

Isso foi como um intervalo de todo o sofrimento que estava tendo em contato com os documentos da escravização na Biblioteca Nacional. Eu tinha a certeza que na minha base de trabalho, o território de estudo era o mar. Por isso, era importante estar ali também, em contato com pessoas que lidam com o mar diariamente. Poderia ter estado em qualquer outra colônia de pesca, conversado com diversos pescadores. Mas escolhi essa por ser geograficamente interessante para mim e, também, por ter um histórico antigo. Os pescadores habitam o final da Praia de Copacabana há muito tempo. Vieram do nordeste, era uma comunidade ligada ao santo São Pedro. Não era exatamente ligado a uma figura

santa feminina, como eu imaginava a princípio, mas minha intuição dizia que isso não tinha importância, que eu encontraria o que queria em algum momento. Eu seguia minha expectativa, queria sentir a energia da sereia do mar, no mar desses pescadores ou na crença deles. Porém, conscientemente, para a maioria, a crença era cristã. Há um altar atrás das redes dependuradas na praia com a imagem do santo padroeiro, outras santas e Nossa Senhora.

Nos primeiros anos da Praia de Sacópenapan¹⁸ tinha uma igreja no pedaço de beira-mar onde hoje habita esse grupo de pescadores. Na verdade, a história é um pouco mais extensa. Primeiramente, essa praia foi habitada pelos mais antigos tupinambás, os tá'mõi, ou os tamoios, que era o grupo dos mais velhos, dos avós, que há tempos estavam nesse litoral. Mais adiante teve a história de que houve um Engenho de Açúcar em Sacópenapan, mas como era um engenho sobre um território de areia, foi vendido por dar pouco lucro a um homem que ergueu no local uma capela à Nossa Senhora da Conceição, denominação que parecia ser também desse Engenho. Depois o nome tupinambá da praia mudou de Sacópenapan para um nome de origem aymara *Kjopac Kahuana* que aportuguesado ficou Copacabana. A capela mudou de nome outra vez para Nossa Senhora de Copacabana¹⁹. Um tempo mais à frente, ela foi derrubada, ficando apenas o altar, dentro de um quiosque, como referência desse momento colonial. O tal quiosque é um lugar que faz uma apresentação das Ilhas Cagarras com todo o apelo à proteção ambiental nos dias de hoje, proteção essa que sempre foi muito bem conduzida pelos povos indígenas. Ou seja, a praia seguiu no seu processo de colonização, chegando aos dias atuais como uma das praias mais conhecidas do mundo, porém, através dessa Colônia de pescadores e do Quiosque ambientalista, guardou um traço dos valores dos povos originários, os donos dessa terra e teve influência de povos ameríndios. A praia cresceu, tendo um núcleo que cultivava a pesca e o cuidado ao meio ambiente, que me remeteu à filosofia do “bem viver” com suas práticas ancestrais oriundas de comunidades tradicionais.

¹⁸ Sacópenapan nome original tupi da praia que hoje é chamada de Copacabana, Rio de Janeiro.

¹⁹ Nossa Senhora de Copacabana foi uma Nossa Senhora que apareceu para um pescador boliviano. Comerciantes bolivianos trouxeram uma réplica da imagem para o Rio de Janeiro, e sobre o rochedo, no final da praia, construíram a capela com o nome da Santa.

Era bonito ver o olhar dos pescadores, que via longe, lá dentro do mar. Não tenho esse treino e não alcançava essa vista, somente os pescadores, ficava impressionada de ver a lida com as redes, a costura delas para que voltassem ao uso do trabalho. Das vidas retiradas do mar, ficava sempre impressionada com a falta de ar dos peixes e das raia. Sempre vinha alguma raia. E logo iam para o balcão de inox para serem vendidos semi-vivos. Isso me angustiava um pouco, mas era o trabalho deles. Eu tenho problemas na minha saúde respiratória, e ver essa questão da respiração em outros seres ou em outras situações, mexia muito comigo.

Era muito ligeiro, a entrada e saída dos barcos no mar. Tinha uma agitação na hora que um barco saía ou chegava, sempre se juntavam pescadores para ajudar. Eu gostava mais da chegada. Os homens do barco desenrolavam a rede e saíam muitos peixes prateados, uns já quietos, outros ainda se sacudiam. E um dia, no final do meu estágio por lá, percebi que aquele movimento contínuo de entrada e saída do mar, com barcos e peixes, tinha a energia de Yemanjá. Era isso. Yemanjá estava ali. Sentia que ela estava em volta do movimento dos peixes.

E fiquei satisfeita. Entendi que tinha ido lá para sentir a Orixá em meio àquela comunidade de pescadores. Me senti ancorada por Yemanjá e segui em frente na minha investigação. Comecei a acumular muitas imagens sobre o mar e também muitas histórias contra-coloniais. Um tempo depois desenvolvi a proposta dos trabalhos “A Roda é a África”, “Sopro” e “Fundo do Mar”. pois esses quatro trabalhos falam sobre um mar permeado pela história afro-diaspórica, que está permeado de desencarnes, e por uma expansão da cultura africana por via marítima como um modo de vida possível no novo continente americano. O mar é meu território de trabalho. Então, fazendo esse movimento em direção ao convívio com os pescadores, eu me encontrei novamente com a questão formulada lá na Biblioteca Nacional, a voz procurada, pergunta que muito bem me perturbava, que me tirava o sono já que eu queria um diálogo. Onde encontrar a voz? Eu olhava para o mar e percebia tantos falares naquelas ondas. Não dava ainda para compreender todas aquelas vozes, mas era bom de saber que tinha todo um burburinho. Era tanta luz dourada que tornava o mar um espelho d’água naqueles amanheceres. Tanto brilho, tanta luz, tanto amor, era um saravá enorme.

Eu cheguei de São Paulo kardecista, e segui assim no meu comecinho no Rio. Desde criança, tenho a habilidade física da mediunidade²⁰ sendo manifestada na minha vida, mas essa mediunidade foi reprimida na infância e passei a adolescência tendo comunicações via sonhos, pois qualquer manifestação minha de ver e ouvir a espiritualidade não era entendida pelos meus familiares cristãos. Quando meu pai desencarnou, procurei um centro espírita e, a partir daí, as manifestações mediúnicas foram gradualmente voltando; já estava com 18 anos.

Foi então que, depois da vivência com os pescadores, comecei a conversar com amigos artistas que viviam no Rio em 2015 e frequentavam **Terreiros de Umbanda**. Uma fotógrafa portuguesa, a Elisabete, frequentava um terreiro aos sábados cujo mentor espiritual principal da casa era o guia Zé Pilintra²¹. Ouvia com simpatia ela contando as histórias do guia. Outro amigo, Felipe, era umbandista há mais tempo e adorava falar dos Orixás. Fazia relações dos Orixás com o Carnaval e me convidada frequentemente para ir ao terreiro com ele. Eu sempre dava uma desculpa e não ia. Até que descobri que na minha rua em Botafogo, tinha um Terreiro de Umbanda, quase em frente ao meu edifício. Era a “Casa de Caridade Caboclo Peri”, por ela ter esse nome cristianizado, ou seja, colonizado, tive dificuldade de entender que esse local era um terreiro. Nomear com palavras cristãs também é destruir toda uma cultura de matriz africana e indígena. Minha amiga Elisabete que me falou que poderia ser Umbanda.

Um dia, à tarde, fui lá sozinha. Era uma Gira de Pretos Velhos. Na recepção, tinha uma moça que dava senhas para o público e perguntava a nós com qual Preta ou Preto Velho gostaríamos de falar. Eu não conhecia nenhum guia, mas decidi falar com um guia “feminino” e me deram a ficha para falar com a Preta Velha Maria das Matas. A energia foi tão boa que decidi voltar outro dia, mas voltei à noite e consultei com a Preta Velha Catarina de Angola. Aquele monte de pessoas, os filhos de santo sentados em banquinhos de madeira, curvados, vestidos de branco, lenço de fazenda na cabeça das mulheres e chapéu de palha na dos homens. Às vezes tinha mulher com chapéu de palha também.

²⁰ Mediunidade é uma habilidade física que todas as pessoas tem, ligada à glândula pineal, no centro do cérebro, que capta o sinal da espiritualidade como se fosse uma onda magnética e o converte em percepções. Você pode sentir, ouvir, ver, falar as mensagens do espírito ou psicografar suas mensagens.

²¹ Zé Pinlintra é um guia da linha de trabalho Malandragem no Terreiro de Umbanda.

Todos falavam baixinho com cada consulente. Achei tudo muito curioso e com boa fluência energética de muito amor e de paz. Me senti muito bem dentro daquele terreiro. Voltei muitas vezes e fui tomando consciência de que o espírito que tinha vindo deixar aquela mensagem comigo no ateliê do Largo das Artes era o guia Pretos Velhos.

Viver paralelamente a um suposto mundo invisível requer, ao menos, que você saiba que há uma outra camada nem sempre acessível a todas as pessoas. Alguns têm condições de se comunicar nesse espaço-tempo. Para as pessoas que não desenvolvem um de seus sentidos, como a mediunidade, essa outra camada é inexistente. Mas para outros, que desenvolvem, esse mundo invisível-visível existe porque as pessoas com a mediunidade desenvolvida sentem a radiação de presença desse ser invisível. Com um pouco mais de desenvolvimento mediúnico, também começam a ouvir e a ver, até corporificar esse ser invisível, incorporar, entrar em transe. Na minha história, fui passando por todas essas etapas. No começo, fiquei sem muita consciência que isso estava acontecendo e depois, consciente, na expectativa de que mais coisas acontecessem. Foi como um baú enorme, aberto, que você vai retirando peças, objetos e tudo o mais, sem parar. Desdobrando sua vida em diversas facetas e conectando mares jamais conectados. Eram inimagináveis juntos.

Um mundo invisível estava começando a ter um holograma: a imagem dos Pretos Velhos. Agora eu sabia com quem havia conversado naquela manhã no ateliê do centro da cidade. As consciências negras estavam se aproximando. O guia Preto Velho é um velho sábio que teve encarnação na época da escravidão, com a energia advinda desse lugar estratégico de lutas, trazendo essas características do seu passado. Também considerado um egungun no Candomblé. É uma entidade conselheira, que escuta, observa, orienta, e canta. Neles a oralidade é muito forte. Ele dá instruções para fazermos algumas coisas, como um patuá, uma oferenda, banhos de ervas ou apenas o pedido de uma vela acesa.

Assim, comecei a criar uma prática de frequentar diversos terreiros no final de 2015 para o ano de 2016. Meu segundo movimento, foi, além de ir nas sessões habituais dos terreiros, ter começado a ir nas festas dos Orixás. Fui nas festas de Yemanjá, de Oxóssi, de Ogum, fui me familiarizando e gostando cada vez mais de frequentar os terreiros. No final de 2016, eu estava decidida a me tornar filha de santo da Umbanda, ou seja, a fazer o ritual

iniciático de entrada no terreiro. Mas tudo foi adiado por uns meses, devido a questões pessoais, e em 2017, me tornei filha de santo da Umbanda. Uma amiga, a Sandra, me deu apoio para entrar, pois eu estava um pouco desencorajada. Ela estava começando a incorporar, eu ainda não estava, mas percebia as energias da ancestralidade próximas ao meu corpo. Por fim, entrei no terreiro e iniciei meu trabalho lá dentro. Ambigualmente, iniciei dois trabalhos, o do terreiro, como filha de santo rodante, e o da Luanda, meu trabalho de arte. Mas isso eu só fui confirmar mais tarde.

Um dos marcos desse trabalho no terreiro com o desenvolvimento paralelo da minha arte foi o uso da **performance** na minha produção artística. Tive uma oportunidade de viver na Romênia por um tempo mínimo, trinta dias, e, estando fora do Brasil, vendo nossa história por uma ótica distante. Comecei a perceber outras nuances da cultura afro-brasileira e dos nossos povos originários. Justamente porque estava em um momento de estudo da nossa cultura, percebi semelhança e distância na mitologia do leste europeu, como a Romênia, com a mitologia dos Orixás, no Brasil. E, com isso, criei uma figura mítica para me apresentar, que atendesse às duas culturas. Essa figura mítica é a imagem de uma mulher que acolhe o sal, elemento colocado sobre os ferimentos de pessoas negras escravizadas no Brasil para proporcionar uma cura das feridas e açoitá-las novamente até o cumprimento da penalização. Na performance, derramo na água doce do rio esse sal que curou e torturou de dor todas essas pessoas. Foi nesse âmbito de estudo e prática artística no exterior, que deflagrei uma série de performances possíveis no meu trabalho, sendo a primeira, a performance dessa ideia de uma figura mítica que enterra o sal nas águas doces. Ela foi realizada num rio que cortava toda a interiorana cidade romena Slanic-Moldova que eu estava habitando. Numa mistura cultural de meu país com esse outro país, desenvolvi e realizei essa performance a “Cura de Oxum”. A performance consistia em derramar o sal no rio, lentamente, durante aproximadamente uma hora, sendo o sal recebido e “enterrado”, se diluindo nas águas doces de Oxum que, espiritualmente, curaria a dor dos escravizados.

Depois de ritualizar com o sal, “afogando-o” nas águas de Oxum, decidi fazer uma segunda performance, elaborada também com o sal, mas o material mais importante desse trabalho foi o fogo. Foram acesas 500 velas sobre meu corpo desenhado numa tela de

pintura para os ancestrais oriundos do período da escravização e de todas as lutas políticas de um território. O trabalho tem o nome “Durante os Conflitos Políticos”. Embora a primeira versão desse trabalho tenha sido feita também na residência artística na Romênia, lá foi baseado nos presos políticos que trabalharam no delta do rio Danúbio durante o Comunismo. Por conta dessas mortes no rio Danúbio também realizei um trabalho chamado “Atlas em Cruz”, que trazia a ideia de proibição dos cultos religiosos no período comunista, por isso, nele mostro uma cruz invertida sobre imagens em *close* de um rio. A cruz é feita de luz fluorescente vermelha cruzada por uma barra de cobre. Na instalação, a cruz parece mergulhar nas imagens do rio, afundando nesse projeto comunista que oprimia a espiritualidade.

Uma outra situação curiosa, é que na Romênia existe o mar negro, um mar interior que faz o litoral da Romênia, da Bulgária, da Ucrânia, da Rússia, da Geórgia da Turquia. Antes de viajar, havia acabado de abrir minha exposição individual “Mar Negro” no Paço Municipal de Porto Alegre. Ao ver o mesmo nome no mar dos romenos, recordava essa memória dentro de mim, a luta antirracista. Cada um dos mares negros tem seus assuntos distintos, o meu era e é totalmente banhado pelo Atlântico Negro e nos ancestrais que morreram no mar.

Dessa forma, fui balizando o meu conhecimento afro-diaspórico com as coincidências e as distâncias da cultura romena, aproximações que aconteceram através de nomes, de situações, de semelhanças e de discordâncias, de algo que tangenciava pontos do meu território com o deles. Os romenos têm uma boa porcentagem de cultura eslava. Cultura que originou a palavra “escravo”, de origem eslava, que foi perpetuado no Atlântico pela palavra traduzida para o inglês, *slave*. Junto à palavra perpetuaram-se corpos e corpo e esses elementos todos formam a base de um trabalho em arte da performance.

Essas performances desenharam um pouco o que seria o meu caminho de trabalho dali para frente. Fui criando reflexões a partir do meu próprio corpo. Um corpo cheio de memórias, na consciência e no inconsciente, coisas que eu não sabia e que hoje sei. O corpo foi a medida para realizar performances sobre telas de pintura que foram banhadas de água do mar e água doce, com pigmentos que são como mini corpos que se diluem

naquela poça de água sobre a tela e escorre pelo chão da sala. O meu corpo curvado sobre a tela de pintura no chão também é uma performance acontecendo durante a realização da pintura.

O mar sagrado é isso, é esse traçado, um percurso pessoal e de trabalho ancestral que se espelha no mar porque ele é um território sagrado para os praticantes de religiões de matriz africana, e eu, que tinha acabado de entrar para um terreiro, estava implicada nesse entendimento do sagrado com a natureza. Se todo trabalho está refletido no mar, o mar também está refletido no trabalho. Há uma troca entre eles.

Tive e tenho muitos aprendizados com o mar. E com tanto mar em meu entorno, eu me voltei a uma prática artística diária no **ateliê**. E comecei a pintar, justamente em grande escala, sobre o que eu fui percebendo ser o fundo do mar, um fundo do “mar negro”. Não tive a ideia de apresentar esse mar, mas sim de trazer a subjetividade dele, com essa camada política, ancestral, ambiental e cultural. Nesse mar tem memórias, tem angústias, tem corpos diluídos, tem rostos que se misturam na aparente abstração da pintura.

Me propus a pintar sete telas que formariam uma mini tese sobre um fato que ocorreu no histórico mar da diáspora africana. Corpos diluídos, cores que querem se desmanchar no azul de um mar propositivamente artivista. Houve desencarnes de muitos corpos, oriundos de diversos portos de países africanos e eu estava tentando apresentar essa situação. Com a lona estendida no chão do ateliê, eu fui manchando com pigmentos e espalhando as cores com água, os pigmentos e as situações escravocratas. Pintava caminhando ao redor de toda a extensão da lona de algodão, mas sempre escolhia um lado da tela, um lado vertical, para verticalizar esse fundo do mar, como se fosse uma onda, colocá-la em pé e fazer ressurgir de pé esse corpos. Uma vez que tais pessoas morreram no mar, "em pé", eu honro todas elas, pela coragem, pelo desafio, pelo enfrentamento e pela dignidade. Fiz as telas azuladas, do fundo do mar, para estarem todas em pé, na posição vertical, fazendo menção a todas, todos e todes que fizeram o desenlace no mar. Por isso, subo o mar pintado, verticalizando-o. Essas pessoas estiveram de pé e cheias de luz, agora recebem a devolutiva em forma de pintura. As ondas insurgentes e racializadas são enormes.

Os primeiros meses no terreiro de Umbanda se entrelaçaram com essa série de pinturas chamada Kalunga, pinturas “Fundo do Mar” de números de um a sete. E antes que essa série terminasse, comecei a pintar, concomitantemente, outra série, a “Espiritual”, de número de um a três com manchas de cores quentes, vermelhas, alaranjadas, amarelo-ouro e dourado, uma série que tenta apresentar as energias da ancestralidade no contato com o corpo humano em transe, ou seja, tentando mostrar em cores, tudo o que eu sentia ao incorporar. Ao mesmo tempo que essas pinturas ocorriam no ateliê, eu estava num aprendizado de comunidade de terreiro sobre o equilíbrio dos chakras, o desenvolvimento do transe e o convívio com diversas práticas ancestrais de matriz africana das comunidades tradicionais de terreiro. Foi muito interessante esse momento, como uma profusão de acontecimentos e novas vivências. E penso que toda essa efervescência de sabedorias de terreiro estão nas pinturas.

O preparo da tela em minhas mãos também era um corpo, vazio, denso, de espera, de cura. Era a pintura das águas salgadas. Pigmentos regados pela água do mar, corpos que se diluíam e se misturavam no fundo do mar pintado. Esse fundo do mar almejava apresentar uma ancestralidade de matriz africana. Não só os corpos desencarnados durante a escravização, mas o que estava além dessa sobrevida que eu tentava apresentar. Tentava ver o corpo que não estava mais no mar, sabendo que estive um dia, por isso a tela do fundo do mar, com as diversas camadas de água, de pigmentos azuis, verdes, ocre, vão se sobrepondo no quadro, pinturas que apresentam um rastro desse acontecimento afro-diaspórico e em que, como uma oferenda, vou depositando as cores e águas sobre a lona e misturando esses diversos ingredientes de intenção sagrada.

Nesse início de conversa com o guia Pretos Velhos, tiveram alguns trabalhos de arte que iniciaram seu processo de criação dentro do Terreiro, no qual, ao mesmo tempo, eu estava iniciando como filha de santo, como os trabalhos das séries “Filha de Aruanda”, “Macumba”, “Patuá” e a instalação “O Amor Nascerá”. Não conseguia, naquele momento, separar bem uma situação da outra, era como se uma coisa fosse a continuação da outra. E também pairava uma confusão na minha mente sobre a assinatura desse trabalho. Quem estava fazendo esses trabalhos? Eu ou os Pretos Velhos? Nós? Hoje, tenho essa resposta, mas naquele momento não tinha. Cheguei a fazer uma exposição individual, a “Mar

Negro”, um pouco antes de iniciar meu trabalho como filha de santo, no qual assinei com o meu nome e também como “Povo do Cativoiro”, com a tentativa de incluir os guias espirituais como autores do trabalho. Mais tarde, depois de realizar os primeiros trabalhos de arte dessa forma, tive o entendimento do que estava acontecendo na minha produção artística e pude fazer algumas escolhas.

Anotava em meu caderno de ateliê pensamentos que tinha durante o processo de pintar: *“É para a pintura, as manchas, é para as almas, a vela acesa”*. É uma frase meio inusitada, mas, muitas vezes no ateliê, eu acendia uma vela enquanto pintava porque em conversa com Pretos Velhos no terreiro me orientaram a fazer isso quando quisesse uma ajuda no meu trabalho. Nesse momento inicial, não entendia bem o que poderia ser essa ajuda. É bem diferente do entendimento que tenho hoje.

Na ânsia de falar na pintura, desse corpo afro-diaspórico, escrevi em 5 de janeiro de 2018 *“carimba a mão, o pé; como se estivesse preso nas profundezas do mar; em vez de fazer o desenho do corpo, o carimbo de partes do corpo formará esse corpo”*. Na época, eu colocava papéis para aquarela ao redor da pintura, pois, no chão, as águas que colocava sobre a lona escorriam coloridas para fora do quadro, colocando o papel aquarela, pude acolher a água no papel, fazendo outras possibilidades de mostrar essa memorização de um “mergulho no mar” através da pintura.

A ideia de trabalhar sobre um corpo desencarnado mexia muito comigo, porque eu já fazia a ligação com a ascendência africana, com minha ancestralidade afro-portuguesa, árabe, indígena e italiana. Então, comecei a pesquisar artistas que trataram sobre o tema do corpo e da ancestralidade. Fui pesquisar alguns artistas ligados à performance e à imagem desse corpo, como Aline Motta, Michele Matiuzzi, Priscila Resende, Paulo Nazareth, Moisés Patrício e Ayrson Heráclito para começar a perceber melhor algumas nuances de apresentação desse corpo afro-diaspórico. Também pesquisei referenciais históricos da arte, como os sentidos desse corpo em Lígia Clark, com os Objetos Relacionais, seus próprios conceitos nas relações entre arte e terapia, e Hélio Oiticica, na performance com os Parangolés que remetem, ao mesmo tempo, à casa de comunidade da Mangueira e ao corpo. Remete a um corpo pulsante, que não para de se mover ao vestir a obra.

O fundo do mar são plantas, ouro, outro. Me perdia no fundo do mar enquanto pintava. Água sagrada, água marítima, água da reza e dos tons sobre tons. Camadas e mais camadas das profundezas do mar, da densidade que ele tem, camadas desconhecidas, de um fundo que não conhecia. Escrevia muito durante o trabalho de pintura, no meu caderno de ateliê, os pensamentos que tinha sobre a obra durante sua elaboração e teve um dia que escrevi a letra desse Ponto de Pretos Velhos, que combinava especialmente com as pinturas: “*as almas acenderam o candeeiro, é lá no fundo do mar*”. Pois muitos deles morreram no mar.

Verde, violeta, azul de muitos tons
para depois jogar o corpo no mar ou projetar um navio,
derramando corpos, sem desenhá-lo,
cobrir o pano da pintura de pessoas deitadas,
em formas humanas definidas,
só sombras, vultos, sobras da memória
que criam camadas de cores sobrepostas.
(Luanda, Caderno de ateliê, 2018)

Deixava secar um pouco e pintava de novo, fazia parte do meu processo. E os negros escravizados que eu visualizava assumiam as cores do mar, às vezes deixava aparecer só o contorno para lembrar o corpo que existiu ali. Diariamente no ateliê, durante a realização desse trabalho em série, percebia que a água do mar tinha evaporado de cima da tela e com isso revelavam-se os movimentos das cores com rostos modulados por ela, que remetiam há alguns sinais: lembravam olhos, bocas, narizes, cabelos e outras partes do corpo.

Na primeira tela pintada da série Kalunga, quando ela estava quase pronta depois de um mês de trabalho, escrevi em 12 de janeiro de 2018, o seguinte “*o azul está forte e escuro. Como é sexta, lanço o branco de Oxalá sobre a tela ou o branco dos Pretos Velhos? Branco dá luz. O mar está muito escuro, precisa de luz. Fim da pintura do fundo do mar. Para dar lugar aos corpos, cobrí-los de rosários.*” No dia 13 de janeiro de 2018 “*trançar os terços (terço normal e terzo pequeno) para fazer o elo e ir costurando um no outro. Espelhos de Yemanjá ? Espelinhos?*” Em 14 de janeiro de 2018: “*cronograma ‘fundo do mar’, 1ª semana: pintura do fundo do mar; 2ª semana: finalizar pintura, desenhar corpos (?), pesquisar terços, iniciar o bordado dos terços; 3ª semana: seguir*

bordado dos terços, construir o corpo; 4ª semana: finalizar o trabalho”. Para o 15 de janeiro, escrevi: *“Pintura do espírito, na abstração encontrei corpos; mais azul, corpo marrom, ferrugem, branco da alma, de Oxalá, de Pretos Velhos; Ferrugem: história que envelheceu; Branco: o espírito que se espalhou.”* E no dia 16 de janeiro, escrevi: *“Pintura do fundo do mar na parede”*.

Foi nesse primeiro ciclo pictórico que se iniciou a série Kalunga. Esses escritos durante o processo da pintura da primeira tela saíam de mim como pinceladas escritas no caderninho de ateliê. Mostram a inspiração forte que eu tinha do sagrado durante a realização de minha prática artística.

Trançar terços
Compor com terços
Viver religião
Com a oração nas mãos
Com as mãos
Ocupadas
Com a luz, a vida

Com a paz
Com a alegria
Sem nuvens,
Nubladas
Sem nuvens,
Com a luz do sol
(Luanda, Caderno de ateliê , 2018)

O mar apresentado nessas pinturas é o “Atlântico Negro”²², onde morreram milhões de pessoas negras, por isso a série é intitulada “Kalunga”. A palavra é de origem bantu, o grande tronco linguístico étnico africano, do qual derivam muitos idiomas. Muitas pessoas aprisionadas em países da África e que vieram para o Brasil, especialmente ao Rio de Janeiro, eram dessa origem. Calunga é o termo já aportuguesado de “Kalunga”, sua escrita original entre vários significados diz que o mar é um grande cemitério, é a calunga grande, porque calunga é também o lugar de passagem, por onde as pessoas podem entrar em contato com a força de seus antepassados. No dicionário de Nei Lopes há mais significados dessa palavra tão importante para a diáspora africana:

²² Atlântico Negro é o termo usado para o título do livro de Paul Giroty

Calunga[1], s.m. (1) Na Umbanda, cada um dos integrantes da falange de seres espirituais que vibram na linha de Yemanjá (OC). (2) Boneco pequeno. (3) Figuras humanas nos desenhos infantis. (4) Camundongo. (5) Pessoa de pouca estatura, principalmente por ser aleijado da coluna vertebral. (6) Esboço da figura humana que os arquitetos fazem para dar ideia das dimensões da obra que projetam. (7) Pargo. (8) Indivíduo preto. (9) Ajudante de caminhão de carga. (10) Falar banto da região do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba;///s.f.(11) Cada uma das duas bonecas que fazem parte do cortejo de maracatu (BH) - /// s.f. 2 gên. (12) Mar (MM). (13) Céu, morte (JD) /// adj. (14) Cada um dos habitantes da comunidade dos Calungas, em Goiás. Do termo multilinguístico banto Kalunga, que encerra ideia de grandeza, imensidão, designando Deus, o mar, a morte - “O vocábulo Kalunga (Deus), do verbo oku-lunga (ser esperto, inteligente), encontra-se no dialeto dos Ambós e em outros grupos vizinhos. O prefixo ka aparece aqui sem a função diminutiva usual, sua característica. Antes, pelo contrário, impõe-se como uma afirmação de coisa importante, grande valiosa. (Lima, 1977:152). Para os umbundos, “Céu é céu, kalunga é kalunga (...) Céu é a morada de Nzambi, calunga o lugar para onde Kalung’a Ngombe leva as pessoas que vem buscar” (Manuel P. Pacavira, Nzinga Mbandi, Luanda, 1985, pág.56). No Brasil o ícone antropomorfo (o iteque, a estatueta, representativo de qualquer entidade divinizada, passou a se chamar calunga). E daí o termo se estendeu às acepções de (2) a (10). (LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*, p.66)

Esses são os significados de calunga, optei por trazer a palavra já com as misturas da cultura brasileira porque achei que tinha mais proximidade com as questões de trabalho que tenho contado aqui. Embora a definição de Nei Lopes abranja muito bem e amplamente o termo, queria complementar que essa lente macro sobre a palavra calunga de origem bantu é boa, já que redimensiona no tempo e no espaço essa e outras palavras de origem bantu que são esvaziadas de sentido hoje numa terra como a nossa, que teve grande influência desse tronco linguístico. Palavras como essa são importantíssimas para o entendimento da dimensão histórica nesse território brasileiro. Por isso, quis trazer essa citação da linguagem bantu para esse conjunto de pinturas do mar de alguma forma, trazendo também os povos bantus. A Umbanda e os Pretos Velhos são bantus, são Angola. E o mar Atlântico hoje é um hiato que separou, depois de muitos movimentos das placas tectônicas, o continente africano do continente sul-americano. Nós somos irmãos, primos, somos parentes.

Dessa forma comecei a viver nesse mundo invisível por meio das pinturas, desse processo de pintar que é tão prazeroso e que suscita camadas de vivência para o artista.

Fica impregnado na nossa memória, atos e pensamento, durante esse fazer, e na nossa forma de construir o trabalho. Enquanto realizava essas pinturas sentia energias ancestrais se aproximando das minhas práticas que até então eram só artísticas. Querendo dizer uma mensagem, querendo se apresentar, querendo falar comigo, querendo mostrar a ancestralidade afroindígena da Umbanda. Um sagrado que é pura presença de amor, de alegria, que reestrutura o corpo-espiritualizado.

Foi interessante perceber o quanto o trabalho cresceu a partir de vários tipos de situações que passam pela oralidade, pela escrita e pela arte. As percepções que fui tendo foram tomando novos níveis de consciência. Uma sequência de atividades aconteceu uma após a outra e até simultaneamente. Desde que mantive o foco de atenção na voz ancestral percebida no ateliê do Largo das Artes e parti para a Biblioteca Nacional, no setor Manuscritos, caminhando em direção à Colônia de Pescadores Z13, e depois me encaminhando a ser filha de santo num Terreiro de Umbanda no Rio de Janeiro, tudo funcionou como desdobramento de uma prática artística diária em ateliê, que estava em processo de novas descobertas que eram todas essas vivências juntas. Elas parecem ser a chave que intensificou e encaminhou a minha relação com o sagrado umbandista e a minha prática artística, pois ambas são hoje pura ancestralidade.

Retomando a abordagem das práticas dos artistas da performance negra, o pensamento sobre o corpo envolvido com o sagrado é também o sobre o corpo envolto na política, que por sua vez, é o corpo dessa arte afro-brasileira com todas essas nuances juntas. Impossível trabalhar a arte com política e não transbordar espiritualidade, pois a formação da cultura afro-brasileira ocorreu durante o período da escravidão, no qual todas essas nuances foram construídas juntas. Foi o período em que as religiosidades de matriz africana chegavam aqui e se misturavam com outras religiosidades. Os centros de culto eram locais estrategicamente políticos, com muita fé, mas também funcionavam como vitrines com uma aparência religiosa para fazer políticas que atendessem essa população que estava sendo oprimida, para que em assembleias pudessem organizar quem seria a próxima pessoa a ter uma carta de liberdade por exemplo.

A partir das propostas de trabalho de “Cura de Oxum” e “Durante os Conflitos Políticos” começou a ficar mais delineado um grupo de obras em performance na minha

prática artística, alguns que estavam existindo apenas como performance e outros que se configuravam como as novas séries que foram surgindo. E foi interessante essa aproximação da performance com a pintura justamente no momento em que me tornei filha de santo de um terreiro de Umbanda. Hoje percebo que a performance tomou um lugar central nessa investigação, visto que, é a partir do desdobramento da performance, que se projetam outros trabalhos. Fazer artístico que vem de meu próprio corpo, que por ele próprio, cita valores étnicos afro-brasileiros, emanando de minha vida para minha produção artística. Ação, transe e sonhos juntos que são performances na arte. Essas são situações que me permeiam, bordar, ponto por ponto, aquilo que é inevitável, previsível, incongruente, massivo, tênue e transparente. Vejo que essa é a minha história.

3.2 Transmutação de arquivo

Com tudo o que aconteceu durante a realização desse grupo de pinturas, a série Kalunga e a série Espiritual, percebi que tinham muitas camadas no trabalho para resolver, pois diversas questões tinham surgido nessa produção artística. Ao mar, foi acrescentada mais uma camada, mais uma nuance de percepção, tornando a experiência artística ainda mais densa, já que novos significados foram colocados na mesma “matéria”: a calunga grande.

Foram vivências assim, de aprendizados diversos, que me despertavam cada vez mais interesse e percebi que foram se complementando. Senti que tinha uma presença nova chegando no meu trabalho de arte, porém não sabia ainda lidar com ela. Eu que tinha trabalhado outras relações em minha prática, como a que existe entre arte e cinema, trazendo uma proposta artística sobre a memória a partir do cinema, me via agora num mundo novo, já conhecido em outra esfera de minha vida, mas não no fazer artístico. A expectativa de entender como lidar com essa nova camada era alta, e muitas dúvidas surgiram no percurso do arquivo manuscrito transmutado para o arquivo invisível. Porém, os acontecimentos não se dão de forma estagnada, as fronteiras entre um mundo e outro são permeáveis, pois, como vinha contando, no tempo que fiquei pesquisando em instituições públicas, o meu lado sensível foi ativado também muitas vezes pelo o que

estava ao meu redor, os escritos nos arquivos manuscritos e os ambientes históricos no qual estava pesquisando.

É nesses achados inesperados que a vida de um artista em pesquisa parece uma aventura. Ainda mais quando estamos fazendo uma investigação que envolve nossa própria história de vida, que traz nossos enredos ancestrais que foram silenciados pela colonialidade. Narrativas de antepassados que a História escondeu e exonerou sem nenhuma indenização. Por isso, as conexões familiares são muito importantes para nos empoderar. Tem muita força sabermos de onde nós viemos, sabermos a nossa história, quem veio antes de nós e de nós, e de nós, pois ancestralidade, memória, tempo e identidade caminham juntas, são inseparáveis. Eu ainda estava trabalhando no processo para o quê me levará à história de meus ascendentes.

Se hoje vejo o mar aqui na praia, o oceano Atlântico que banha as praias do Rio de Janeiro, e lembro da invasão e da diáspora africana, quando olho para essas águas, é porque essa História está imbricada na minha história de vida e de meus antepassados. É isso me move a necessidade de reconstruir os caminhos da minha ancestralidade. É uma história que me angustia porque eu não a conheço de forma completa, só sei algumas partes. A angústia existe, pois essa ancestralidade foi totalmente apagada, silenciada, marginalizada e esquecida nas narrativas familiares, e de cada sujeito das famílias que passaram por isso. Sinto que ela é sufocada, a cada corpo indígena e negro que é e foi tombado pelo consentimento do Estado. São milhões de histórias a serem perspectivadas e trazidas pela historiografia social e da arte.

Somado a essas vivências também tive um processo de *religere*²³ me conectando a um sagrado, uma religião, que liga filhas de sante a sua família ancestral. A Umbanda faz isso. Assim, a angústia pelos manuscritos me fez impulsionar uma pesquisa ativada por uma voz ancestral que, ao mesmo tempo, me levou à Umbanda, nosso sagrado de matriz afro-brasileira pautado pela ancestralidade de cada praticante. A angústia só se aplacou quando conheci os Pretos Velhos, os Caboclos, os Boiadeiros, os Ibejis, os Ciganos, os Mestres do Oriente, as Pombagiras, os Exus e todos os Orixás que a Umbanda trabalha.

23 *Religare*: ligar mais uma vez; etimologia do Latim.

Então, sugerir e construir o termo “mar sagrado” é mais urgente do que colocar um significante nesse oceano. Nomear as águas Atlânticas de “mar sagrado” não é apenas despachar macumbas pelo mar, banhos de ervas e oferendas. É também e muito mais. O mar sagrado é constituído pelo que sou: negra-indígena de pele clara, devido às mudanças da minha pesquisa e em homenagem a minha família ancestral, uma vez que há muitos rostos no meu rosto, faces herdadas dos ancestrais. Para certo grupo, sou lida como uma pessoa branca, outro grupo me diz que nunca me viram como uma pessoa branca, outro diz que sou negra, outro diz que sou indígena, e outro me percebe com muitos rostos misturados nesse único rosto. Essa é uma questão que sempre se apresentou a mim. Eu vivo nessa confusão étnica pelo olhar dos que me olham. Depois de todos esses anos de percurso, posso dizer que um corte transversal, étnico e ancestral, que sinto na pele, veio do mar. Uma tragédia aconteceu no mar Atlântico e dividiu muitas famílias, incluindo a minha família. Os Pretos Velhos e os próprios ancestrais me contaram essa história. Com isso, foi promovido um corte na linha da minha ancestralidade. Embora, para além desses fatos, minha produção artística aponta para uma direção étnico-racial: a cultura afro-brasileira. Essa chama negra e indígena que carrego no coração e que carregamos dentro de nós, derramará para fora e ninguém poderá nos segurar, nenhuma fala ou olhar silenciador. Essa consciência político-afetiva já está em curso, acontecendo. Uma insurgência dos tempos atuais que urge em revelar narrativas contra-coloniais racializadas, devido ao enorme apagamento que houve em todos esses séculos.

Desse modo, esse “mar sagrado” foi sendo construído aos poucos dentro de mim, como venho fabulando nesses escritos, durante um longo tempo. Foram sempre mostradas pequenas nuances, uma palavra, um acontecimento, uma imagem, uma inspiração, pouco a pouco fui aproximando as diversas peças que me foram dadas para realizar minha pesquisa artística. Por isso, demorou certo ciclo para eu entender esse sagrado em todo esse processo de produção artística e de escrita, e foi isso que gerou um novo nível de consciência da minha produção artística e causou um amadurecimento em todo o processo.

"Tempo é orixá e tem que ser respeitado" diz a Preta Velha Vó Joana de Angola recebida por Mãe Flávia Pinto, Babá de Umbanda da Casa do Perdão no Rio de Janeiro. O tempo definido assim, dizendo que ele é o próprio Orixá, traz a importância de valorizar e

respeitar essa camada temporal que nos cerca, nos rege, nos mostra as passagens da vida na natureza. Em paralelo, minha criação em arte corre ao lado do tempo dos Orixás. A criação artística não segue exatamente o tempo dos Orixás, mas é formalmente mais próximo desse do que do da agenda do calendário cristão, com seus marcos temporais reinantes que viraram feriado no mundo todo, que dominam quase todas as nossas ações e noções de tempo. Mas não esse, da nossa criação, visto que é um marco temporal muito próprio de cada artista e do período de maturidade de um conjunto de produção artística que acumulamos. Para o trabalho que desenvolvi, tive que respeitar muito o tempo.

Com o passar dos dias, comecei a perceber que a voz ancestral do Preto Velho, enunciada pela magia de um corpo em transe no Terreiro de Umbanda, era mais forte e precisa, para mim, enquanto artista, do que qualquer documento manuscrito de época, qualquer literatura sobre o assunto, como livros e artigos, disciplinas e cursos, e tudo mais. Eu fiz a troca. Percebi que tinha mudado tudo, todo o meu jeito de fazer o trabalho, que o mais importante para mim era escutar os Pretos Velhos. Era fundamental a conversa com os guias para a realização desse caminho, resgatando o mar em tempo de falarmos do mar afro-diaspórico, do mar Atlântico, do mar dos meus antepassados, do “Mar Negro”, do “Atlântico Negro”. O ponto de virada do meu trabalho foi a mudança de “arquivo”, o arquivo manuscrito foi ampliado para o "arquivo" Preto Velho, a tal transmutação de arquivo que já enunciei e agora explico sabendo que esse guia afro-brasileiro é muito mais que um arquivo porque ele é vivo, é sábio, é feiticeiro, é encantador, canta, mostra imagens, compõe Pontos de terreiro, faz o ponto riscado, escreve cartas, traz inspirações, ele toca você. Ele está vivo em mim e em todo filhote de sante. Saravá essa grande força ancestral que é guardião da memória dos Terreiros de Umbanda; lugar que é tão importante para a cultura afro-brasileira.

E ainda mais, os Pretos Velhos comentam meu próprio trabalho de arte, porque o trabalho de arte que eu estou fazendo nessa caminhada, ativando os trânsitos atlânticos de hoje e de ontem, é um apanhado histórico afro-atlântico e ancestral a partir de minha própria história de vida relacionada aos meus ascendentes, no qual eu estou ainda em vias de mais descobrimentos. Os Pretos Velhos que eu recebo são da minha ancestralidade, assim como os Caboclos e todos os Guias que incorporo no Terreiro. Percebi que não

podia mais viver no distanciamento de minhas próprias histórias de vidas passadas que muito influenciam na minha contemporaneidade. Por isso, o encontro com o sagrado foi fundamental. Esse guia foi me mostrando que a minha história de vida estava entrelaçada à vida que ele teve quando encarnado. É a minha vida hoje, no espaço-tempo que o transe me proporciona fazendo eu viver o passado e o presente ao mesmo tempo. E me faz entender uma porção de histórias mal explicadas há tempo na minha vida, que antes não entendia a origem e hoje começo a compreender, como qual é o meu tipo de atitude, qual o meu tipo de trabalho, e muitas ações e escolhas feitas pela minha personalidade. É mágico, é ancestral! O sagrado foi e é uma grande experiência na minha vida. Foi a abertura de mil possibilidades de se auto-pensar e pensar o trabalho de arte, pois o trabalho e a vida de artista andam juntas, ao menos na minha experiência. Então, as descobertas formaram uma via de mão-dupla no tempo e vão reverberando nesses dois campos e se desdobrando em vários trabalhos que tenho feito e descoberto mais e mais antecessores.

Assim, iniciei meus caminhos, me aventurando *à procura de uma voz* numa instituição oficial de pesquisa e, depois da transmutação de arquivo, eu segui o trabalho em outra direção, com *a escuta de uma voz* encontrada num Terreiro de Umbanda. Lugar que ainda não é uma instituição de pesquisa instituída para este fim, mas para mim o foi totalmente. Foi um letramento afroindígena numa comunidade de Terreiro de Umbanda que mudou o meu pensamento, o meu trabalho e a minha vida.

Com esse contato no terreiro, comecei a fazer um letramento étnico-racial e cultural, somando vários saberes da minha comunidade de terreiro e de outras comunidades de terreiro afro-brasileiros. Destaco dois pontos importantes nesse caminho da minha prática artística – a oralidade e a música – um deles é o estabelecimento de uma conversa ancestral imprescindível e o outro são os Pontos cantados no terreiro, que tanto auxiliam na comunicação entre os planos temporais, como também na elaboração desse tipo de trabalho de arte que comecei a criar. **A voz** ocupa um espaço-tempo deflagrador nessa prática artística devido à oralidade ser uma característica fundamental dos ancestrais guias afro-brasileiros, justamente para que essa ancestralidade se perpetue no tempo, para que ela não se perca. Ela é mental, é escrita, é cantada, é falada, é por onde me guio e giro no meu trabalho de arte contemporânea.

Também busquei construir “a voz” nessa pesquisa artística com o referencial da literatura ficcional brasileira, escrita, principalmente, por mulheres negras. Lendo o livro “Um Defeito de Cor” de Ana Maria Gonçalves, já citado nesses escritos, que me deixou uma marca indelével, tive um enorme aprendizado para mim sobre as tantas mil histórias sobre o tempo da escravização durante o séc XIX, vivido por uma mulher atlântica, a protagonista negra Kehinde, o nome brasileiro adotado era Luísa, que viajou pelo mar, entre Benin e Brasil, algumas vezes. Por quase toda a vida, esteve sempre em busca de um filho que foi vendido e ficou perdido, enquanto foi sendo uma das maiores e incansáveis empreendedoras da sua época, tornando-se rica. Em sua vivência entre Uidá e Lagos, Kehinde fala sobre as religiões comparando com o que ela tinha participado na Bahia, em São Luís e no Rio de Janeiro. Faz um excelente histórico sobre as religiosidades africanas, pois ela era muito ativa e curiosa em conhecer os cultos de várias nações.

Os sagrados no Brasil se formaram aos fragmentos, nem sempre as pessoas que vieram para o Brasil sabiam de tudo o que envolvia o culto dos Orixás, Inkises e Vóduns. As pessoas capturadas nos portos de países africanos não foram aprisionadas por serem especialistas em culto aos Orixás para atuar nas colônias. Elas foram presas das mais diversas formas, e pelos mais diversos motivos, como as guerras no reino de Daomé, que produziam escravizados, as negociações portuguesas, inglesas e francesas que também acarretavam ainda mais escravizados. A preocupação era ter pessoas com o conhecimento em agricultura que formariam a base desse negócio nas colônias, estruturando o sistema escravagista. O maior conhecimento requerido era a lida com a terra e o comércio, mas nem sempre isso estava em jogo nas negociações de compra e de venda de pessoas que foram escravizadas. Quando as pessoas fossem renegociadas aqui nas Américas, os compradores poderiam esmiuçar melhor as qualidades de trabalho de cada uma e distribuí-las em outras ocupações. Entretanto, isso não vem muito ao caso nessa pesquisa, apenas quis informar que a construção das religiosidades de matriz africana no Brasil foi muito diversa e aconteceu de forma muito orgânica com o conhecimento que chegou até aqui através de milhões de africanos de diversas etnias, religiões e culturas. Como diz a personagem Kehinde (Luísa) “*Isso também acontecia com muitos cultos feitos no Brasil, que ficava só pela metade. Os pretos de lá esqueciam ou não tinham condições de fazer*

como era feito em África, mas o contrário também podia acontecer. Alguns cultos ficaram muito bonitos e completos no Brasil.” (Gonçalves, Ana Maria, *Um Defeito de Cor*, p.820)

Escolhi esse livro para falar do sagrado porque a literatura ficcional e documental dessa história explica muitas particularidades sobre os diversos assuntos que aparecem no romance, apresentado-os de forma mais lúdica e afetiva, mostrando a saga da vida dessa mulher especial, negra, que por ter feito o trânsito no Atlântico mais de uma vez tinha a experiência das trocas realizadas ali. É curioso ver como ela foi envolvida com o culto dos voduns desde criança com sua avó sem saber muito a respeito porque a avó desencarnou vindo para o Brasil e ela era uma menina e, posteriormente, adulta, se aproxima, estuda e participa do Candomblé Jeje Mahi em Cachoeira, Bahia. Ela se achega de todas as religiões vistas naquela época e foi amiga de vários sacerdotes, africanas e africanos, como também dos padres brasileiros e portugueses que habitavam os países africanos em que viveu. Fiquei interessada quando ela falou da cerimônia de eguns e egunguns, e os trago para esse texto para alargar o conhecimento sobre a ancestralidade:

Os eguns são os grandes ancestrais, os grandes senhores e mestres, os fundadores de uma família ou de uma nação, e os egunguns são os outros mortos, os que são importantes somente para as famílias nas quais nasceram, e não para todo o povo. (Gonçalves, Ana Maria, *Um Defeito de Cor*, p.821)

Outra coisa que tenho buscado para o meu trabalho é a pintura com água que evoca meus pensamentos sobre ancestralidade. Tenho visto que muitos artistas racializados estão a pintar e a aquarela é uma das preferências. Percebo isso como uma marca dos artistas afrodiaspóricos e periféricos. Eu tenho feito muitas. Nas minhas pinturas, deixo a água escorrer no pigmento, se aprofundar e fazer fissuras na própria tinta aglomerada que escorre nos papéis e telas. Percebo tal fato como um desenho ancestral, que parece estar sendo liberado. É o desenho que deveria ter saído antes e não saiu, pois meu nível de consciência não estava em equilíbrio com essa demanda naquele momento. O desenho estava encoberto em minha mente porque ainda não tinha feito certas descobertas e a aquarela veio e revelou as pistas do que precisei saber sobre mim mesma e sobre minha herança familiar. Ela é simples e profunda, traz o movimento das águas. E esse assunto da

diáspora no mar é muito delicado e precisa de muito amor é tudo o que precisamos saber para viver como nós verdadeiramente somos.

Nós estamos descobrindo quem nós somos.
Nós não sabíamos.
Por anos, não sabíamos.
Nós caminhamos muito,
Dentro de nós mesmos,
Fazendo muitas buscas,
Para saber quem nós somos.
Nós não sabíamos quem nós éramos.

Foi um processo importante entender isso. Eu não sabia. O desenho, a aquarela, a pintura, toda essa água que derrama e escorre sobre o papel e a lona de algodão trazem a força do entendimento e dos registros dos ancestrais na minha vida-vivência, o traço do desenho faz a costura dessa memória. A escrita feita com o mesmo traço, cruza o papel e mostra uma identidade. Estão todos aglutinados, querendo comunicar que “o futuro é ancestral”²⁴.

Tenho expectativas com o andamento dessa investigação, que pode ser pictórica, performatizada, instalativa contemporânea, não importa qual a forma, o conceito anti-colonial, racializado, ancestral e sagrado que ela esteja trabalhando. Isso é o mais importante, pois traz a contação de história da minha vida e de meus antepassados, ceifada no decorrer do tempo, devido à escravização e também à invasão. Porém essa ancestralidade preta e indígena está, derramando seu caldo cultural e muitas mudanças estão por vir, ascendência que tenho e a maioria dos ditos brasileiros, na verdade, pindorameiros, tem. Seja através de propostas artísticas, intelectuais ou de políticas públicas, a mudança está acontecendo.

Por tudo isso, decidi trabalhar também em um mapa de minha ancestralidade, fazendo a construção da história de meus familiares justamente por perceber que há uma lacuna nas narrativas contadas por minha mãe, pelas primas e por outros parentes. Não

²⁴ “*O futuro é ancestral*” frase dita pelo líder indígena, ambientalista, filósofo e escritor Ailton Krenak no vídeo “A Serpente e a Canoa”(2021) série Flecha Selvagem realizado por “Selvagem - ciclo de estudos sobre a vida.” Selvagem – ciclo de estudos sobre a vida é uma experiência de articular conhecimentos a partir de perspectivas indígenas, acadêmicas, científicas, tradicionais e de outras espécies. Concebido por Anna Dantes, orientado por Ailton Krenak, produzido por Madeleine Deschamps e realizado por um coletivo que envolve parceiros, apoiadores, participantes e público. <http://selvagemiciclo.com.br>

sabemos bem a história de nossos antepassados, não temos todos os rostos, nem todos os nomes e nem seus lugares de origem de nascimento. E por que não sabemos ... ?! Porque nascemos num país que foi colonizado e isso implica em muitas marcas de violência.

Me renasceu a vontade de saber mais, pois eu sei pouquíssimo. Da parte paterna, minha avó Alvina, família Pereira, era filha de mulher indígena. Meus familiares paternos sempre falaram muito dessa ascendência. Minha avó sempre foi muito calada e nunca a ouvi falando sobre a sua etnia. Sei também que a família Francisco, de meu avô paterno Rodolfo, veio da Ilha da Madeira, uma ilha colonizada por Portugal, que fica localizada no Atlântico ao lado do norte da África e que teve um período de escravização com o plantio de cana-de-açúcar. Quando parte de meus familiares atravessaram o Atlântico e chegaram ao Brasil, adotaram sobrenomes diferentes, tais como Francisco e outros e a família se dividiu: parte foi para o sul e outra para o sudeste brasileiro. Como moradora do Rio, percebo que há muitas pessoas negras com o sobrenome “Francisco”. É uma pista também. Preciso pesquisar mais. Da parte materna, tenho um avô pernambucano, moreno, meu avô Pedro, família Souza, que não sei quase nada, porque ele migrou sozinho para o sul do Brasil e, minha avó Ana, família Ribeiro, mais clara, nascida em Laguna, Santa Catarina. Minha mãe sempre dizia que ela era de ascendência italiana apenas, mas a família de minha avó tinha relações próximas com famílias negras. Houve um declínio financeiro nos negócios de família que tinham o sobrenome Amorim e mais tarde era Félix, depois Ribeiro e moravam todas juntas, pessoas negras, não sei a etnia, e italianas. Penso que possam ter acontecido misturas tanto em Santa Catarina como na Ilha da Madeira.

Acredito que minha avó era umbandista sem saber ou escondia, como tantas pessoas faziam antigamente, dizendo que eram "católicas". Herdei vários símbolos, objetos pessoais dela, que hoje sei, que são da cultura de Terreiro de Umbanda. Por tudo isso, tenho me declarado etnicamente herdeira das misturas raciais de meu país. Tenho feito uma autodeclaração ancestral e política, como já mencionei. Mas gostaria de ter documentos e saber como me declarar de uma forma que eu me identifique. Há um tempo atrás, você poderia dizer que era parda. Hoje, ao invés desse termo, é indicado que você diga que é "negro de pele clara" ou "indígena em retomada". São épocas e suas reivindicações. Estou em busca da minha posição atemporal sobre isso: minha identidade,

meus ancestrais, meus lugares de renascimento. Sim, porque tenho projetos de ir à Angola, a Benin e à Nigéria continuar minha pesquisa. Ir nesses países será um renascer para mim.

Retomando a ideia de transmutação de arquivo, o que eu lembro é que num determinado dia as afrovivências que vinha tendo no Terreiro começaram a acontecer na minha prática artística naturalmente. Não tem como precisar que dia aconteceu, foram acontecendo desde 2015, quando comecei a visitar alguns Terreiros de Umbanda no Rio de Janeiro depois da insistência de alguns amigos, pois quando vivia em São Paulo, frequentava esporadicamente um Terreiro de Candomblé. Por conta dessa experiência, vim para o Rio com algum conhecimento, muito genérico, sobre Orixás. Não sabia nada sobre a Umbanda. Foi aqui, no Rio de Janeiro, a minha iniciação. Todos os sagrados de matriz africana são iniciáticos.

Primeiro, apareceram elementos da natureza que começavam pouco a pouco a ser introduzidos no meu trabalho de arte, que pareciam derivar da Orixá Yemanjá e do Orixá Exu. Me chamava muita a atenção em 2015, o mar poluído da Baía de Guanabara e a história dessa Baía, as mortes ocorridas nesse mar que me levou ao estudo da escravidão, como já contei. Mas, na beira-mar, Ogum beira-mar complementava esses estudos, fazendo eu perceber melhor a morte da natureza sobre a areia e a diáspora além de abrir os caminhos para eu chegar no Terreiro de Umbanda. Ogunhê²⁵.

Nessa época, via o Orixá Ogum, que alternava para o Guia Exu em diversas situações: na produtora de cinema-documentário que eu trabalhava, nos nomes de terreiro que frequentava, em imagem nas roupas das pessoas, nas adesivadas nos carros. Me sentia rodeada por Ogum e Exu. Eu os via por todos os lugares da cidade e até na fala dos amigos. Até que em um momento, quando estava fechando a "Série Sinal Vermelho" (2015) para uma exposição individual, e queria fazer uma performance, ocorreu o seguinte: no trabalho, eu caminharia rapidamente ou faria uma corrida leve, segurando um tecido comprido vermelho, que eu amarraria sobre os meus ombros, ficando como uma capa vermelha, que ao iniciar o meu movimento, estenderia o pano em toda a extensão da beira-mar da Praia de Botafogo. Pensava o projeto e me via como se estivesse usando uma

²⁵ Ogunhê é a saudação usada nas comunidades tradicionais de terreiro para o Orixá Ogum.

capa de Exu ou capa de Ogum da Umbanda, uma capa vermelha que cobriria toda a poluição que estava na beira da praia. A ideia era sinalizar o estado crítico da poluição, ou seja o vermelho sendo usado como um sinal de alerta à poluição do meio ambiente. Essa série coloca em destaque as mortes pela poluição da Baía de Guanabara. Essa foi a primeira forma que eu recorde do sagrado estar presente no meu trabalho. Laroyê Exu, Exu é mojubá²⁶.

Senti, também, ao fazer esse trabalho, um convite para me aproximar dos Terreiros de Umbanda, uma vez que a aproximação com Ogum e Exu foi muito potente. Ouvia a risada de Exu na minha casa, ouvi a risada de Exu no ateliê que tive no Largo das Artes. Os guias estavam começando a se aproximar e a se mostrar. Depois foi imensa a presença de Yemanjá nas navegações no mar da Guanabara e vinha na memória o mar das mortes, o mar dos afro-corpos. Quem teria amparado esses corpos lançados ou os que se lançaram ao mar? Esses atravessaram o espelho de Yemanjá e chegaram ao colo de Nanã Buruquê lá no fundo do mar. E as inquietações dessas presenças de Orixás foram naturalmente para a prática artística com as produções de vídeos, Mares (2015) e Batismo (2017), as pinturas, série Kalunga (2018) e Espiritual (2019), e as performances, Sopro (2016), Cura de Oxum (2017) e Durante os Conflitos Políticos (2017).

Isso tudo para dizer que a cada passo que eu dava, a cada aprendizado, a prática artística ia ficando progressivamente uma arte macumbeira, uma arte que tangenciava o sagrado, uma arte que estava tentando compreender por não querer que meu trabalho em arte se transformasse em religião. E fui acomodando as ideias, envolvendo esse sagrado de matriz africana lentamente para ter um entendimento meu, visto que eu estava percebendo tudo o que estava acontecendo como um atravessamento no meu percurso artístico e não propriamente em uma escolha minha. Era como uma mistura de atravessamento da chegada desse sagrado de matriz africana em minha vida aqui no Rio de Janeiro, que eu fui acolhendo, pois tinha muita empatia com uma religião, que não faz promessas sobre um futuro num plano espiritual melhor que o plano terreno ou uma outra que prometa um lugar num céu no qual ninguém mais reencarna. Não é que na religião de matriz africana não tenha um outro plano, ela tem, é Aruanda ou orum para os mortos e o ayê, plano físico

²⁶ Laroyê e Mojubá são saudações usadas nas comunidades tradicionais de terreiro para orixá/ guia Exu

dos vivos. Porém, gostei dessa religião por ela me trazer para perto da minha vida, das minhas questões aqui no ayê e ainda possibilitou uma ligação com o orum para conversar com os guias da minha ancestralidade.

A transmutação de arquivo é os meios e as mensagens, é a mediação que pode ocorrer durante o transe. É a meditação, a escrita dos griots, a inspiração, ou qualquer forma de contato mediúnico com as existências ancestralizadas da Umbanda que denomino como um “arquivo transmutado”, um inventário de memória ancestral primordialmente por via da oralidade. Assim, pensar nessa transmutação é também dizer que esse “arquivo dos Pretos Velhos”, por mais que eles não reivindiquem autoria nesse trabalho, estou dando-lhes autoria, pois a forma mais adequada que arrumei para contar aos outros a supresa dessa intervenção espiritualizada que tive na minha produção artística, é dizendo que eu trabalho com um arquivo diferenciado, invisível e ancestral, é apresentando seus nomes, é também cantando suas canções. Essa intervenção foi chegando muito devagar, uma mostra aqui, outra ali. Hoje percebo na soma dessas “mostras” toda a sabedoria que pude acessar e que não está escrita em manuscritos institucionalizados, em livros, em imagens, que está na oralidade desse guia afro-brasileiro, que está no conhecimento oriundo dos guias e das deidades do Terreiro de Umbanda.

O transe chega ao nosso orí e o rosto se transforma com expressões que talvez eu já conhecesse. A conexão com o guia modifica a expressão do nosso rosto, fazemos gestos que não fazemos comumente. É mágico conectar ao meu rosto uma consciência afro-diaspórica. Há uma espera, um silêncio até essa conexão se equilibrar. E daí você fecha os olhos e vê uma luz forte, em seguida, uma sequência de imagens e uma longa escuta com uma fala em blocos e cânticos. Há a aglutinação dos tempos, o espaço-tempo em um único corpo que configura da melhor forma a afro-vivência no Terreiro. O transe proporciona a magia do espaço-tempo. Eu me sinto muito bem nesse momento porque sempre quis ter uma conexão em que os tempos coexistem.

Foi assim que começou a mistura do *kalunga* com o transe — africana força do mar divisora de dois mundos vivos/mortos e o calor do meu corpo — convergindo. O calor referenciado é o calor do transe. Sempre que enuncio a palavra “calor” estou falando do transe, do meu corpo feminino rodante em transe e das apresentações que faço desse

“calor” nos meus trabalhos em forma de pinturas, de aquarelas e de performance. Os vermelho-alaranjados e os amarelo-ouro se juntam para apresentar em cor e movimento, meu corpo feminino rodante de terreiro.

Consigo visualizar bem melhor meu trabalho depois de todo esse mergulho nas diversas camadas que tenho enunciado até aqui. Algumas coisas foram repetidas nesse processo, mas um núcleo foi estabelecido. Meu trabalho é feito no santo, como dizemos no Terreiro. As palavras espaço-tempo, escravização, libertação, calor e gira são palavras-chaves no meu trabalho, e estão juntas numa jornada, na mesma espiral. As mil possibilidades ofertadas no transe, fazem com que meu corpo junto aos meus ancestrais, que tragam o passado-presente num momento único e muito especial.

Num convite incomum de minha mãe de santo, fiz uma exposição no Terreiro. Foi na Tenda do Caboclo Mata Virgem. Mostrei alguns trabalhos da exposição individual “Mar Negro”, realizada em Porto Alegre, na Galeria Porão do Paço Municipal. Mostrar o trabalho no terreiro foi mais um índice desse “mar sagrado” nesse caminho novo em minha prática artística.

Tive que passar por todos esses passos, para entender um longo processo, denso, intenso e com muitas questões e descobertas. Vejo que trabalhos que envolvem a cultura afro-brasileira e indígena são assim, pois englobam questões de cura, ancestrais. No meu caso, tem a camada do transe mediúnico vinculada a uma religião afro-brasileira. A Umbanda se configurou no Brasil Colônia durante a escravização. Depois, inventaram de inventar uma Umbanda, assim como inventaram o Brasil. É inaugurada por um médium kardecista, mas o marco temporal da Umbanda de matriz africana é no tempo da escravização, não é no pós-abolição. Com todo esse histórico, percebo que realizo um conjunto de trabalhos densos, pois a matéria deles é essa, forte, árdua, carrega esses significantes de quatro séculos da opressora colonização e da escravização, ao mesmo tempo, de uma abundante e próspera cultura afro-brasileira que é estruturadora da cultura brasileira.

Nesse estudo laboratorial, com as afro-vivências que eu não esperava que teriam relação com minha vida diretamente, mas têm, decidi procurar uma profissional que me

auxiliasse a fazer mais descobertas sem ser por via da religião. Então em 2019, iniciei um trabalho de regressão com a pesquisadora Taíse que me ajudou muito a entrar em contato com a minha ancestralidade, vendo as pessoas que eu recebo no terreiro no tempo que elas viviam na Terra e me vendo também em outras encarnações. É um estudo muito bonito que faço junto a essa profissional espiritualizada, que não pratica nenhuma religião. É um trabalho que também me ajudou a entender muita coisa sobre eu mesma e os ancestrais. Consequentemente ele ajudou muito na minha prática artística. Comecei a ter a experiência de habitar o espaço-tempo também na regressão, além da via transe.

A obra, nessa perspectiva do espaço-tempo, funciona como um meio que media os tempos, entre a atualidade e um outro tempo. Tem uma obra que estou fazendo há um tempo devido a instruções artísticas que recebi dos ancestrais durante uma inspiração na obra “Mesa de Griot”. É um rosário enorme, um bordado feito com fitas sobre um tecido fino de algodão. Essa obra em bordado, o “Rosário de Maria Conga”, é um meio de contato, por exemplo. Ela aproxima o guia de mim. Ao tocar o bordado, sinto a presença do guia, ele se aproxima e se inicia uma nova escuta mental. Por isso, até hoje, estou fazendo essa obra, bordando fita a fita, ponto por ponto, porque essa obra é uma apresentação de uma conversa com os Pretos Velhos. É uma obra de mediação, que faz a intermediação entre essas duas camadas de tempo. Um dia ela vai terminar, mas talvez venha outra em seu lugar.

Tenho o cuidado de não perder o meu elo com toda essa história, por isso tantas investigações. Quando a gente diz que um guia espiritual é apenas uma energia, sem cor racial, estamos vivenciando o elo perdido, nos afastando desse ancestral já que uma ideia que poderia advir da Umbanda é que o filhote de sante se conecte com esse elo, que foi perdido por aqueles velhos motivos, pela colonialidade, pela invasão européia nas Américas, pela diáspora africana, pois nossos antepassados vieram dessas situações, viveram em diáspora, tiveram sua comunidade dizimada e seu território invadido. Esse é o nosso elo. Temos que amar o elo, como diz nosso músico, e pensador, Emicida.

Vejo a importância de perceber a presença de um espaço-tempo, principalmente, durante o transe e não entrar em questões culturais que foram naturalizadas. Momento que seria o ápice dessa vivência de todos os tempos em um só espaço através de manifestações

involuntárias de Guias e de Orixás no corpo dos filhos de sante. Acho importante que as questões contra-coloniais suscitem que vivenciamos ou saibamos desse espaço-tempo para produzirmos reflexões que refaçam o percurso do passado para produzir o futuro ancestral.

Esse encantamento e ativismo na conversa com os Pretos Velhos se tornou um método afetivo de abordagem dessa investigação para a realização de uma nova prática artística com aprofundamento à memória e à construção de toda uma ancestralidade que foi sendo descoberta durante a realização desse percurso.

Uns mais negros
Outros menos negros
Mas o que importa
Se são mais negros
Ou menos negros
Importa o amor racial
O encontro interracial
A partilha
A vida
O coletivo
A natureza traz para nós
Toda a vida que temos
Todo o amor que construímos
Vem da natureza
Vem dos Orixás
Vem da vida
Que tentamos construir
Todo dia que acordamos.

Salve Orixá!
Salve você, salve nós!
Salve a invenção,
A criação
Que é diária
E também é vida

É vida viver assim
Tocando nas folhas
Macerando ervas
Acendendo velas

O fogo, a chama, a vida
O fogo dá o calor

Para a vida do sol
Essa bola de fogo
Que nos aquece
Que nos transforma

A vida dos terreiros
É assim
O calor dos Orixás e dos Guias
Me proporciona vida
Me proporciona beleza
As flores florescem os espíritos
Os ancestrais caminham conosco
Na vida que enuncia vidas conjuntas
Caminhar com a família ancestral
É vida, é partilhar, é multiplicar

Eu ouvi de um ancestral
“nós somos a sua família”
Ele foi meu pai
Hoje ele é Preto Velho
Que alegria imensa
É estar com ele
Que grata é a vida
Com os ancestrais

(Luanda, *Uns Mais Negros, Outros Menos Negros*, 2021)

3.3 Conversa com Griots Ancestrais

Uma conversa com Pretas e Pretos griots iniciou de fato no Terreiro de Umbanda, mas teve seu aprofundamento em uma obra que é um rio com muitos afluentes que desaguam no mar e resulta em uma grande mistura: a "Mesa de Griot".

Tudo começou num domingo. Eu estava descansando porque estava muito cansada depois de uma longa Gira que tive no sábado no Terreiro de Umbanda. Mas, de repente, levantei. Fui intuída a desmontar o meu local de trabalho para deslocar uma das mesas e colocá-la encostada na parede em frente. Tirei tudo de cima da mesa. Ela ficou vazia. Depois senti uma inspiração profunda para pôr em cima dela, uma pilha de papéis em branco, lápis e algumas fotos da "Série Patuá" que, naquele momento, ainda estava em processo e não tinha nem nome ainda. Olhei para o tampo da mesa com as coisas em cima

e decidi pegar uma cadeira para sentar ali. Foi então que escutei mentalmente a Preta Velha Maria Conga falar comigo. Eu já a tinha recebido no Terreiro, conhecia um pouco o jeito dela. Por isso, quando iniciou a escuta mental, percebi que poderia ser ela, mas também poderia ser um outro Preto ou Preta. Aguardei e observei o manejo das palavras e da fala. Era ela. Eu a reconheci pela forma de falar, só não sabia o seu nome. Ela se apresentou nesse dia. Foi no final do feriadão das almas, o 2 de novembro, que para nós umbandistas é o dia de rezar por nossos ancestrais e acender vela para Pretos Velhos. Logo em seguida, fala comigo um Preto que deu o nome de Pai Cipriano. Eu o tinha recebido poucas vezes no Terreiro. A própria Maria Conga falou sobre ele numa Gira de Pretos Velhos e disse que ele era seu filho. Já tinha sonhado com ele logo que entrei para a Umbanda, e ele deu o seu nome nesse sonho, mas eu havia esquecido. Depois Maria Conga volta a falar comigo e me apresenta as regras gerais da nossa conversa, quase um contrato de relações, de como seriam nossas conversas dali em diante. Fiquei feliz e totalmente surpreendida com a situação inusitada. Logo mais, percebi que tinham outros guias na minha casa uma vez que senti alguns sintomas de presenças de espíritos e perguntei quem mais estava ali. Maria Conga foi me falando e eu fui anotando o nome de cada um. Eram 28 guias afro-brasileiros que estavam na minha casa-ateliê naquele domingo à noite. Fiquei eufórica. Foi difícil dormir naquele dia. Essa foi a primeira abordagem dos Pretos Velhos na minha casa-ateliê através da montagem da "Mesa". As visitas dos Pretos Velhos seguem até hoje.

Penso que, no meu trabalho, primeiramente, a forma de conduzir a pesquisa já diz muito sobre a produção artística de um projeto a outro e o que resultará dele. Procuro ser muito cuidadosa em não perder o espectro espiritualizado que consigo produzir enquanto estou projetando a obra. Ele também é transmitido pelos guias durante as conversas que acontecem antes, durante e depois da produção das obras. Isso para mim é importante, quero que elas transbordem espiritualidade e ancestralidade. Estar fazendo uma escrita de artista sobre essa trajetória espiritualizada é também uma ação nesse sentido, de mostrar a presença do sagrado. Vou fiando palavras que remetem ao sagrado afro-brasileiro e seus entornos, que vão me conduzir a um lugar mais pleno de realização, de não perder o lado místico tecendo obra e texto, de ter certezas de estar levando junto ao trabalho o teor do invisível, do transmutado, da presença de uma certa inexatidão nas margens, de uma

permeabilidade, uma vez que o sagrado de matriz africana é algo que não é visível ou vivenciado por todos. Em segundo lugar, um trabalho e uma escrita de artista é lido e fruído por qualquer pessoa –pessoas desse sagrado e por pessoas que não tem nenhuma relação com esse universo. Então, preciso me valer dessas histórias que contam o que acontece comigo no ateliê. Tenho ancorado o trabalho nesses pequenos encontros espiritualizados para localizar o trabalho em si, com todo o seu repertório, e também, ao mesmo tempo, para criar uma forma anedótica e entusiástica de comunicar a qualquer pessoa que vá se relacionar com essa produção e não tem o conhecimento das comunidades de Terreiros com seus saberes ancestrais.

Preciso também contar outra história. Minha casa-ateliê foi transformada. Um pouco mais de um ano antes de acontecer a “Mesa de Griot”, comecei a perceber que nesse espaço de trabalho, onde realizo minha prática artística, havia uma forte presença desse sagrado afro-diaspórico. Essa presença foi acontecendo aos poucos, conforme fui contando até agora, entre vivências e estudos. O trabalho foi criando corpo nesse sentido. Com a intensificação das conversas com os Pretos Velhos no Terreiro isso aumentou muito. Mas, nesse período, da nomeação de minha casa-ateliê para “Ateliê Terreiro”, eu estava realizando algumas obras no próprio Terreiro de Umbanda em que me iniciei, a Tenda do Caboclo Mata Virgem, que ficava no bairro de Piedade, no Rio de Janeiro. Foi uma série de trabalhos orgânicos que depois foram organizados em série e giras (sub-séries) chamado de “Série de Terreiro” (2018) que contém as sub-séries “Gira Patuá”, “Gira Macumba”, “Gira Filha de Aruanda” e “Gira Banda”. Todos os trabalhos são em fotografia como apresentação final com exceção do último. A exposição individual “Mar Negro” (2017) já tinha vários sinais da presença desse sagrado no meu trabalho. Ela foi um preâmbulo, ocorrendo entre o trabalho de performance e a pintura para chegar nessas três pequenas séries em fotografia.

A primeira delas, “Gira Filha de Aruanda” é formada por quatro fotografias. Utilizei a arruda trazida da Gira de Pretos Velhos do meu terreiro em uma das primeiras vezes em que recebi a Preta Velha Maria Conga. As imagens recordam os manuseios de erva que foram feitos na Gira durante o transe. Na imagem fotográfica, misturo o que foi vivenciado com o Guia com as memórias e as impressões sentidas por mim. Lembro bem que fiquei

muito impressionada com a quantidade exagerada de arruda que ela colocou na minha mão, muito além do que um “galhinho de arruda” solicitado pelos Pretos Velhos em Gira. Eram milhões de galhinhos. Com esse gesto, eu senti um chamado para uma conversa. A minha mão virou arruda. De tanto apertar, a erva ficou com o formato da minha mão. Trouxe o amontoado de ervas com esse formato para casa-ateliê porque fiquei muito impressionada e comecei a fazer então uma série de fotografias.

A paz que sinto hoje, vovó
É maior que tudo

Ontem, vi minha mão virar arruda
Quando a arruda encostou na palma da minha mão
Senti ela entranhar em minha carne

Os dedos eram galhos
A palma era só folhas

Quando o perfume da arruda atingiu meu cérebro
O filme começou a rodar

(Luanda, *A Mão que Virou Arruda*, Caderno de Ateliê, 17 de junho de 2018)

O segundo trabalho, intitulei de “Gira Patuá”, e também é um trabalho fotográfico. Nele é mostrado ervas, flores e guia, que foram elaborados com mais requinte. Igualmente a série anterior, foi realizado durante a minha iniciação no terreiro. Os Guias afro-brasileiros manipulavam ervas, flores e rosário sobre as minhas mãos durante a cerimônia sagrada, formando objetos orgânicos. Novamente, guardava e trazia para a casa-ateliê para fotografar. Nessas imagens, uso o fundo branco para apresentar a sensação de uma luz forte que vemos durante o início do transe, quando o Guia ou Orixá está sintonizando com o orí e com o corpo. Dessa forma sinto no terreiro. Eu fecho os olhos. É luz, é arrepio na alma e começo a girar.

Na “Série Macumba” aconteceram situações mais elaboradas ainda que na série anterior. Durante a Gira de Pretos Velhos, foi estendido um pequeno pano xadrez preto e branco e sobre ele foi acesa uma vela. O manuseio de ervas, sementes e rosas foi realizado

sobre o pano durante o transe. O trabalho foi guardado e deslocado para a casa-ateliê para se realizar as fotografias. As fotografias feitas por mim são, majoritariamente, *closes* dos detalhes dessa ação do Guia afro-brasileiro. O nome é série Macumba e poderia ser também série Umbanda, mas como a Umbanda carrega um pequeno problema de ser cristianizada ou kaderecida por muitos praticantes ainda, escolhi Macumba, criticando e indicando a origem afro-brasileira dessa religião. Macumba é também um sinônimo de Umbanda. Portanto, uma série que é feita no Terreiro de Umbanda, para mim, é série Macumba.

A rosa branca virou um símbolo. Pai Cipriano retirava todas as folhas e cortava o galho. Sua extensão ficava um pouco maior que a minha mão. Disse a mim durante a Gira que eu poderia assinar o meu trabalho com a apresentação de uma rosa branca. Essas digressões que ocorreram no percurso do trabalho, deslocaram-no definitivamente para um lugar: arte e sagrado afro-diaspórico. E eu observava essa casa-ateliê com as ervas, as minhas guias, as velas, as roupas brancas, essas elaborações com o Guia no Terreiro que começavam a se tornar trabalho, um pequeno altar num banquinho da altura de um toco de madeira com as imagens dos Pretos Velhos, outro altar com várias imagens de outros Guias, Orixás e Santos, e no outro canto da sala, a quartinha²⁷ e a imagem do anjo da guarda. Estava cercada de simbologias afro-brasileiras. Pensei: essa casa-ateliê é mesmo um Ateliê Terreiro.

Um pouco mais à frente, aconteceu no Terreiro de Umbanda a elaboração de um trabalho um pouco maior, já tinha iniciado a "Mesa de Griot", mas este foi o trabalho "Gira Banda", que foi reelaborado para a instalação "O Amor Nascerá", e acrescentado o áudio da "Carta de Amor" de Pai Cipriano. O "Gira Banda" também foi feito no Terreiro de Umbanda e uma parte no Ateliê, e é como um trabalho de conversa com Pai Cipriano, tem um ponto riscado sobre um ponto bordado que foi orientado a ser feito antes de eu ir para o Terreiro. Dessa vez a composição tinha sementes de kapiá com alfazema, de rosa branca e búzios dispostos sobre o pano branco bordado. Quando a composição estava pronta, foi riscado algumas cruzeiras. Já a "Carta de Amor" foi escrita na "Mesa de Griot" e posteriormente gravada por mim. Recebi um convite para realizar esse trabalho num

²⁷ A quartinha é um objeto sagrado, jarro com tampa, de louça ou barro, da cultura das comunidades tradicionais de terreiro para firmar os Orixás e Guias de trabalho.

exposição sobre o amor e a Orixá Oxum. Eu estava em conversa com um amigo, Ernesto, sobre essas fortes ações no Terreiro com os guias e as elaborações artísticas que estava tentando fazer em minha casa-ateliê. Na época, sentia necessidade de compartilhar as novidades com outro artista que também tivesse um trabalho entre a arte e a espiritualidade. Foi então que ele achou pertinente o trabalho participar da mesma exposição que ele estava participando. Ele contou minha história para Bernardo, diretor de um espaço independente no Rio, que me convidou para a exposição “Amar em Liberdade”. Montei uma instalação sonora, o trabalho feito no Terreiro ficou ao centro da sala, em frente a um banquinho branco de Pretos Velhos igual ao usado nos Terreiros que comprei especialmente para a exposição, uma luz incidia apenas ali, deixando o restante da sala na penumbra. Para finalizar, seis esteiras de palha taboa faziam uma gira ao redor do trabalho. O som ficava alto e se ouvia antes de entrar na sala. Do lado de fora, no corredor de entrada que dava para a instalação, fiz um pequeno altar dos Pretos Velhos com a cruz, o cachimbo, o copo d'água, a vela e a rosa branca. Para os visitantes da exposição, o pequeno altar na porta já indicava o que seria a instalação. Achei muito potente, quando vi a artista e escritora Grada Kilomba pôr um altar para a Anastácia, a santa dos Pretos Velhos, na porta de sua obra “O Projeto Desejo”, uma videoinstalação apresentada na 32ª Bienal de São Paulo (2016) e, assim, inspirada nela, fiz um altar citando os meus Guias. Fiz o mesmo na exposição Mar Negro (2017).

Considero que todos esses trabalhos formam um ciclo inicial no qual foi estabelecido um assentamento do sagrado afro-brasileiro com a minha arte contemporânea que se deu, tanto através da minha prática artística, como por ser praticante rodante do Terreiro de Umbanda. Depois seguiram vindo tantos outros trabalhos, como “Série Pontos Bordados”, “Série Esteiras de Passagem”, os “Estandartes de Aruanda”, “Gira Desenhos de Liberdade - Série Mesa de Griot”, que são trabalhos que foram confirmando mais e mais essa presença sagrada e ancestral no meu trabalho de arte. Com essas balizas narradas na encruzilhada, do arquivo transmutado, do sagrado de matriz africana, da arte em série e da ancestralidade.

Esse percurso feito nesses últimos anos, coincide com os meus primeiros anos de Rio de Janeiro quando irromperam subitamente em meu trabalho artístico essa prática do

sagrado afro-brasileiro. Ele foi um ponto de virada muito forte para mim, e foi muito profundo porque foi algo que começou no Terreiro e se estendeu até minha casa-ateliê. Um trabalho que foi construído de mãos dadas com o conhecimento do Terreiro de Umbanda e expresso na minha obra multidimensional "Mesa de Griot" em conjunto com os estudos espiritualizados baseado em regressão a vidas passadas, feita com a pesquisadora Taíse, e com a conversa com todes Guias de Umbanda, em especial, as Pretas e Pretos Velhos. O meu corpo pouco a pouco foi sendo preparado para o aprofundamento dessa conversa constante com a espiritualidade no Terreiro e no Ateliê Terreiro.

Acho importante dizer como me alavanca memórias ancestrais quando vejo os Pretos Velhos nos congares de Umbanda. Fico momentaneamente distraída e emocionada. Esse guia afro-brasileiro, curandeiro, benzedeiro, rezadeiro é o vivente guerreiro da colônia. E são muitos espalhados pelos Terreiros do país assim como foram muitos os escravizados. Que ainda é! Que ainda está aí! Está no orí dos filhos de sante. Está no nosso imaginário coletivo. Está no quilombola. Na pessoa velha e negra que está no Jongo, no Samba de Roda, na sabedoria africana dos terreiros proveniente da oralidade. Está na nossa vida hoje. Essa memória ancestral africana fundante de cultura e dos saberes ancestrais, Pretos Velhos, presente! Não é assim que falamos nos atos políticos? Sim, evocamos nomes e presenças importantes para nossa constituição de povo preto e indígena. Evoco essa presença na minha existência. Mostro muito amor aos Pretos Velhos, pois recebi muito amor deles também. Tento produzir arte e beleza em citação a esse guia tão especial que viveu a escravização no Brasil, que construiu esse país com suas riquezas africanas e laborais, que deu a sua vida para que um dia houvesse liberdade para todes. Benção, cachimbo, ervas e rezas emanam muito engajamento e amor. É um ato político.

Se hoje, em 2021, precisamos ver uma Preta ou Preto Velho no Terreiro e nos enternecer, sabemos que é devido a tudo isso que escrevi, visto que esse é o arquétipo fundante da cultura brasileira. A escravização não foi ficção, aconteceu e os Pretos Velhos acontecem, estão em nós e entre nós, e são uma das mais fortes provas disso por via dos Terreiros de Umbanda. Eles são o guia quando precisamos de um caminho e alguém para nos guiar numa história passada, de 400 anos, que o estado não quer reconhecer os erros. O próprio ocorrido em si tornou a dívida impagável, pois aqui no Brasil, as pessoas são muito

brancas no jeito de ser, embora sejam muito pretas em sua aparência. A educação nas escolas nos ensina a sermos brancos de pensamento e de atitude e isso atrapalha, e muito, o reconhecimento de um estado de fundação indígena e preto. Atrapalha muito os chefes de estado que facilitam tudo para os brancos e dificultam tudo para indígenas e pretos. Nós somos pretos e marrons, negro escuro, negro claro, marrom escuro e marrom claro, entre tantas outras variações de um mesmo preto-marrom, essa é a nossa paleta de cores de pele, isso tudo faz parte do mesmo conjunto plural. No meu ponto de vista, não existe o branco europeu no Brasil, mas alguns se vêem e se intitulam assim. Eu vivo num país majoritariamente indígena que se miscigenou com negros. Enquanto isso não for respeitado, não há como viver em democracia e em harmonia com as demais etnias que temos no país devido a tantas desigualdades sociais.

Os guias que recebo, e que recebemos no Terreiro, tiveram encarnação no Brasil. Escrevo isso porque tem pessoas que contam que são espíritos que tiveram encarnações em outros países, não é verdade e soa como racismo. Tanto os Caboclos como os Pretos Velhos foram pessoas indígenas e negras e tiveram vida aqui mesmo. Vejo o quanto é importante sempre reafirmar algumas coisas ditas em Terreiros de Umbanda e em algumas publicações sobre essa religião porque ela está muito cercada de racismo e está sendo decolonizada recentemente por alguns líderes religiosos. Mas, mesmo sendo os Pretos Velhos a memória dos terreiros de Umbanda, é preciso, às vezes, dizer o que parece óbvio. Como meu trabalho em artes aponta questões contra-coloniais, sendo imbuído também desse sagrado, percebo que é relevante afirmar a africanidade de um Terreiro de Umbanda, do contrário, não teria sentido ser praticante e produzir o trabalho que estou fazendo.

Parece inenarrável as tantas memórias que já tenho com os Pretos Velhos até esse momento. Estou lembrando de todas elas ao mesmo tempo, enquanto conto essa história. Lembro das primeiras apresentações. À época eu não acreditava que era mesmo Pai Cipriano e Maria Conga que falavam comigo na "Mesa de Griot", no Ateliê Terreiro. Eles seguraram o meu coração com a mão e o massagearam com suas mãos espiritualizadas. Eles são tantos e eu sou apenas uma pessoa, pequena, para ver e sentir tantas consciências negras habitarem a minha cabeça, desfilarem na minha frente, numa fila enorme de pessoas negras, ancestrais tantas vezes já desenhados, parecem nunca terminar de se

apresentar, mais um Preto Velho, mais um ancestral, mais um ancestral Preto Velho, eles vão fazendo esse revezamento. Os guias me mostram que são muitas pessoas negras na minha vida, na linha da minha ancestralidade. Histórias que fiquei sabendo na "Mesa". Uma hora penso que queria ter estado junto, para lutar com cada um, outra hora compartilho do ativismo, da resiliência, do que significa tudo isso atualmente. Foram muitos episódios de contação de história na "Mesa". Griots. Pretos Velhos, também são griots.

E foi assim, num pequeno apartamento em Copacabana, no Rio de Janeiro, que fui me conectar aos meus ancestrais através de uma obra que é também minha mesa de trabalho, de rezo²⁸, de textos, de práticas artísticas e desse modo tenho conduzido meu trabalho que está intimamente ligado à descoberta de antigas gerações de meus familiares. Descoberta da minha ascendência, que só foi possível de ser encontrado o fio do enredo na conversa com os Pretos Velhos. O nome “Luanda” surgiu desse trabalho espiritualizado com eles numa conjuntura de fatores que veio do trabalho no Terreiro de Umbanda, da prática de regressão a vidas passadas e da prática artística no Ateliê Terreiro. Foi um conluio entre essas situações de aprendizado de minha vida que deflagrou um nome que pudesse também dar um indicativo do que seja o meu trabalho e sugerindo a natureza das obras, já que Luanda é também, o local afro bantu angola do sagrado umbandista, terra da macumba, do batuque e do canjerê, *“é o ponto de contato de tantas pessoas que não conhecem sua história com a sua ancestralidade. Talvez, por isso, Gilberto Gil canta ‘só quem sabe onde é Luanda saberá me dar valor’”* texto do Babá David Dias, sacerdote do Terreiro de Umbanda Pai João de Angola situado em São Paulo. Mas, a despeito de tudo o que eu disse sobre Luanda, recebi esse nome dos Pretos Velhos em referência a uma ascendente. Aconteceu, como acontece usualmente na Capoeira, de ser dado a mim um nome de artista-rodante de Terreiro de Umbanda e de Ateliê Terreiro — Luanda — para dar conta dessa situação de trabalho em artes às voltas com o sagrado de matriz africana, expandida para a arte contemporânea.

²⁸ Rezo é uma reza que inclui várias manifestações sagradas, oração, canto, texto. É um termo muito usado pelos indígenas.

O trabalho que faço não tem absolutamente nada a ver com o trabalho feito no Terreiro de Umbanda. São dois trabalhos distintos. Uma coisa é o meu trabalho como rodante na Umbanda, outra coisa é o trabalho de artista no Ateliê Terreiro. O que faço não é uma prática tradicional de Terreiro, o que faço é arte conectada a uma conversa com guias desse sagrado. Isso ficou bem visível para mim enquanto rodante e artista quando iniciei o trabalho de regressão junto a Taíse, que veio me ajudar muito a entender a quantidade excessiva de guias Pretos Velhos em minha vida. Uma coisa que a princípio o Terreiro de Umbanda, no qual era praticante na época, não soube me explicar. Me indicaram a ler o "Livro dos Médiuns" de Alan Kardec. Era um Terreiro que tinha uma forte influência kardecista. Não consegui ler o livro, pois penso que os livros de Kardec nada têm a contribuir com os filhos de santo de um Terreiro de matriz africana ou afroindígena com sua sabedoria oral e ancestral. Muitos Terreiros umbandistas às vezes nem querem usar o termo “terreiro”, usam “tenda”, ou ainda, um termo bem kardecista e cristianizado “centro espiritualista” ou “casa de caridade”. Essa conjunção meio colonial nos Terreiros de Umbanda me causava desconforto e precisei buscar mais conhecimento em outros Terreiros. Portanto, o trabalho com a Taíse foi bem importante para fazer as conexões com a minha ancestralidade afroindígena e separar o trabalho oriundo de comunidades tradicionais de terreiro com o novo criado no Ateliê Terreiro. Foi desse modo que consegui complementar toda a elaboração da minha arte com o sagrado afro-diaspórico.

Consequentemente, a obra “Mesa de Griot” carrega matizes de cores africanas e indígenas. Compõe um espaço-tempo também, como a regressão e o transe. É decolonial e apresenta um sagrado afro-brasileiro que se alia aos donos da terra Pindorama. A Mesa tem um tamanho de dimensões de 130 cm de extensão por 55 cm de largura e 73 cm de altura. Sobre a Mesa uso uma toalha xadrez preto e branco ou toalha branca, orientação dos guias, devido a ser os tecidos usualmente utilizados na indumentária dos Pretos Velhos o que inclui lenço, toalha, bata, entre outras vestimentas. Em cima do tampo da Mesa tem muitos objetos que foram sendo colocados ao longo do seu tempo de uso. Dessa forma, antes de ocorrer qualquer ação, a mesa está preparada com os objetos dos guias afro-brasileiros, cachimbo, fio de contas, rosários, incensos, velas, sementes, ervas, flores, vasos, xícara ou

copo com café, copo com água, cruz, fitas preto e branco, papéis de variados tamanhos, lápis de desenho, tinta de aquarela, giz pomba, relicários dado pelos guias durante a Gira, e que são guardados em caixinhas de acrílico transparente, o chapéu de palha dos Pretos e o lenço branco das Pretas Velhas. Todos ficam sobre a Mesa. Ela está colocada sobre duas esteiras de palha taboa. De um lado da mesa há o altar dos Pretos Velhos, com cinco imagens de Pai Cipriano, da Maria Conga, do Pai Benedito, da Vovó Ana e da Maria do Rosário, e do outro lado, alguns materiais como alguidares, moringa, bacia esmaltada branca e pastas com as coleções dos desenhos realizados na "Mesa". Há pouco espaço para trabalhar, mas na hora do contato com elas e eles, abro um no tampo da mesa e consigo desenhar e escrever as mensagens. Sou uma artista mensageira e contadora de histórias.

Ao olharmos para a "Mesa" com o seu tampo cheio de objetos dispostos nesse "cenário" percebemos que ações ocorreram ali devido aos seus diversos índices de vestígios que deixam rastros, como os lápis largados ao acaso, sobras de incensos, pires com uma tênue linha preta deixada pela vela que queimou até o pavio, papel desenhado, escritos, etc. A "Mesa de Griot" é semelhante a um altar de Pretos Velhos, temos a cruz, para remeter ao cruzeiro das almas, mergulhada num pote de sementes de kapiá também chamada de lágrima de Nossa Senhora, temos imagens de Pretos Velhos feitas de pano e de Nossa Senhora Conceição Aparecida e de Fátima. Eventualmente trago imagens de Orixás para a "Mesa". Acontece uma série de situações que ocorre conforme o andamento da conversa com os guias, que eu, em artes, nomeio de performance. Pois são ações que envolvem a manipulação dos objetos da "Mesa".

Quero justificar brevemente a escolha dessas imagens de Nossa Senhora que estão sobre a Mesa. Uma imagem é a do cartaz que ganhei de um homem na saída de uma Missa na Igreja Nossa Senhora de Copacabana. Uso o Cruzeiro das Almas dessa Igreja para acender minhas velas. Vi a multidão saindo de lá e um homem distribuindo um cartaz, e aí me aproximei dele. Ele estava cumprindo uma promessa de dar imagens de Nossa Senhora de Fátima para todos. Ele me deu uma. Trouxe a imagem para a casa e coloquei o cartaz sobre a poltrona. Fui fazer outras coisas e quando me virei para o sofá, vi que saía tanta luz da imagem que tive a sensação que iria desmaiar. Rapidamente, tive que cobrir a imagem por ela estar me encadeando de tanta luz e eu não estava conseguindo dar conta. Era muito

forte. E fiquei com tontura. Não conseguia mais olhar e a cobri por uns dias. Por conta desse episódio, decidi manter a imagem na "Mesa". A outra imagem de Nossa Senhora eu comprei porque já tinha visto os Guias me mostrarem imagens de Nossa Senhora da Conceição Aparecida. E como ela é a Nossa Senhora negra, pensei que poderia estar num altar com os Pretos Velhos. Pretos Velhos sempre me falaram de rosários, de Nossa Senhora, de Jesus também. Os Terreiros de Umbanda também apresentam o rosário como um dos símbolos desse guia. Eles aparentavam para mim, no início, muitas vezes, ser afro-cristãos, mas, com o passar do tempo, suas práticas sagradas foram demonstrando ser afro-brasileiras, como os patuás, que já fiz com eles, oferendas para orixás que pedem para eu fazer, os banhos de ervas que me orientam a tomar, a comida para o altar, enfim, todas essas práticas africanas, mas que têm essa deferência à Nossa Senhora, e que é bem presente na maioria dos Pretos Velhos que eu convivo e em muitos dos Terreiros de Umbanda.

Esse trabalho se iniciou em 2018, quase dois anos depois em que me tornei filha de santo da Umbanda. No começo, só usava a "Mesa" quando sentia a vibratória dos Pretos Velhos. Também não tinha certeza se a "Mesa" era um trabalho de arte em virtude de a presença do sagrado ser demasiada. A Vânia, uma amiga que me visitava com frequência na época inicial desse trabalho, e via a mesa se modificando com o tempo, me alertou para que fosse observando e fotografando, pois a mesa era interessante e chamava atenção na minha casa-ateliê. Fiquei com isso em mente e timidamente comecei a fazer umas fotografias, mas só em 2019 é que as fotos foram ganhando forma e potência e tornaram-se o trabalho "Gira Diária". Depois, só percebi que o que eu produzia na "Mesa" era arte mesmo e não registro do sagrado em desenho quando Ricardo, um amigo especial, disse que um dia eu tinha que fazer uma exposição dos retratos dos ancestrais desenhados na "Mesa de Griot", que era uma numerosa série que eu estava fazendo. Mais adiante, foi Pai Cipriano quem disse: "use a 'Mesa' ", até então eu achava que não podia usar, se não estivesse sentindo a presença dos guias no Ateliê Terreiro. Tinha esse respeito e esse receio porque era algo que mexia com o sagrado então pensava que só poderia estar ali quando solicitado.

A “Mesa” é também uma instalação além de ser o local que produz desenhos, aquarelas, textos e performance. Por isso, entrei na frequência de usá-la, ativando essa instalação. Elaborei “Gira Diária” (2019-2020) é uma sub-série fotográfica da “Mesa de Griot” no qual fui nomeando de “Diária” cada fotografia. Foi um longo projeto que possui muito material. Houve muitas experimentações de enquadramento e uma elaboração de cor-luz para que emanasse a presença do sagrado nas imagens e a movimentação na “Mesa”. Quem vê a fotografia, sabe que algo aconteceu ali. Mas toda essa construção estética foi feita com o desenrolar do trabalho.

O trabalho ocorria da seguinte forma. Sentia a presença da vibratória dos Pretos Velhos no Ateliê Terreiro e me encaminhava para a “Mesa”. Iniciava com a intuição de um canto de terreiro ou diretamente com a conversa mental com eles. Às vezes tinha o transe também. Mas notei que as ações que ocorriam para todas essas possibilidades tinham mais ou menos os mesmos gestos. Então, o trabalho na “Mesa” criou uma certa rotina. O que ocorria era assim, via imagens mentais transmitidas pelos ancestrais, transformava em desenhos, uma escuta mental que eu reproduzia em cartas, falas eram eventualmente registradas em gravadores de áudio ou vídeo e ao finalizar tudo com eles, fotografava o que tinha sobrado da ação, ou seja, os resquícios que ficavam sobre a “Mesa” e arredores.

Começava a fotografar em *closes* principalmente. Apagava as luzes e deixava acesa apenas a vela que estava sobre a “Mesa”. O calor que sentia no corpo por estar com os guias, durante todo o processo, foi expresso nas imagens fotográficas pela cor-luz, por terem essa iluminação especial, as fotografias são com as cores vermelha, alaranjadas e são imagens bastante escuras. Todo o ambiente fica sem luz elétrica, produzindo esse efeito na fotografia. E o que foi fotografado é a imagem do final de uma ação performatizada. Ficam os rastros da presença dessa espiritualidade africana nas minhas memórias e nas atualizações contemporâneas. Embora veja com eles imagens de outros séculos, quando termina o trabalho, me vejo novamente no tempo atual e vou refletindo como lidar com todo esse repertório, seja nessas fotos das “Diárias” como também em outras propostas de trabalho.

Os símbolos e histórias apresentados pelos guias para mim remetem à colonização e ao decolonial ao mesmo tempo porque é um trabalho no espaço-tempo: olhar para o

passado é olhar para o presente. Passo por um momento profundo de vivência a partir da memória da escravização, pois estou com a vibratória deles no meu orí, mas, simultaneamente, me relaciono com o tempo presente e com todos os nossos problemas sociais hoje. Esse duplo lugar de tempo e espaço, que se apresenta, é que me leva ao racismo estrutural da atualidade, porque começo a fazer as conexões.

E, desse jeito, foi acontecendo a “Mesa”. Começou a centralizar outras propostas que iam me ocorrendo, como um desdobramento para outro trabalho, mas também para um entendimento e uma apreensão do seu funcionamento e da influência dessa obra no restante da minha produção artística. Também fiquei um tempo mais concentrada em atuar nela, para elaborar, ela mesma, como proposta de uma obra em instalação. Assim minha prática artística começou a se organizar e se expandir a partir da “Mesa”, meu ponto de criação no Ateliê Terreiro. Faço a relação entre arte e transe, mostro a cultura de resistência de nossos ancestrais inspirada no sagrado dos Terreiros, o que está sendo transmitido pelas consciências negras e tenho como propósito valorizar essa cultura oral dos guias. Um diálogo com os guias é também uma reflexão comigo mesma por eu me sentir profundamente inspirada por essa intervenção espiritualizada que me leva aos estudos e vivências afro-brasileiras e contra-coloniais.

Entrei nesse processo intenso do Ateliê Terreiro e da “Mesa de Griot” ficando em segundo plano por um tempo o processo intenso com as pinturas e as Orixás das águas. Hoje a “Mesa” está em outro processo, sendo vista mais como uma instalação eventualmente ativada por performances, nas quais realizo fotografias, mas também vídeos para poder apresentá-la e contar sua história.

Nessa metodologia do afeto, que muito se aplica à obra “Mesa de Griot”, aprendi muito e sigo aprendendo. Sempre fiquei animada com as visitas dos guias, que são rápidas, de 10 minutos, 30 minutos, 60 minutos, 90 minutos, não muito mais que isso, e ocorrem em qualquer momento do dia. O que mais me toca é essa mediação que tenho que fazer no momento que eles chegam, conectando esse mundo do ayê com o mundo do orum, o mundo de Aruanda, como dizem os praticantes de Umbanda. Anotando no caderno da “Mesa” as mensagens, desenhando nos papéis de aquarela e em telas, gravando o que eles falam ou riscando pontos que se misturam a um grafismo próprio. É um grafismo que

apresenta as minhas energias. Na "Mesa", os desenhos estão misturados, dos que são ancestrais com os que são guias Pretos Velhos. Todos foram retratados da mesma forma e com muito amor. Mas o que mais me instiga nesse processual todo da "Mesa" é sentir a presença deles, é ver eles pela casa, rapidamente porque somem quando o meu olhar encontra os seus espíritos, mas já os vi muitas vezes. Algumas vezes eles tocam em mim, nas minhas mãos, falam, fabulam e cantam. Fecho os olhos e me mostram imagens mentais antigas, da encarnação que tiveram aqui e dão conselhos sobre vida e arte.

E, no final de todo esse processo de pesquisa de tese, decido me batizar pela segunda vez. Fiz a "confirmação do batizado na lei da Umbanda"; fui felizmente surpreendida, confirmando o que Pai Cipriano havia me dito no dia 24 de junho, dia de Xangô nos Terreiros do Brasil: recebi de meu terreiro a mesma resposta que ele havia me dado há um ano, que sou filha de Nanã²⁹, orixá mais velha — a memória ancestral. Ela ocupa o templo de Savalu em Benin, é a deidade que está em total conexão com todo o repertório que estou trabalhando. Tudo fez mais sentido. Fiquei conectada ao universo. Saluba, Nanã. Saluba, Vovó³⁰.

²⁹ Nanã Buruku, Nanã, Nanã Buluku, Nanã Buruquê, Nanã Buru, Nanã Boroucou, Nanã Borodo, Anamburucu ou Nanamburucu é um vodun e orixá das chuvas, dos mangues, do pântano, da lama, senhora da morte, e responsável pelos portais de entrada (reencarnação) e saída (desencarne) originalmente de Savalu, cidade do Benin, onde há o Templo Dassa Zoumé dedicado a Nanã.

³⁰ Saluba é a saudação usada pelas comunidades tradicionais de terreiro para Orixá Nanã

4.1 Ateliê Terreiro, jornadas decoloniais e multirraciais

Saravá o Povo Africano

Saravá Iofá

Saravá Congo

Saravá Cabinda

Saravá Angola

Saravá Luanda

Saravá Benguela

Saravá Bahia

Saravá Minas

Saravá o Cruzeiro das Almas ³¹

A gente precisou ouvir o Preto Velho e o Caboclo no Brasil. Vovós, vovôs, tias, tios mães e pais estão todos aqui conosco desde a escravização. Não é só a filha, filhe ou filho de santo que precisa ouvir, são os brasileiros de um modo geral, por isso há esse guia afro e indígena nesse território. Nós estamos em dívida com essa conversa afro-diaspórica e da invasão, ainda sem demarcação das terras indígenas, sem uma vida digna para esses povos. Há diversos movimentos pulsando no país, grupos de mulheres negras/indígenas, grupos de lgbtqi+ negres/indígenes, grupos de homens negros/indígenas, grupos mistos de mulheres, lgbtqi+ e homens, grupos e mais grupos, e todos falam em uníssono: antirracismo. Não podemos deixar seguir um genocídio desses grupos e da cultura em curso. Não precisa estar praticando nenhum sagrado para saber que existe muito simbolicamente um guia Preto Velho para apresentar a espiritualidade africana, um guia

³¹ A saudação é apresentada nos Terreiros de Umbanda em Giras de Pretos Velhos e/ou nas Festas de Pretos Velhos. Considero um aspecto cultural importante dos Terreiros porque identifica os países africanos e os estados brasileiros que receberam muitas pessoas africanas e o local de trabalho ancestral dos Pretos Velhos.

Caboclo para apresentar a espiritualidade indígena, e ambos apresentarem uma forma de pensar a história do Brasil, ontem e hoje no espaço-tempo. Eles estão aqui para mostrar o tempo passado-presente, estão nesse espaço contemporâneo, no orí de filhe de santo rodante. O elo está feito, ao menos, nos Terreiros do país. Mas o elo tem que ser feito com todos. Os arquétipos dos dois guias estão presentes na nossa cultura. Portanto, é importante politicamente se atentar para essas presenças originárias dos sagrados de matriz africana e afro-indígena na sociedade brasileira. Penso que os irreligiosos intelectualizados precisam saber, ao menos, que existe um Preto Velho para sublinhar a história social brasileira, saber também da existência de um Caboclo que mostra as relações políticas dos donos da terra Pindorama, e os problemas da invasão e da mestiçagem. As misturas raciais começaram desde os primeiros dias de invenção do Brasil, a partir do encontro dos indígenas com os euro-cristãos que chegaram em Pindorama com péssima abordagem: deslealdade, estupros e mortes. Um saber mínimo sobre cada um desses guias pode contribuir para a ampliação dos atuais debates das questões indígenas e afro-brasileiras, pois eles também compõem a cena das questões étnico-raciais, antirracistas e ancestrais, e não estão isolados num mundo religioso, estão no nosso inconsciente coletivo, e quanto mais conhecimento trouxermos para essa luta, mais potente ela ficará. O Caboclo e o Preto Velho no terreiro fazem nós olharmos para esse lugar — a opressão e a colonialidade — um lugar que os brasileiros ainda não olharam bem porque os povos preto e indígena continuam em processos de extermínio.

O Ateliê Terreiro nasceu assim, querendo retomar um elo que foi perdido na travessia do Atlântico, querendo produzir arte contemporânea em diversas linguagens que pudessem perpassar por esse passado cheio de lacunas em branco ou da branquitude, se desdobrando nesse futuro-presente-passado com todos os ancestrais africanos e indígenas. Essa foi a minha busca. É um desejo de retomada, de não aceitar a mestiçagem posta, de tensioná-la até obter respostas. É como se assistisse um filme, que teve algumas partes apagadas, e recentemente restauradas para que eu pudesse assistir de novo o mesmo filme sobre a minha vida e me reconhecer, me reconectando aos meus antepassados que ficaram perdidos no mar.

Por todas essas histórias, artísticas e pessoais, decidi expandir o Ateliê, criando outras atividades, além das que um artista realiza em seu local de trabalho. Vi que não poderia ter um ateliê apenas para fazer o meu trabalho de arte, porque o que estava produzindo era um trabalho político e portanto necessitava de um debate, de uma escuta, de uma troca, para ter uma reverberação maior de ideais uma vez que são ideias de resistência social e política feitas através da arte, portanto, é um trabalho político e política não se faz sozinho, mas sim, em grupo.

Percebi que não era apenas eu a buscar um elo de ligação com minha história, mas colegas e amigos com quem eu conversava e percebia que eles também tinham suas trajetórias de vida ceifadas e atravessadas por apagamentos e por histórias em que faltavam pessoas para que se pudesse entender o conjunto. Faltavam os elos. As histórias estavam mal-contadas. As pessoas estavam sofrendo muito racismo. As propostas da colonialidade naturalizadas em nossa sociedade até hoje também não eram mais possíveis de suportar. E via a todo momento corpos indígenas e negros tombando no chão da cidade. E não queria mais ver nenhum corpo sendo violado e morto. Pensei que tinha que fazer algo, pois não suportava mais ver tanto etnocídio. Morrendo os corpos étnicos que dão cor ao Brasil, o que teríamos de cultura? Se são esses corpos que dão a estrutura para que a cultura brasileira seja rica e exista. Decididamente, resolvi que ia abrir um grupo no meu Ateliê para que a cultura indígena e afro-brasileira fosse debatida coletivamente, para que nunca acabasse. E foi o que fiz.

O Ateliê Terreiro começou a ser elaborado para expandir a minha proposta artística, reunindo um conjunto de intenções que eu tinha no meu trabalho, como o sagrado da Umbanda, a cultura afro-brasileira e a história da nossa terra indígena. Questões que eu abriria para um diálogo coletivo. A ideia é que através desses debates em grupo fosse criando um constructo de conceitos e práticas do Ateliê Terreiro de forma laboratorial, sendo feito a cada encontro. Assim, eu criei uma espécie de manifesto apresentado na primeira reunião do grupo, em 2019, realizada numa sala de estudos do Centro de Arte Hélio Oiticica, no qual reproduzo abaixo:

"Primeiramente, o Ateliê Terreiro é um conjunto de processos e intenções contra-coloniais e racializadas em arte contemporânea, espiritualidade de matriz africana e

indígena, ou seja, questões étnico-raciais que resultaram na nossa cultura indígena e afro-brasileira. Todas as narrativas de uma história atlântica que ressoam até hoje, elaboradas em um diálogo expandido para construir o conceito e as práticas do Ateliê Terreiro.

Fiz um inventário pra ficar mais visual a proposta, a partir da minha condição social e experiência de vida, que essa arte e essa cultura indígena e afro-brasileira seriam a reunião de orixás, guias, entidades, santos, encantados, espiritualidade, religião, ervas, flores, folhas, plantas, fitas, cestas, peneiras e esteira de palha, cerâmica, alguidar, bordados, crochês, penas, miçangas, plumas, contas, cristais, pedrinhas, fios de conta, louças esmaltadas brancas e de cerâmica, água, terra, fogo, ar, mar, rio, lago, floresta, fogueira, vela, comida de cerimônia religiosa e étnica, panos brancos, giz pomba, terreiro, território, fotografia, performance, instalação, desenho, objeto, aulas, educação, etnia, indígena, negra, branca, miscigenada, afeto, encantamento, liberdade e amor num tratado de todas essas cores, formas, conceitos e assuntos.

Fundamentalmente um grupo de reflexão e experiência coletiva do nosso território, nosso terreiro, nosso grupo. Somos também uma proposta de reflexão sobre a Escravidão no Brasil e seu desdobramento nos dias atuais, nas vidas de pessoas negras, indígenas e excluídas. Por existirem questões que se perpetuam desde a escravização até a atualidade como intolerâncias religiosas, discriminações étnico-raciais e para que se tenha justiça social e direitos humanos. Por fatos que alguns de nós experimentam cotidianamente dentro desses assuntos acima citados é que estamos aqui reunidos. Temos uma liberdade que foi conquistada por negros e indígenas num período de 400 anos com muita perseverança. Proponho a reflexão de que essa intenção por liberdade não pode ser apagada e precisa ser reconquistada a cada dia em vários campos de nossa vida social para que todo o grupo e a sociedade veja essa liberdade ser multiplicada, que viva essa liberdade coletivamente. Mas, para isso, ela precisa ser construída. Proponho que seja construída pela virtude do amor. O amor pensado é a pureza do amor – o amor incondicional, o amor resistência, o amor ativista, a política desse amor, o amor é a única verdade. O amor por um outro ser humano exatamente igual a mim, exatamente diferente de mim, não importando ser ou não ser igual. Vamos amar essa diferença, nos abrir para o desconhecido, não julgar o/a/e outro/a/e, nos dispor a escutar o/a/e outro/a/e e ter dentro de si “eu não sei nada”, ou seja, se pôr à disposição de escutar, de compreender e de ver as singularidades e as diferenças, a construir uma abordagem que se preocupe com o/a/e outro/a/e, com o nosso coletivo, com a comunidade, com a horizontalidade nas relações. Pensar que nessas conversas, nesses diálogos, em que estão nossa formação humana porque estamos trocando experiências nesse Ateliê Terreiro e seria bom compartilhar nosso conhecimento em todas essas dimensões. Isso é amor. Estamos aqui juntos em busca de um elo perdido, algo que se perdeu entre nós e nossa história, que parece nos impedir de olhar, de escutar e de acolher a pessoa que está ao nosso lado pela sua etnia. Proponho que precisamos buscar esse elo amoroso e conecta-a-lo entre nós e todas as pessoas. O grupo pretende ser uma experiência prático-teórica e

atuação coletiva com base na proposta de pensar a partir das nossas experiências individuais e torná-las numa “forma e conceito do Ateliê Terreiro”. Forma que vamos buscar coletivamente. Juntos podemos ter algum formato artístico, um texto, uma peça teatral, uma exposição de arte, um curso teórico, múltiplas proposições que podem nascer durante nossos encontros quinzenais. E dessa forma, o Ateliê Terreiro tem a intenção de formar pessoas e formar seus próprios integrantes, como uma via de mão-dupla e de acolhimento. Vamos nos aquilombar.”

Além desse texto em que manifestei o amor inter-racial, eu li na íntegra a "Carta de Amor" do Pai Cipriano, a mesma que foi exibida como áudio na obra “O amor nascerá” (2018) na exposição “Amar em Liberdade” do Solar dos Abacaxis, pois eu queria reforçar a ideia do amor na construção desse ateliê. O mar é amor, Roma Negra (Salvador) é amor negro escrito ao contrário. Cidades diaspóricas e atlânticas precisam ser reelaboradas no amor. É de amor que precisam ser feitas as histórias atlânticas da invasão e da diáspora, já que foi o ódio o que foi imputado desde a chegada em nossa praia se estendendo até a escravização. O amor é um marco civilizatório que precisa operar nas questões indígenas e afro-brasileiras. O elo precisa ser instaurado e vivido entre nós. A escritora bel hooks em “Tudo Sobre o Amor” diz que podemos estar juntas, podemos restabelecer o elo, ter uma ética amorosa na nossa vida

“Quando o ambiente no qual você vive e que conhece mais intimamente não valoriza o amor, a vida espiritual oferece um lugar de conforto e renovação. Não por acaso, adquirir conhecimento sobre espiritualidade não é o mesmo que se comprometer com uma vida espiritual.” (...) Quando estabelecemos o compromisso de estar em contato com forças divinas que influenciam nosso mundo interior e exterior, estamos escolhendo conduzir a vida no espírito. Eu estudo ensinamentos espirituais como um guia para reflexão e ação. (...) Medito e rezo. Cada um deve escolher a prática espiritual que mais contribui para sua vida. É por isso que pessoas progressistas em busca da verdade nos convocam a sermos todos tolerantes – a lembrar que, embora nossos caminhos sejam muitos, somos uma comunidade no amor.” (hooks, bel, *Tudo sobre amor*, páginas 118 - 120)

A minha prática artística tem o aspecto do amor ao sagrado, esse silencioso e, portanto, profundo atravessamento que aconteceu durante essa caminhada de transformação do meu trabalho. Sempre percebi os sagrados de matriz africana como cultura afro-brasileira, mais como cultura do que como religião. Por isso, montar um Ateliê

Terreiro tem a intenção de deixar bem claro a minha posição de artista perante a cultura afro-brasileira e indígena e não causar confusões sobre o meu trabalho como se a obra fosse um diálogo com o sagrado africano em seu campo da religiosidade. É um diálogo com o sagrado africano em seu campo da cultura. O meu trabalho não é sobre religião. O Ateliê Terreiro também não é. Por isso o meu esforço de montar esse espaço de trabalho de forma ampliada, agregando outras pessoas e eventos. Nomeei o meu ateliê de Ateliê Terreiro em 2016 porque percebi que nesse espaço de trabalho onde realizo minha prática artística havia uma forte presença da cultura desse sagrado afro-diaspórico, era o seu elo amoroso. O grupo nasceu em 2019 e no ano seguinte, 2020, nasceram encontros coletivos com convidados externos ao grupo e ao Ateliê Terreiro. Desse modo, fundei um conceito de ateliê expandido, meu local de trabalho, um grupo e um evento que pudessem reverberar as reflexões e produções de um terreiro da arte.

É verdade que tenho cinco principais guias afro-brasileiros, consciências negras ancestrais que me acompanham. São elas, Pai Cipriano, Maria Conga, Vovó Ana, Maria do Rosário e Pai Benedito. Juntos temos conversas que inspiram meu trabalho, a coordenação do grupo e a curadoria do evento. Por conseguinte, esses diálogos com os guias ancestrais, hoje é Luanda. Um nome que eu considero como um "corpo coletivo", racializado e espiritualizado. É o nome com que assino meu trabalho, sem sobrenome, para incluir essa família ancestral.

Mas o acompanhamento de guias Pretos Velhos no meu trabalho não faz dele um trabalho religioso. Isso tanto é verdade que a Umbanda não reconhece como sendo um trabalho de Terreiro de Umbanda a minha prática no Ateliê Terreiro, no trabalho “Mesa de Griot”, ou nas performances em forma de procissões e banho de ervas. Todas elas são obras de arte por mais religiosas que elas pareçam ser. Elas podem até ficar num certo limiar, mas é arte, é arte afro-brasileira contemporânea.

Desse jeito, um terreiro da arte é o Ateliê Terreiro, é um território de práticas artísticas trazendo questões anti-coloniais, questões raciais e questões ancestrais. Cita práticas sagradas da Umbanda e do Candomblé visto que nasceu de uma conjuntura minha com guias afro-brasileiros, mas que se diferencia delas. É um local de fortalecimento e preservação das culturas **ancestrais**, afro-brasileira e indígena, reunindo praticantes dessas

culturas numa relação afetuosa, de trabalho e de partilha das felicidades e das amarguras que passamos em nossa vida por sermos parte de um grupo social marginalizado. É também um espaço de arte que fomenta reflexões profundas sobre temas **raciais** afro-brasileiros e indígenas amplamente debatidos, sem sectarismo, a partir do meu lugar de fala que é o Terreiro, ampliando o diálogo com todas as etnias e práticas afro-brasileiras e indígenas. Também é a reunião de todas as lutas **anti-coloniais** com suas questões indígenas, pretas, mulheres plurais e lgbtqi+.

No Ateliê Terreiro é como eu consegui organizar minhas ideias até esse momento. Sei que há muito mais sabedoria ancestral e cultural no grupo de países africanos que têm relações conosco até hoje. O que temos no Brasil é uma parte da cultura bantu angola, jeje e ketu em contato com todas as culturas dos povos indígenas daqui, pataxós, tupinambás, guaranis, macuxis, tukanos, guajajaras, krenaks e tantos e tantos povos. A pluralidade está nos dois lados. O mar é o que nos aproxima, o oceano azul Atlântico que banha as margens de lá e as margens de cá. É profundo e sábio nos percursos, fazendo ocorrer as trocas: é o mar cultural. O culto à ancestralidade é muito africano e indígena para mim. Faz eu me lembrar de que a cor do meu corpo resistiu ao tempo.

O crescimento das minhas práticas artísticas no Ateliê Terreiro foram se misturando aos ensaios de canto afro-brasileiro, à participação em apoio a uma comunidade de Jongo e à prática inicial da Capoeira Angola. Foram ações e atitudes de um mar cultural que eu tenho como proposta para minha vida e para o meu trabalho, pois percebo que foi fundamental nesse tempo processual em artes o ingresso na vida de Terreiro, os estudos espiritualizados sobre vidas passadas e o contato com alguns guias em meu ateliê, através da "Mesa de Griot" especialmente preparada para a finalidade da proposta, abrir possibilidades para refletir amplamente sobre a cultura africana que atravessou o mar Atlântico para o encontro com a indígena fazendo a gira dos ancestrais.

O grupo do Ateliê Terreiro é mais um complemento a tudo isso. É formado por pessoas progressistas, plurais, multiétnicas e multidisciplinares, mas todas são racializadas, antirracistas e praticantes da cultura indígena e/ou da cultura afro-brasileira. É um encontro de acolhimento, de muita paz, de muito amor e de muita sabedoria ancestral, social, artística e política. Proponho a valorização das duas culturas, afro e indígena porque são as

que mais fomentam a cultura brasileira. Juntos produzimos arte e reflexões acerca das questões multiétnicas indígenas e africanas, referenciadas por esses debates em grupo e, aos poucos, constroem um letramento afro-indígena próprio desenvolvido a partir dos nossos debates.

Os nossos encontros acontecem duas vezes por mês e o grupo mantém uma média de 8 participantes ativos desde que começou. Atualmente somos 13 pessoas, sendo do Rio de Janeiro, de São Paulo, de Porto Alegre e de Salvador. Quando os encontros eram presenciais, tínhamos somente pessoas do Rio de Janeiro, mas com o advento da pandemia, vieram os online e decidi convidar outras pessoas de fora que tivessem o perfil do grupo, ou seja, que tinham questões e ativismos afins. Mas tudo isso aconteceu de forma mais lenta porque no começo da criação do grupo, lá no final de junho de 2019, eu tinha uma visão bem idealizada, aguardava o local ideal para realizar os encontros, fui calmamente convidando pessoas para participar e o grupo se chamava “Laboratório de Cultura Afro-Brasileira e Mestiçagem”. Nome que abandonei antes do grupo começar a se encontrar, por não atender a todas as demandas que queria.

Minha ideia era próxima dos NEABIs (Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas) que existem hoje nas universidades brasileiras, porém, ao mesmo tempo, tinham vários pontos diferentes na constituição do Ateliê Terreiro, como já explanei. A Bahia já tem o CEAO (Centro de Estudos Afro-Orientais) na UFBA desde 1959. Em 2000, foi criado a ABPN (Associação Brasileira de Pesquisadores Negros) dentro do COPENE (Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros) e, a partir de 2010, a sigla NEAB, em seguida NEABI, formou uma rede que seguiu acontecendo em várias universidades públicas. Eu queria um grupo livre que pudesse manifestar os desejos que eu tinha para o meu próprio trabalho de artista, por isso não me vinculei a nenhum NEABI. Entretanto reconheço que o trabalho desses núcleos de estudos nas academias é fundamental para o antirracismo na educação, fomentam o conhecimento do ensino, da pesquisa e da extensão sobre estudos afro-brasileiros e indígenas. É um trabalho importantíssimo.

Eu não teria a liberdade que tenho no grupo se tivesse me associado a um NEABI. Ao mesmo tempo em que estava criando o grupo no Ateliê Terreiro, fiquei sabendo da existência dos NEABIs nas universidades. Foi tudo ao mesmo tempo. Mas por perceber

diferenças conceituais e práticas, segui no meu projeto de criar o grupo. Na UFRJ, tentei um apoio para uma sala, que acabei trocando pelo apoio no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica – CMAHO, por sua localização geográfica ser melhor para todos, já que fica no centro da cidade. Na época, com o apartamento cheio de trabalhos, eu não cogitei levar as pessoas do grupo para Copacabana, na minha casa-ateliê denominada Ateliê Terreiro.

Comecei a ter muitas intuições com folhas sagradas para ter uma imagem-símbolo que apresentasse o Ateliê Terreiro para fora da porta da minha casa. Comecei a fotografar essas ervas até lembrar do ocorrido no trabalho que deu início ao Ateliê Terreiro, a Série "Filha de Aruanda". Fiz uma sobreposição de diversas imagens da arruda sobre a minha mão e esse trabalho "A Mão que Virou Arruda" foi escolhido para ser a imagem logomarca do Ateliê Terreiro. E assim, já tinha tudo o que precisava. Comecei a convidar mais pessoas a partir de setembro e de outubro, depois da morte da criança negra Ágatha na Comunidade Fazendinha, alvejada por um disparo pela Polícia Militar, que muito me marcou. E, dia 8 de novembro, fizemos nosso primeiro encontro no CMAHO, depois de acertar toda a produção com a coordenação do HO, que aconteceu durante o mês de outubro.

Tantos encontros imaginários já tinham acontecido antes desse primeiro encontro. Eu encontrei quase todos participantes individualmente na minha casa. Fiz reunião com cada um, como faço até hoje, quando alguém quer entrar no grupo. Toda a preparação de junho a novembro foi intensa. O desejo de fazer um grupo antirracista, a ideia de fazer uma arte libertária com nossas regras, a vontade de expandir conhecimento sobre a cultura do sagrado de matriz africana, a disposição de conhecer mais a cultura indígena, o impulso de impregnar uma postura antirracista e racializada no mundo, tantas coisas, tantas vontades e de repente as pessoas estavam todas ali na minha frente e chegou a hora de começar a falar e iniciar de fato o grupo como queriam os Pretos Velhos.

Sim, foi Pai Benedito que um dia à noite, no 27 de junho, cantou o seu ponto no meu pensamento, quando eu estava penteando meu cabelo molhado em frente ao espelho. Além do ponto, foi transmitido uma mensagem, o desejo de que eu criasse um grupo contra o racismo. Aliás, a música que ele cantava mentalmente para mim era uma música

contra o racismo “*Benedito*³² entrou na igreja. *Benedito* queria rezar. Mas falaram para *Pai Benedito*: *A senzala que é seu lugar. Meu Deus, que mundo é esse? Meu Deus, mas que mundo esquisito! Como o velho não pode entrar, se a igreja é de São Benedito?*” Eu escrevi a primeira lauda sobre o grupo quando ele ainda repetia o Ponto na minha mente para não me esquecer da mensagem que ele estava transmitindo ao mesmo tempo que o Ponto estava sendo intuído. A partir dessa ideia-núcleo de *Pai Benedito*, fui ampliando os ideais para a criação do grupo.

Na madrugada da primeira reunião, antes de me deitar, eu preparei cinco cadeiras em círculo, as cobri com pano branco e fui dormir. Intui que os Pretos Velhos poderiam vir se reunir na sala da minha casa para deixar uma mensagem para mim sobre o início do grupo do Ateliê Terreiro. Eu estava um pouco nervosa e queria escutá-los. Minha surpresa ao acordar foi me lembrar que eu participei dessa roda de reunião com os Pretos Velhos durante a madrugada. De manhã, quando acordei, me lembrei de mim em pé, mentalmente, me vi, ouvindo-os sentados nas cadeiras que eu havia deixado preparadas.

Ainda antes de sair para o centro da cidade para encontrar o pessoal, *Pai Cipriano* veio falar comigo para autorizar a leitura da “Carta de Amor”. E assim aconteceu a primeira reunião do grupo, tão desejada por mim, tão desejada por Pretos Velhos, tão desejada para os participantes do grupo. Encontros desejados até hoje em dia porque é um grupo ancorado no amor. O grupo já tem dois anos a partir da data de criação. A data que eu considero é o 27 de junho porque foi o dia que *Pai Benedito* lançou a ideia que só se concretizou mesmo no 8 de novembro de 2019.

No primeiro ano de grupo estudamos muitos autores negros e indígenas para nos situarmos perante as principais questões antirracistas e a tentativa de criar um elo afetivo, entre nós. Os estudos foram feitos com Grada Kilomba, Ailton Krenak, Lélia Gonzalez, Abdias Nascimento, Carolina Maria de Jesus, Povo Kanamari, Silvia Cuscicanqui, Glória Anzaldúa, e Beatriz Nascimento. Participamos de alguns eventos também, uns criados por mim e outros no qual fui convidada e levei o grupo.

³² Ponto de *Pai Benedito*, música de comunidade tradicional de terreiro de Umbanda

Criei a “Campanha Antirracista do Ateliê Terreiro”, durante junho e julho de 2020. Foi uma exposição on-line nas nossas redes sociais, Instagram e Facebook do Ateliê Terreiro, no qual todos os integrantes mostraram imagens e textos. Tivemos boa recepção nessa “Campanha” e a marca “Ateliê Terreiro” ficou mais conhecida. Ao mesmo tempo, inscrevi o Ateliê Terreiro como projeto antirracista no edital “Juntos pela Transformação” lançado por Djamila Ribeiro. em 12 de junho. Para minha surpresa, fui selecionada, e ganhei um diploma de “Embaixadora da Transformação” em 5 de outubro numa live emocionante com a Djamila e os selecionados no seu canal do YouTube “Feminismos Plurais”. Como prêmio, também ganhei uma assinatura do site Feminismos Plurais, aba #JuntosPelaTransformação que é uma plataforma de cursos antirracistas, com aulas gravadas dos autores dos livros da "Coleção Feminismos Plurais" e outros intelectuais convidados. A ideia do “Juntos pela Transformação” é provocar uma metamorfose para que todos sejam agentes da transformação, que haja uma contaminação e se expanda cada vez mais pelo país. Uma ideia que eu compactuo muito e me deixa com esperança.

Eu sou daquelas pessoas que pensam que vão mudar o mundo e a maioria das pessoas selecionadas também era assim. Posso não mudar porque sozinha ninguém faz nada, para isso criei o grupo, para pensar juntas e ainda tenho vários projetos na minha cabeça para pôr em prática, sempre com a ideia de ampliar e manter viva a cultura afro-brasileira e indígena em nós e no mundo, afastando qualquer tipo de genocídio cultural. A cultura sempre foi a ferramenta das pessoas negras e indígenas. Foi ela que manteve o povo vivo durante a colonialidade. Mas enfim, quero apenas dizer que me movo na vida nesse sentido. O Ateliê Terreiro é isso também. É meu projeto de vida. Nunca quis ter um ateliê de artista que servisse só para mim, de forma clássica e classista às vezes. Queria a voz do povo no ateliê, queria dar voz àqueles que são sempre oprimidos no meu país, no nosso caso brasileiro, que são as pessoas negras e indígenas e que, entretanto, concomitantemente, são os detentores da cultura, autores da libertação, empurrando a opressão para fora do nosso território. Pessoas negras e indígenas são nossas guerreiras, nossas batalhadoras, são como Exu's que movimentam a parte cultural, social e política desse país inventado, digo inventado porque hoje sou do Pindorama em apoio a todos os povos indígenas.

Participamos de mais dois eventos importantes, um deles foi o Encontro de Espaços Independentes de Arte – EEI ARTE, coordenado por Adriana Braga, no qual pude realizar uma apresentação solo, uma apresentação do Grupo e o evento “Ateliê Terreiro Convida”. Foi muito importante para mim ver o Ateliê Terreiro dialogando com outros espaços de arte, na maioria deles, coordenado por outros artistas, projetos acontecendo em vários lugares do país com uma pluralidade de pesquisas artísticas muito interessantes. Ficamos em contato com os outros espaços no evento por quase três meses, de agosto a outubro, e deu para conhecer muitas pessoas e ter um panorama da cena dos espaços de arte, e por tanto convívio, nos tornamos uma comunidade, com reuniões quase semanais, sendo que no último mês, nos apresentamos durante a Feira Internacional de Arte do Rio de Janeiro – ArtRio. O outro evento em que participamos foi o Perforcâmbio – InCorporAção. Recebi o convite da artista Maíra Vaz Valente, que criou e coordena a Embaixada da Performance Arte, a EPA, para realizarmos um evento de performance. Assim, eu apresentei a ela alguns artistas do Grupo que trabalhavam com performance e realizamos o evento. Nesse trabalho, também tivemos mais de um mês de preparação, encontros e muitas trocas com a Maíra. Foi muito bom ver o Ateliê Terreiro depois de tanta experimentação e debate, conseguir realizar *lives*, exposições e performances atuando no circuito de arte contemporânea. Algo que começou apenas com um porção de galinhos de arruda na palma da minha mão. Se eu não tivesse percebido arte ali, talvez nada disso tivesse acontecido já que não teria acontecido o desdobramento de minhas diversas ações de arte afro-diaspórica até perceber que estava trabalhando e construindo um Ateliê Terreiro.

No segundo ano do grupo, nos voltamos para uma ideia-tema sobre ancestralidade, expandindo esse conceito para realizar um projeto maior. Cada um de nós está pesquisando essa questão a partir de uma pesquisa pessoal, os antepassados familiares, entre outras questões culturais que dialogam com o tema, trazendo materiais para o grupo como imagens, músicas, literatura, que são compartilhadas e debatidas por todes. Mas o ano começou mesmo com uma leitura sobre mestiçagem e, em seguida, leituras sobre o colorismo. A partir da ideia dos cem anos da excludente Semana de Arte de 1922 de São Paulo, passamos pela obra Macunaíma, que criou ruídos nos debates do grupo, pela forma que ela perpetua estereótipos e distorce a cultura indígena e afro-brasileira, trazendo

também racismos e machismos. Trouxemos muitas questões indígenas, culturais e da arte indígena contemporânea. Por fim, toda essa conversa sobre as misturas étnico-raciais acabou desembocando na ideia de ancestralidade, tema escolhido pelo grupo como proposta a seguir dali para frente. Comecei a organizar umas rodadas de apresentações, de três em três pessoas do grupo, que trazem bibliografia e pesquisas pessoais para debater o assunto. Considero esse debate uma forma de nós nos fortalecermos também e termos a nossa memória ancestral construída para conseguirmos posicionar melhor por esse antirracismo, pois sabendo de onde viemos, saberemos para onde ir, e penso que fazendo nosso próprio mapa, ou seja, um mapeamento do nosso corpo-memória-ancestral, saberemos quais foram nossos caminhos por onde andamos no tempo, em que territórios e travessias viveram os nossos antepassados e assim por diante. Ter mais certeza da memória do nosso corpo é saber para onde ir porque conheceremos nosso caminho. Isso é poder, empoderamento. E quem sabe, lá na frente, nossos antepassados irão se encontrar e descobriremos que todos somos da mesma família. Eu disse isso em um das nossas reuniões.

O grupo funciona de forma independente também. Eu estou entre as pessoas, na coordenação dos encontros, mas todos são livres para expressar suas questões e fazer suas curas. A conversa que é feita nos encontros quinzenais é tecida em grupo e um Ateliê Terreiro reverbera diferente depois do encontro, vibra mais iluminado, transbordando amor, alegria e cumplicidade entre nós. Acho que esse é o grande diferencial do grupo em relação a outros grupos de práticas e estudos afro e indígenas existentes por aí. Não é simplesmente um grupo de estudos, não é um encontro de práticas de ateliê para fazer experiências, é um encontro que vai tocar diretamente na sua vida.

E além do grupo, criei a partir de agosto de 2020, o evento “Ateliê Terreiro Convida”. A ideia começou para ser um complemento do conhecimento que o grupo estava adquirindo com as leituras dos textos e os debates. Percebi que havia pouco conhecimento dos participantes sobre o sagrado de matriz africana. Isso me impulsionou a começar a convidar pessoas diretamente envolvidas com o Terreiro. O primeiro convidado foi o Joceval Santos, depois vieram Mèjitó Cléber de Gbèsen (Pai Cléber), Jorge Vasconcellos, Ricardo Basbaum, Ayrson Heráclito e Jaider Esbell. Em complemento a fala de cada um

dos convidados tivemos Carina Oliveira, Nathália Werneck, Ana Paula Lopes, Lúcia Lombardi, Luísa Magaly e Paula Berbert. A disposição para trocas, em forma de conversa, já é uma característica do Ateliê Terreiro.

No final do ano de 2020, o Ateliê Terreiro foi escolhido como melhor projeto de arte-educação do ano pela Revista Select. A única revista que ainda temos de arte contemporânea no país colocou o Ateliê Terreiro nessa posição, que foi feita por votação entre os leitores da revista.

O Ateliê Terreiro é esse conluio de encontros, com diversas pessoas em estágios diferentes de suas histórias, seja dentro do grupo, seja no evento com convidados, com os propósitos raciais, ancestrais e decoloniais somado ao encontro com minha prática artística e a conversa com os guias ancestrais afro-brasileiros. Tudo isso é o Ateliê Terreiro. O Ateliê Terreiro não é uma coisa apenas. É todo esse conjunto, é uma coexistência de práticas, saberes, falas, encontros, exposições, combinação de elementos diversos. São ações compostas com coisas distintas que se relacionam por algum fio que as conduzem para o mesmo lugar que é esse Terreiro da arte, um espaço que vai agregando todas essas formas díspares. Um ateliê que não é só um lugar de práticas artísticas, mas um lugar de afeto, de reflexão, de ação sócio-cultural e arte.

Tenho o desejo que ele seja sempre uma chama acesa da memória da cultura afro-brasileira e indígena onde a produção artística esteja sempre em progresso, numa nascente processual em constante elaboração, mantendo uma certa oralidade que é tão característica. Que ele exista para que a cultura afro-brasileira e indígena não deixe de existir. São milhões de intenções e práticas, todas juntas. Acho que dá para entender, depois de todo o caminho que percorri até aqui para chegar na montagem desse Ateliê Terreiro com essa proposta múltipla e agregadora. Ele apresenta a soma de todo o meu percurso para celebrar a cultura afro-brasileira e indígena e apresentá-la em linguagens da arte contemporânea.

4.2 Uma Prática Artística em Série e Gira

Tem vezes que fico muito reflexiva, pensando que toda nossa Cultura foi formada no período da colonização e escravização, duas situações interdependentes e muito massacrantes para dois grupos sociais. O Brasil foi constituído como uma federação nesse momento e portanto carrega as marcas da violência na sua constituição. E desse momento constituinte, que tentamos hoje decolonizar, uma força e fé enorme nos Orixás se erigiu. Tentamos arduamente nos descolar do colonial, com nossa voz, com nosso corpo, com nossas ações. Mas nossa cultura passa por esse viés de um país que foi colonizado.

Ao mesmo tempo que é bom que conseguimos fazer essa cultura, e nos fortalecer nela, durante todos esses séculos. Porém, com a cultura ambigualmente trazemos também a memória da escravização. O que eu concluo é que a cultura também contribui para esse ressoar da escravização não terminar nunca, virando um cacoete colonial que sempre retorna na estrutura espiral do nosso país.

Eu não tenho pátria,
Eu quero mátria,
Eu quero África.
Tudo ocorre no orí antes de pisar no ayê.
Eu sei de onde venho.
É só seguir.
Aquela terra que nasceu como Pindorama,
Passou por camadas de violência
Trocou de nome,
Virou Brasil
E os indígenas foram praticamente expatriados .

Eu sou uma imigrante.
Atravessei o Atlântico.
E vim para o Pindorama,
Mas cheguei aqui
Ele já era Brasil.
Respeitei os donos dessa terra.
Eram vários.
Com suas culturas e comunidades.

Criei terreiros

e celebrei os donos da terra para participar.
Fundei Terreiros afroindígenas.
Eu sou africana de ancestrismo bantu
E cultuo Orixás Jeje-iorubano
(Luanda, *Morada*, 2021)

O mar é cultural e não “mar artístico” porque a cultura tem esse espectro amplo, incluindo outras formas de artes, não apenas as artes visuais ou plásticas em si, mas tentando incluir a pluralidade da cultura afro-brasileira e indígena e como elas influenciam diretamente no meu trabalho artístico. Dentro do campo da cultura temos as artes e dentre elas, as artes visuais são o campo mais restrito, tradicionalmente elitista, e por ser um grupo tão pequeno, tem muitos meandres na formação dos artistas, do circuito e até das obras. Estou quebrando todos esses tabus e paradigmas, trazendo para o meu trabalho características genuínas dessa cultura dita popular, tentando aproximar de uma cultura dita erudita. Quero a mistura das duas, embora pense que não existem duas culturas opostas. Existem culturas no plural e cada uma tem suas nuances, profundidades em certos aspectos e em outros não, há condições que uma tem e a outra não. A beleza da cultura é essa diversidade. A comunhão das diferenças é a beleza da cultura. Não existe cultura popular e cultura erudita para mim. Existem culturas.

Embora saiba que haja uma gama de definições por estudiosos das ciências sociais que se debruçaram sobre o assunto e criaram por volta de 167 conceitos para a palavra cultura. Eu, nesse meu percurso particular, quero contar que sou apenas uma artista que circula com muita curiosidade sobre essa diversidade cultural e ela me toca tanto que acaba escoando na minha produção artística. Muitas vezes, me deixa mais inspirada do que as próprias exposições de arte contemporânea porque eu organizo na minha mente todas essas manifestações da cultura juntas, horizontalmente, sem hierarquias. Elas ativam o que era a cultura no pindorama, a cultura na invasão, a cultura na diáspora, ampliando o debate sobre cultura.

Gosto de ver a Umbanda misturada com a capoeira, com o jongo, com o afoxé, com o maracatu, com o samba e todas elas com a arte contemporânea. O mar é o lugar onde escoam todas as águas do planeta. Num paralelo, a cultura seria um pouco como o mar, um lugar que vai recebendo todas essas manifestações. Para o país inventado Brasil, a cultura

tem uma outra camada, não é cultura pela cultura, mas uma manifestação artística de resistência que tem uma cor preta-marrom. A nossa cultura tem uma cor bem definida, assim como nossa luta social e política.

Por isso, eu acolho muito bem a cultura de terreiro no meu trabalho de arte. Dei o nome do meu ateliê de Ateliê Terreiro, no qual práticas oriundas de diversas fontes culturais se encontram, sendo a parte estética de terreiros predominante na produção das obras. Assim, dessa amplitude cultural, escolhi o nome gira, nome original dado ao cerimonial dos terreiros, para organizar minha produção artística. Tudo isso começou a ser conceituado e organizado porque meu trabalho é frequentemente organizado em **Séries**. Essas séries são formadas por um fio condutor, orientado por fabulações do meu tema de trabalho que agregam obras em formas diferentes, como fotografias, desenhos, vídeos, entre outros, formando sub-séries dentro das séries. Assim, cada série tem algumas sub-séries. As sub-séries estão sendo nomeada de gira.

Eu fiz uma busca de uma série de palavras para encontrar a palavra que mais me animasse e trouxesse um significado variado, que incluísse a questão cultural, além de criar um padrão de organização. A sub-série é um capítulo da série, é uma parte, um ponto, um item. Eu poderia ter usado o próprio termo sub-série ou até mesmo o termo capítulo, mas eu quis algo que dialogasse com as minhas propostas de valorização da cultura afro-brasileira. Também pensei no termo tramas e sessão, que poderia organizar as mini séries dentro da série, mas, realmente, a palavra gira foi a mais próxima do ideal de nomeação das sub-séries. Eu, de certa forma, trabalho com a ideia de espiral frequentemente, no meu trabalho. A gira também é uma espiral. A gira é a cerimônia religiosa. A gira é a dança dos Orixás e dos Guias. A gira é o filhe de sante em transe. A gira é também a gíria “passeio curto”. A gira é uma palavra muito aberta e cheia de movimento. Portanto, foi a palavra escolhida. Gira é a nomeação das sub-séries de meu trabalho de arte afroíndigena contemporânea.

Desse modo, é em série e em gira que está distribuída minha arte, conceito determinado pela “contaminação” da cultura afro-brasileira no meu trabalho, a partir da proposta cultural que a prática artística carrega. É a defesa de uma cultura, em todas as

suas frentes visto que são propostas que podem libertar o pensamento das pessoas das amarras da escravização.

A Série é a organização que escolhi para apresentar o meu trabalho, pois ele é formado por fabulações. Essas histórias foram reunidas por obras em diversas formas e precisam de ter um conceito maior que as agrupem para que comuniquem e signifiquem. O termo série é muito comum para ensaios fotográficos, porém o uso da série em meu trabalho tem outro significado. A série é usada para problematizar a questão devido à dinâmica que há no interior da produção. Cada conjunto de obras possui o mesmo ritmo e assunto, porém assumem aspectos formais distintos, por isso apresento fotografias de forma isolada, ou módulos escultóricos, instalação ou imagem em movimento. Esses trabalhos formam um conjunto quando organizados pela mesma dinâmica e irão se relacionar um com o outro no espaço para a formação de uma obra em série que decorre do cinema, pois uma série, na minha concepção de trabalho, pode ser uma “contação de história”, ou seja, em vez do filme “rodar”, é o espectador que se desloca pelo espaço.

A minha produção artística tem como base os trabalhos relacionais, de trânsito e vivências. Com todas as histórias que já contei, essa me parece a melhor forma de nomear os tipos de experiências que faço para realizar minha prática artística. Eu me entrego com toda a disposição para a realização de meu trabalho porque tenho um engajamento político bem presente. Então, criar essas estruturas de apresentação dele é algo que também me instiga já que é também uma forma de fazer política e um ativismo.

Sempre fui atraída por organizações que possam dar conta da complexidade de um trabalho de arte. Eu venho, nesse momento, de uma experiência profunda com a espiritualidade afroindígena. Envolvida com trabalhos complexos em suas dimensões estéticas, formais e conceituais. Por isso, busco afinar estruturas organizacionais que possam colaborar para o melhor entendimento da minha obra em toda sua complexidade. Essas estruturas podem ir desde as séries com suas giras, como também outras plataformas de entendimento do público, como organização em coleções, bibliotecas e até uma estrutura museológica. Há muitos artistas que trabalham com essas formas de apresentações. Essas estruturas também contam uma história.

Por fim, essa foi minha jornada contra o colonial, ativando os ancestrais em minha vida, debatendo temas raciais e descobrindo muitas histórias que estavam soterradas no mar Atlântico. E durante todo esse percurso, a minha arte contemporânea foi transformada. Foi reorganizada nessas séries, criou um vínculo maior com a performance e a pintura e dialogou com o sagrado afro-diaspórico. Foram muitas camadas de entendimento.

No futuro só penso que o Ateliê Terreiro precisa existir, porque eu tive uma parte de minha família morta numa tragédia no Atlântico, uma morte que meu DNA nunca esqueceu. Com o Ateliê existindo, eu mantenho viva a memória desses meus antepassados. É uma forma de honrá-los. São ancestrais de longe, são antigos, não tem problema, pois estão muito bem vivos ao meu lado hoje. Muitos deles são Pretos Velhos. Por isso, a questão da raça é importante pra mim porque eu tive um corte racial lá atrás, muito tempo atrás, mas esse corte está reverberando fortemente hoje nesse revisionismo da minha vida e por ser uma pessoa politizada e contra o colonial. É importante manter o Ateliê Terreiro, assim, como é importante que vários outros espaços independentes de arte se mantenham, ampliando uma memória cultural preta e indígena que cultua ancestrais há tanto tempo desterrados e apagados no mar da nossa história, cultural, sagrada e de conexão com a natureza. Embora, meu sagrado afro-brasileiro tenha me ensinado que nós não acreditamos na morte e que nosso ancestrais caminham conosco e estão entre nós.

Reflexões contemporâneas de uma arte ancestralizada

No meu trabalho não cabe uma conclusão por ser uma prática artística em aberto, que segue se expandindo, trabalhando as questões levantadas nesse estudo-vivência, tais como a arte afro-diaspórica na arte contemporânea, a performatividade e a ancestralidade, que foram suggestionadas pela história do território sul Atlântico. Esse foi o meu percurso. Tracejei caminhos que às vezes pareciam muito densos, mas insisti, por mim e pela voz ancestral que me guiava.

No processo da linguagem escrita, mesmo que eu usasse só palavras bantu para escrever sobre meu trabalho, não conseguiria comunicá-la de forma intensa porque algumas marcas da escravização só poderiam ser escritas em português. É o idioma da colonização, dessa passagem da colonialidade e da escravização no Brasil que ressoa no nosso caminho atualmente e eu queria mostrar justamente isso, essas marcas da violência, disseminadas também em nossa cultura. Hoje falamos um idioma português brasileiro com muitas palavras de origem bantu, de origem tupinambá e guarani entre outras misturas de linguagens de pluralidade étnica que habitam esse território. Palavras têm poder. Palavras montam discursos disruptivos e desmontam discursos opressores, e vice-versa. Infelizmente é preciso muita atenção à linguagem. Por isso a importância de um revisionismo nas terminologias de língua portuguesa, pois ela é herdeira de muitas palavras coloniais que coisificaram pessoas indígenas, pretas, miscigenadas e naturalizaram violências.

Viajei para a Bahia depois de passar tudo o que passei no Ateliê Terreiro. Encontrei outra Bahia, e espero encontrar nos países africanos, outro Benin, outra Nigéria e outra Angola no desenrolar dessa pesquisa. Todo esse reencontro vivido na Bahia, capital e recôncavo baiano, serviu para uma reflexão sobre a forte presença da negritude no Brasil, altamente exibida nos centros históricos das cidades baianas, valorizado por interesses turísticos e talvez menos políticos, mas muito presente na música, na religião, no vestuário, na culinária, na linguagem e na cultura de um modo geral. Todas as histórias baianas são atravessadas por histórias Atlânticas.

Fiz duas pesquisas mais aprofundadas, o mestrado e o doutorado, em ambos acabei indo ao encontro de ancestrais recentes e ancestrais antigos. No Mestrado na USP, me debrucei a trabalhar sobre minha ancestral recente, a Vó Ana, minha avó materna que teve uma vida excepcional numa trajetória muito diferenciada para a sua época. Sua história de vida sempre me impressionou e inspirou muito, pois foi muito bem narrada por minha mãe Izaira. Produzi a trilogia sobre a memória, "Eu, trilha"³³ (curta documentário), "Retratos da Vó Ana" (vídeo performance) e "A Inventariante" (vídeo performance). Nesse momento, nos estudos, me debrucei sobre o cinema documentário e a memória, memória e esquecimento, memória e história, ou seja, sobre matérias inerente à memória. As obras realizadas eram feitas em fotografia e vídeo. Já no Doutorado na UFRJ, a pesquisa se ampliou e trouxe dados inéditos para a linha de tempo da minha ancestralidade, visto que me conectou a antepassados negros e indígenas que eu desconhecia. Repertório que foi trazido por três fontes principais, o Terreiro de Umbanda, os Pretos Velhos no Ateliê Terreiro e a Estudos de Vidas Passadas. Junto a essa ancestralidade familiar, foram estudados temas importantes para o desenvolvimento de minha arte com tom ancestral-étnico junto as questões étnico-raciais e decoloniais no âmbito da cultura afro-brasileira, questões presentes nas minhas reflexões e obras. Desenvolvi uma prática artística junto à escuta de uma voz espiritualizada que aflorou conjugada com a história de um país no sul Atlântico. A linha de chegada da pesquisa foi a ancestralidade, mas teve todo um percurso, fabulado nesses escritos, que me preparou para chegar nesse lugar.

A ancestralidade está de mãos dadas com o tempo e a memória, assuntos que delineiam meu trabalho de arte desde o início. Nesse momento da minha trajetória, o tema segue de forma expandida, quando menciono nas obras as práticas de Orixás e dos Guias da Umbanda, quando fiz a performance "Máscaras Vivas" me reportando às máscaras africanas ou quando a obra comenta a morte de pessoas negras no mar Atlântico, sinais ancestrais que mobilizam e potencializam os problemas que quero trabalhar em arte. O tema da ancestralidade é expandido em seu significado, como vemos nas obras em

³³ A trilogia sobre a memória, personificada em minha avó Ana, conforma-se de trabalhos que foram apresentados em diversos festivais de cinema nacional e internacional, percorrendo aproximadamente 50 festivais. As obras estão no acervo da Videothèque Joaquim Pedro de Andrade - Maison du Brésil em Paris, França; estão no CurtaDOC TV - uma janela para o documentário latino-americano (acervo SescTV), entre outros, como acervos de festivais em *sites*. Na arte, estão no acervo da Coleção Artistas Contemporâneos da Fundação Vera Chaves Barcellos – FVCB no Rio Grande do Sul.

diversas linguagens da arte contemporânea. Mas penso, também, que ter conhecimento sobre as histórias de vidas dos ancestrais foi fundamental para mim. E remontar toda a cadeia que nos leva a uma ancestralidade mais remota me dá apoio e força para seguir em frente porque assim saberemos o que nossos ancestrais fizeram para que nós estivéssemos aqui hoje, teremos um histórico de vida amplo, um mapa e suas direções migratórias. Acredito que assim ficamos muito mais conectados com nós mesmos. Também para saber quem nós somos e nos libertarmos de marcas de ruptura raciais, como a que houve em mim e minha família. Rupturas há tanto tempo repetidas em nossas relações por não sabermos onde tudo isso se originou, talvez como se fosse uma espécie de gesto que fica em repetição numa performance de arte e em suspensão na sua passagem pelo tempo.

Essa marca de ruptura na minha linha de ancestralidade provocada por acidente no mar, irromperam em mim diversos trabalhos de artes sem eu saber o que tinha acontecido, mas saber sobre esse acontecido somente no final desse trabalho, conforma as pesquisas artísticas que fui fazendo durante esses anos. O acontecimento já estava presente em todos os trabalhos de fotografia, performance, desenho e pintura que fiz sobre o desencarne no mar das travessias afro-diaspóricas.

A arte da performance é feita com gestos, coreografia e vozes. O transe mediúnico tem as mesmas balizas da performance. É um encontro e uma oportunidade de viver em magia no espaço-tempo e estar disponível para se relacionar com os seus ancestrais além da matéria física. Fazer uma performance citando um banho de ervas, é estar em transe, fazer uma performance citando uma procissão, é estar em transe, pintar e desenhar sobre telas estendidas no chão do ateliê também é estar em transe. Estar em transe é muito maior que estar com o seu Guia ou Orixá. É uma disponibilidade de se comunicar através de gestos, seja qualquer movimento corporal que produza essa expansão do próprio corpo por meio, por exemplo, das linguagens da arte, de um texto escrito, já que em qualquer meio você pode expressar suas ideias e obras, estando em transe. Pra mim, a criação é estar em transe. No meu método de trabalhar, não há limites de uma questão sagrada de matriz africana para a criação na arte, as fronteiras são flexíveis e convergem perante o meu processo de trabalho. É um trabalho que fala sobre o transe, mas também é feito do transe

e todas essas ações fazem parte dessa performatividade, pois quem está enunciando isso é uma artista.

Fui muito mais recorrente em argumentar sobre a cultura afro-brasileira do que sobre a arte afro-brasileira por essa arte afro-brasileira ser composta pela cultura dos terreiros, pelo carnaval, por danças como o Jongo, o Maracatu, o Afoxé, a Capoeira, a Congada, pela música, o samba e todas as suas variações, o choro, o maxixe e tantas outras expressões culturais. É uma imensidão de referências de matriz africana presentes na cultura. Não é da arte contemporânea que se origina essa matéria, é da insurgente e potente cultura afro-brasileira. Por isso, recorrentemente eu coloquei a cultura afro-brasileira, embora tenha conhecimento de todo cabedal já realizado pelos artistas que trabalham nesse recorte da arte contemporânea. Também sou totalmente apoiadora da arte indígena contemporânea, tenho alguns referenciais indígenas, infelizmente são poucos uma vez que habito um território indígena e me preocupo em praticar e conhecer mais a sabedoria e tecnologia desses povos, conheço artistas e intelectuais indígenas que me ensinam muito, porém é uma lástima essa defasagem ao acesso a essa cultura também portadora das marcas da colonização. Mesmo eu tendo ancestrais indígenas e africanos, no decorrer de minha vida tive mais acesso à cultura afro-brasileira. Por isso, eu me percebo como uma artista vinculada a arte afro-brasileira, mas que contém nessa arte a cultura afro-brasileira e indígena.

Percebo minha prática artística como uma arte ancestralizada, com as características da arte afro-brasileira, num embasamento contra-colonial, emancipada substancialmente pela performance, que se desdobra na pintura, no desenho, na instalação e na fotografia e que tem uma assinatura, Luanda, fazendo o fechamento de todo o significado dessa produção. No espaço do Ateliê Terreiro, produzo uma arte em diálogo com uma cultura que chegou em nós pelo mar da diáspora atlântica, se espalhou nos terreiros de norte a sul do país e foi ressignificada na arte contemporânea feita por mim.

Referências Bibliográficas

ACERVO ARUANDA (2018 - 2021), arquivos da Mesa de Griot, coleção da artista

Cartas de Pai Cipriano, Maria Conga, Vovó Ana, Maria do Rosário e Pai Benedito, 500 páginas, 2018-2019;

Áudios de Pai Cipriano, Maria Conga, Vovó Ana, Pai Benedito e Maria do Rosário;

Desenhos do Pai Cipriano;

Instruções Artísticas de Pai Cipriano, Maria Conga, Vovó Ana, Maria do Rosário e Pai Benedito;

Retratos de Pretos Velhos;

Retratos de Pessoas ex-escravizadas;

Retratos de Vidas Passadas;

Retratos de Ancestrais;

Desenhos com simbologias astrais;

Caderno Um, contém cartas, desenhos e instruções artísticas, 2019-2020;

Caderno Dois, contém cartas, desenhos e instruções artísticas, 2020-2021;

Cânticos de Terreiro, texto e áudio;

Mandingas: receitas de patuás, oferendas, banho de ervas;

Escritos de meditação;

Escritos de sonhos;

Ponto Riscado - desenho e aquarela;

Relicário - caixinhas de acrílico com sobras de mandinga e objetos doados por Pretos Velhos à artista;

Livros

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Hibisco Rocho*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

AGUALUSA, José Eduardo. *Nação Crioula*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011. Coleção Ponta de Lança.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na Casa de Meu Pai – A África na Filosofia da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

AVOLESE, Claudia Mattos; MENEZES, Patrícia Dalcanale. *Arte Não Europeia - conexões historiográficas a partir do Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade, Coedição Vasto, 2020.

BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro : Beco do. Azougue, 2013.

BASTIDE, Roger. *O Sagrado Selvagem e Outros Ensaio*s. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BASTIDE, Roger. *O Sonho, o Transe e a Loucura*. São Paulo: Três Estrelas, 2016.

BHABHA, Homi K. *Recordar Fanon - eu, a psique e a condição colonial*. São Paulo: Ubu Editora, 2020. Coleção Circuito Ubu.

BREITMAN, George (org) *Malcolm X Fala*. Trad. Marilene Felinto. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

BUTLER, Octavia Estelle. *Kindred: Laços de Sangue*. Trad. Carolina Caires Coelho. São Paulo: Editora Morro Branco, 2017.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o Colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2021.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da Liberdade - uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos - Crise e Insurreições*. Trad. Edições Antipáticas. São Paulo: n-1 edições, 2016.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2012.

CRUZ, Elaine Alves. *Água de Barrela*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

CRUZ, Elaine Alves. *O Crime do Cais do Valongo*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

DAFLON, Verônica Toste. *Tão longe, tão perto: identidades, discriminação e estereótipos de pretos e pardos no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2018.

DIAS, David. *Incorporação na Umbanda - Médiun de Terreiro*. São Paulo: Editora Umbanda Livros Virtuais. Instituto Cultural Umbanda Eu Curto, 2021. Ebook.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrivivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Ilustrações Goya Lopes. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. Ebook.

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

EVARISTO, Conceição. *Olhos D'Água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad.: Sebastião Nascimento e Raquel Camargo. Prefácio Grada Kilomba. Posfácio Deivison Faustino. Textos complementares Francis Jeanson, Paul Gilroy. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FARGE, Arlette. *O Sabor do Arquivo*. São Paulo: EDUSP, 2009

FOSTER, Hall. *O que vem depois da farsa?* Trad.: Célia Euvaldo e Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Trad. Cid Knipel. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um Defeito de Cor*. Rio de Janeiro: Record, 2019. 21ª ed.

GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras*. Coletânea organizada e editada pela União dos Coletivos Pan-Africanistas-UCPA. Diáspora Africana 2018. Rio de Janeiro: UCPA, 2018.

HADDOCK-LOBO, Rafael. *Os fantasmas da colônia*. Rio de Janeiro: Ape'ku, 2020. Ebook.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org) *Pensamento Feminista Hoje - perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org) *Pensamento Feminista - conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org) *Pensamento Feminista Brasileiro - formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HOOKS, bell. *Olhares Negros - raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. *Tudo sobre o Amor: novas perspectivas*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2020.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do Passado Presente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo*. São Paulo: Ática. 10ª ed

- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu - palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012. 2ª ed.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Filosofias Africanas: uma introdução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- LOPES, Nei. *Bantos, Malês e Identidade Negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. Coleção Cultura Negra e Identidades. 4ª ed.
- LORDE, Audre. *Sou sua irmã: escritos reunidos*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: Por Uma Teoria Expandida do Cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- NASCIMENTO, Abdias. *O Genocídio do Negro Brasileiro - processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas, 2016. 3ª edição
- NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo - documentos de uma militância pan-africanista*. Prefácio Kabengele Munanga; textos Elisa Larkin Nascimento e Valdecir Nascimento. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019. 3ª edição
- NOGUERA, Renato. *Por que amamos - o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor*. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2020.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- RATTS, Alex. *Eu sou Atlântica - sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial, Instituto Kuanza, 2006.
- REIS, João José. *Rebelião Escrava no Brasil - a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- RIBEIRO, Djamila. *Pequeno Manual Antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019
- RIBEIRO, Djamila. *Cartas para Minha Avó*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

- RISERIO, Antonio. *As Sinhás Pretas da Bahia*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2021.
- SCHWARCZ, Lilia; PEDROSA, Adriano. *Historias Mestiças – antologia de Textos*. Rio de Janeiro: Editora Cobogo, 2014.
- SCHWARCZ Lilia Moritz; GOMES, Flavio dos Santos (orgs.) *Dicionário da Escravidão e Liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomas; HERÁCLITO, Ayrson; MENEZES, Hélio(orgs) *Histórias Afro-Atlânticas, volume 2*. São Paulo: Editora MASP, 2018.
- SEYFERTH, Giralda. “A noção de raça no Brasil: ambiguidade e preceitos classificatórios”. In Zanini, Maria Catarina (org.), *Por que “raça”? Breves reflexões sobre a “questão racial” no cinema e na antropologia*. Santa Maria: Editora UFSM. 2007, p. 101-130.
- SILVA, Denise Ferreira. *A dívida impagável*. São Paulo: Edição Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.
- SIMAS, Luiz Antonio. *O Corpo Encantado das Ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021. 8ª ed.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. *Arruaças - uma filosofia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- THIESEN, Iceia; BARROS, Luiz de Oliveira; SANTANA, Marco Aurélio. *Vozes do Porto: memória e história oral*. Rio de Janeiro: DP&A Editora e Uni-Rio, 2005.
- VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto Arado*. São Paulo: Todavia, 2019.
- VERGER, Pierre. *Orixás. Deuses Iorubás na Africa e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio, 2002.
- XUCURU-KARIRI, Rafael; COSTA, Suzane Lima (org). *Cartas para o bem viver* . Salvador: Boto-cor-de-rosa livros arte & café / Paralelo13S, 2020.

Coleção Feminismos Plurais organização de Djamila Ribeiro

- DEVULSKI, Alessandra. *Colorismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021.
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- NOGUEIRA, Sidnei. *Intolerância Religiosa*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2020.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- BERTH, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

WILLIAM, Rodney. *Apropriação Cultural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BORGES, Juliana. *Encarceramento em massa*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

Coleção Tembeteira organização de Kaká Werá

ESBELL, Jaider. *Jaider Esbell*. Rio de Janeiro: Azougue, 2018.

MUNDURUKU, Daniel. *Daniel Munduruku*. Rio de Janeiro: Azougue, 2018.

KRENAK, Ailton. *Ailton Krenak*. Rio de Janeiro: Azougue, 2018.

YAWANAWÁ, Biraci. *Biraci Yawanawá*. Rio de Janeiro: Azougue, 2018.

GUAJAJARA, Sônia. *Sônia Guajajara*. Rio de Janeiro: Azougue, 2018.

WERÁ, Kaká. *Kaká Werá*. Rio de Janeiro: Azougue, 2018.

TUKANO, Álvaro. *Álvaro Tukano*. Rio de Janeiro: Azougue, 2018.

Coleção Sankofa - Matrizes Africanas da Cultura Brasileira organização Elisa Larkin

A Matriz Africana no Mundo. São Paulo: Selo Negro, 2008. Sankofa 1.

Afrocentricidade - uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. Sankofa 4.

Artigos

ARMITAGE, David. "Três conceitos de História Atlântica". *História Unisinos*, São Leopoldo-RS, v. 18, n. 2, p.206-217, mai/ago, 2014, p.207

BALLESTRIN, Luciana. "América Latina e o giro decolonial". In: *Revista Brasileira de Ciência Política*, no 11. Brasília, maio - agosto de 2013, p. 89-117.

CARNEIRO, A. S. "Negros de pele clara". *CEERT*, 2016. Disponível em <https://www.ceert.org.br/noticias/genero-mulher/13570/sueli-carneiro-negros-de-pele-clara>

FERREIRA, Elio de Souza. "A 'Carta' da escrava Esperança Garcia do Piauí: uma narrativa precursora da literatura afro-brasileira. Disponível em *Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC* https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455937376.pdf

FERREIRA, Elio de Souza. "A 'Carta' da escrava Esperança Garcia do Piauí", escrita por ela mesma, e sua relação com a poesia das mulheres dos Cadernos Negros. In *Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, encontros*; organização de Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa. São Paulo: Quilombo hoje: Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, 2008.

FERREIRA, Elio de Souza. "Literatura Afrodescendente: da gênese dos relatos de experiências escritos pelos próprios escravos do Brasil, Cuba e Estados Unidos à tradição da narrativa autobiográfica contemporânea da Diáspora", periódico *Cadernos Negros*. In: *Escravidão negra no Piauí e temas conexos*, organizado por João Kennedy Eugênio; Solimar Oliveira Lima; Teresina:EDUFPI/PET, 2014.

GONZALEZ, Lélia. "Racismo e Sexismo na cultura Brasileira". *Revista Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS, 1984, pp. 223-244.

LIMA, Dulcilei da Conceição. "Luiza Mahin: história, mito, ficção? Repensando uma figura enigmática." *Revista África e Africanidades*, Ano IV, n.13, fev 2011.

LIMA, Mônica. "História, Patrimônio e Memória Sensível: o Cais do Valongo no Rio de Janeiro." *Revista Outros Tempos*, vol. 15, n. 26, 2018, p. 98 - 111. ISSN: 1808-8031 DOI: <http://dx.doi.org/10.18817/ot.v15i26.657/> https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uema/article/view/657

LINEBAUGH, Peter. "Todas as Montanhas Atlânticas Estremeceram". *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH; Editora Marco Zero, ano 3, nº 6, setembro de 1983. pp. 07-46.

LUANDA (Patricia Francisco). "Série Mesa de Griot (ensaio visual)" *Revista Poiésis*, v. 21, n. 35 (2020): O que pode uma curadoria descolonial? - Dossiê . Disponível em <https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40525>

MUNANGA, Kabengele. "A difícil tarefa de definir quem é negro no Brasil". Entrevista. USP, *Instituto de Estudos Avançados*, Nº 18, 2004.

NASCIMENTO, Giovana Xavier da Conceição. "Os perigos dos Negros Brancos: cultura mulata, classe e beleza eugênica no pós-emancipação (EUA, 1900-1920) Dossiê: Pós-abolição no Mundo Atlântico • *Revista Brasileira de História*, v. 35, n.69, Junho 2015 Disponível " <https://doi.org/10.1590/1806-93472015v35n69008>

RODRIGUES, Gabriela M. B. "Mulatos, pardos, 'afrobeges': negros de pele clara ou 'afroconvenientes'?" Trabalho apresentado na 32ª *Reunião Brasileira de Antropologia*, realizada entre os dias 30 de outubro e 6 de novembro de 2020. Disponível em <https://www.32rba.abant.org.br>

SILVA, Denise Ferreira da. "À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo." *Revista Estudos Feministas*, v. 14, n. 1, p. 61-83, 2006.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano Soares. "Uma porta para o mundo atlântico: africanos na freguesia da Candelária da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, século XVIII". *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n.9, 2015, p.49-62. http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/wp-content/uploads/2016/11/e09_a27.pdf

SOUZA, Livia M. N. de. (2019). "Literatura adoxada: as formas de escrita poética da negritude na cosmogonia afro-brasileira". *Fólio - Revista de Letras*, v.10, n.2, Dossiê: O devir negro na literatura brasileira. Disponível em <https://doi.org/10.22481/folio.v2i10.4560>

SWEENEY, Robert. "Outras Canções de Liberdade: Uma Crítica de "Todas as Montanhas Atlânticas. Estremeceram". Trad Célia Maria Marinho de Avezado. Originalmente publicado em *Labour/ Le Travail*, 14 (1984), Canadá. *Revista Brasileira de História, POLÊMICA*, São Paulo, v.8, n.16, p. 205-209, março/agosto 1988 https://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=3681

THOMPSON, Estevam C. "O Atlântico Sul para além da miragem de um espaço homogêneo (séculos XV-XIX)". *Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG* Vol. 4, n. 2, Ago/Dez 2012

Teses e Dissertações

JORDÃO, Paulo Veiga. *Corpos subversivos na performance contemporânea*. 2017. Tese (Doutorado em Programa de Pós Graduação em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NETO, Hélio Santos Menezes. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Dissertação. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2018. https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-07082018-164253/publico/2018_HelioSantosMenezesNeto_VCorr.pdf

PAULINO, Rosana. *Imagens de sombras*. São Paulo : R. Paulino, 2011. 98 p. : il. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim

SANTOS, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH, São Paulo 2010

SIMÕES, Igor Moraes. *Montagem filmica e exposição : vozes negras no cubo branco da arte brasileira*. Tese. Porto Alegre, UFRGS, 2019. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/197434>

Acervos

Arquivo Nacional – AN (manuscritos), Rio de Janeiro-RJ

Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul (manuscritos), Porto Alegre - RS

Biblioteca Nacional – BN (manuscritos e iconografia). Rio de Janeiro-RJ

Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - IFCS/ UFRJ (Biblioteca). Rio de Janeiro-RJ

Museu da Comunicação Hipólito José da Costa (cinema e fotografia), Porto Alegre - RS

Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo (fototeca), Porto Alegre - RS

Museu Memorial Instituto Pretos Novos – IPN. Rio de Janeiro-RJ

Filmes

Abdias Nascimento - um brasileiro no mundo (2011) direção Aída Marques, 95 minutos.

AmarElo - é tudo para ontem. (2020) direção Fred Ouro Preto, Emicida, Netflix, 90 minutos.

Clementina (2018) direção Ana Rieper, Rio de Janeiro, 75 minutos.

Doutor Gama (2021) direção Jefferson De, São Paulo, 80 minutos.

M8 - Quando a morte socorre a vida (2018) direção Jefferson De, São Paulo, 74 minutos.

Ôrí, (1989) direção Raquel Gerber, São Paulo, 100 minutos.

Pierre Verger: o mensageiro entre dois mundos (1998) filme de Luiz Buarque de Holanda, Rio de Janeiro, 82 minutos.

Quem Matou Malcon X? (2020) direção Abdur-Rahman, série documental, 6 episódios, NetFlix, 258 minutos.

Revolta dos Malês (2021) direção Belisario Franca e Jeferson De, Série de ficção episódios 1-5 de 25 min, Sesc TV, 125 minutos.

Sankofa - a África que te habita (2020) direção Cláudio Fraga e Maurício Barros de Castro, série documental, 10 episódios, NetFlix, 260 minutos.

Cursos online

Curso *Arte Indígena Contemporânea*, Jaider Esbell e Paula Berbert, Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM SP, 2020.

Cursos diversos, *Feminismos Plurais - Juntos pela Transformação*, Djamila Ribeiro, 2020, <https://feminismosplurais.com.br/juntospelatransformacao/>

Curso *Incorporação na Umbanda*, David Dias, Aruanda EAD, 2021, <https://aruandaead.com.br>

Cursos diversos, Instituto Livre de Estudos Avançados em Religiões Afro-brasileiras - ILEARA, Sidnei Nogueira, 2021, <http://ileara.com.br>

Curso *Poéticas da Performance Afro-brasileira*, Ayrson Heráclito, Museu de Arte de São Paulo-MASP, 2020, <https://masp.org.br/masp-escola/poeticas-performance-afro-brasileira>

Curso Saberes Ancestrais e Práticas de Cura, aulas com integrantes de povos tradicionais ancestrais de diferentes etnias, Universidade Federal de Campina Grande - UFCG, Youtube NUCS-UFCG, 2021.

Podcasts

David Umbanda idealizado por David Dias - Os programas trazem episódios com conteúdo sobre Umbanda e cultura de Terreiro, promovendo um mergulho aos saberes tradicionais de terreiros.

Episódios *Atina pra isso* #1 à #17

Episódios *Aruanda podcasts* #1 à #25

https://open.spotify.com/show/6Vc1puFjA92M5EeMqRI2T?si=VDH7oka8RhihEvkaTTKc3Q&dl_branch=1

Infiltrados no Cast idealizado por Ale Santos - O programa traz convidados especiais para discutir de forma divertida os temas mais polêmicos e relevantes da atualidade através da perspectiva negra-brasileira, investigações históricas e discussões políticas sobre os acontecimentos que evidenciam o contexto racial em nosso país.

Episódios Ancestralidades

Ancestralidades #07 : É Umbanda ou coisa do diabo? Reagindo às mentiras espalhadas por pastores fanáticos sobre as tradições Afrobrasileiras, entrevistado Pai de Santo David Dias <https://open.spotify.com/episode/3183JPuzylJIBIr1ERDstN?si=f6e490cb64ad4404>

Ancestralidades #08: O histórico racista de Allan Kardec - Primeira Parte

<https://open.spotify.com/episode/6Ju59iy9PMLlvhMEQultuc?si=81584be9f01d4018>

Ancestralidades #09: A raça adâmica como evidência do racismo científico na obra Kardec - Segunda Parte

<https://open.spotify.com/episode/3u0GIw1qx1lZINhY4IwtY8?si=3d340ee041cb4555>

Sikiliza, África! idealizado por integrantes do Laboratório de Estudos Africanos (LeÁfrica) coordenado por Mônica Lima. Os programas trazem debates temáticos entre especialistas, professores e ativistas africanos e brasileiros sobre história da África e conexões com o Brasil. Vai ao ar às terças-feiras, 21h, pela Rádio UFRJ.

Episódios #1 à #22

https://open.spotify.com/show/25n5JrD7lD7XsQC1y1mqkV?si=khsUHpzxTsGjuIGIVmAK8Q&dl_branch=1

Sites

Ateliê Terreiro <https://atelieterreiro.wordpress.com>

Conversa de historiadoras <https://conversadehistoriadoras.com>

Feminismos Plurais <https://feminismosplurais.com.br>

Geledés <https://www.geledes.org.br>

Inzo Tumbansi - comunidade tradicional de matriz centro africana <https://inzotumbansi.org>

Ipeafro - Instituto de pesquisa e estudos afro-brasileiros <http://ipeafro.org.br>

LeÁfrica <http://leafrica.blogspot.com>

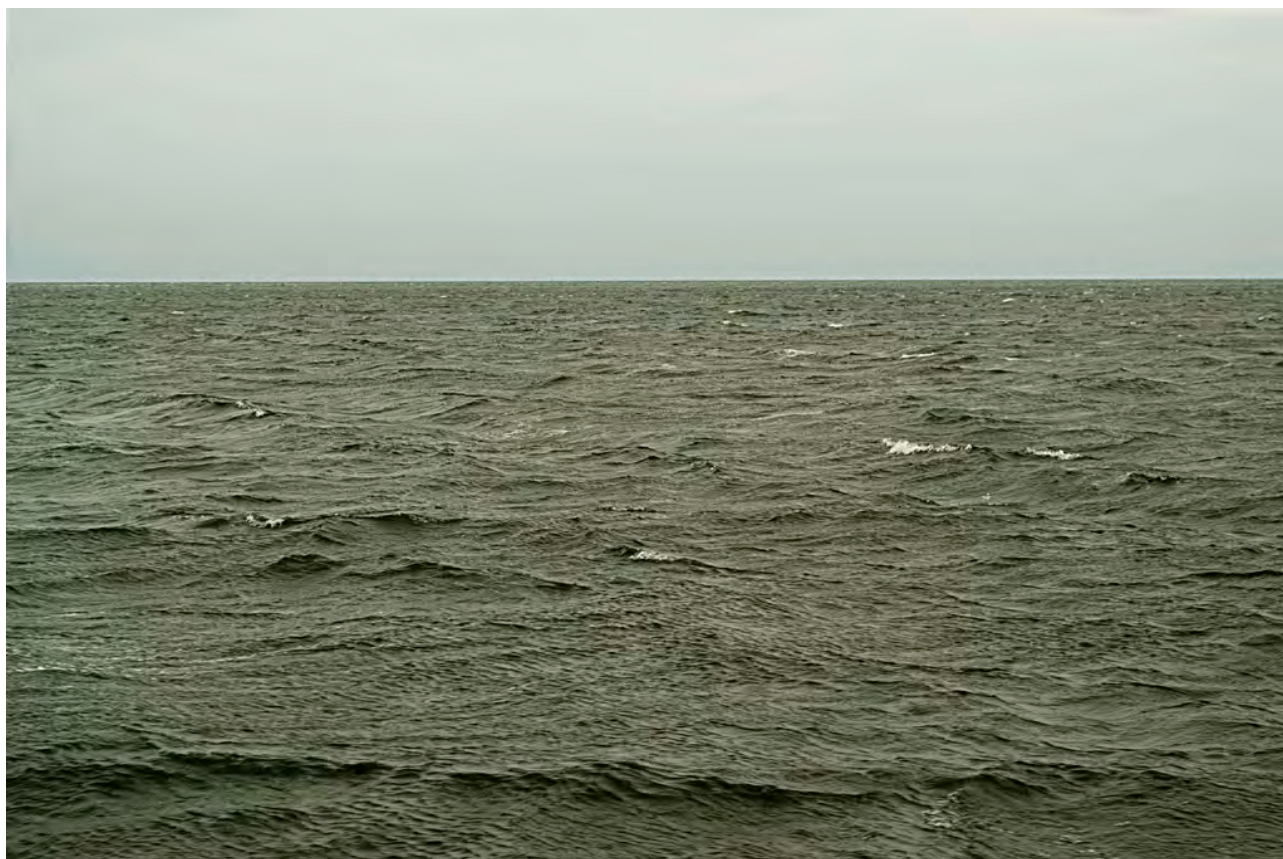
Luanda: portfolio, blog, publicações e ateliê terreiro <http://luanda.art.br>

Selvagem - ciclo de estudos sobre a vida <http://selvagemciclo.com.br>

Capítulo um MAR NATUREZA

Série Cordas e Mares (2016)

Gira Ação



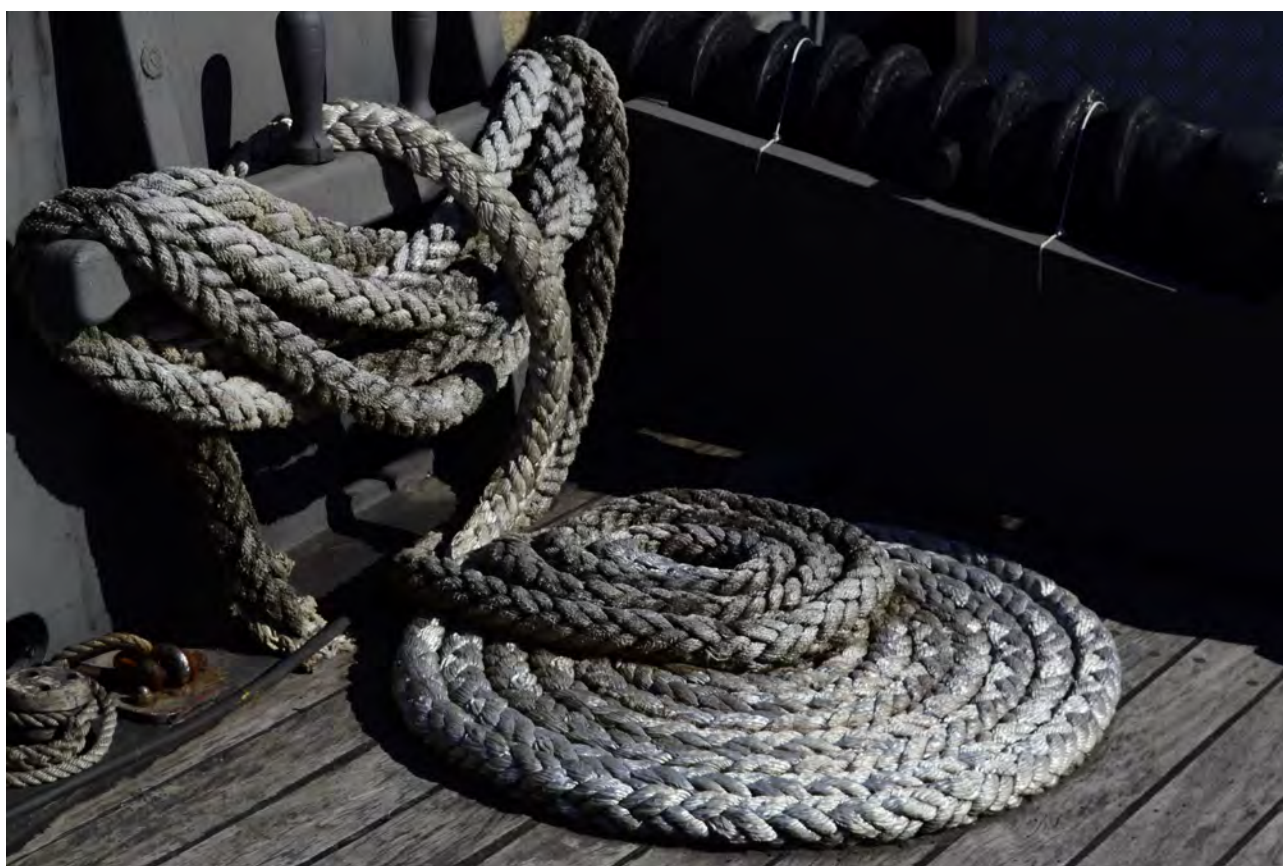
Luanda, *Ação I*, fotografia, impressão em papel algodão, dimensão 100 x 150 cm

Série Cordas e Mares (2016)

Gira Cordas



Luanda, *Corda I*, fotografia, impressão em papel algodão, dimensão 100 x 150 cm



Luanda, *Corda II*, fotografia, impressão em papel algodão, dimensão 100 x 150 cm



Luanda, *Corda III*, fotografia, impressão em papel algodão, dimensão 100 x 150 cm



Luanda, *Corda IV*, fotografia, impressão em papel algodão, dimensão 150 x 100 cm

Série Cordas e Mares (2016)

Gira Limite



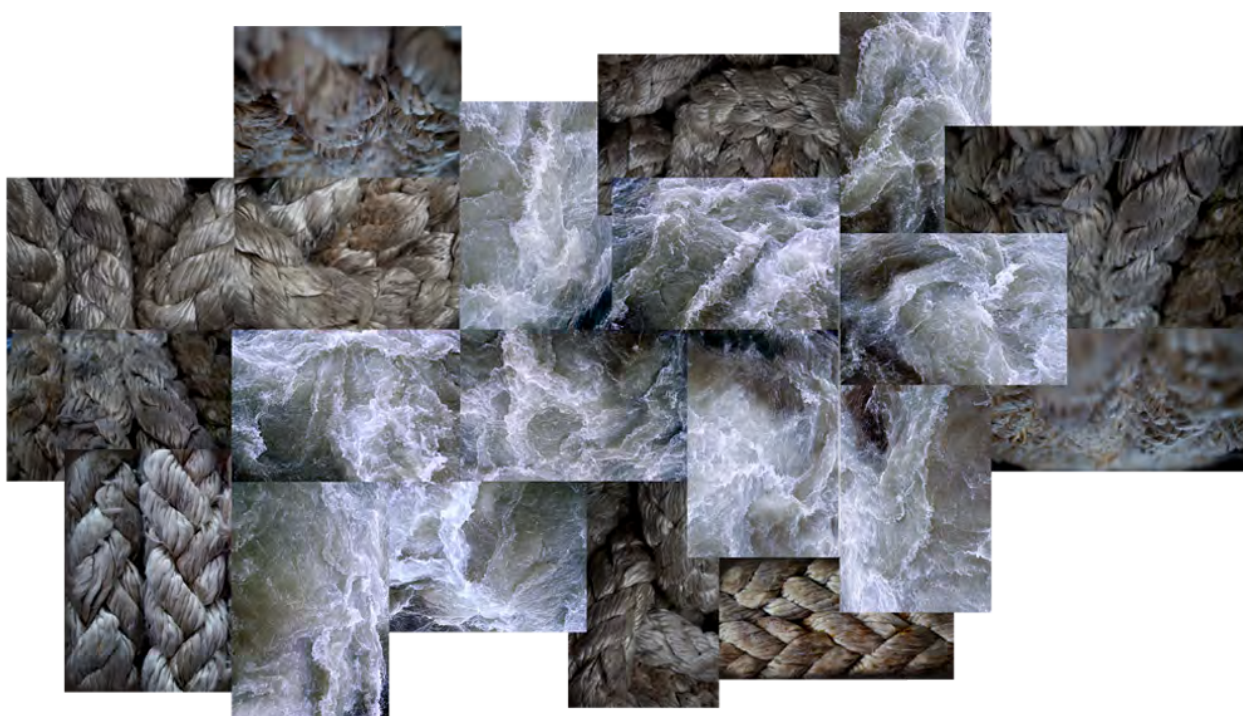
Luanda, *Limite I*, 2016, fotografia, políptico, impressão em papel algodão, dimensões 100 x 120 cm



Luanda, *Limite II*, 2016, fotomontagem, impressão em papel algodão, dimensões 50cm x 170 cm



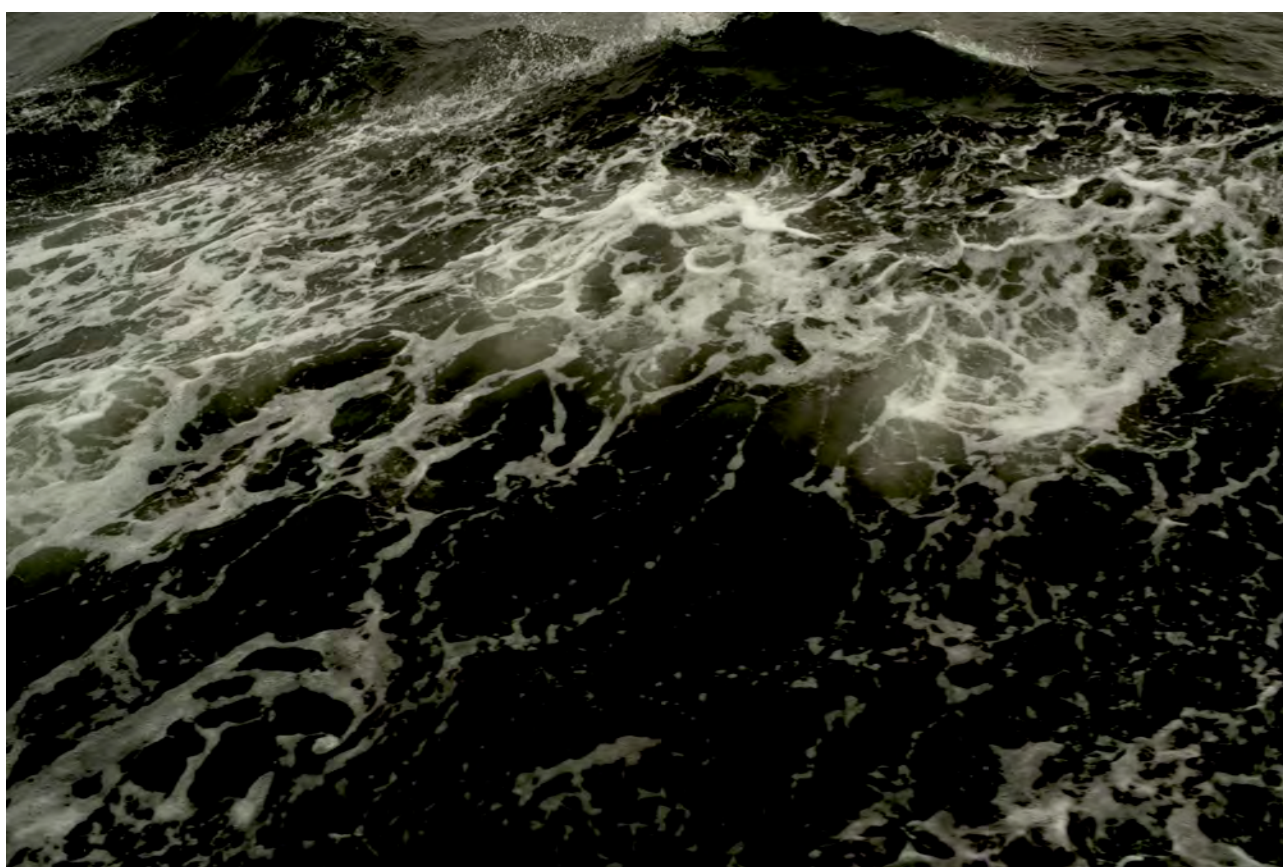
Luanda, *Limite III*, 2016, fotomontagem, impressão em papel algodão, dimensões 100 x 150 cm



Luanda, *Limite IV*, 2016, fotomontagem, impressão em papel algodão, dimensões 100 x 200 cm

Série Cordas e Mares (2016)

Gira Mar



Luanda, *Mar I*, 2016, fotografia, impressão em papel algodão, dimensão 100 x 150 cm

Série Cordas e Mares (2016)
Gira Vocabulário Afrodiaspórico



Luanda, *Trapiche*, 2016, fotografia, dimensão 30 x 40 cm



Luanda, *Preto Velho*, 2016, fotografia, dimensão 30 x 40 cm



Luanda, *Saravá*, 2016, fotografia, dimensão 30 x 40 cm



Luanda, *Orixá*, 2016, fotografia, dimensão 30 x 40 cm



Luanda, *Chorar*, 2016, fotografia, dimensão 30 x 40 cm



Luanda, *Mar Negro*, 2016, fotografia, dimensão 30 x 40 cm



Luanda, *Liberdade*, 2016, fotografia, dimensão 30 x 40 cm



Luanda, *Cosmovisão*, 2016, fotografia, dimensão 30 x 40 cm

Série Mar Negro (2017)



Luanda, *Mar Negro*, 2017, exposição instalação, individual, 2017 [vista geral]
Paço Municipal de Porto Alegre, galeria Porão do Paço



Luanda, *Altar de Pretos Velhos*, 2017, instalação
banquinho de Pretos Velhos usado em terreiro,
vaso com rosa branca, pires, copo d'água e vela acesa.



Luanda, *Altar de Pretos Velhos*, 2017, detalhe da instalação



Luanda, *Batismo*, 2017, vídeoinstalação
vídeo e 2 banquinhos brancos de Pretos Velhos usado em terreiro.
A artista faz a leitura dos nomes de filhos de escravizados
do livro de batismo de Irajá-RJ (1704-1707),
que foram registrados como escravizados ao nascer.
Livro do acervo Manuscritos da
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
duração vídeo 7 min



Luanda, *Mares*, 2016, vídeoinstalação
vídeo e 2 banquinhos brancos de Pretos Velhos usado em terreiro.
O vídeo mostra a artista fazendo as “negociações” e aproximações com o mar
duração vídeo 5 min



Luanda, *Yemanjá encontra os Pretos Velhos*, 2017, instalação
 rede de pesca, arte naval com corda de marinheiro,
 objetos sagrado de Pretos Velhos e Yemanjá
 dimensões 300 x 300 x 5 cm



Luanda, *A roda é a África*, 2016, objeto musical
 roda em madeira com mapas de África e países Brasil, Portugal, França e Inglaterra em MDF cru, motor, sensor de presença, player MP3 com som de Ponto de Preto Velho “Minha cachimba tem mironga, minha cachimba tem dendê”, dimensão 60cm x 60 cm x 15cm



Luanda, *Atlas Atlântico*, 2017, fotoinstalação
 500 fotografias do mar (10 x15 cm), 600 lâmpadas de led, 13 fotografias de arquivo de negros escravizados do Acervo Fotográfico do Museu Hipólito José da Costa, Acervo Fotográfico e Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, Fototeca Sioma Breitman. Fotos adesivados sobre estrutura arquitetônica em MDF cru, dim. 220 x 600cm x 0,15 cm



Luanda, *Atlas Atlântico*, 2017, fotoinstalação, detalhe



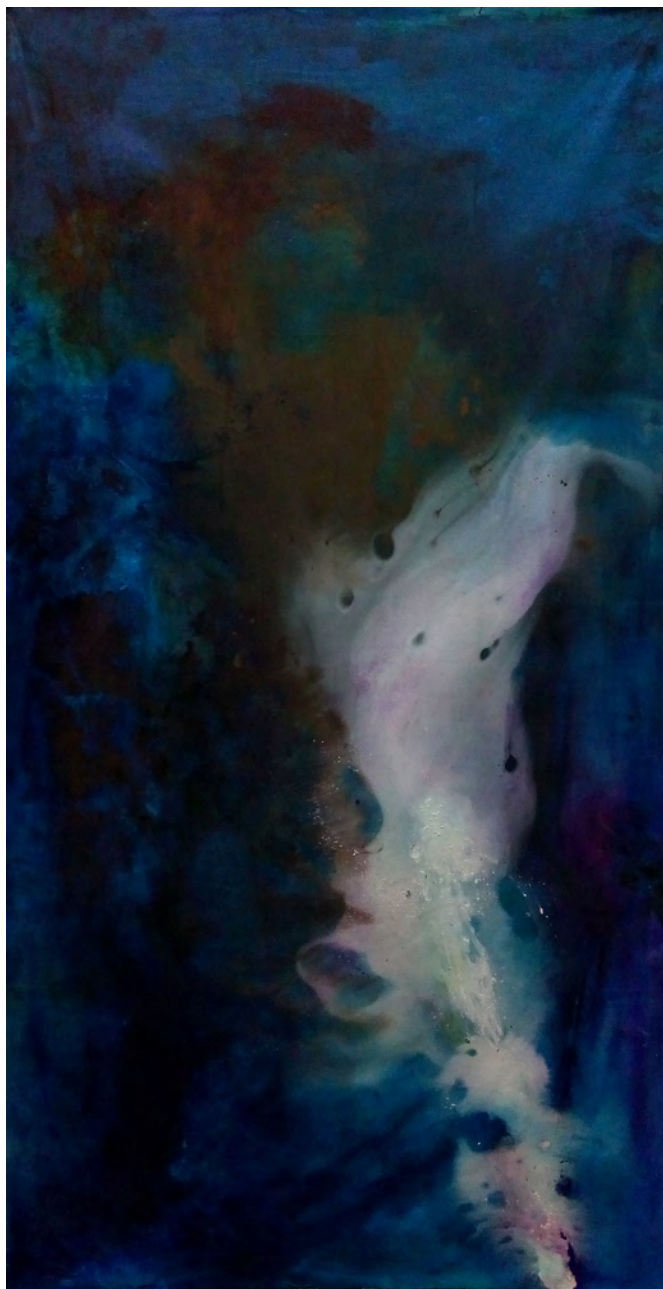
Luanda, *Atlas Atlântico*, 2017, fotoinstalação, detalhe



Luanda, *Atlas Atlântico*, 2017, fotoinstalação, detalhe

Capítulo dois MAR HISTÓRICO

Série Kalunga (2018)



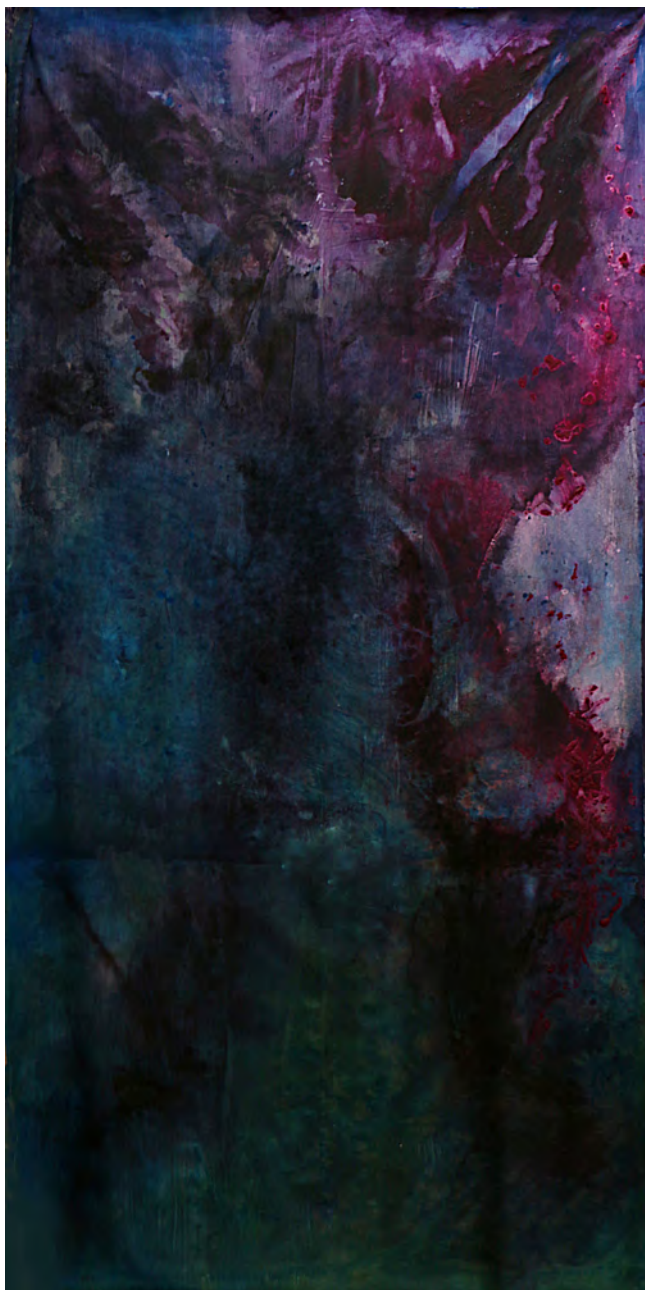
Luanda, *Fundo do Mar I*, 2018, pintura
pigmento mineral e água sobre lona de algodão
tela preparada com gesso acrílico,
dimensão 300 x 150 cm



Luanda, *Fundo do Mar II*, 2018, pintura
pigmento mineral e água sobre lona de algodão
tela preparada com gesso acrílico,
dimensão 300 x 150 cm



Luanda, *Fundo do Mar III*, 2018, pintura
pigmento mineral e água sobre lona de algodão
tela preparada com gesso acrílico,
dimensão 300 x 150 cm



Luanda, *Fundo do Mar IV*, 2018, pintura
pigmento mineral e água sobre lona de algodão
tela preparada com gesso acrílico,
dimensão 300 x 150 cm



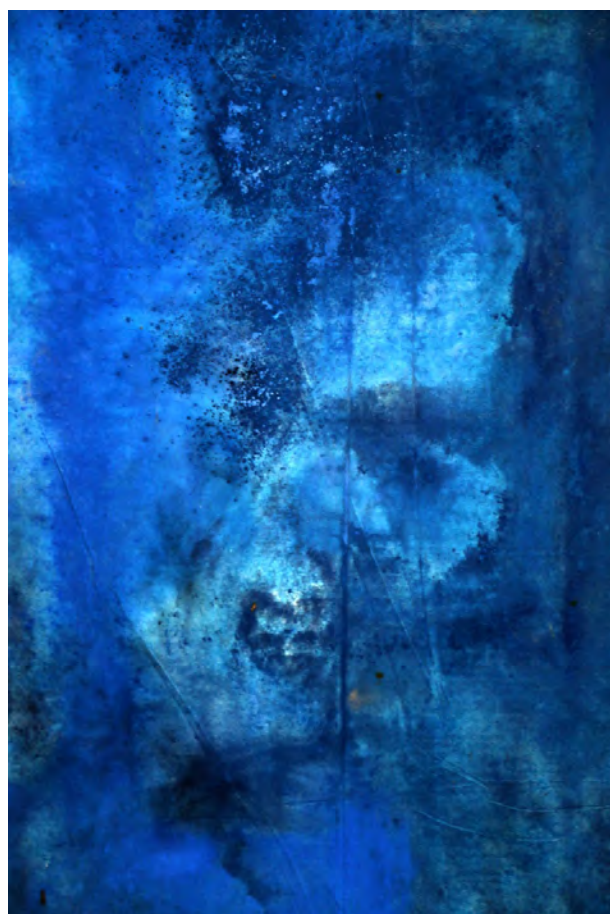
Luanda, *Fundo do Mar V*, 2018, pintura
pigmento mineral e água sobre lona de algodão
tela preparada com gesso acrílico,
dimensão 300 x 150 cm



Luanda, *Fundo do Mar VI*, 2018, pintura
pigmento mineral e água sobre lona de algodão
tela preparada com gesso acrílico,
dimensão 300 x 150 cm



Luanda, *Fundo do Mar VII*, 2018, pintura
pigmento mineral e água sobre lona de algodão
tela preparada com gesso acrílico,
dimensão 300 x 150 cm



Luanda, *Fundo do Mar V*, detalhe; *Fundo do Mar II e V*, detalhe

Série Espiritual (2019)



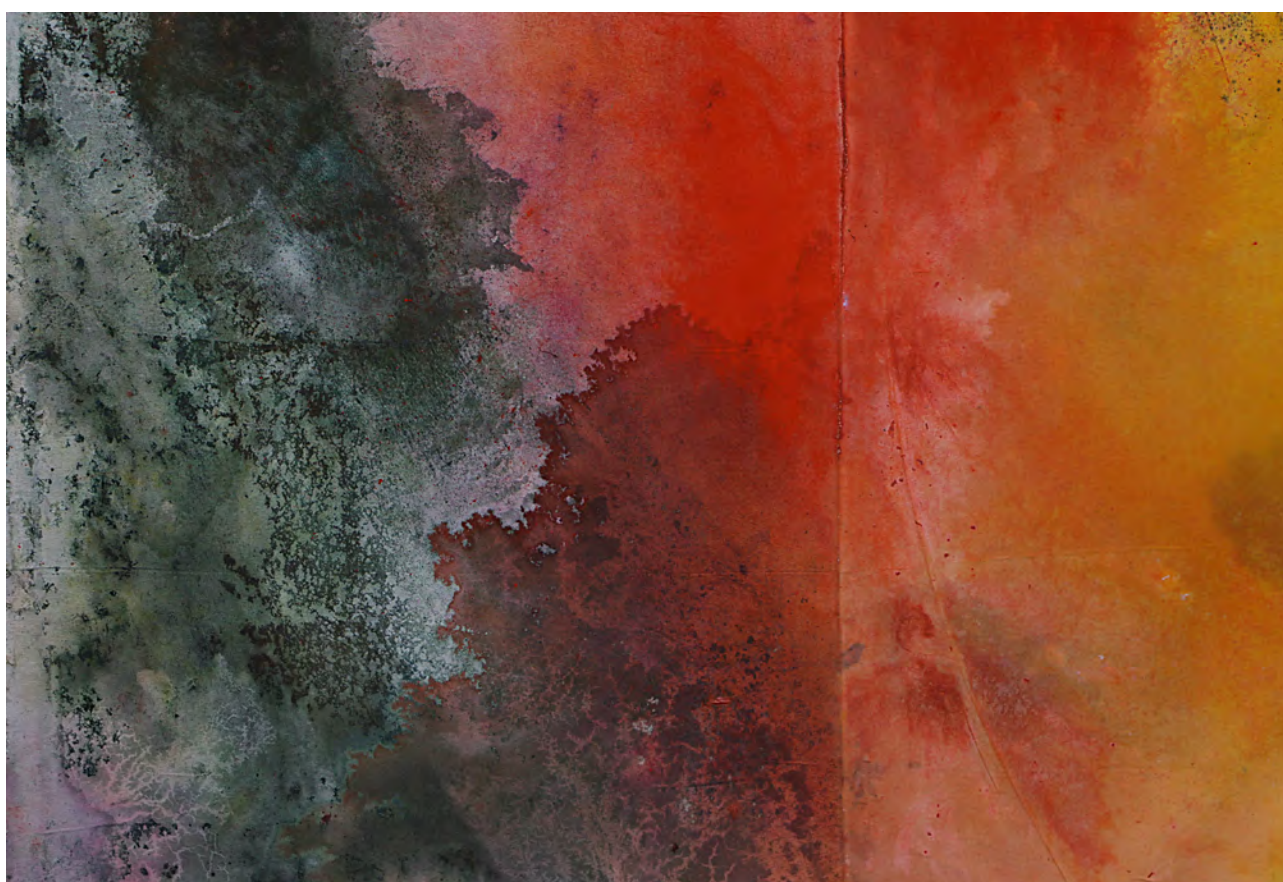
Luanda, *Espiritual I*, 2019, pintura
pigmento mineral e água doce sobre lona de algodão cru,
Dimensão 200 x 150 cm
Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MAC RS



Luanda, *Espiritual I*, 2019, pintura , detalhe



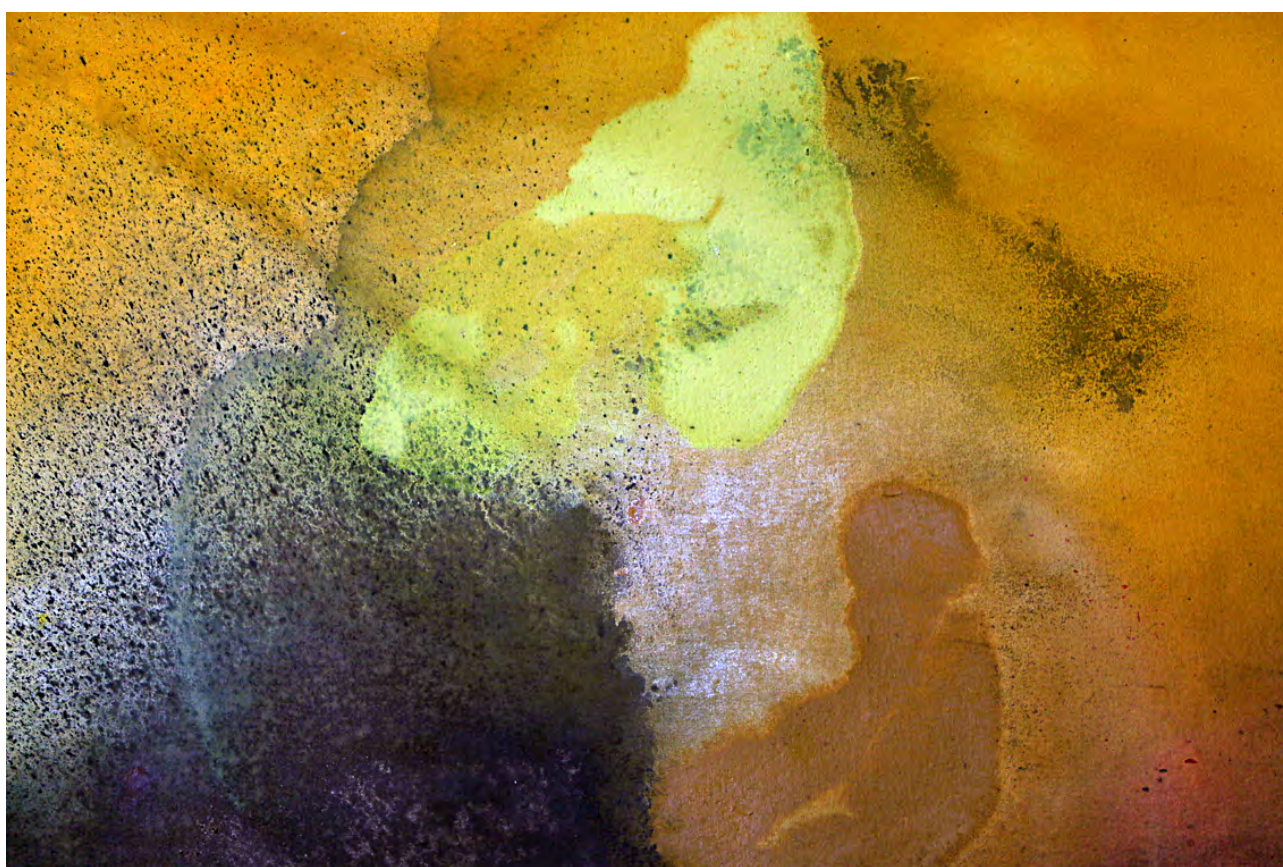
Luanda, *Espiritual II*, 2019, pintura
pigmento mineral e água doce sobre lona de algodão cru,
Dimensão 200 x 150 cm
Coleção privada, São Paulo/SP, Brasil



Luanda, *Espiritual II*, 2019, pintura, detalhe



Luanda, *Espiritual III*, 2019, pintura
pigmento mineral e água doce sobre lona de algodão cru,
Dimensão 200 x 150cm
Espiritual II, Coleção privada, São Paulo/SP, Brasil



Luanda, *Espiritual III*, 2019, pintura, detalhe

Capítulo três MAR SAGRADO

Série Terreiro (2018)

Gira Filha de Aruanda



Luanda, *Filha de Aruanda I*, 2018, fotografia,
mão da artista e arruda,
dimensão 28 x 40 cm

Série Terreiro (2018)

Gira Patuá



Luanda, *Patuá II*, 2018, fotografia,
mão da artista e arruda,
dimensão 53 x 32 cm

Série Terreiro (2018)

Gira Macumba



Luanda, *Macumba I*, 2018, fotografia, tríptico
manuseios de arruda, sementes e flores sobre pano xadrez preto e branco
dimensão, foto 1: 25 x 55cm, foto 2: 60 x 30cm, foto 3: 15 x 30 cm

Série Terreiro (2018)

Gira Banda



Luanda, *Banda*, 2018, objeto
pano branco bordado, búzios, kapiá com ervas, rosa branca, ponto riscado
dimensão 50 x 30 cm

O Amor Nascerá (2018)



Luanda, *Altar de Pretos Velhos*, 2018, instalação
bancos de Preto Velho, vaso com rosa branca, cruz, cachimbo com fumo, vela acesa, copo d'água
para exposição coletiva "Manjar: Amar em Liberdade" do Solar dos Abacaxis, Rio de Janeiro, Brasil



Luanda, *O Amor Nascerá*, 2018, instalação sonora
 banco de Preto Velho; "Gira Banda"; áudio da Carta de Amor" do Preto Velhos Pai Cipriano psicografado pela artista,
 caixas de som, mp3 player, seis esteiras de taboa
 o título da obra é uma frase dita por Maria Conga
 dimensões variáveis



Luanda, *O Amor Nascerá*, 2018, instalação sonora, detalhe



Luanda, *O Amor Nascerá*, 2018, instalação sonora, vista geral

Mesa de Griot (2018-)



Luanda, *Mesa de Griot*, 2018 -, congá-instalação
instalação e performance
realizadas no dia-a-dia do Ateliê Terreiro,
dimensões variáveis



Luanda, *Mesa de Griot*, 2018 -, congá-instalação, vista da Mesa



Luanda, *Mesa de Griot*, 2018 -, congá-instalação, detalhe

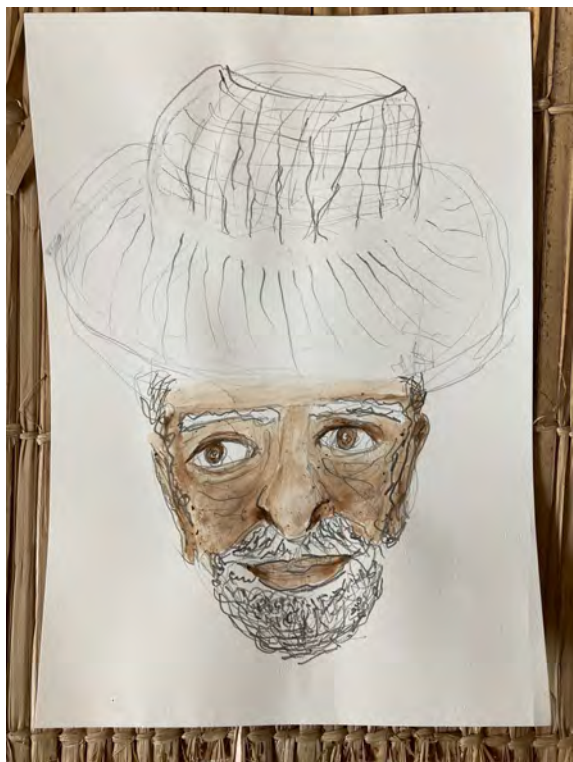


Luanda, *Mesa de Griot*, 2018 -, congá-instalação, detalhe



Luanda, *Mesa de Griot*, 2018 -, detalhe, foto 1, *Retrato de Maria Conga*, desenho e aquarela, dim. 29,7 x 42 cm

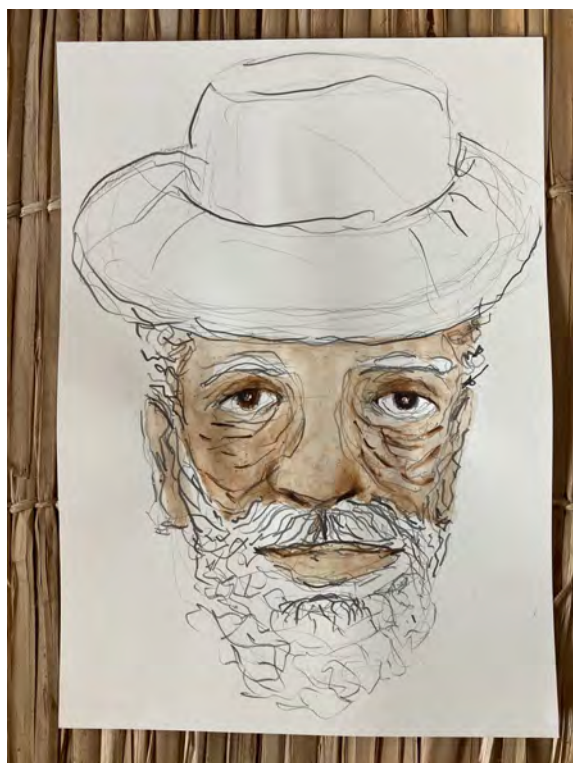
Foto 2, detalhe, imagens em gesso das Pretas Velhas, na frente Maria Conga, atrás Maria do Rosário, Vovó Ana e Preto Velho Pai Benedito



Luanda, *Retrato Pai Cipriano*, desenho, aquarela
Dimensão 29,7 x 42 cm



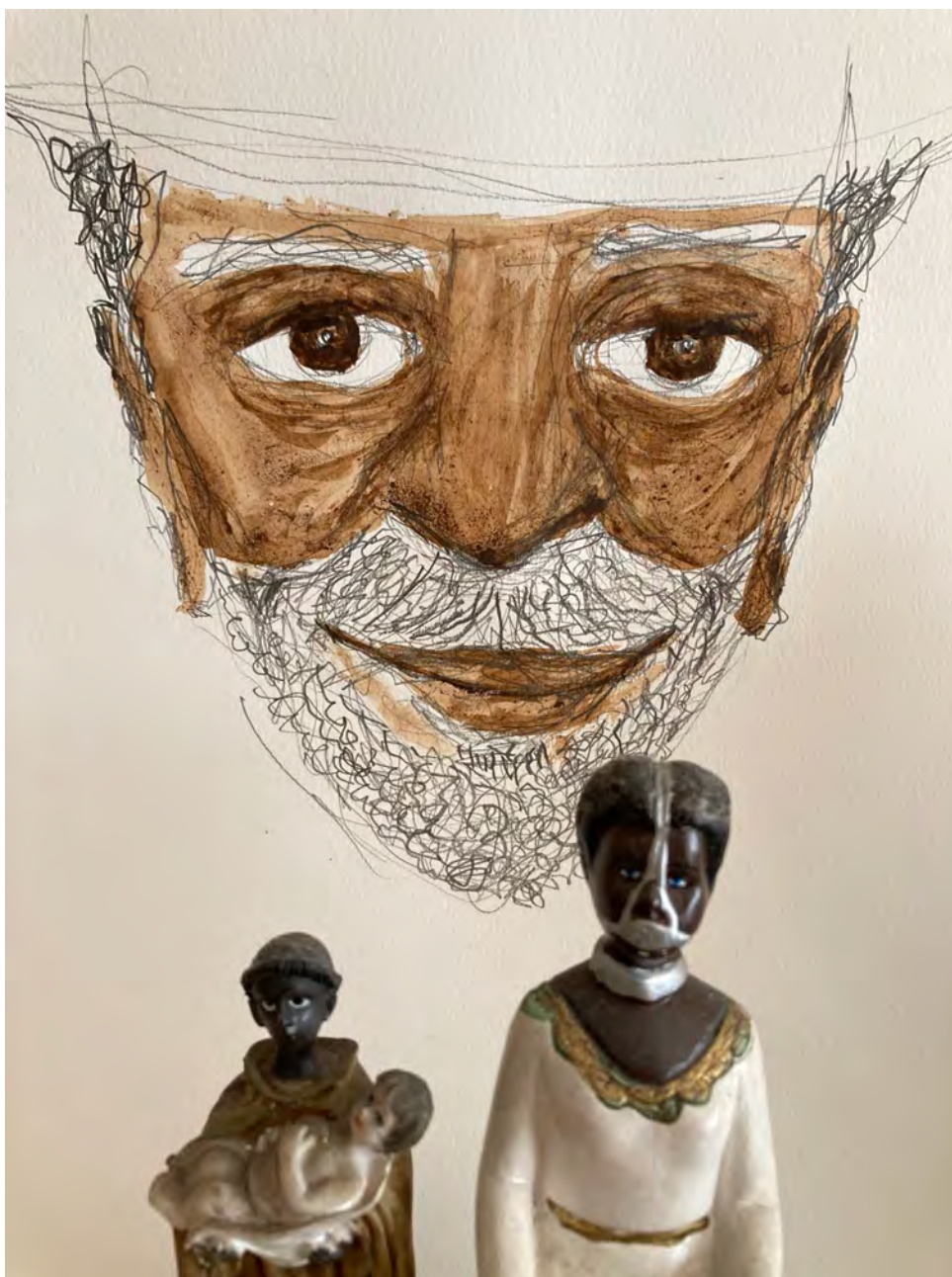
Luanda, *Retrato de Vovó Ana*, desenho, aquarela
Dimensão 29,7 x 42 cm



Luanda, *Retrato Pai Benedito*, desenho, aquarela
Dimensão 29,7 x 42 cm



Luanda, *Retrato Maria do Rosário*, desenho, aquarela
Dimensão 29,7 x 42 cm



Luanda, *Retrato Pai Cipriano*, 2021, desenho e aquarela
imagens em gesso São Benedito e Santa Anastácia
Dimensão 29,7 x 42 cm



Luanda, *Mesa de Griot*, congá-instalação, 2018 - , detalhe da Mesa



Luanda, *Desenhos com simbologias astrais*, 2021
tinta acrílica sobre papel de aquarela
Dimensão 29,7 x 42 cm



Luanda, *Mesa de Griot*, 2018 -, congá-instalação

Série Mesa de Griot

Gira Diária (2019-2020)



Luanda, *Diária I*, 2019-2020, fotografia
registro à luz de vela das performances ocorridas na “Mesa de Griot”
dimensão 100 x 150 cm



Luanda, *Diária II*, 2019-2020, fotografia
registro à luz de vela das performances ocorridas na “Mesa de Griot”
dimensão 100 x 150 cm



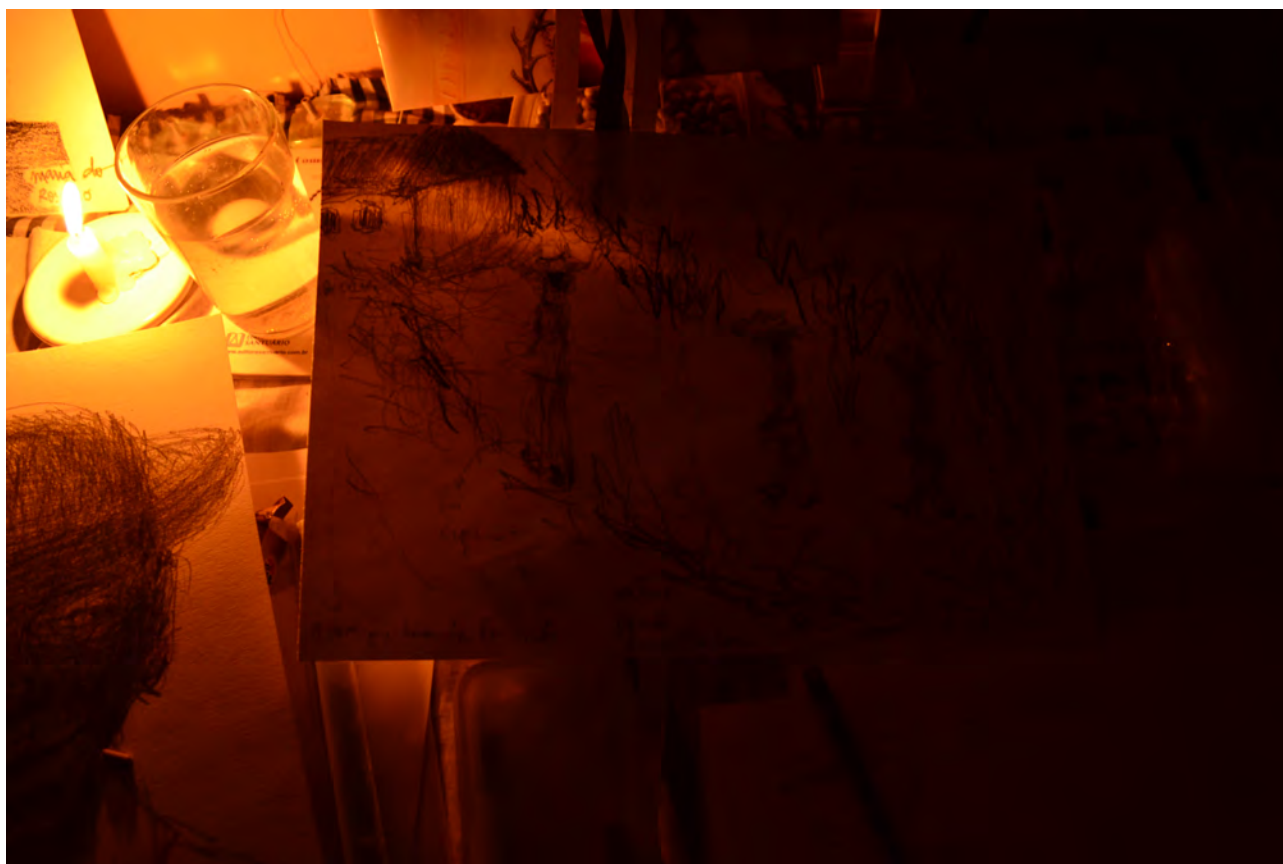
Luanda, *Diária III*, 2019-2020, fotografia
registro à luz de vela das performances ocorridas na “Mesa de Griot”
dimensão 100 x 150 cm



Luanda, *Diária IV*, 2019-2020, fotografia
registro à luz de vela das performances ocorridas na “Mesa de Griot”
dimensão 100 x 150 cm



Luanda, *Diária V*, 2019-2020, fotografia
registro à luz de vela das performances ocorridas na “Mesa de Griot”
dimensão 100 x 150 cm



Luanda, *Diária VI*, 2019-2020, fotografia
registro à luz de vela das performances ocorridas na “Mesa de Griot”
dimensão 100 x 150 cm



Luanda, *Diária VII*, 2019-2020, fotografia
registro à luz de vela das performances ocorridas na “Mesa de Griot”
dimensão 100 x 150 cm



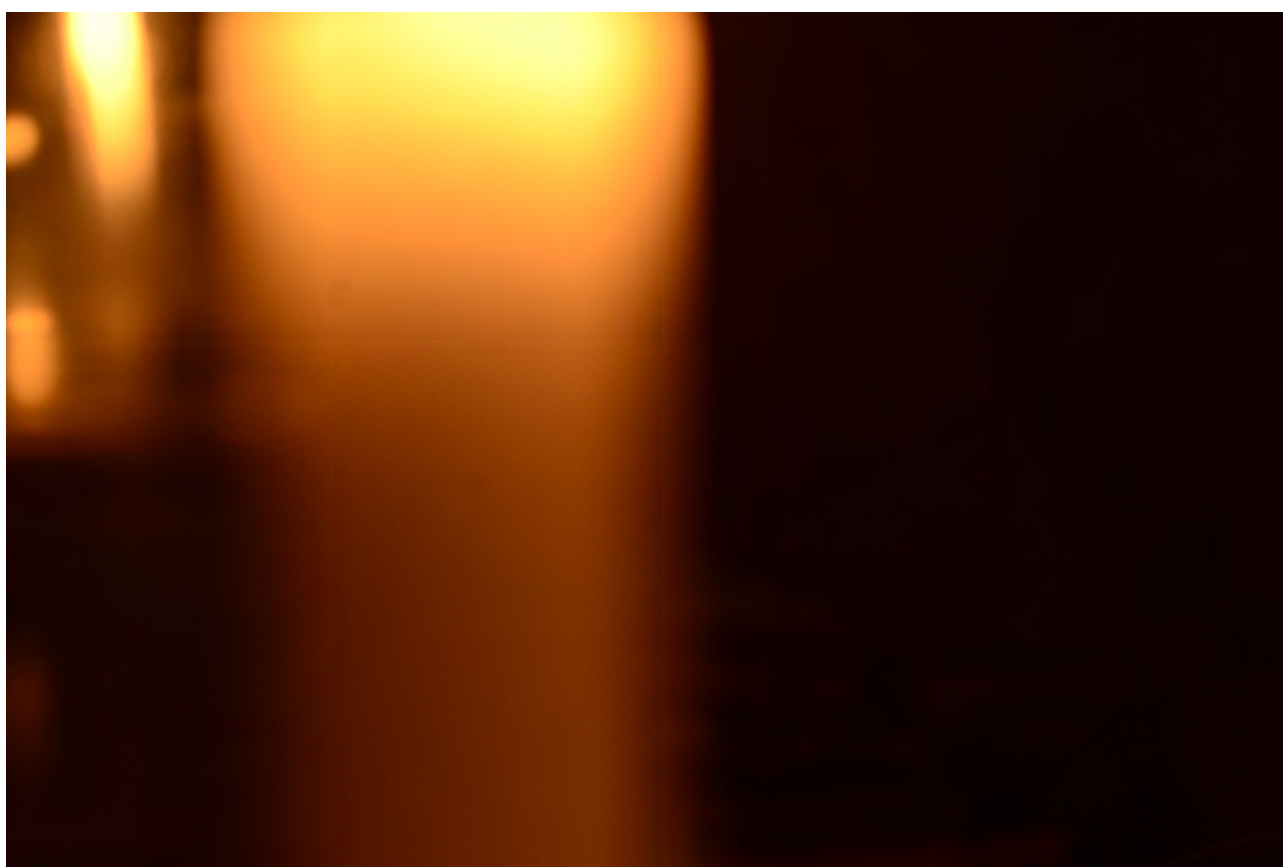
Luanda, *Diária VIII*, 2019-2020, fotografia
registro à luz de vela das performances ocorridas na “Mesa de Griot”
dimensão 100 x 150 cm



Luanda, *Diária IX*, 2019-2020, fotografia
registro à luz de vela das performances ocorridas na “Mesa de Griot”
dimensão 100 x 150 cm



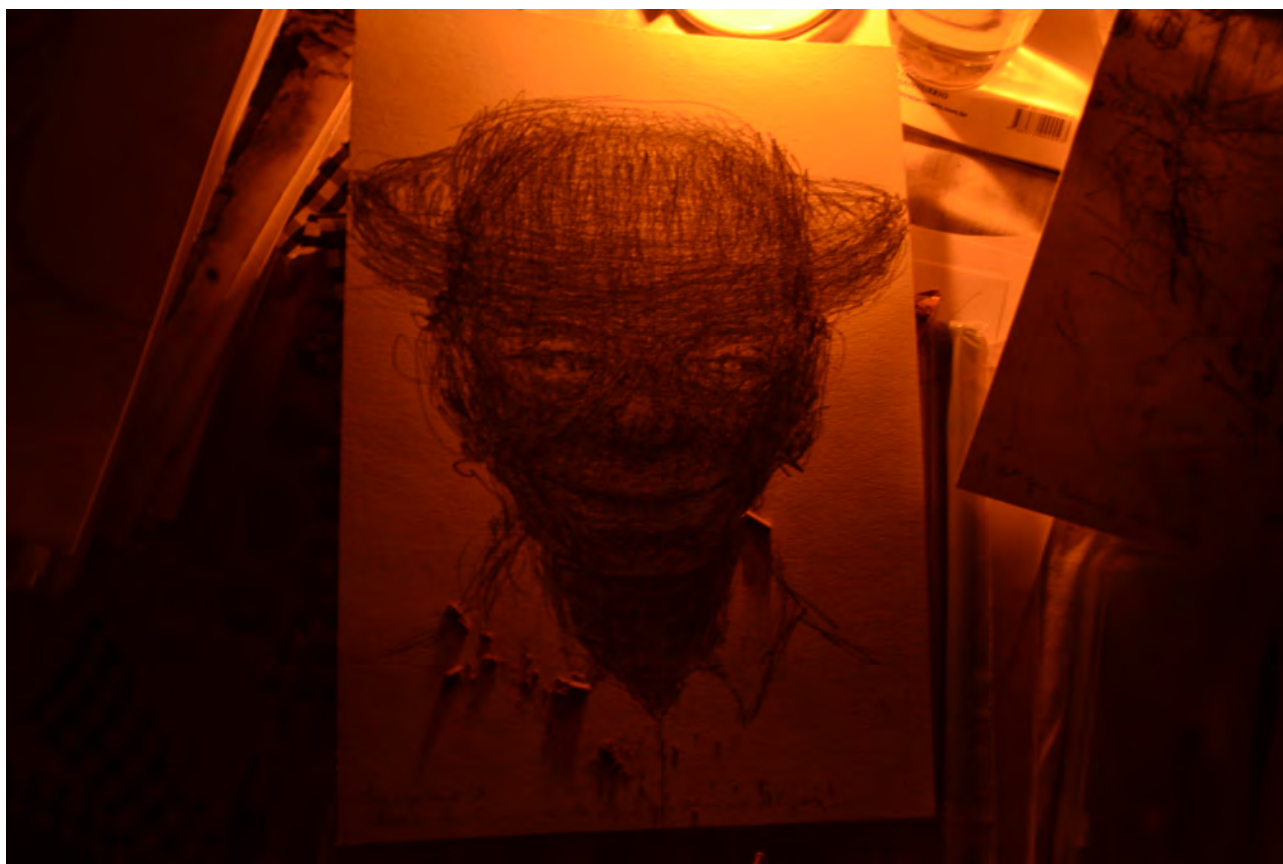
Luanda, *Diária X*, 2019-2020, fotografia
registro à luz de vela das performances ocorridas na “Mesa de Griot”
dimensão 100 x 150 cm



Luanda, *Diária XI*, 2019-2020, fotografia
registro à luz de vela das performances ocorridas na “Mesa de Griot”
dimensão 100 x 150 cm



Luanda, *Diária XII*, f 2019-2020, fotografia
registro à luz de vela das performances ocorridas na “Mesa de Griot”
dimensão 100 x 150 cm



Luanda, *Diária XIII*, 2019-2020, fotografia
registro à luz de vela das performances ocorridas na “Mesa de Griot”
dimensão 100 x 150 cm

Performatividade

Procissão de Pretos Velhos (2019)



Luanda, *Procissão de Pretos Velhos*, 2019, performance e ativação de obra
Performance com utilização da obra “Estandartes de Aruanda”, velas, figurino Pretas e Pretos Velhos,
realizada na área externa da galeria Aymoré/ RJ, duração 30 minutos.



Luanda, *Procissão de Pretos Velhos*, 2019, performance e ativação de obra, detalhe da roda em frente a Aymoré



Luanda, *Procissão de Pretos Velhos*, 2019, performance e ativação de obra, caminhada



Luanda, *Procissão de Pretos Velhos*, 2019, performance e ativação de obra, caminhada



Luanda, *Procissão de Pretos Velhos*, 2019, performance e ativação de obra, chegada no cruzeiro das almas



Luanda, *Procissão de Pretos Velhos*, 2019, performance e ativação de obra, público põe as velas no cruzeiro das almas

Liberdade 4 Atos



Luanda, *Preta Velha e Preto Velho*, 2019, fotoperformance
artista com figurino de Pretos Velhos e obra “Estandartes de Aruanda”
realizada na galeria Mamute, Porto Alegre/ RS

Decolonizando com Ervas (2020)



Luanda, *Decolonizando com Ervas*, 2020, instalação e performance
A ação para ativação da instalação é composta por três atos,
1º Ato: manuseio das ervas; 2º Ato: os cantos; 3º Ato: o banho de ervas
apresentação da linha tênue que existe entre a prática artística e o transe
Os cantos foram escolhidos pelos Pretos Velhos
dimensão instalação 300 x 250 cm
duração da performance 43 minutos



Luanda, *Decolonizando com Ervas*, 2020, instalação e performance, detalhes



Luanda, *Decolonizando com Ervas*, 2020, performance
1º Ato: manuseio das ervas



Luanda, *Decolonizando com Ervas*, 2020, performance
2º Ato: os cantos



Luanda, *Decolonizando com Ervas*, 2020, performance
3º Ato: o banho de ervas

Durante os Conflitos Políticos (2017)



Luanda, *Durante os conflitos políticos*, 2017, performance
a artista realiza um ritual para seus ancestrais,
ação sobre lona de algodão cru,
tinta acrílica azul, água do mar, sal bruto e velas brancas.
duração 1 hora
realizada no Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro/ RJ



Luanda, *Durante os conflitos políticos*, 2017, performance, primeira ação, desenhando a artista sobre a tela



Luanda, *Durante os conflitos políticos*, 2017, performance, quarta ação, acendendo as 500 velas



Luanda, *Durante os conflitos políticos*, 2017, performance, quinta ação, pintando a linha do mar



Luanda, *Durante os conflitos políticos*, 2017, performance, final da performance

Maria Conga - Gestos (2019)



Luanda, *Maria Conga - Gestos*, 2019, videoperformance
Enquanto apresenta gestualidades da Preta Velha, canta o Ponto de Maria Conga
Duração 1 min 20
Coleção Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul - MACRS



Cura de Oxum (2017)



Luanda, *Cura de Oxum*, 2017, performance
a artista, vestida de branco, vai empurrando e enterrando o sal na água, lentamente,
como quem massageia um corpo e o liberta do excesso de sal
para a artista o sal representa as dores da escravização
duração 1 hora



Luanda, *Cura de Oxum*, 2017, performance, detalhe



Luanda, *Cura de Oxum*, 2017, performance, detalhe



Luanda, *Cura de Oxum*, 2017, performance, detalhe



Luanda, *Cura de Oxum*, 2017, performance, detalhe, finalizando a ação



Luanda, *Cura de Oxum*, 2017, performance, detalhe, fim da ação

Performance realizada no In Context Residency Programme, Slanic Moldova, Romênia.
Equipe: Idealização e performer: Luanda | Produção executiva: Alina Teodorescu | Fotografia: Ovidio Ungureanu |
Video: Dan Ciobanu | Figurino: Loredana Ciangau | Transporte: Moraru Benone | Apoio: Association of Art In
Context, Chromatique, Atelie Couture e Prefeitura Slanic Moldova

Sopro (2016)



Luanda, *Sopro*, 2016, vídeoperformance
a artista manipula sal e areia na beira da praia para libertar escravizados
Despertando memórias de um passado da história Atlântica
duração 10 minutos

Capítulo 4 MAR CULTURAL

Plataforma Ateliê Terreiro (2016 -)

ATELIÊ TERREIRO

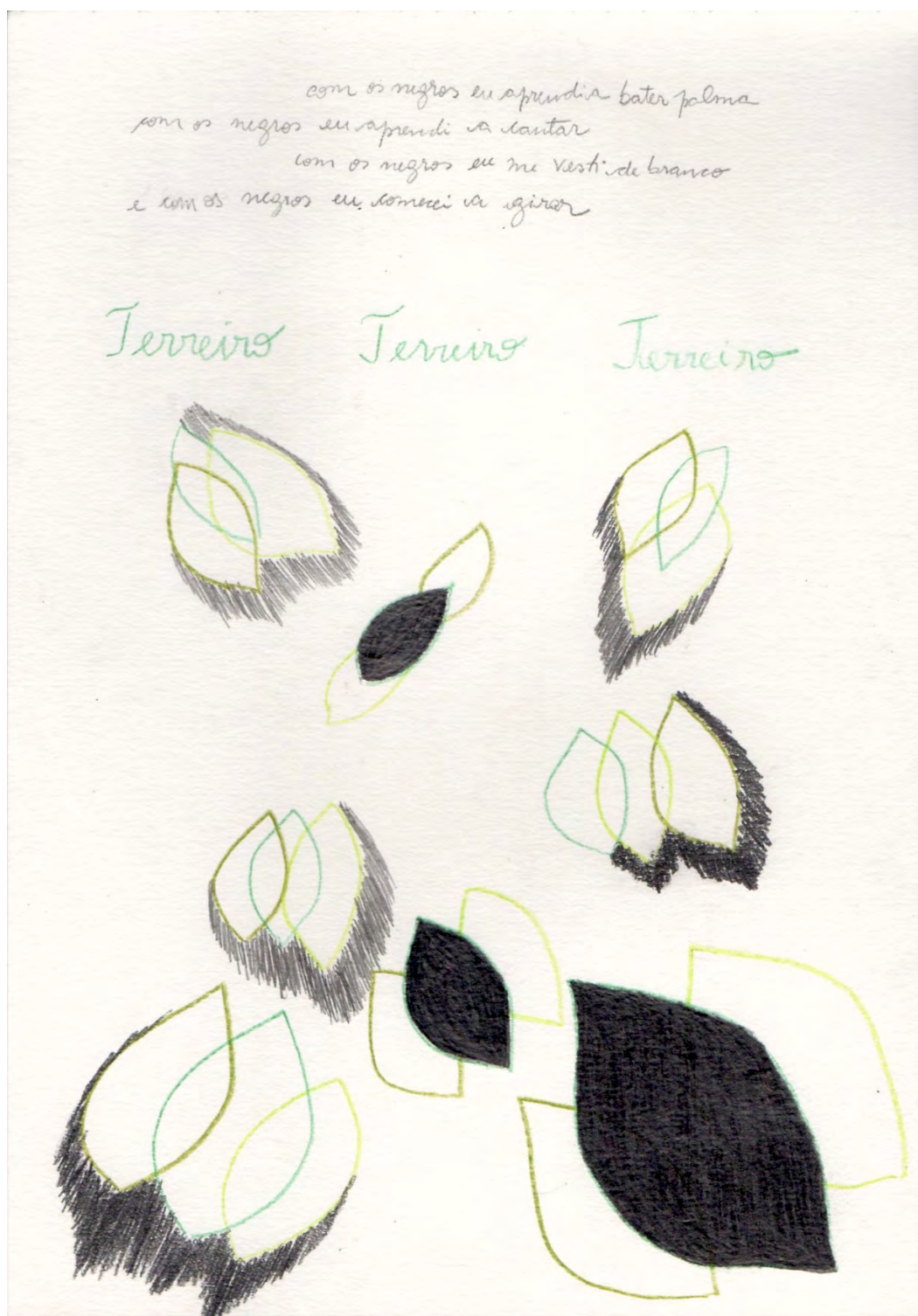


Luanda, *A mão que virou arruda*, 2018, fotomontagem
mão da artista e arruda
dimensão 30 x 40 cm
O trabalho é também a logomarca do Ateliê Terreiro

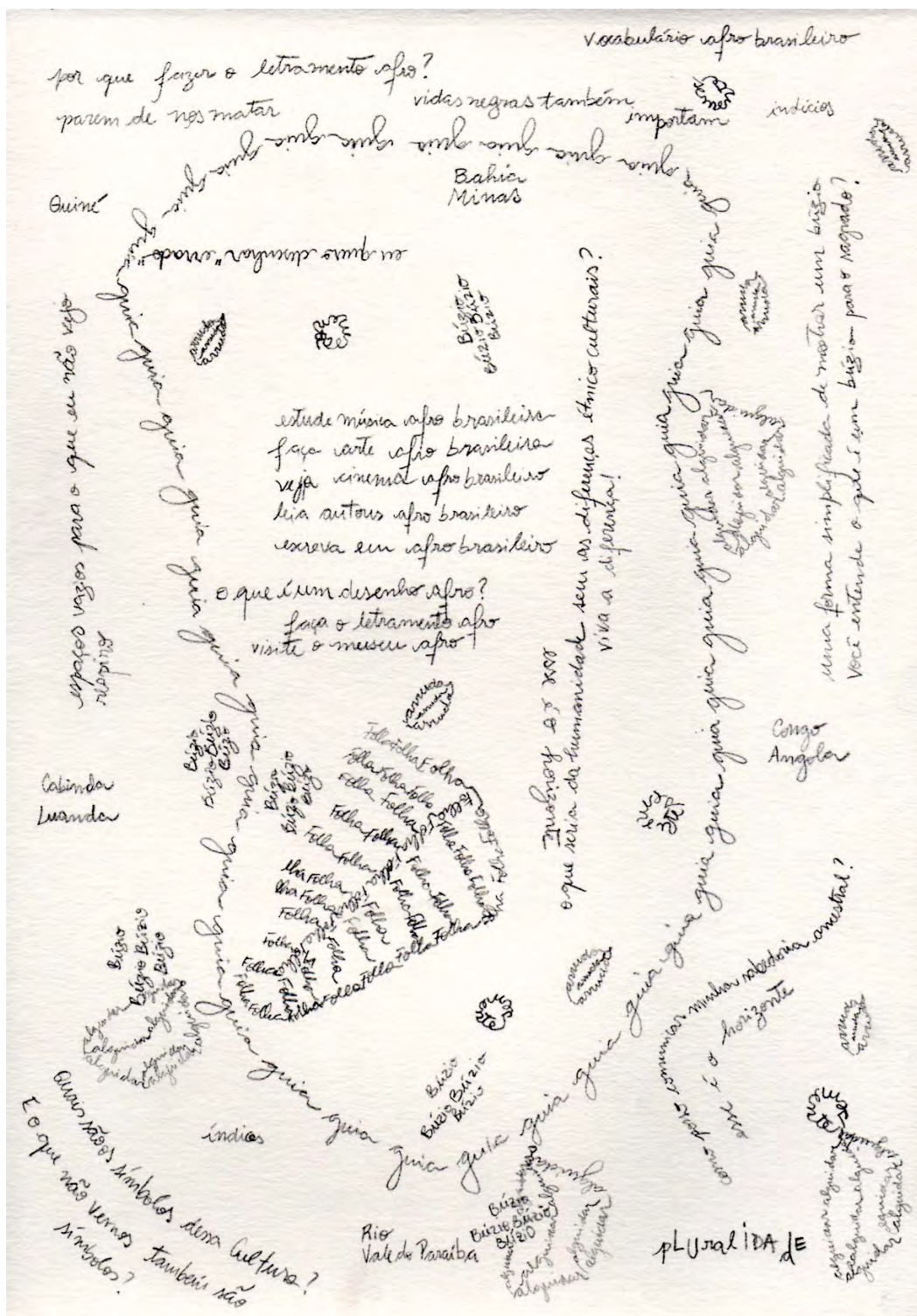
A plataforma Ateliê Terreiro é a criação de um conceito de ateliê expandido para praticantes da cultura afro-brasileira e indígena. A plataforma denomina o ateliê de Luanda, o grupo e eventos com convidados externos, para que todes possam, através de reflexões e produções em um terreiro da arte, construir um pensamento em artes, reflexivo e decolonial.



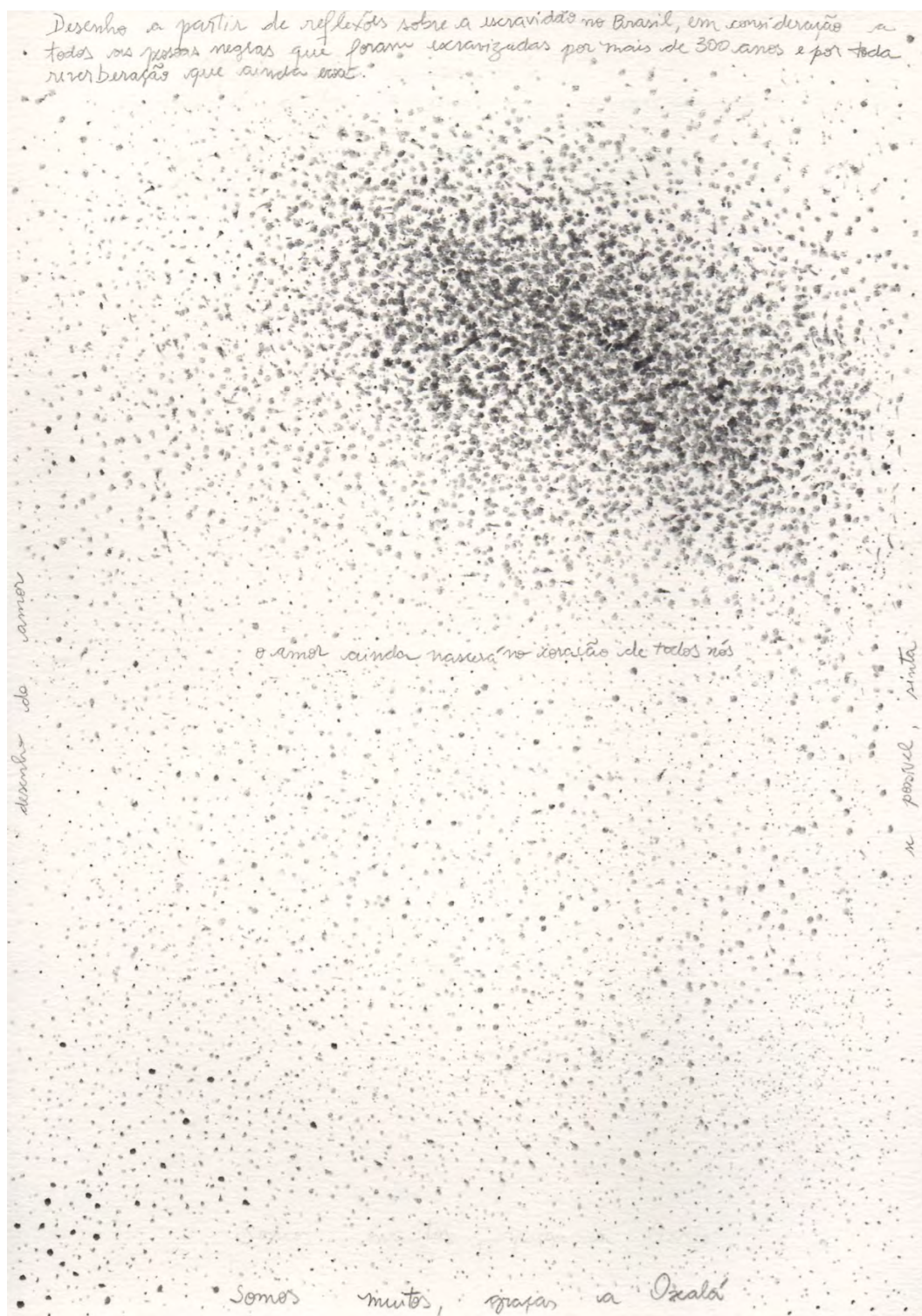
Ateliê Terreiro, 2019, 1^{as} reuniões do Grupo no Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro/ RJ



Luanda, *Letramento afroindígena*, 2020, livro de artista
Terreiro - folha 1, desenho grafite e lápis de cor,
dimensão 30 x 20 cm



Luanda, Letramento afroindígena, 2020, livro de artista
Letramento Afro - folha 2, desenho grafite e lápis de cor,
dimensão 30 x 20 cm



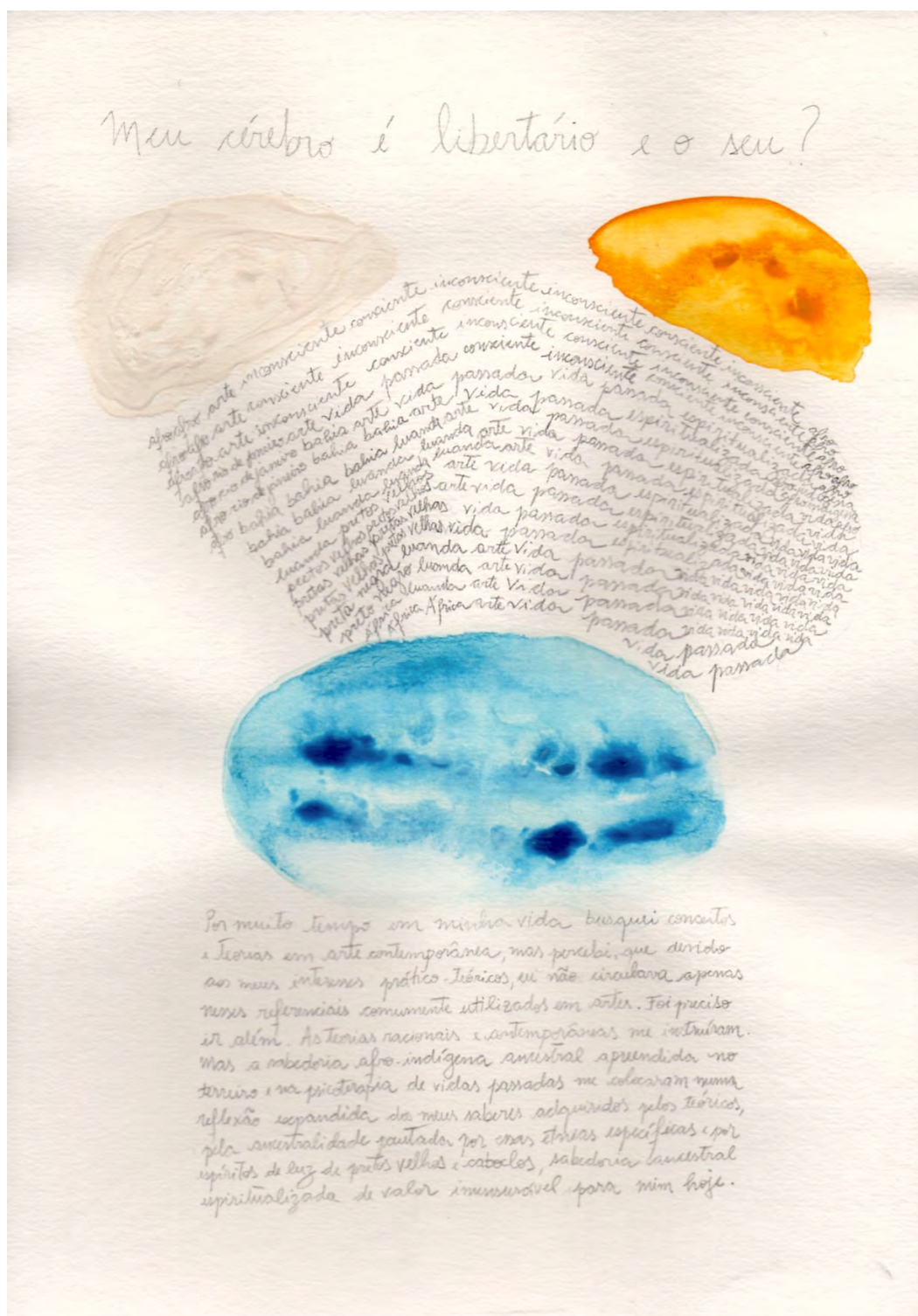
Luanda, *Letramento afroindígena*, 2020, livro de artista
Constelação a partir de racismos - folha 3, desenho grafite e lápis de cor,
dimensão 30 x 20 cm



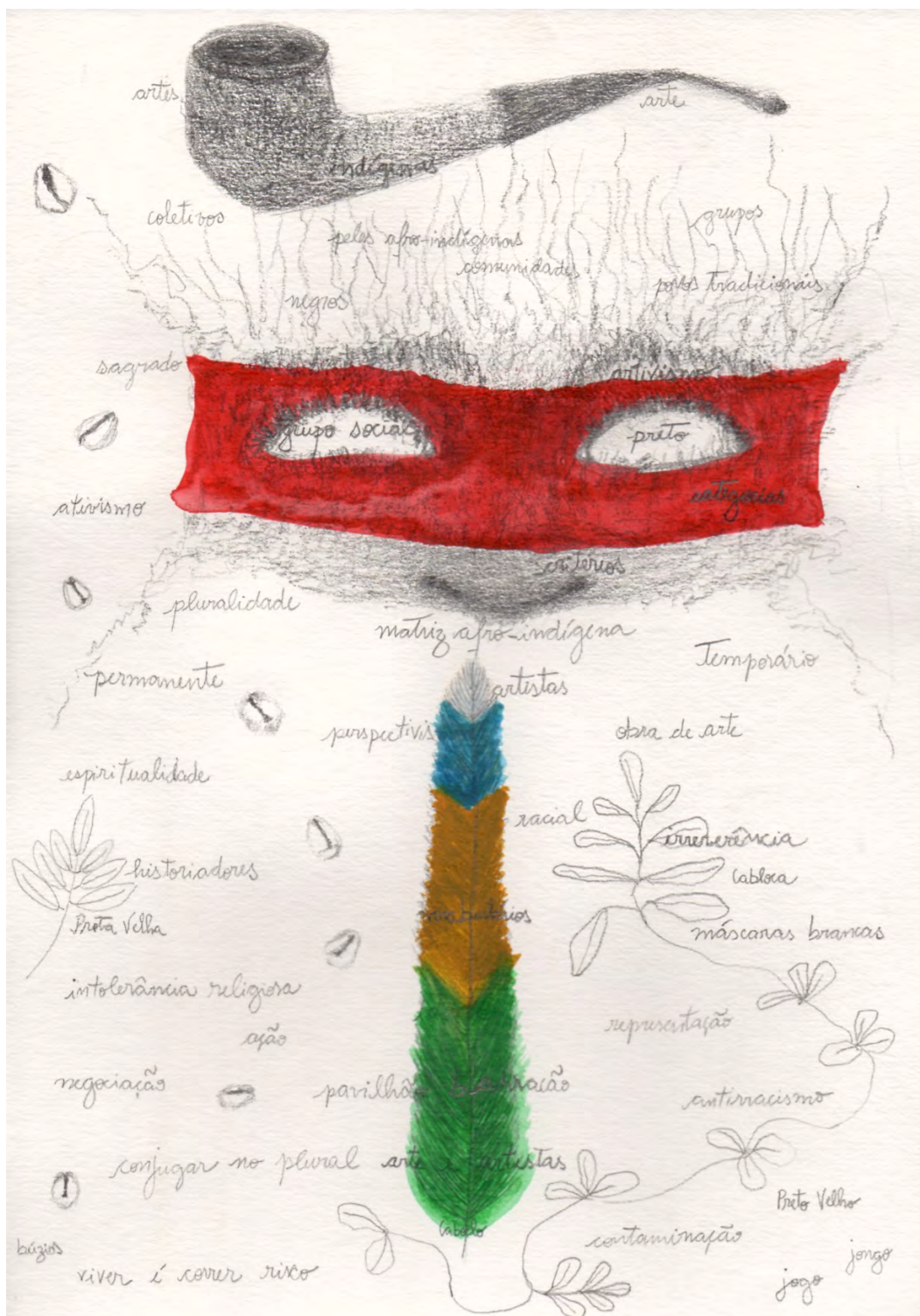
Luanda, *Letramento afroindígena*, 2020, livro de artista
 Guias e listas afro-brasileiras - folha 6, desenho grafite e lápis de cor,
 dimensão 30 x 20 cm



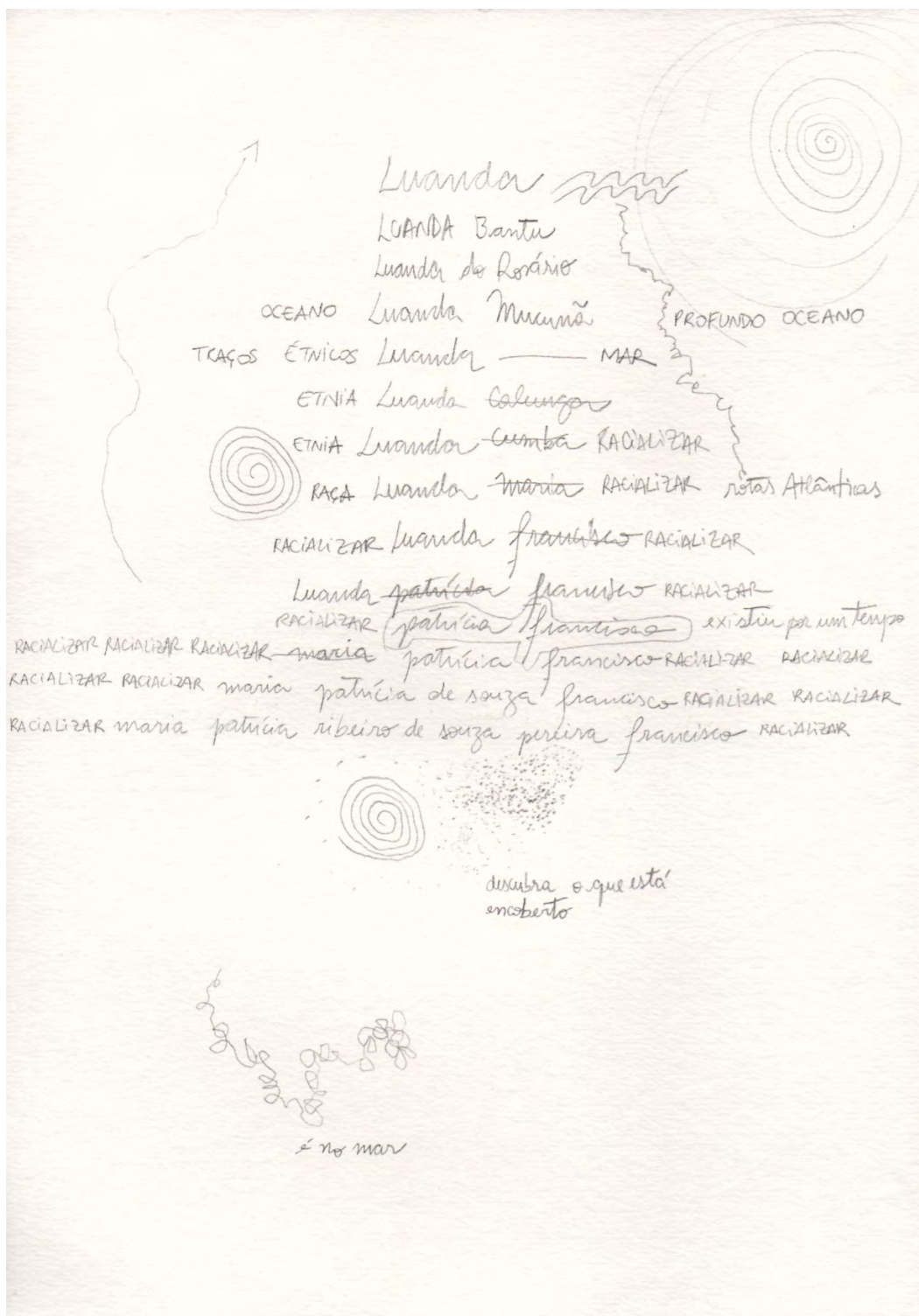
Luanda, *Letramento afroindígena*, 2020, livro de artista
 Letramento Terra-Aruanda - folha 7, desenho grafite e lápis de cor,
 dimensão 30 x 20 cm



Luanda, *Letramento afroindígena*, 2020, livro de artista
Consciente/ inconsciente afro-referenciado - folha 8, desenho grafite e lápis de cor,
dimensão 30 x 20 cm



Luanda, *Letramento afroindígena*, 2020, livro de artista
 Como pensar macumba na arte - folha 10, desenho grafite e lápis de cor,
 dimensão 30 x 20 cm



Luanda, *Letramento afroindígena*, 2020, livro de artista
 Nome racializado - folha 12, desenho grafite e lápis de cor,
 dimensão 30 x 20 cm

Site da artista

<https://luanda.art.br>

Convite para escrever um artigo sobre a morte de refugiados das senzalas

Os fios da senzala foram pessoas muito batalhadoras, muito organizada também. Dá uma reforçada nisso na hora da sua escrita. Cê puxa esse lado, da batalha, da coragem, da inteligência de se organizar e lutar por nossos direitos, por nossa dignidade. Eche... que foi travada uma história de muita luta que durou séculos ... é uma grande lição de perseverança. Nós nunca desistimos. Sempre lutamos. E mais chibata e nós lutamos. E uns castigos e nós lutamos. E gente morta e nós lutamos. E o mar cheio de corpos e nós lutamos. E a vida acontecendo e nós lutamos. Nós lutamos demais. Foi muita luta criança. Essa defesa que a criança faz o tempo todo de nós, nos ajuda a vencer esse lembrador de tanta perseverança pra chegar na liberdade.

Esse véio apanhou demais, que machuquei minha perna. Mas tudo bem criança foi assim, passou. O amor elevou nosso pensamento. Os sofrimento nos fez humilde do nosso querer. Ficamos tudo assim humildes, pacientes, mas lutando, rezando para nos salvar e levar na passagem mais pessoas conosco. É criança foi assim. Uma luta constante. Por isso esse véio já amanheceu a filha com essas ideias. Lute e mostre a luta que aconteceu nesse Brasil. Nós lutamos demais, foi muita luta, muitos anos, muitas fases, muitas mudanças que os nêgo conseguiram fazer, depois de tantos anos. E hoje esse véio olha essa criança morrendo, o véio fica muito triste, gente nova, gente moça, povo negro, povo forte, que aguenta essas mazela toda, não é fácil. Eche... luta, luta que vem a recompensa. Não esqueça o que esse véio está falando. Comenta as atualidades no texto e faz um misturador que os fio tudo se emociona.

Pai Cipriano

Rio de Janeiro, 18 de junho de 2018.

Carta de Pai Cipriano, arquivo da Mesa de Griot, coleção da artista

