

AS ARTES DE SI: epistemologias alternativas em processos artísticos quilombados



LAS ARTES DE SI: quilombos, palenques, cumbes e maroons as horizon trough the african-american arts

Amália Coelho de Souza*

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Minas Gerais, MG, Brasil.

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Bahia, BA, Brasil.

ORCID: 0000-0003-3871-911X

*Autor correspondente (e-mail: amaliacoelhodesouza@gmail.com)

Resumo: *As Artes de si: epistemologias alternativas em processos artísticos quilombados* procura investigar processos artísticos tendo comunidades de palenques, quilombos, cumbes e maroons como horizontes de criação, produção e fruição de obras criativas. Este artigo surge como um esforço com o intuito de contribuir para a estrutura teórica crítica afrorreferenciada, a favor de uma prática artística para além de um paradigma eurocêntrico. Obras performativas de artistas negros, referências primárias desta investigação, serão investigadas a partir de uma perspectiva quilombola, procurando abrir articulações entre poéticas, posições, trajetórias, territórios e teorias que desobedeçam aos parâmetros críticos ontoepistemológicos (SILVA, 2019) fortemente inclinados para o universo das representações raciais. Assim, usamos a expressão Las Artes de si, tal como cunhada por Bona (2019), para nos referirmos a essas performances, criações e culturas materiais negras que operam a inadequação ontológica presente nas comunidades quilombolas, palenques, cumbes, e maroons, entendendo-as como referências das culturas afro-americanas.

Palavras-chave: Quilombos. Arte Negra. Comunidades Tradicionais. Epistemologia. Poéticas.

Abstract: *Las Artes de si: quilombos, palenques, cumbes, and maroons* as a horizon through the African American arts seeks to investigate artistic processes with palenques, quilombos, cumbes, and maroons communities as horizons of creation, production and fruition of creative works. This article emerges as an effort to contribute to the Afro-referenced critical theoretical framework for the artistic practice beyond a Eurocentric paradigm. Black artist performance works, primary references of this research, will be investigated by the maroon's cultural background, seeking to open articulations between poetics, positions, trajectories, territories and theories that disobey the critical onto-epistemological parameters (SILVA, 2019) strongly inclined to the universe of racial representations. Therefore, we use the expression Las Artes de si, as coined by Bona (2019), to refer to these performances, creations and black material cultures that operate the ontological inadequacy present in the quilombos, palenques, cumbes, and maroons communities, understanding them as references of the African American cultures.

Keywords: Palenques. Maroons. Black Art. Decolonial. Poetics.

1. Introdução

No texto *As Artes de si: epistemologias alternativas em processos artísticos aquilombados* procuro investigar processos artísticos em que o aquilombamento aparece como dispositivo de criação, produção e fruição de obras artísticas. Este artigo surge como esforço de uma contribuição para o arcabouço teórico crítico afrorreferenciado na prática artística de autores negros. As manifestações expressivas do espírito negro, constantemente circundadas pela atmosfera de desespero e terror, sufocam nossa existência. O genocídio físico, moral e epistêmico engendrado pelos mecanismos de subjugação racial são recuperadas por Fanon (2008, p.54) em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, sua tese de doutoramento rejeitada pela comissão julgadora da Universidade de Lyon.

A ontologia, quando se admitir de uma vez por toda que ela deixa de lado a existência, não nos permite compreender o negro. Pois o negro não tem mais de ser negro, mas sê-lo diante do branco [...]. Aos olhos do branco o negro não tem resistência ontológica (FANON, 2008, p. 104).

A posição sempre relacional ao sistema algoz no qual a pessoa negra procura existir deságua em diversas crises psíquicas e emocionais. Facilmente convocadas como produtos das relações étnico-raciais, as pessoas negras são raramente reconhecidas a partir das expressões da sua existência, de horizontes ontológicos próprios. A intelectual, escritora e editora afro-americana Toni Morrison (2018), problematiza o enquadramento da literatura negra americana em relação ao que denomina de *white gaze*, a mirada branca na produção de artistas negros.

Já fui acusada pela crítica de não escrever sobre pessoas brancas. Eu me lembro de uma resenha sobre “Sula” em que o crítico disse tudo bem, tudo certo, mas um dia ela, ou seja, eu, terá que encarar a verdadeira responsabilidade e amadurecer e escrever sobre o verdadeiro confronto para as pessoas negras: as pessoas brancas. Como se nossas vidas não tivessem nenhum sentido e nem profundidade sem a mirada branca. E passei toda minha vida de escritora tentando me certificar de que a mirada branca não era dominante em nenhum dos meus livros (MORRISON, 2018).

A artista visual e historiadora da arte Ana Beatriz Almeida (2020, p. 43) ressalta como a crítica e a história da arte reproduzem as categorias de subjugação racial ainda que "no fim da arte". Para a autora, o necessário deslocamento de uma crítica, história e teoria da arte requer

o abandono das categorias analíticas típicas da construção do conceito de arte na modernidade.

Uma vez admitida a falência de uma narrativa única, por pensadores do próprio campo da crítica e história da arte, cito 'O fim da Arte' proposto por Danto e 'O fim da história da Arte' segundo Belting, torna-se necessário avaliar os entraves deste sistema que geraram seu fim. (...) visto que o processo analítico e crítico da produção de arte 'pós-histórica' se relacionam ainda com o modelo histórico questionado, uma vez que a categoria de arte é fundante da narrativa que integra o sistema de produção de conhecimento, através do qual se dá a colonização ocidental (ALMEIDA, 2020, p.43).

Nesse sentido, procuro retomar os processos de resistência negra das Américas — a quilombagem, a maroonagem e a palenqueria — como horizontes ontológicos para a criação e o fazer estético na obra de artistas negros, lançando mão de epistemologias alternativas construídas na e a partir das práticas de artistas negros como operadores de sentido. A quilombagem, como gesto de imaginação criativa e crítica, se constitui como campo de emergência do deslocamento do sujeito da arte operado pelos artistas, colocando, em relação às diversas agências, humanas e não humanas, num fazer teórico-artístico encruzilhado. A essas práticas que se colocam no cerne de processos de resistência das comunidades negras nas Américas denomino práticas aquilombadas. Tais atos se definem a partir da implicação mútua entre agências ancestrais, espirituais e políticas em suas obras, constituindo-se sobretudo com base em uma comunidade de sentidos calcada na experiência negra nas Américas. Entendo-as como parte de um processo mais amplo no surgimento de expressões artísticas negras que acompanham tanto as manifestações culturais populares afrodiáspóricas quanto o pensamento, a filosofia e a ideologia transmitidos a partir das práticas corporais e orais dos povos negros na diáspora (NASCIMENTO, 2021).

A dimensão multi-implicada, multitemporal e engajada nas práticas artísticas aquilombadas demanda também o deslocamento epistemológico do lugar do pesquisador e das ferramentas de análise, sendo essas últimas não apenas conceitos apreendidos pela observação, mas operações participantes da constituição da pesquisa em si. Assim, o trabalho, que se insere num contexto de busca pela decolonialidade, é antes um processo do não saber e de adentrar no universo da quilombagem baseando-se na perspectiva do “mato”, metáfora da zona de desaparecimento (BONA, 2019, p. 14) na qual a furtividade quilombola e maroon constitui a fundação do sentido das palavras, dos gestos e das obras que compõem o trabalho.

2. Aquilombamento e a teoria negra: passos para uma perspectiva quilombola

Aquilombolar é um termo que possui uma longa genealogia na teoria quilombola brasileira e vem sendo retomado por gerações de artistas, pesquisadores e críticos para referenciar produções artísticas negras e seus contextos de produção e circulação. O termo, que tradicionalmente denomina o processo pelo qual se constitui o quilombo (MOURA, 1989, p. 56), relaciona conceitos complexos dos processos de resistência dos negros no Brasil, como a fuga, a paz quilombola e a guerra anticolonial (NASCIMENTO, 2018, p. 76). Como revitalização ontológica, o processo aquilombado é a dimensão espaço-tempo constituída na experiência de criação, na brecha em que a vida negra pode acontecer apesar da força vigilante do sistema opressor. É nesse espaço de fuga “de dentro” que podemos compreender outras experiências de viver no mundo. A quilombagem, a maroonagem e a palenqueria se conformam como processo de resistência cultural, econômica e existencial da população negra nas Américas e seu repertório comum configura a experiência Ladino Amefricana (GONZALEZ, 1988, p. 79), fazendo com que a pesquisa se insira num horizonte afro-atlântico.

Vale notar que, na sua ansiedade de ver África em tudo, nossos irmãos dos Estados Unidos que agora descobrem a riqueza da criatividade cultural baiana (como muitos latinos do nosso país) acorrem em massa para Salvador, buscando descobrir sobrevivências de culturas africanas. E o engano se dá num duplo aspecto: a visão evolucionista (e eurocêntrica) com relação às “sobrevivências” e a cegueira em face à explosão criadora de algo desconhecido, a nossa Amefricanidade. Por tudo isso, e muito mais, acredito que politicamente é muito mais democrático, culturalmente muito mais realista e logicamente muito mais coerente, nos identificarmos a partir da categoria de amefricanos: de Cuba, do Brasil, do Haiti, da República Dominicana, dos Estados Unidos e de todos os países do continente (GONZALEZ, 1988, p. 79).

Para os processos artísticos investigados, o termo aquilombar refere-se às operações próprias de experiências possíveis de existência negra no espaço-tempo antinegro, que configura a experiência do mundo como o conhecemos. Na relação com esse mundo, as obras, vidas e trajetórias dos artistas negros operam simultaneamente, enquanto dispositivo de aquilombamento, como recusa, fuga e criação de novas formas de habitar territórios coloniais, sendo também um deles o próprio campo da arte. É nesse movimento duplo que artistas negros vêm inscrevendo suas poéticas, criando rasuras, frestas, flechas atiradas contra o tempo-espaço colonial. Esses gestos de vida são também acompanhados por elaborações epistemológicas próprias, uma vez que os princípios ontoepistemológicos ocidentais (SILVA, 2019) se mostram insuficientes para a leitura das práticas e obras artísticas aquilombadas. As

poéticas negras radicais frequentemente rompem com os princípios ontoepistemológicos da separabilidade, sequencialidade e linearidade, tomados como pressupostos a qualquer análise objetiva e/ou científica, lançando-se numa relação multitemporal, multilocalizada e, por consequência, não linear. O método de investigação crítico no presente texto se inspira também nos processos imaginativos e críticos da realização teórica negra como a afrofabulação de Tavia Nyong'o (2018) e a fabulação crítica de Saidiya Hartman (2020) uma vez que se depreendem da defesa da fabulação como uma perspectiva epistemológica. Kênia Freitas (2019) nos dá uma breve introdução acerca destes conceitos em seu artigo crítico à revista *Multiplot*:

No livro *Afro-Fabulations The Queer Drama of Black Life*, Tavia Nyong'o questiona se "uma poética da afro-fabulação poderia suplementar, ou mesmo suplantar, a política da representação?". Tais estratégias de afro-fabulação para Nyong'o seriam formas de tirar o peso que as artes negra e *queer* carregam a partir das lógicas identitárias e representacionais, apontando, no lugar, para formas expressivas mais fugitivas e performáticas. Essa estratégia expressiva passa também pela proposta de fabulação crítica da historiadora Saidiya Hartman. Partindo de um processo de leitura crítica dos arquivos históricos do Atlântico Negro, Hartman diante da incontornável e insuportável violência destes arquivos, assume a impossibilidade da representação (que apenas poderia reproduzir e/ou atualizar o processo violento). A historiadora manifesta assim, como alternativa, a necessidade da encenação na pesquisa e interpretação dos arquivos. O que Hartman incorpora ao processo de veridicção histórica é o elemento imaginativo, o subjuntivo do passado, o "e se" – não em um sentido falsificante (ou seja, oposto ao verdadeiro), mas fabulatório (que não pode e não quer ser verificado) (FREITAS, 2019).

Assim, a partir do acúmulo teórico alçado por autoras como Denise Ferreira da Silva (2019), Toni Morrison (2018) e Saidiya Hartman (2020), pretendo retomar a quilombagem, a maroonagem e a palenqueria, entre outros movimentos negros seculares, como horizontes ontológicos da criação e experiência estética negra, apoiando-me não somente no arcabouço crítico negro, mas na própria experiência tal qual é vivida na resistência dos campos, das favelas, dos terreiros — lugares nos quais também me formei.

Ao romper com os princípios de separabilidade, sequencialidade e linearidade, as poéticas negras radicais inscrevem dimensões temporais e espaciais forjadas segundo um apuramento epistemológico de sua prática estética. Desse modo, tanto as manifestações da cultura afrodiaspórica, os rituais de candomblé, da santeria, dos maracatus, jongos e tangos quanto algumas produções artísticas dentro da arte contemporânea comungam de arcabouços simbólicos e epistêmicos, visto que o espectro da criação negra nas Américas tem, aproximadamente, cinco séculos de sedimentação. Sob o julgo do sistema escravocrata e do

racismo estrutural que fere a "resistência ontológica do negro" (FANON, 2008, p. 104), artistas negros vêm se aquilombando, fundando espaços de cooperação e criação, galgando conceitos e inventando práticas e nomenclaturas para um fazer estético negro calcado na experiência desses povos intercruzados, encruzilhados nas histórias do Atlântico. O gesto dessa pesquisa passa, então, a matutar: quais os conceitos operados por artistas negras e negros quanto da sua prática encruzilhada? Tomando não somente a crítica, mas a fundação de sentidos no universo afrodiaspórico como rumo, quais as rotas possíveis de conexão entre artistas, obras, trajetórias e espaços? Partindo das experiências da maroonagem, da quilombagem e da palenqueria como horizonte ontológicos, quais as categorias possíveis que esses universos propõem? Essas são algumas das questões que se inserem num contexto de ampliação dos arcabouços teóricos na análise das obras e processos artísticos negros.

Vistas a partir do "mato", zona de opacidade em que são constituídos os territórios autônomos negros, a pesquisa procura compor um campo epistemológico possível de elaboração teórica no qual se faça presente a operacionalização dos conceitos oriundos das obras, ou ainda, oriundos do campo de forças da experiência desde uma perspectiva quilombola e/ou maroon. Como pesquisadora quilombola, coloco-me numa perspectiva "matuta", palavra de origem bantu que, dicionarizada no português, significa: 1. Que vive no mato. 2. Relativo ou pertencente ao mato. 3. Que revela esperteza. "Matutar" pode ser entendida como uma atividade intelectual típica dos quilombos, daqueles que se retiram da zona de visibilidade, da transparência colonial, e se embrenham nos matos para pensar.

O mato, como perspectiva epistemológica, metaforiza a relação de luta entre a opacidade (GLISSANT, 2008), própria da resistência quilombola, e os mecanismos de captura da "transparência" colonial. Édouard Glissant contrasta o direito à opacidade com a exigência da transparência nas relações de conhecimento ocidental. Para Glissant (2008, p. 53), uma poética que parte da relação tem a opacidade como princípio na compreensão e na relação com a diferença:

Não apenas consentir no direito a diferença, mas, antes disso, no direito à opacidade, que não é o fechamento em uma autarquia impenetrável, mas a subsistência em uma singularidade não redutível. Opacidades podem coexistir, confluir, tramando os tecidos cuja verdadeira compreensão levaria à textura de certa trama e não à natureza dos componentes. (GLISSANT, 2008, p. 53).

Nas perspectivas das guerras de conquista, o mato se configura como esse território amorfo, uma trama e textura, em que indígenas africanos e ameríndios constroem as estratégias de resistência ao avanço colonial. O mato encontra expressão não só na historiografia de repressão aos quilombos, como em cartografias escritas das Américas. Comumente descrito enquanto zona de hostilidade para os europeus, é na capacidade tática

de se misturar aos matos, as tramas de florestas, que pessoas negras escravizadas e indígenas, tanto africanos quanto ameríndios, construíram novos espaços e tempos contra a expansão colonial.

Lugares de acesso difícil, o mato ou as florestas de pedras, foram, na verdade, os melhores aliados dos africanos que lutavam - pelos motivos mais diversos - contra os escravistas portugueses. Para os portugueses, homens do Atlântico, a floresta tropical era um espaço impenetrável e desconhecido: um inferno militar e teológico. A História geral das guerras angolanas de Cadornega (1972 [1680]) mostra bem a verdadeira obsessão que os matos e a floresta provocavam no imaginário dos portugueses. Em virtude da abundância de suas florestas, Cadornega chama Angola de «espesso país» (ibid.: I, 102). Os matos chegam a ser, na obra deste historiador, a expressão por excelência de um continente hostil. Eles representam tudo o que obstaculiza o avanço da empresa escravista e colonial. (LIENHARD, 2005, p. 102).

O mato, como lugar de construção de fazeres estéticos e teóricos, tem como perspectiva a multidisciplinaridade e a transversalidade de saberes, adotando como referências textos, imagens e tradição oral, além de evitar o antropocentrismo próprio da modernidade, uma vez que, conforme Lienhard (2005, p. 102), os matos, que compreendem os reinos vegetal, animal, mineral e espiritual, foram também protagonistas da resistência maroon, quilombola, palenqueira e indígena na América.

Tendo o mato se constituído como o território ontoepistemológico da resistência quilombola, a fuga se constitui a seu modo como mecanismo próprio de resistência ao sistema escravista. A fuga, tal qual nos mostra Beatriz Nascimento (2021), é um procedimento complexo e não ocorre espontaneamente. Devido à magnitude da opressão escravocrata, o negro que foge é alimentado pela virtualidade do quilombo, e essa fuga existe antes como tática "de dentro", "dentro ainda da senzala", segundo as palavras da autora. Essa atitude de autodefinição constrói a fuga enquanto um espaço-tempo da existência, simultâneo ao sistema opressor, mas além dele. Essa vivência multitemporal própria da resistência dos povos negros na América, precisa ser considerada também nas experiências de criação dos artistas negros desde uma perspectiva quilombola.

Para Bona (2019, p. 14), as atividades criativas e místicas fazem parte do território cognitivo pelo qual se torna possível a projeção do quilombo. Essa dimensão cultivada secreta e clandestinamente no regime de escravidão extensiva seria o impulso que propicia a resistência material e territorial. A maroonagem seria, então, parte de um processo epistêmico refinado da "arte de si" pela qual as pessoas escravizadas abandonam a ontologia escravista.

La comunidad cimaroona no es más que el resultado final de estos procesos de subjetivación, de estas “artes del sí” mediante las cuales —a través de la improvisación, la variación permanente de los ritmos, y el fraseo corporal y vocal— la persona esclavizada escapa de la nadificación propia de la condición de esclavo, y llega al ser, es decir vuelve a ser, para sí misma y las demás, sujeto de acciones y creaciones (BONA, 2019, p. 14).

As artes de si denominam os diversos procedimentos cognitivos, de diferenciação e cultivo espiritual pelo qual as pessoas negras, no contexto das Américas, se libertam dos grilhões das categorias coloniais à medida que comungam esteticamente com as manifestações culturais negras e seus horizontes epistêmicos e filosóficos. É por meio das artes de si, da produção de experiências estéticas comuns, que as comunidades negras das Américas cultivam a resistência, construindo territórios de partilha, quilombos, terreiros, cumbes e palenques. Para os fins desse texto, as artes de si conformam tanto a atitude matuta da pesquisadora como a das obras, ao passo que ambas procuram lançar-se, no campo da experiência e da cognição, nas zonas ontológicas dos quilombos onde é possível ouvir o ressoar do pulso (Bona, 2019, p.14) que ritma a experiência afro-atlântica.

O território de criação negra seria, então, o próprio predecessor da resistência territorial, sendo a virtualidade dimensão constituinte do processo da fuga, que, na perspectiva dessas experiências, visa não só a ruptura com o tempo-espaco colonial, mas também a projeção do quilombo ou aldeia, em sua dimensão cognitiva e existencial. Tal característica de fuga "de dentro", no interior do sistema de opressão, é o que diferencia os regimes da quilombagem, da maroonagem e da palenqueria dos paradigmas revolucionários ocidentais. Essa forma de enfrentamento envolve uma recusa profunda, presente no pensamento de diversos autores da diáspora negra, e tem se firmado também como uma chave teórica na compreensão dos processos existenciais negros para e além da sobrevivência ao tempo-espaco antinegro.

A população negra mundial, especialmente na diáspora, pode ser localizada na experiência do tempo-espaco esmagador, em que "não é possível respirar" (FANON, 2008, p. 189), a que somos submetidos à violência irrestrita e extrema do terror racial. Tal configuração temporal e espacial que expurga o negro da possibilidade existencial é intuída desde Fanon (2008). Para o autor, o negro está em duplo impasse à medida que nem o passado possa ser responsivo nem o futuro possa ser promissor. O tempo da liberação expresso por Fanon deve ser concebido não a partir da História, mas da compreensão do apartamento negro do tempo e do espaco (FANON, 2008, p. 189). A temporalidade moderna na sua relação com o negro, constitui-se como tempo extensivo e acumulativo, uma vez que as estruturas modernas de distribuição do tempo-espaco são análogas às lógicas antinssurecionais do período colonial (MBEMBE, 2014, p. 16). Assegurar essa distribuição temporal e espacial se constitui como organização primária do sistema de dominação capitalista global que promove de forma exten-

siva as práticas de zoneamento e violência gratuita à maior parte da população mundial.

Condenados a viver em territórios fragmentados e controlados ora por forças do estado, ora por grupos mercenários, expostos à ostensividade militar aberta e impedidos de se afirmarem como sujeitos do seu próprio futuro, é a universalização da condição do negro, figura que emerge com as formas modernas de governação, que Mbembe (2014, p. 16) denomina de devir negro do mundo. O negro ocupa, então, uma figura recalcada no imaginário capitalista, instituída no tempo da “grande noite” e para o qual se dirige os aparelhos repressivos da sociedade, revisitados na literatura afropessimista como *antiblackness*, a antinegitude. A multiplicação do devir negro do mundo, constitui-se, assim, pela própria reverberação do tempo e espaço como instituições antinegras. Para a autora afropessimista Hortense Spiller,

[...] a anti-negritude inaugurada sob a escravidão é uma sentença de morte decretada por gerações e gerações, que muda de nome e forma ao longo do tempo e do espaço, mesmo quando sua continuidade perdura. No entanto, para Spillers, o tempo não apenas acumula, mas também captura. Sua concepção de temporalidade significa que o tempo é uma forma de cativeiro: a torna uma “mulher marcada”. Ela é marcada por uma história de violência, trauma e terror que altera concepções normativas de temporalidade. Em outras palavras, a anti-negritude e o terror racial são forças epistemológicas e corporais, mas também são modalidades temporais que estruturam a subjetividade e as chances de vida (Dillon, 2013 apud Spillers, 1987).

Para Dénètem Touam Bona (2019, p. 14), o processo descrito como maroonagem se configura a partir de territórios cognitivos e informacionais próprios que buscam com base em estratégias, como o silêncio, o segredo e os jogos de sentido, o contato com a virtualidade operada pela recusa. De tal modo o direito à opacidade (GLISSANT, 2008, p. 53) não figura apenas como uma reivindicação, mas antes como operador da resistência à captura colonial, dado que a atividade quilombola e maroon se substancia a partir de seu “desaparecimento” (BONA, 2019, p.14). Nesse sentido, podemos relacionar as práticas de diversos artistas negros aos processos de fuga e aquilombamento presentes na história dos povos negros nas Américas. Situar a prática de artistas negros que se encontram aliados a essa perspectiva é abrir para a possibilidade de um campo crítico desses gestos de vida — entendendo-os como parte de um fazer continuado na história negra que se confunde com o próprio “pulso”, segundo Bona: aquilo que possibilita a continuidade do movimento de resistência. Por essa compreensão, não procuro apresentar obras de artistas, mas atos de vida, ebós, aparições, feitiçarias, conjurarias, mesclando a apresentação das obras das artistas com os conceitos que mobilizam em suas práticas.

Delimitar precisamente as zonas de contato entre as diversas práticas no universo da quilombagem da maroonagem e da palenqueria não é somente uma tarefa ingrata como se tra-

duz na qualidade de um gesto colonial. Por isso, para os fins do presente texto, os artistas, obras e trajetórias serão aproximados com base em seus encontros, reservando à sabedoria de Eshu conexões próprias do segredo da resistência cultural das Américas. Apresento aqui uma encruzilhada vivida entre três diferentes artistas a partir das águas, sendo esse elemento e os conceitos que nele se depreendem os guias para a tecedura que essa breve exposição persegue. Nas três práticas relacionadas, o corpo feminino negro figura como atravessamento das poéticas que coloca em relação e partem tanto do campo das artes performáticas quanto do campo de forças das cosmogonias afrodiáspóricas do candomblé, do conjure e da santeria. Para isso traço uma breve paisagem descritiva das três artistas que buscarei aquilombar.

Ana Beatriz Almeida é antropóloga, iniciada nos ritos de *Bàbá Ègún* e artista de dança contemporânea. Em seu ciclo de performance *gunga*, Ana Beatriz percorre performaticamente diversos lugares importantes para a diáspora negra e “resgata simbolicamente aqueles que não sobreviveram ao trajeto” (palavras da autora). *Gunga* é uma palavra da língua bantu que é traduzida como “aquele que faz o feitiço”, colocando seu corpo-território em relação ao espaço por meio de seu próprio método de criação denominado *Ngomuku*. O método proposto por Ana Beatriz Almeida reúne duas palavras da língua bantu: a primeira, *Ngoma*, “designa ao mesmo tempo dança e tambor, refere-se a mover energia”, e *Iku*, palavra em yorubá que titula a morte. Nas palavras da autora, “se *Ngomuku* tivesse uma tradução seria ‘mover a energia da morte’”. Em sua dissertação *Contra-necropoder: uma narrativa da morte sobre a arte* (2020), a autora descreve como os âmbitos de sua pesquisa artística com os terreiros de *Bàbá Ègún*, a Irmandade da Boa Morte, e as origens do candomblé da Bahia se entrelaçam em um fazer artístico-teórico encruzilhado. Entre descrições de jogos de búzios, residências e exposições, seu relato demonstra a capacidade da arte enquanto categoria de contrafeitiço, nas palavras da autora:

O que se observa aqui não é diferente da constatação que levou a crise dos museus coloniais, quando se nota que a retenção de objetos que têm subjetividade e funcionalidade em outras culturas por instituições coloniais produzem efeito devastador sobre a vida dos indivíduos pertencentes a estes povos. A perspectiva que proponho aqui é de que o oposto também seja possível. Ou seja, que ações desenvolvidas a partir de lógicas ocidentais endereçadas a tais audiências, com finalidade decolonial, atuem de maneira reconstrutiva em tais lógicas, ainda que engendradas em uma racionalidade hegemônica (ALMEIDA, 2020, p. 210).

Em seus atos de vida, Ana Beatriz se comunica com os territórios da diáspora negra dançando em solo genocida e insurgindo à força o esquecimento. Seu processo de renascimento entre a família Almeida, no Benin, culmina de um percurso de práticas, pesquisas e feitiços que marcaram sua trajetória de artista *gunga* herdada de sua família.

Amara Tabor Smith é artista, coreógrafa e diretora do *Deep Waters Dance Theater*. A autora define o seu trabalho de dança como “Conjure Arte Afro Surrealista”, entre várias outras

definições que a acompanham. Nascida na bacia de São Francisco, em Oakland, ela utiliza rituais inspirados na espiritualidade yorubá para discutir questões sobre justiça social e ambiental, comunidades, identidades e pertencimento. Amara também é fundadora do projeto *Casa Cheia de Mulheres*, uma residência multitemporal e multiespacial voltada para performers negras na cidade de Oakland. Em seu projeto, Amara retoma o papel das diversas mulheres negras que atuaram em aquilombamentos, rebeliões e revoltas como protagonistas dos processos profundos de resistência negra nas Américas. Tais mulheres, muitas vezes curandeiras, feiticeiras e matriarcas, cultivavam no interior das comunidades negras as contranarrativas e as potências não ditas do mundo para além de uma gramática colonial. Essas potências criadoras constituem a força propulsora “para o fazer artístico e para a mobilização de corpos políticos capazes de dismantelar os dispositivos de controle e silenciamento” (SILVA, 2017).

O conjure é uma manifestação negra típica da resistência do sul dos EUA. Com raízes no vodu haitiano, o conjure persiste como prática entre as comunidades negras sulistas, além de estar presente, como cultura sacra, em diversas narrativas sobre a resistência das comunidades negras estadunidenses, às vezes pouco visibilizadas enquanto processos aquilombados durante a escravatura e, inclusive, no pós-abolição. Em sua performance *Sobe As Antepassadas*, datada de 2014, Amara Smith se utiliza de repertórios da *Conjure Art*, termo criado pela autora, e da manifestação afro-cubana de *Lukumi*, na qual é iniciada, para evocar o corpo feminino negro como travessia, numa discussão sobre a ascensão das mulheres negras, cujas vidas são sobrepujadas, ao reino da ancestralidade. O corpo aparece como território ritual e incorporado através de elementos que buscam encarnar, as ancestrais Nanã, Yemonjá e Olokun.

Maya Quilolo é quilombola, antropóloga e multiartista, em sua trajetória artística, Maya se define como “girino de beira”, “planta de várzea”, uma referência à vida ribeirinha no Vale Jequitinhonha em Minas Gerais. Em seus atos de vida, Maya percorre os caminhos da Cobra D`água, entidade afro-ameríndia pela qual a autora relaciona os seus ebós (trabalhos). Na performance chamada *ÍPÓRÌ*, Maya carrega na cabeça as águas do Rio Watu (Rio Doce) para ofertar à deusa Yorubana Osun em Osogbo, na Nigéria, como prece para o fortalecimento da resistência contra o avanço da mineração extensiva em território Américo Ladino. O ebó, traduzido como “trabalho”, objetiva alimentar o caminho da resistência aos projetos de mineração a partir do enlace das margens atlânticas, o “enlace dado no umbigo do tempo” segundo o próprio corpo preto-índio. O “Ori de Cobra D`água” expressa a relação entre as águas americanas e africanas, presentes nas manifestações culturais afro-brasileiras por meio da permutação entre as raízes de Dan e Boiúna, expressando também a contribuição ameríndia na experiência dos povos afro-brasileiros.

Em *Banzo Bendita*, realizada em 2012, uma das performances que compõem o ciclo ritual *gunga*, Ana Beatriz Almeida cria o que ela denomina de “prece”, uma dança-rito dedicada àqueles que não sobreviveram ao trajeto transatlântico. Seu corpo-canal encarna as tensões e-

vocadas do invisível, contrações de músculos/feitiço que procuram dilatar o tempo a partir do ritmo e do calor de sua dança. Na instalação, território da artista, gaiolas foram penduradas em uma grande árvore de murta nas ruas de Cachoeira-BA. O corpo da artista dilata o espaço alicerçado no movimento, colocando-o em relação ao invisível, ao tempo (iroko) e à carne, a “cripta esquecida”, a matéria acumulada e sedimentada do terror do tráfico transatlântico, as mortes, os abortos e os sacrifícios chamados por Almeida de “canto suicida”. O método *Ngomuku*, muito antes de representar a máquina mortífera de Banzo, convoca para a cena a densidade atlântica intransponível, o breu que reside nas águas do atlântico, o espelho escuro e opaco das águas de terror e sal. É a dimensão espessa e opaca do atlântico que está presente nos gestos de Bea, “clarificado” a partir da inserção do áudio de ondas do mar no vídeo disponível em seu website.

Sobre *Nossas Antepassadas*, de Amara Tabor Smith, empresta o corpo-transe à autoridade de Likumi, culto ancestral às divindades yorubanas em Cuba. Amara evoca a presença do mar por meio de corpos-ventres que se propagam pelas ruas de São Francisco (EUA). Vestidas com figurinos armados de redes e conchas, cinco performers iniciam sua dança a partir de um centro: os movimentos interagem com a arquitetura concreta da cidade americana e que imitam as pesadas plataformas poluentes do porto de Oakland. Como ondas, os corpos-ventres se propagam nas esquinas em suas danças evocativas, conjurando a presença do mar em meio à paisagem urbana. A partir da convocação, Amara presentifica o mar. É pelo aspecto onipresente da água que a artista rememora em seu gesto as deusas criadoras Olokun, Yemonjá e Nanã, força-matéria pela qual a artista reivindica o direito à existência dos biomas ameaçados pela expansão capitalista.

A obra *Ori de Cobra é Caminho de Ferro* (2020), de Maya Quilolo, é composta por imagens sobrepostas de seu corpo-carne às montanhas em dilaceramento, representando a ferida aberta, o sangue, o ocre minério escorrendo por veias abertas. É em sua capacidade venal e intraorgânica que Maya evoca as relações intrínsecas entre as dores de seu corpo preto-índio e os paradigmas de extração total, estupro e irreversibilidade do processo colonial no que tange à matéria de seu corpo-território. No vídeo, uma “cidade que tem mamas” deságua em chuvas torrenciais, em desastres lamacentos e terras devastadas — sangue jorrado do próprio seio da terra. Ao trazer para os próprios órgãos o terror do dilaceramento, Maya expõe relações de mútuo pertencimento e agressão entre agências humanas e não humanas no seio das mudanças climáticas.

Nas obras artísticas apresentadas, podemos entrever procedimentos que contêm o pulso (Bona, 2019, p. 14) dos processos de resistência negra nas Américas, seja na “política de ritual” de Ana Beatriz Almeida, no “Conjure Afro Surrealista” de Amara Smith, seja “na arte ebózeira” de Maya Quilolo; as artistas traçam linhas que expõem a mediação e a negociação ritual de seus trabalhos. Agências humanas e não humanas são tomadas pelas artistas segundo um campo relacional que tem como meio (não o fim) a inflexão radical dos princípios de separabilidade, linearidade e sequencialidade, tão caros às teorias e práticas da modernida-

de. Essa inflexão é o que possibilita as práticas quilombadas performarem na impossibilidade de representação das dores do tráfico transatlântico, da onipresença do mar, das feridas nos leitos de água provocados pela expansão do tempo-espço capitalista. Nesse sentido, podemos dizer que as práticas artísticas quilombadas dessas mulheres negras fundam epistemologias próprias, traçam lógicas específicas e se conectam a partir de redes de sentido profundas, calcadas na experiência de quilombamento que perdura há mais de cinco séculos na história das Américas.

3. Conclusão

Podemos notar que as práticas artísticas apresentadas se constituem por meio de dispositivos cosmopoéticos que não se voltam apenas a uma percepção transcendental. As artistas se utilizam de dispositivos epistêmicos, inspirados nos terreiros, nos quilombos e nos palenques, para promoverem experiências éticas e estéticas que, por um lado, convocam os saberes ancestrais para o campo da arte contemporânea e, por outro, utilizam a arte como dispositivo de luta simbólica, rompendo com a colonialidade da categoria. Se, por um ângulo, a ruptura é o que externaliza a dissidência em relação ao sistema dominante, a virtualidade de um outro espaço-tempo é o que alimenta o gesto dissidente, aproximando-se das dinâmicas próprias das fugas gestadas ainda no interior das senzalas. As artes de si constituem mecanismos pelos quais a criação negra abre fendas no tempo-espço e são alimentadas pelas epistemologias negras como nos mostra Audre Lorde (2013):

A qualidade da luz pela qual escrutinamos nossas vidas tem impacto direto sobre o produto que vivemos, e sobre as mudanças que esperamos trazer por essas vidas. É dentro dessa luz que nós formamos aquelas ideias pelas quais alcançamos nossa mágica e a fazemos realizada. Isso é poesia como iluminação, pois é pela poesia que nós damos nome àquelas ideias que estão – até o poema – inominadas e desformes, ainda por nascer, mas já sentidas. Essa destilação da experiência da qual brota poesia verdadeira pare pensamento como sonho pare conceito, como sentimento pare ideia, e conhecimento pare (precede) entendimento (LORDE, 2013).

Lorde ressalta a poética não só como produto, mas um meio, mediação do conhecimento a partir de uma vida negra. A *poiesis* seria, portanto, a operação lógica a partir de uma perspectiva não referenciada no ocidente. A poética elencada pelas artistas seria mais operadores do que resultados da pesquisa.

"Por isso, a intenção poética negra feminista segue a trilha aberta por perguntas como: E se, em vez de o Mundo Ordenado, imageássemos cada coisa existente (humano e mais-que-humano) como expressões singulares de cada um dos outros existentes e também do tudo implicado em que/como elas existem, ao invés de como formas separadas que se relacionam através da mediação de forças? E se, em vez de procurar por modelos na física de partículas capazes de produzir análises mais científicas e críticas do social, nos concentrássemos em suas descobertas mais perturbadoras – por exemplo, a não-localidade (como princípio epistemológico) e a virtualidade (como descritor ontológico) – como descritores poéticos, isto é, indicadores da impossibilidade de se compreender a existência com as ferramentas do pensamento que sempre reproduzem a separabilidade e seus pilares, a saber, a determinabilidade e a sequencialidade? (SILVA, 2019, p. 44).

Nesse sentido, com o presente texto, pretendo demonstrar a possibilidade de elaboração poética por meio de epistemologias alternativas como processo de criação de conhecimento, tendo a quilombagem, a maroonagem e a palenqueria na qualidade de horizontes ontológicos possíveis de elaboração tanto no campo da criação quanto no da crítica de arte.

Referências

ALMEIDA, Ana Beatriz. GUNGA | anabeatrizalmeida. **Ana Bia Almeida**. Disponível em: <https://anabiaalmeida.wixsite.com/anabeatrizalmeida>. Acesso em: 24 dezembro 2022.

ALMEIDA, Ana Beatriz Soares de. **Contra-Necropoder**: uma narrativa da morte sobre a arte. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-03122020-212756/pt-br.php>.

BATISTA, Paula Carolina. O quilombismo em espaços urbanos? 130 anos após a abolição. **Revista Extraprensa**, v. 12, 2019. p. 377-396. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/153780>.

BONA, Dénètem Touam. Cosmopoéticas del refugio. **Revista Z**, n. 12, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/39457183/Cosmopo%C3%A9tica_del_refugio_D%C3%A9n%C3%A8tem_Touam_Bona.

FANOM, Frantz. **Pele Negra**, Máscaras Branca. Salvador: UFBA, 2008.

FREITAS, Kênia ; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. **Imagofagia**, n. 17, 2021. p. 402-424. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/225>.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 1, 2008. p. 53-55. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/64102>.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, jan/jun 1988. p. 69-82. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-categoria-polc3adtico-cultural-de-amefricanidade-lelia-gonzales1.pdf>.

HARTMAN, Saidiya. O Tempo da Escravidão. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 14, 2020. p. 242–262. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/42791>.

LIENHARD, Martín. **O mar e o mato**: Histórias da escravidão. Luanda: Editora Kilombelombe, 2005.

LORDE, Audre. **A poesia não é um luxo**. Tradução de Tatiana Nascimento. [S.l.]: Traduzidas, 2013. Disponível em: <https://traduzidas.wordpress.com/2013/07/13/poesia-nao-e-um-luxo-de-audre-lorde/>. Acesso em: 24 dezembro 2022.

MBEMBE, Achille. **A universalidade de Frantz Fanon**. Cidade do Cabo (África do Sul): [s.n.], 2011. Disponível em: <http://www.artafrica.info/html/artigotrimestre/artigo.php?id=36>.

_____. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

_____. **Sair da grande noite**: ensaio sobre a África descolonizada. Pedagogo, Luanda: Mulemba, 2014.

MORRISON, Toni. Sobre a mirada branca. **Diáspora y dissidência sexual em trânsito**, 2018. Disponível em: <https://traduzidas.wordpress.com/2018/02/02/toni-morrison-sobrea-mirada-branca/>. Acesso em: 20 março 2020.

MOURA, Clóvis. **Quilombos**: resistência ao escravismo. São Paulo: Ática, 1989.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **O conceito de Quilombo e a resistência cultural negra**. **Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual**: Possibilidade nos dias da destruição. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

_____. CULTNE - Beatriz Nascimento - Entrevista exclusiva. **Youtube**, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6VmPjhOTozl>. Acesso em: 20 abril 2022.

NYONG'O, Tavia. **Afro-Fabulations: The Queer Drama of Black Life**. New York: New York University Press, 2018.

ORI. Direção: R Gerber e B Nascimento. [S.l.]: [s.n.], 1989. Filme. Acervo pessoal.

QUILOLO, Maya. Maya Quilolo: ORI DE COBRA É MISTÉRIO DO MUNDO - Blog - Pivô. **Pivô**, 2021. Disponível em: <https://www.pivo.org.br/blog/maya-quilolo-ori-de-cobra-e-misterio-do-mundo/#:~:text=Maya%20Quilolo%20%C3%A9%20quilombola%2C%20artista,rios%20que%20cortam%20a%20Am%C3%A9rica>. Acesso em: 24 dezembro 2022.

SEXTON, Jared. Afro-Pessimism: The Unclear Word. **Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge**, n. 29, n. 2, 2016. DOI: <https://doi.org/10.20415/rhiz/029.e02>.

SILVA, Denise Ferreira da. Formação aberta - Aquilombamento nas Margens: 12º encontro com Denise Ferreira da Silva. Coletivo Margens Clínicas, 21 agosto 2021.

SILVA, Denise Ferreira da. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

SILVA, Luciane Ramos. Elas Conjuram: Amara Tabor-Smith. Em Uma Casa Cheia De Mulheres Negras. **Revista O Menelick**, 2º ato, 2017.

SOBE As Antepassadas [Rise Of The Foremothers] - **Deep Water Dance Theater**. Deep Waters Dance, c2022. Disponível em: <http://www.deepwatersdance.com/portfolio/sobeasantepassadas/>. Acesso em: 24 dezembro 2022.

SPILLERS, Hortense. Mama's baby, papa's maybe: an American grammar book. **Diacritics**, Baltimore, v. 17, n. 2, 1987. p. 64-81.



A **Revista de Comunicação Dialógica (RCD)** é editada pela Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição- Não Comercia- Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Link: <http://creativecommons.org/by-nc-sa/4.0/>.

Recebido em: 01/09/2022

Aprovado em: 02/01/2023