

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Daniela da Silva

**MEMÓRIAS DE FORMAÇÃO:**  
Inventar com vozes artistas uma escrita em educação

Porto Alegre  
2024

Daniela da Silva

**MEMÓRIAS DE FORMAÇÃO:**  
Inventar com vozes artistas uma escrita em educação

Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosa Maria Bueno Fischer

Linha de Pesquisa: Arte, linguagem e currículo

Porto Alegre  
2024

### CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Daniela da  
Memórias de formação: Inventar com vozes artistas  
uma escrita em educação / Daniela da Silva. -- 2024.  
250 f.  
Orientadora: Rosa Maria Bueno Fischer.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de  
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Cecilia Vicuña. 2. Conceição Evaristo. 3.  
Emicida. 4. Formação. 5. Memória. I. Bueno Fischer,  
Rosa Maria, orient. II. Título.

Daniela da Silva

**MEMÓRIAS DE FORMAÇÃO:**

Inventar com vozes artistas uma escrita em educação

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutora” e aprovada em sua forma final

Porto Alegre, 24 de fevereiro de 2024.

**Banca Examinadora:**

\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Rosa Maria Bueno Fischer, Dra. em Educação  
Orientadora

\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Luciana Gruppelli Loponte, Dra. em Educação  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup>. Karyne Dias Coutinho, Dra. em Educação  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Sara Alves Feitosa, Dra. em Comunicação e Informação  
Universidade Federal do Pampa – UNIPAMPA

Para Dona Eva

## **AGRADECIMENTOS**

À Rosalina Antunes, Evanir de Fátima Aldengue da Silva, Adélia Aldengue e Maria de Lurdes Soares, pela partilha das vozes, saberes, histórias e memórias.

À Rosa Maria Bueno Fischer, pela inspiração acadêmica, orientação rigorosa e companhia teórica e poética.

À Aline Britto Miranda, Jaqueline Trindade Pereira e Sofia Tessler de Sousa, pelas conversações e o andar junto nesta pesquisa.

Às professoras e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, onde sempre sonhei em estudar: Analice Dutra Pillar, Carla Beatriz Meinerz, Cristianne Maria Famer Rocha, Cristiano Bedin da Costa, Fernanda Wanderer, Fabiana de Amorim Marcello, Elisandro Rodrigues, Gilberto Icle, Gládis Elise Pereira da Silva Kaercher, Luciana Gruppelli Loponte, Magali Mendes de Menezes, Maria Aparecida Bergamaschi, Marília Forgearini Nunes, Máximo Daniel Lamela Adó, Rosa Maria Bueno Fischer e Rodrigo Lages e Silva, pelas aulas e conhecimentos compartilhados, pelas escritas e ficções em educação.

Às professoras da banca Luciana Gruppelli Loponte, Karyne Dias Coutinho e Sara Alves Feitosa, pela gentileza da escuta, leitura e partilha.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, pela bolsa de pesquisa que me permitiu estudar.

## RESUMO

Esta tese trata das narrativas de formação de três artistas e suas contribuições para o campo da educação. A partir de uma escrita ensaística, inspirada nos romances de formação, circunscrevemos o seguinte pressuposto: pensar os modos como Cecilia Vicuña, Conceição Evaristo e Emicida se tornam o que são, a partir de uma vida implicada na experiência da arte como formação de si. Para tanto, propomos um procedimento de pesquisa no qual exercitamos a escuta, o manuseio e a continuidade do que chamamos de *narrativas de formação*, *grafias de formação* e *memórias de formação*. A escrita orienta-se pelos campos da educação, da filosofia e da arte, para olhar a metodologia como um espaço de saber relacionado à experiência do pensamento. O substrato deste trabalho se compõe, assim, da reunião de arquivos em circulação, vindos de entrevistas audiovisuais, sonoras e escritas, de falas encontradas em vídeos, documentários, em livros e documentos diversos, a respeito das artistas e do artista. Em busca de cercar a noção de formação, apostamos em um direcionamento teórico que assume a inseparabilidade entre a arte, a vida e a educação, oferecendo pistas para pensar os modos como as vivências e as experiências com a arte contribuem para nos tornarmos o que somos. Cada ensaio é dedicado a uma das artistas e ao artista, movimentando uma plêiade de discussões, de autoras e autores, linguagens poéticas e campos de saber singulares. A partir de Cecilia Vicuña, colocamos em suspenso uma experiência e um trabalho com a arte, inspirados na ancestralidade andina e no pensamento ameríndio, como importante caminho de reflexão relacionado a uma educação interessada nos preceitos da alteridade, em que o sentir não é reduzido à razão. Já Emicida nos convoca a olhar para o ritmo e a poesia negra afro-brasileira, como uma chave de leitura para a educação, especialmente, relacionada à experiência e ao trabalho musical como um processo formativo que entrelaça saberes, a produção de existências e o direito à arte. Por fim, Conceição Evaristo chama a atenção para os movimentos da literatura, como uma importante linguagem no processo de nos constituirmos existencialmente, em particular quando refletimos sobre a relevância da escrita e do pensamento de mulheres negras, para uma educação que deseja superar ausências, apagamentos, e com isso, se tornar capaz de atualizar as histórias de nossa sociedade.

**Palavras-chave:** Cecilia Vicuña; Conceição Evaristo; Emicida; memória; formação.

## ABSTRACT

This thesis approaches the narratives of formation of three artists and their contributions to the field of education. Departing from an essayistic writing and inspired by novels of formation, the following assumption was drawn: to think about the ways in which Cecilia Vicuña, Conceição Evaristo and Emicida become what they are, from a life involved in the experience of art as a formation of the self. Therefore, we propose a research procedure in which we exercise the listening, handling and continuity of what we call narratives of formation, spellings of formation and memories of formation. The writing is guided by the fields of education, philosophy and art as a way to observe the methodology as a space of knowledge related to the experience of thought. Thus, the substrate of this work is composed by an array of files in circulation which are derived from audiovisual, sound and written interviews, as well as from speeches recorded in video, documentaries, books and several other documents about the artists. In search of grasping the notion of formation, we bet on a theoretical direction that assumes the inseparability between art, life and education, thereupon offering clues to think about the ways in which livingness and experiences with art contribute in the making of what we are. Each essay is dedicated to one of the artists, thus bringing upon a gathering of discussions, authors, poetic languages and unique fields of knowledge. Starting with Cecilia Vicuña, we evidence an experience and work with art inspired by Andean ancestry and Amerindian thought as an important path of reflection related to an education interested in the precepts of otherness, in which feelings are not reduced to reason. Emicida urges us to look at Afro-Brazilian rhythm and black poetry as a key for the reading of education, especially related to experience and music as a formative process that intertwines knowledge, the production of existences and the right to art. Lastly, Conceição Evaristo calls the attention to the movements of literature as an important language within the process of the existential constitution, particularly when we reflect about the relevance of writing and thinking of black women for an education that aims to overcome absences and deletions, henceforth, allowing it to update the stories of our society.

**Keywords:** Cecilia Vicuña; Conceição Evaristo; Emicida; formation; memory.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>TIMBRES, GRAFIAS E AFETOS: CENAS INTRODUTÓRIAS</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>DO GRÃO DA VOZ À EXPERIÊNCIA DA ESCRITA: ESCUTA, MANUSEIO E CONTINUIDADE</b>	<b>23</b>
2.1	A metodologia como espaço de criação: memória, narrativa e formação	25
2.2	Narrativas de formação	36
2.3	Grafias de formação	49
2.4	Memórias de formação	59
<b>3</b>	<b>“MEU NOME É CECILIA VICUÑA. SOU UM ANIMAL ANDINO. EU VENHO DOS ANDES”</b>	<b>71</b>
3.1	Primeira parte: as águas que brotam da terra	73
3.2	Segunda Parte: os céus que caem	85
3.3	Terceira Parte: entrada e saída do labirinto	95
<b>4</b>	<b>ENQUANTO MINHA IMAGINAÇÃO COMPUSER INSANIDADES DOMINO A ARTE</b>	<b>119</b>
4.1	“Esses dias achei na minha caligrafia tua letra”	121
4.2	Sobre Luandas e fúria, beira-mar, vastidão e leveza	136
4.3	“É necessário voltar ao começo”	149
<b>5</b>	<b>“MARIA-NOVA JÁ SABIA ANTES DE TODO MUNDO”</b>	<b>175</b>
5.1	Escrita, encruzilhada forasteira da memória	177
5.2	“Da voz outra, faço a minha, as histórias também”	193
5.3	“Daquelas mãos lavadeiras”	210
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>234</b>
	<b>APÊNDICES</b>	<b>247</b>
	Apêndice A – Quadro de entrevistas audiovisuais e sonoras	248

## 1 TIMBRES, GRAFIAS E AFETOS: CENAS INTRODUTÓRIAS

O que tem a ver a casa de mãe, o centro de Recife e os cinemas? “O que você vê naquela rua, naquele bairro de Setúbal ou naquele apartamento...?”<sup>1</sup>, perguntam a Kleber Mendonça Filho. O questionamento se dá pelo fato de o cineasta filmar, ao longo de mais ou menos 20 anos, os ângulos e os cômodos do apartamento em que cresceu com a mãe e o irmão, e que hoje divide com os dois filhos e a companheira. Suponho que sua resposta, para insistir naquela locação ordinária, seja semelhante ao que ele diz quando reflete sobre o centro da capital de Pernambuco, em certa altura de *Retratos Fantasmas* (2023): “[...] a gente tem que falar quando gosta de alguém”. Isso me faz pensar que é nessa obra que Kleber mais evidencia o cinema como a linguagem escolhida para falar do amor genuíno, geográfico e poético: pela mãe, por Recife e pela arte cinematográfica, respectivamente.

Entre tantos quadros raros contidos na película, guardei na imaginação uma cena em especial, apresentada na segunda parte, em que o diretor forja um enquadramento e passamos a ver três prédios que se encaram: Art Palacio, Moderno e São Luiz. A construção desse plano me toma. Os antigos espaços de cinema de rua ali reunidos em tela, pelo olhar e pela paixão do diretor, recebem de volta sua capacidade de contar passagens, encenar histórias, servir de holofotes para a ficção. Mas o que isso tudo tem a ver com minha pesquisa? Talvez seja o inebriante e poético movimento de alçar a vida e a arte ao testemunho do cinema. Mas poderia ser da literatura, das artes visuais, da música — como uma homenagem, por certo, mas sobretudo uma espécie de diário de formação daquela que cria, monta, filma, inventa, escreve. Nessa belíssima obra, Kleber partilha conosco, *frame a frame*, suas vidas de cineasta. Todas experimentadas ali, sob a paisagem do apartamento de Setúbal — e registradas numa sequencialidade ininterrupta de imagens, que dá a elas movimento e, por consequência, vida.

Leda Maria Martins, no livro *A cena em sombras* (2023)<sup>2</sup>, escreve sobre as trilhas que tecemos quando ousamos pesquisar, escrever e falar do que amamos. Seja uma tese, um trabalho de escrita ou outro texto qualquer, trata-se de uma entrega à elaboração de um “imaginário amoroso, em que o desejo se obstina, nos interdita e

<sup>1</sup>No início do filme *Retratos Fantasmas* (2023), Kleber Mendonça Filho, diretor e narrador do longa-metragem, compartilha com os espectadores o questionamento que ouviu de uma pessoa, certa vez.

<sup>2</sup>O livro de Leda Maria Martins tem como base a pesquisa desenvolvida pela autora em seu doutorado. Sendo a primeira edição lançada em 1995, a obra agora recebe uma nova edição.

malogra, a uma generalidade simbólica, na qual o desejo se metamorfoseia em escritura, saber, efeito” (Martins, 2023, p. 28). É por esse caminho que se inscreve a pesquisa *Memórias de formação: inventar com vozes artistas uma escrita em educação*, um texto e uma investigação que, antes de tudo, se constituíram parte de mim. Nela, as cenas postuladas nos campos da filosofia, da educação e da arte são cavidades que se abrem para receber doses de encantamento do que é visto, vivido e experienciado, no decurso de um processo formativo. Assim, este preâmbulo é também um modo de dizer que pensar as relações entre a educação, a arte e a vida são movimentos que me interessam, mas, principalmente, seduzem e fascinam há muito.

Neste teatro da escrita produzimos uma “dramaturgia do real”, no qual a “memória é uma ilha de edição”, parafraseando Michel Foucault (2003), de um lado, e Waly Salomão (2014), de outro. Digo isso, na medida em que, durante o exercício de elaboração desta pesquisa, passei a refletir acerca dos estudos realizados anteriormente, nas passagens pela graduação e pelo mestrado. Finalmente, me dei conta de que a pesquisa acadêmica, de um modo ou de outro, sempre me levou a habitar o *entre*: “que fagulhas flamejam *entre* a escritora, o escritor, a literatura e o jornalismo, no processo de tecer a escrita de uma crônica de jornal?” (Silva, 2015); “que há de ético e de estético *entre* a prática de docentes de assistir filmes e de planejar aulas?” (Silva, 2018; Silva; Pieczkowski, 2023). Tendo a linguagem poética como horizonte, sempre me senti interpelada a ouvir as pessoas, suas vozes, suas memórias, suas ficções.

Nos movimentos realizados em pesquisas anteriores, nos quais pude olhar para espaços de escrita, de estudo e de planejamento, tive a oportunidade de conhecer salas de aula e um espaço voltado para a disciplina de geografia, em especial. Na sala repleta de globos, mapas e cartazes, entrevistei um professor que, na juventude, adentrava sem pensar as salas de cinema, se estas estivessem abertas. Em outro momento, recebi em minha casa a visita de uma professora de história com dor nos joelhos, que recordava o dia em que a escola recebeu suas primeiras fitas de videocassete, para compor o acervo de obras cinematográficas da instituição. Educadores apaixonados pelo cinema que conheci em meio à escrita de uma dissertação. Já no que diz respeito à graduação, pude observar pela janela de meu computador o escritório, os livros, o espaço de escrita da jornalista Viviane Bevilacqua — enquanto a entrevistava virtualmente. Do mesmo modo, fui apresentada a um

cenário de prateleiras, montadas em uma sala verde-musgo — o lugar de onde Juremir Machado da Silva redigia, semanalmente, suas crônicas. Os processos, o meio do caminho, o que acontece entre escrever, dar aula, assistir a filmes. O que é do nível do criar e do deixar-se sensibilizar pela vida e pela arte sempre me interessou.

Tendo isso em vista, é chegada a hora de falar das grafias, dos timbres e dos afetos que tornaram possível a construção de uma pesquisa com Cecilia Vicuña Ramírez (Cecilia Vicuña), Maria da Conceição Evaristo de Brito (Conceição Evaristo) e Leandro Roque de Oliveira (Emicida). Para tanto, retomo um dos dias vividos na pandemia, no qual recebi um livro enviado pela minha orientadora, Rosa Maria Bueno Fischer, intitulado: *Espaços de trabalho de artistas latino-americanos* (2019), organizado pela jornalista Beta Germano, com fotografias de Fran Parente. Entusiasmada pelas possibilidades de um projeto de tese em andamento, cada virar de página era como um universo de histórias contadas a partir de ateliês e dos detalhes peculiares de cada um desses espaços — lugares onde pessoas “comuns” se tornam artistas. É nesse dia e na companhia desse livro que sou apresentada a Cecilia Vicuña. O seu ateliê vivo, falante de tantos idiomas, e sua arte profundamente entrelaçada com a natureza, me fascinam. Sem retorno possível, vou em busca de suas performances, seus poemas, suas pinturas.

Com Emicida os acontecimentos se deram de maneira um pouco diferente, pois o nome do cantor cintilava efervescente há bastante tempo, no cenário da música brasileira. Todavia, a entrada do artista nesta pesquisa coincide com o lançamento do álbum *AmarElo* (2019) e posteriormente do documentário de nome homônimo, lançado em 2020. Duas obras que acabam por evocar, cada vez mais, sua presença nas conversas do grupo de orientação, durante as aulas e no dia a dia. Já tomada pelo processo de construção da pesquisa, ao vasculhar fragmentos e lampejos de criação, me deparo com uma entrevista do cantor, na qual ele se demora a falar sobre a música *Principia* (2019). Suas palavras ecoam e me tocam, profundamente. Na voz do *rapper*, ouço a partilha de sonâncias, tonalidades e passagens de uma criação, que se desenvolve pelo desejo manifesto de pronunciar histórias que vêm longe e de diferentes direções.

Já a escritora Conceição Evaristo chega até mim pelas vias da arte contemporânea, quando conheço, durante uma aula da pós-graduação, Jota

Mombaça e a exposição/performance *A gente combinamos de não morrer* (2019)<sup>3</sup>, título homônimo de um dos contos que compõem o livro *Olhos d'Água* (2014), de Conceição Evaristo. A curiosidade, uma simpática companheira, segue a meu lado enquanto busco a autora dessa escrita. Quando a encontro, os sinuosos caminhos da literatura me levam a visitar Ponciá Vicêncio e Maria-Nova, personagens dos romances, *Ponciá Vicêncio* ([2003] 2017a) e *Becos da Memória* ([2006] 2017b), respectivamente. Tomada pelo universo de sua escrita, me deparo com a partilha de lampejos sábios, ministrados por uma voz literária, disposta a nos confidenciar os modos como a arte é capaz de narrar a vida e as pessoas, coordenada pelos enredos da memória e da ficção.

Chegar ao encontro de Cecilia Vicuña, Conceição Evaristo e Emicida se torna, assim, um movimento teórico e científico, afetuoso e sensível, de pensar com artistas, dialogar com autoras e autores, de mobilizar conceitos e de refletir sobre a educação, senão acerca de nossas próprias vidas. Uma experiência, por certo, de olhar e de ser visto pela arte, como lugar de acesso a um sinuoso jardim excepcional, espaço dilatado de encontros com tantas outras e tantos outros, além de nós.

Em meio a essas cenas de pesquisa, volto um pouco no tempo e lembro-me de estar no Ensino Médio, ligar a TV para assistir à série *Tudo que é sólido pode derreter*<sup>4</sup>, e viajar pelas histórias da personagem Thereza, como se fossem minhas. Ali, naquele pequeno momento em que o tempo se fazia suspenso, eu refletia se era possível a literatura invadir a nossa vida de tal forma, a ponto de podermos conversar com nossos heterônimos, tal como fazia a protagonista, no episódio inspirado em *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro. Ou ainda, de pensar: “É possível alguém se apaixonar por um nome?”, como se questiona Thereza, em outro episódio, no qual ela, que escolhe livros pelo título, se encanta por *Uma Aprendizagem ou o Livro Dos Prazeres* (1993)<sup>5</sup>, de Clarice Lispector. Acerca desse episódio em especial, recordo que, enquanto a trama se desenvolvia em tela, na sala da minha casa as personagens passeavam entre cômodos decorados com uma mobília seminova e objetos fora do

<sup>3</sup>No site do grupo de pesquisa ARTEVERSA, é possível conhecer mais acerca do trabalho realizado por Jota Mombaça, assim como os detalhes da obra em questão. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/jota-mombaca-nao-vaio-nos-matar-agora/>.

<sup>4</sup>É uma série brasileira, que foi ao ar em abril de 2009, criada por Rafael Gomes e Esmir Filho, e exibida pela TV Cultura, com uma temporada de treze episódios. A trama gira em torno do cotidiano escolar e familiar da adolescente Thereza, e em cada episódio uma obra da literatura brasileira se mescla aos episódios vivenciados pela personagem.

<sup>5</sup>Neste romance publicado em 1969, Clarice Lispector conta a história da professora primária, Loreley, que vive um relacionamento com o professor de filosofia, Ulisses. Na série *Tudo Que é Sólido Pode Derreter*, Thereza, assim como Lóri, passa por questionamentos e tensões acerca do seu relacionamento com João Pedro.

lugar, até que a fotografia, em tons azulados, sugeria a possibilidade de a cena dar-se em outra dimensão. Estamos na cabeça de Lóri ou de Thereza, na de Clarice ou na minha?

Há alguns anos, enquanto caminhava pelas ruas de Porto Alegre, passei por uma parede repleta de cartazes, e um lambe-lambe em especial chamou minha atenção. Nele estava escrito: “O poema muda o sentido do caminho”. Fotografei a frase e guardei a imagem no álbum do meu celular; penso que a educação e a arte habitam esse entrelugar de práticas e linguagens que ressoam no mundo, nas pessoas, em nossas subjetividades e mudam o caminho das coisas. Por assim dizer, a aventura de realizar esta pesquisa começa a se compor quando o desejo de pensar aquilo que “‘vai mal’ no campo da educação” — aquilo que “se faz urgente perguntar”<sup>6</sup> — encontra no lugar da arte o recinto de uma experiência de leitura, de escrita e de reflexão, capaz de encorajar certa desobediência do pensamento, a audácia de abrir as coisas com o desejo de se aproximar delas e não de capturá-las (Fischer, 2005). Talvez, isso seja algo que temos a aprender com as/os artistas, isto que nos diz Alberto Caeiro: “Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la”, é pensar com os olhos e os ouvidos, é ter os pensamentos feito sensações, como um guardador de rebanhos, que cuida dos mistérios do mundo:

Sempre que olho para as cousas e penso no que os  
Homens pensam delas,  
Rio como um regato que soa fresco numa pedra.  
Porque o único sentido oculto das cousas  
É elas não terem sentido oculto nenhum,  
É mais estranho do que todas as estranhezas  
E do que os sonhos de todos os poetas  
E os pensamentos de todos os filósofos,  
Que as cousas sejam realmente o que parecem ser  
E não haja nada que compreender.

Sim, eis o que os meus sentidos  
Aprenderam sozinhos:  
As cousas não têm significação: têm existência.  
As cousas são o único sentido oculto das cousas.<sup>7</sup>

Que sabemos dos mistérios do mundo? — pergunta-se ainda Caeiro. Sendo as coisas o único sentido oculto delas mesmas, resta-nos morar em sua existência, a exemplo do que nos ensina também Clarice, pois “só se aproximando com humildade

<sup>6</sup>Rosa Maria Bueno Fischer (2005) nos fala sobre uma escrita acadêmica assinada, pontuando a importância de escrevermos sobre o que nos seduz, sem esquecer aquilo que dói e inquieta o mundo. De um modo que possamos ultrapassar uma produção apenas protocolar do texto científico, em direção a uma seleção de referências que nos façam chamar o leitor para a habitar o recinto de nossos textos, tal como fazem os artistas.

<sup>7</sup> Poema XXXIX — O mistério das cousas, onde está ele?, de Alberto Caeiro, ver referência Pessoa (2013).

da coisa é que ela não escapa totalmente” (Lispector, 1992, p. 252). Isso pode modificar o modo como encaminhamos nossas pesquisas e a escrita acadêmica; uma vez que deixamos de buscar conceitos totalizantes e totalizadores, podemos seguir com entusiasmo para chegar mais perto de sermos diferentes do que somos, conhecer o que ainda não conhecemos. A professora e escritora bell hooks, pontua que, inundados pelo pensamento metafísico ocidental, adotamos uma profunda dificuldade em reconhecer a “dignidade na experiência da paixão”, e uma certeza de que o “sentir profundamente é marca de inferioridade” (hooks, 2013). Ao denunciar esse reducionismo, hooks nos lembra também que os melhores teóricos são as crianças, com sua capacidade de olhar para as práticas sociais, já naturalizadas por nós, e pensá-las como poderiam ser feitas de outra maneira. Sobretudo, nossa convivência com elas nos interpela a reaver vínculos outrora abandonados com o mundo, as coisas e a imaginação, bem como faz revelar nossos vínculos autoritários com o que nos é estranho e nos escapa. “Sempre que, na infância, eu tentava levar as pessoas ao meu redor a fazer as coisas de outra maneira, a olhar o mundo de outra forma, usando a teoria como intervenção, como meio de desafiar o status quo, eu era castigada” (hooks, 2013, p. 83), relembra a escritora.

A leitura de bell hooks me faz pensar nos dias em que passei no Centro de Esportes e Artes Unificados, de Chapecó, carinhosamente apelidado de CEU das Artes, enquanto era bolsista de extensão no cineclube Cine Uno Itinerante. Nessa época, eu frequentava o penúltimo semestre da graduação em Jornalismo e duas vezes por semana atravessava o bairro Efapi para chegar até esse espaço, onde nossas tardes sempre começavam em roda. Isto, por conta das exibições de filmes e dos encontros da oficina de Sensibilização Audiovisual, com as crianças moradoras da região<sup>8</sup>. Recordo o modo como as crianças tomavam para si o papel de roteiristas, atoras, diretoras e (o posto mais almejado da equipe) o de claquetistas, é claro. Manifestações inesperadas capazes de transformar nossa visão acerca de algo que nos havia se tornado banal: fazer cinema. A câmera e seu olho mágico pareciam intocáveis e causavam suspense no canto da sala, como um objeto parábola, uma lenda espalhada, mas destinada a permanecer intocada, como um conto no âmbito do fascínio e do sonho. Elas e eles nunca haviam visto uma câmera tão grande de

---

<sup>8</sup> Além de me tornar cineclubista, é ali que começa meu primeiro contato efetivo com a Iniciação Científica. Um ano de curadoria, espetatorialidade, análises de repertório e recepção, incidindo em experiências de encontro de ver e ser visto, pelos filmes e pelas crianças.

perto. Além do deslumbre e ânsia em tocar o olho mágico, os modos de ser das pequenas e dos pequenos, naquele espaço específico, demonstravam que uma arte das massas, como é o cinema, pode ser, muitas vezes, seletiva. Naqueles instantes, em que uma oficina acontecia para nós, se dava um universo em suspenso também para elas e eles; nossa plateia tinha os olhos arregalados, falas que se atrapalhavam ansiosas e um murmurinho constante. Atitude própria de quem está diante de uma imensa novidade.

Não por acaso, quando me tornei cineclubista, também me juntei às crianças para olhar com entusiasmo e de olhos arregalados, com curiosidade, para algo que não conhecia e sentia o desejo de aprender com alegria: pensar a arte e o cinema, lado a lado da pesquisa em educação<sup>9</sup>. Tão logo a arte e a educação se aproximam, embarco em uma viagem pela experiência da sensibilidade. Esse espaço, que nos permite pensar as pessoas em sua ética e estética, nos abre a um lugar ao mesmo tempo de atividade e de passividade, como sugere Rosa Maria Bueno Fischer (2005), ao pensar a escrita acadêmica inundada pela vivência efetiva de uma experiência. Pois, na medida em que somos atravessadas por ideias, autoras e autores, acontecimentos, obras e sensações, abrem-se possibilidades de olhar e de receber, de alguém arrancar-se de si mesmo e extraviar-se para encontrar esta outra, este outro, que também são um eu.

Assim, os encontros com as narrativas, as memórias, os rastros de passagem e as obras de Cecilia Vicuña, Conceição Evaristo e Elicida chegam de diferentes formas (em rodas de conversa com amigas e amigos, nas aulas da pós-graduação, em reuniões de orientação, na troca intelectual e afetiva com colegas e docentes, como também no exercício diligente de pesquisa, leitura e escrita); por isso, a escolha de cada uma delas e dele para compor a pesquisa faz parte também de uma atitude de escuta e atenção, para aquilo que se passa e acontece, no espaço-tempo de uma formação, e vaza para além do teto que protege os dez andares de um prédio, como é a estrutura que edifica a Faculdade de Educação. Mas que, ainda assim, não se constrói separadamente dele, é nosso vínculo com o instituído: não como espaço onde se dispõem as coisas, mas em que “a posição das coisas se torna possível” (Merleau-ponty, 1994, p. 328), lugar de encontros teóricos e sensíveis, como deveriam ser todos os espaços irredutíveis de educação, com seus saberes nem sempre

---

<sup>9</sup>Os relatos de pesquisa e as vivências realizadas durante o projeto de extensão podem ser lidos na referência Florêncio, Silva e Silva (2018).

irrefutáveis, mas profundamente curiosos, buscadores, comprometidos. Tal como nos fala hooks, intelectual que tanto se inspira em nosso querido Paulo Freire: “A academia não é o paraíso. Mas o aprendizado é um lugar onde o paraíso pode ser criado. A sala de aula, com todas suas limitações, continua sendo um ambiente de possibilidades”, onde podemos trabalhar pela liberdade, com mentes e especialmente corações abertos a “[...] encarar a realidade ao mesmo tempo em que, coletivamente, imaginamos esquemas para cruzar fronteiras, para transgredir. Isso é a educação como prática da liberdade” (hooks, 2013, p. 273).

Marilena Chauí, ao escrever sobre Merleau-Ponty, nos fala da experiência artística, que produz em nós esse encontro, como possibilidade de um vir-a-ser: “O pintor traz seu corpo para olhar o que não é ele, o músico traz seu corpo para ouvir o que ainda não tem som, o escritor traz a volubilidade de seu espírito para cercar aquilo que se diz sem ele” (Chauí, 2002, p. 163). A arte, não é de hoje, manifesta-se como uma indispensável companheira para as nossas discussões em educação. Chauí escreve que olhar para o trabalho selvagem de artistas nos permite abandonar a noção de que é possível ter a posse de si e do mundo, e as artes, como uma filosofia sensível, ajudam a desvendar “as ilusões da razão ocidental como desejo de purificação intelectual do mundo” (Chauí, 2002, 184-185). Nesse sentido, os estudos intitulados de “poética dos manuscritos”, no qual Rosa Fischer (2021) se ocupa dos registros deixados em diários, documentos, vídeos e biografias de artistas, lado a lado, com a escrita acadêmica e as pesquisas em educação, nos acompanham na construção desta tese. Cremos que **os caminhos criativos de Cecilia Vicuña, Conceição Evaristo e Emicida confundem-se com suas existências, na medida em que sua arte é o próprio processo de formação de si mesmos**. E isso pode mobilizar e produzir questionamentos ao que se passa em nossas vidas, em nossos estabelecimentos de ensino, em nosso país, de um modo novo e vibrante, que nos convoca a pensar a educação e a ciência, no olhar expandido da arte e da filosofia.

Em busca de mobilizar este caminho de pensamento, a tese se desdobra em quatro ensaios, sendo o primeiro voltado a explicitar os caminhos da pesquisa, e os subsequentes dedicados às artistas e ao artista.

*Do grão da voz à experiência da escrita: escuta, manuseio e continuidade* é um capítulo que apresenta o processo de construção da metodologia, como espaço de experiência do pensamento e da escrita, intimamente relacionado ao movimento de criar e de inventar. À vista disso, para pensar os caminhos da pesquisa, nos

inspiramos na crítica genética, nos romances de formação e nas histórias de vida, assim como na noção nietzschiana de “como nos tornamos o que somos”. Um ensaio no qual as palavras formação, memória e narrativa emergem como chaves teóricas, ao lado dos procedimentos de escuta, manuseio e continuidade das narrativas das artistas e do artista. Compusemos, assim, o que temos chamado de três movimentos do arquivo: as *narrativas de formação*, as *grafias de formação* e as *memórias de formação*.

Já no capítulo, *Meu nome é Cecilia Vicuña. Sou um animal andino. Eu venho dos Andes*, nos dedicamos à multiartista chilena Cecilia Vicuña Ramírez (Cecilia Vicuña). O texto se desenvolve a partir das narrativas de uma artista intimamente ligada à sua *ancestralidade ameríndia andina* e interessada em recuperar a memória da arte pré-colombiana. Por esse caminho, a *intrínseca relação com a natureza* e os modos como isso se entrelaça à criação artística se desenvolvem como importantes movimentos da escrita. Conduzidas pela correnteza dos rios, matéria que tanto interessa à artista chilena, passeamos pela criação dos *Quipus* e dos *Basuritas*, bem como pela noção de *arte precária* — termo cunhado pela artista —, sem deixar de nos afetar pela produção de suas performances e de suas pinturas. Ao lado de intelectuais como Silvia Rivera Cusicanqui, Ailton Krenak, David Kopenawa, Nadja Hermann e Marilena Chauí, colocamos em suspenso as relações *entre a arte, a vida e a natureza*, como uma possibilidade ética e também estética de pensar a *alteridade*.

O capítulo seguinte — *Enquanto minha mente compuser insanidades domino a arte* — é reservado ao *rapper* Leandro Roque de Oliveira (Emicida). A escrita é conduzida pela história de um músico em busca de poesia, na qual as narrativas se entrelaçam às letras das canções, lugar em que testemunhamos encontros, memórias e a atualização de um Brasil que pulsa. Na primeira parte, tratamos do enlace entre o *ritmo e a poesia* nas canções do *rap*, com autoras e autores como Tricia Rose, Leda Maria Martins, Audre Lorde, James Arthur Snead e a mixtape *Pra Quem Já Mordeu Um Cachorro Por Comida Até Que Eu Cheguei Longe*. Em seguida, os caminhos de uma formação de si com a arte se evidenciam, durante uma viagem do cantor em direção a sua *ancestralidade negra afro-brasileira*, quando ele parte para Cabo Verde e Angola, para produzir *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições De Casa*. Na última parte, tratamos da *vastidão da linguagem*, de uma *vontade de leveza* e do *direito à poesia*, enquanto escrevemos ao som do álbum *AmarElo*.

Por fim, *Maria-nova já sabia antes de todo mundo* é dedicado a Maria da Conceição Evaristo de Brito (Conceição Evaristo). Nesse capítulo, percorremos a história de uma professora aposentada da Educação Básica, em direção à literatura e à publicação de uma escrita de ficção. Para tanto, passeamos pelo *signo da memória* e nos demoramos na noção de *escrevivência* — conceito cunhado pela autora —, que nos leva a um passeio pela escrita transatlântica de mulheres negras. A seguir, encontramos nos *timbres da voz* uma importante chave de leitura, para discutir as relações entre literatura e vida, ao lado de autoras como Toni Morrison, Paule Marshall e o autor Hambâté Bâ. Ao finalizar, evidenciamos o *ato da escrita* como gesto de emancipação, na companhia de Alice Walker, Fernanda Ribeiro Miranda, Maya Angelou e Patrícia Hill Collins, autoras que nos ajudam a pensar acerca da importância de se ter referências no mundo da arte, e de como isso tensiona a dificuldade histórica de mulheres negras de publicar o que pensam e escrevem.

Desse modo, talhamos, entre hábitos e desejos, o ofício de suspender narrativas, obras e linguagens, para então incorporá-las ao nosso espaço, que é ao mesmo tempo ordenado, criterioso e em alguma proporção sempre ficcional. Uma busca impulsionada pela impossível e nunca renunciada sensação de alcançar a totalidade de uma discussão ou de um determinado tema (Sarlo, 2013). Inspirada em Walter Benjamin, a ensaísta Beatriz Sarlo enfatiza que, por definição e por lógica, não é possível falar de uma coleção como obra completa, mas de um caráter de provisoriedade — que se incorpora notável e graciosamente em nosso modo de fazer pesquisa em Educação. A paixão pelas narrativas e criações com as quais dialogamos acendem uma sensação de incompletude, já que, muitas vezes, existências e histórias em sua miudeza excepcional são emprestadas às nossas pesquisas; e, diante delas, sempre nutrimos o sentimento de dívida: a história de uma educadora, a vida de uma artista, o relato de alguém que aprende, o caminho sinuoso da formação, isso tudo se torna grandioso demais para caber em nossos objetivos. Por esse caminho, temos muito a aprender com Benjamin, na medida em que seus trabalhos se expõem como uma antologia das invenções, a beirar a imagem de uma coleção inacabada — até mesmo abandonada em sua existência de fragmento cindido e provisório, incapaz de ser “captado como totalidade orgânica” (Sarlo, 2013, p. 46). Com esta atitude em mente, nos aproximamos de Cecília, Conceição e Emicida e daquilo que elas e ele têm a nos dizer, sempre como possibilidade.

Neste terreno vasto e fugidio, escrevemos, pesquisamos e inventamos, em direção a uma questão ética e também estética, voltada a pensar: **os modos como Cecilia Vicuña, Conceição Evaristo e Emicida se tornam o que são, a partir de uma vida implicada na experiência da arte como formação de si.**

## REFERÊNCIAS

- CHAUÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento**: Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- EVARISTO, Conceição. A gente combinamos de não morrer. In: EVARISTO, Conceição. **Olhos D'Água**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- EVARISTO, Conceição. [2003] **Ponciá Vicêncio**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017a.
- EVARISTO, Conceição. [2006] **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017b.
- EMICIDA. AmarElo. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2019. CD, Mp3, Streaming (48min 47s). Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5cUY5chmS86cdonhoFdn8h?si=kMRPfxqbSsyzpwUbnlslWQ>
- EMICIDA. Principia. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2019. CD, Mp3, Streaming (5min 57s). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1wTuMYmA3AJC7zKg6cuu19?si=52924b74dd99448e>
- AMARELO: É tudo pra ontem. Direção de Fred Ouro Preto. Produção: Evandro Fióti e Laboratório Fantasma. Brasil: Netflix, 2020. 89 min.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Escrita acadêmica: a arte de assinar o que se lê. In: COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Inês (Org.). **Caminhos investigativos III**: riscos e possibilidades de se pesquisar nas fronteiras. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Por uma Escuta da Arte: ensaio sobre poéticas possíveis na pesquisa. **Rev. Bras. Est. Presença**, v. 11, n. 1, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660100045>
- FLORENCIO, Carolina Bouffleur; SILVA, Daniela da; SILVA, Dafne Reis Pedroso da. Apontamentos sobre a experiência de uma oficina de produção audiovisual organizada pelo projeto Cine Uno Itinerante. In: Ilka Goldschmidt; Mariângela Torrescasana. (Org.). **Mídia e cidadania**: complexidade, impasses e desafios. 1ed. Chapecó: Argos, 2018, v. 1, p. 144-172.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. Ditos e Escritos IV. **Estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203-222
- GERMANO, Beta. **Espaços de Trabalho de Artistas Latino-Americanos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

RETRATOS Fantasmas. Direção de Kleber Mendonça Filho. Produção de Emilie Lesclaux. Coprodução: Silvia Cruz, Felipe Lopes. Brasil/França: Netflix, 2023. 73 min.

SILVA, Daniela da. A construção da crônica jornalística: uma análise da rotina criativa e produtiva dos cronistas: Juremir Machado da Silva, Humberto Werneck e Viviane Bevilacqua. 2015. 124 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Universidade Comunitária da Região de Chapecó, UNOCHAPECÓ, Chapecó, 2015.

SILVA, Daniela da. Hoje tem filme: a abordagem da diversidade em experiências com o cinema na educação. 2018. 127 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Comunitária da Região de Chapecó, UNOCHAPECÓ, Chapecó, 2018.

SILVA, Daniela da; PIECZKOWSKI, Tania Mara Zancanaro. Cinema e educação básica: narrativas docentes. **Revista Diálogo Educacional**, v. 23, n. 77, p. 913–928, 2023. DOI: 10.7213/1981–416X.23.077.AO07.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PESSOA, Fernando. XXXIX – O mistério das coisas, onde está ele? In: MÓISES, Carlos Felipe (Org.). **Poemas completos de Alberto Caeiro/Fernando Pessoa**. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 2013. p. 65-66

SALOMÃO, Waly. **Poesia total**. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

SARLO, Beatriz. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

## 2 DO GRÃO DA VOZ À EXPERIÊNCIA DA ESCRITA: ESCUTA, MANUSEIO E CONTINUIDADE



*Frames de entrevistas com Conceição Evaristo (Trilha de Letras), Emicida (Uol Entrevista) e Cecilia Vicuña (Ministério da Cultura do Chile), respectivamente.*

As palavras memória, narrativa e formação nos acompanham neste capítulo, que busca descrever os caminhos metodológicos desta pesquisa, que investiga a experiência e a vivência de três artistas com a arte: Cecilia Vicuña Ramírez, Maria da Conceição Evaristo de Brito e Leandro Roque de Oliveira (Emicida). Ao lado delas e dele, olhamos para as narrativas de artistas como arquiteturas projetadas entre a arte, a vida e a educação, como um terreno de possibilidades para pensar os modos como o sujeito “chega a ser o que se é”. Para tanto, cabe dizer, não foram realizadas entrevistas, mas sim uma composição mista de investigação e manuseio de arquivos, vindos da transcrição e composição de depoimentos audiovisuais e sonoros, de documentos, livros e obras já em circulação. Ao compreender a metodologia também como um espaço de criação, neste ensaio apresentamos nosso caminho de pensamento e construção dos processos de leitura, investigação e escrita. Tais procedimentos foram elaborados a partir de um movimento espiralar de escuta, manuseio e continuidade dos arquivos, nomeados como: narrativas de formação, grafias de formação e memórias de formação — não necessariamente nesta ordem ou separados entre si.

## 2.1 A metodologia como espaço de criação: memória, narrativa e formação

“As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção” (Conceição Evaristo, 2017, p. 11).

Descobri certo dia, em meio às leituras de pesquisa, que o avô de Cecilia Vicuña, Carlos Vicuña Fuentes, defendeu Pablo Neruda, na década de 1940, quando ele fora perseguido no Chile. Mais do que um advogado defensor dos direitos civis, o avô de Cecilia possuía uma vasta biblioteca, “repleta de livros de poesia”, os quais a jovem artista podia explorar: “Quando ‘descobri’ Neruda, imaginei um riacho correndo em seus poemas”<sup>10</sup> (Alcalá; Vicuña, 2021, p. 48), nos diz a artista. Alguns anos mais tarde, o escritor se fez espanto e fascínio de outro jovem; dessa vez quando seu nome estava disposto ao lado de revistas, caça-palavras e guias, sabe-se lá em qual banca de jornal, dentre tantas existentes nos metrô de São Paulo. Contudo, de uma coisa sabemos, foi por nove reais que o jovem Emicida tomou para si o livro de Pablo Neruda (Emicida, 2018). Mais tarde quando se tornou músico, o *rapper* ofereceu ao poeta chileno um lugar tranquilo e estrelado, nos versos de sua música *Madagascar* (2015). Por falar em literatura, há poucos anos, Conceição Evaristo passeava em Porto de Galinhas, no estado de Pernambuco, quando uma pessoa na rua fazendo compras chama a sua atenção. A escritora se aproxima da mulher com traços tão semelhantes aos seus próprios. Instantaneamente, se reconhecem, não por questões formais, mas por laços irmanados e separados, desde o Atlântico. Entre conversas, Conceição assunta esta mulher que tem quase a sua idade, para saber de onde ela vem: Moçambique, responde, prontamente. Trata-se de Paulina Chiziane, o nome e a presença que lega ao acaso deste dia um memorável episódio, no qual se conhecem tão célebres escritoras (Chiziane; Evaristo, 2021).

Começar esse capítulo com a narrativa desses três encontros é como apresentar o centro de muitas das cenas desta pesquisa. Quadro de acontecimentos e de histórias partilhadas que habitam o terreno do vivido e do experienciado, uma vez que falar de formação é tratar de encontros e caminhos que nos desmoronam e transformam. Lugar de vozes, timbres, gestos, lembranças e de performances da

---

<sup>10</sup>No original: When I “discovered” Neruda, I imagined a stream of water running through his poems.

memória, vindas tanto de quem conta quanto de quem espreita. Por vezes, nos atentamos ao dito e ao narrado por Cecilia, Conceição e Emicida, a partir de um gesto, de um encontro, de um lampejo com a arte. Em alguns momentos, focamos em episódios narrados, inerentes ao movimento de suas criações; em outros, a experiências assombrosas e arrebatadoras, nas quais a vida e a arte se entrelaçam, se confundem e acontecem, não sem deixar vestígios.

Dito isso, de que modo poderíamos escutar, manusear e dar continuidade a essas histórias tão singulares, de encontros deveras singelos, entre o vivido e o experienciado com a arte, tendo como horizonte o terreno da formação, senão pela experiência de escrever por meio de ensaios?! Um formato de texto, no qual o pensamento traça planos com o imaginário e o saber em devir se imanta de leveza, mesmo quando se vê atormentado pelo rigor científico. O ensaio é uma experiência de escrita do todo, que não deve ser vista de forma isolada, pois se delinea por um fluxo de continuidade entre narrativas, obras, teorias e linguagens poéticas. Um estilo que não separa forma de conteúdo, no qual a escrita acadêmica se torna partilha de encontros, grafados em movimentos curvilíneos entre a arte, a vida e a educação, também a partir de quem assina sua autoria.

Logo, construir uma pesquisa, costurada por ensaios, cada um dedicado a uma das artistas e ao artista, se torna uma trama metodológica, de escrita e de criação, no qual sentimos certa liberdade para movimentar o pensamento e a escrita. O *ensaio* podemos pensar, assim, como um procedimento a partir do que defende Michel Foucault, na introdução de *História da sexualidade* (1990): “como experiência modificadora de si no jogo da verdade, e não como apropriação simplificadora de outrem para fins de comunicação [...]” (Foucault, 1990, p.13). Nele, lemos, escrevemos e pensamos em direção aos descaminhos do conhecimento, na medida em que mobilizamos saberes que nem sempre nos são íntimos, conhecidos, fáceis. Dito isso, é sobre as minúcias e os procedimentos da construção desse modo de escrever e de pesquisar que buscamos tratar aqui.

Afinal, como pesquisar as narrativas de formação de artistas, tendo em vista nossas questões educacionais? Por essas arestas, as respostas, ainda que experimentais e de exploração, recorrem à inseparabilidade entre vida, arte e educação. Portanto, uma noção importante para nós é sem dúvida o romance de formação, do qual nos apropriamos em parte, como possibilidade para pensar as narrativas de Cecilia Vicuña, Conceição Evaristo e Emicida, como *narrativas de*

*formação*. Cabe destacar que essas narrativas são reunidas a partir da escuta de falas e entrevistas, já em circulação, encontradas em vídeo e áudio, em programas de TV e em mídias digitais. O *bildungsroman*, como é chamado este conceito de origem alemã (*bildung* — formação e *roman* — romance), é considerado o paradigma do romance centrado em contar a história de uma ou um personagem no decurso de seu processo de formação, em um cenário cultural, político e social específico (Pinto, 1990). Em um primeiro momento, tal conceito evidenciou-se na Alemanha, como subordinado à literatura, e ao longo do tempo espalhou-se por outros países e diferentes campos de saber.

Importante ressaltar que a história de emancipação da protagonista e do protagonista, que caracteriza o gênero literário, assume elementos próprios de acordo com o país ou lugar de criação. A exemplo das obras de autoria de mulheres ou com personagens femininas, observa-se que, mesmo compondo uma trajetória de aprendizado, tal como ocorre com os personagens Wilhelm Meister (*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, 1796), de Wolfgang Goethe, e Stephen Dedalus (*Retrato do artista quando jovem*, 1916), de James Joyce, os romances refletem a incompatibilidade da mulher com o mundo à sua volta, quando ela passa por um processo de conhecimento e transformação de si. Dito de outro modo, "[...] enquanto o herói do *Bildungsroman* passa por um processo durante o qual se educa, descobre uma vocação e uma filosofia de vida e as realiza, a protagonista feminina se tentasse o mesmo caminho tornava-se uma ameaça ao *status quo*, colocando-se em uma posição marginal" (Pinto, 1990, p. 13, *grifo da autora*).

Desse modo, os primeiros *bildungsromans* com protagonistas mulheres e de autoria feminina, além de serem raros, quando apresentavam um desenvolvimento pessoal, intelectual e psicológico, levavam a personagem a um final profundamente negativo. No entanto, Cristine Ferreira Pinto, ao olhar para o Brasil, lembra autoras como Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles que, além de imprimirem em sua literatura histórias de formação pessoal femininas, na maioria das vezes apresentam um modelo de subversão do *bildungsroman* masculino, a exemplo das personagens Virginia (*Ciranda de Pedra*, 1954) e Joana (*Perto do Coração Selvagem*, 1943), respectivamente. Nesses dois romances, "[...] as protagonistas abrem mão da integração no seu grupo social para alcançar a integração do EU" (Pinto, 1990, p. 30). Compreende-se, assim, que a mudança incorporada nos desfechos de Virginia e Joana, com possibilidade de entrever um futuro de realizações, assinalam as

transformações sociais pelas quais passava o mundo e a sociedade brasileira. Dessa maneira, nesta pesquisa, nos inspiramos na escrita literária — a propósito das histórias de Virginia, Clarice, Lygia e Joana —, mas tendo como fio condutor a narrativa de artistas e o que elas e ele têm a nos dizer, acerca dos modos como a arte implica em vivências e experiências capazes de nos transformar diante dos acontecimentos do mundo. Recorrer a essa discussão é uma tentativa de expor nossa inspiração metodológica, que aproxima a literatura daquilo que compreendemos como vivências e experiências com a arte, como formação de si. Logo, os ensaios, cada um dedicado a uma das artistas e ao artista, é escrito pela pesquisadora como a trama de uma biografia em que se entrelaçam discussões poéticas, filosóficas e educacionais.

Outro autor que nos ajuda com reflexões teóricas acerca deste contato com a literatura, a partir do *bildungsroman*, é Mikhail Bakhtin que, na obra *Estética da criação verbal* (2003), adota o nome "romance de educação" e o separa em cinco subtipos; o primeiro é o romance idílico, no qual a idade revela-se substancial para uma mudança interior e de caráter; logo, a história do personagem se dá no percurso da infância à juventude, da maturidade à velhice (Bakhtin, 2003, p. 220). Outro tipo de formação idílico-cíclica também relaciona-se, em certa medida, com a idade, mas por meio de uma trajetória de formação vinculada à personalidade; de jovem sonhador idealista para o amadurecimento, através da figura de um ser prático e sóbrio: "[...] Esse tipo de romance de formação é caracterizado pela representação do mundo e da vida como experiência, como escola, pela qual todo e qualquer indivíduo deve passar e levar dela o mesmo resultado — a sobriedade com esse ou com aquele grau de resignação" (*Idem*). O terceiro tipo apresentado pelo autor é o biográfico e autobiográfico, e seu caráter temporal se dá pelo conjunto de eventos individuais e singulares, resultante de mudanças nas condições de vida e de trabalho: "Cria-se o destino do homem, cria-se com ele o próprio homem, o seu caráter. A formação da vida-destino se funde com a formação do próprio homem" (Bakhtin, 2003, p. 221). A quarta categoria é o romance didático-pedagógico, o qual "[...] se baseia em uma determinada ideia pedagógica, concebida com maior ou menor amplitude. Aqui se representa o processo pedagógico da educação no próprio sentido do termo" (*Idem*). O quinto tipo apresentado por Bakhtin é o romance realista, considerado por ele o mais importante, pois a formação do homem está ligada à formação histórica; ou seja, em paralelo ao desenvolvimento da sua vida e do futuro, acontece uma transformação

do todo, do mundo, da sociedade ao redor, podendo até representar a ruptura de uma época, em termos culturais, políticos e sociais. Vale ressaltar que, para Bakhtin, a definição de cada um desses gêneros não é realizada com o intuito de separá-los ou distanciá-los, tampouco é possível vê-los fora de seus vínculos entre si.

Por certo, na pesquisa que desenvolvemos aqui, não se trata de apoderar-se, propriamente, do conceito literário de *bildungsroman*, mas sim tomá-lo como inspiração para ouvir os relatos das artistas e do artista, como possibilidade de estarmos diante de narrativas de formação, que na raridade de seus enunciados também entrelaçam, confundem e desenvolvem histórias de vida, quiçá trajetórias de formação de si. Assim como os personagens desses romances, as narrativas de vida e as experiências com a arte de Cecília, Conceição e Emicida são escolhidas a partir do entendimento de que evidenciam um aprimoramento ético e estético, entendendo aqui a educação em seu sentido amplo, como um certo modo de vivência e experiência. Dizemos, com Nietzsche, que a formação relaciona-se à trajetória de uma pessoa em busca de "tornar-se o que se é" (Nietzsche 2012; Dias, 2011); a exemplo de Zaratustra, o protagonista do livro *Assim falou Zaratustra* (2011), que decide peregrinar além da montanha e passa por incontáveis situações, as quais exigem sua tomada de decisão diante da vida.

Trata-se também de pensar a trajetória da formação como uma viagem aos mistérios do mundo, que se confunde com o romance literário pelo *logos* poético, de onde advém a definição de *bildung* e pelo *logos* científico e analítico, por seu enlace com a *Pedagogia* (Larrosa, 2002). Na trama de uma aventura em direção à experiência, é possível realizar uma aproximação do conceito, tal como aparece na constituição de *bildungsroman*, com a apresentada por Nietzsche, quando o autor reflete sobre os modos pelos quais o sujeito se torna o que se é. De um lado, como modo de perder-se e desprender-se de si; de outro, como experimentação das artes; "E, no meio, um sujeito que já não se concebe como uma substância dada, mas como forma a compor, como uma permanente transformação de si, como o que está sempre por vir" (Larrosa, 2002, p. 67).

Por este caminho, com os olhos e ouvidos atentos, buscamos tratar as narrativas das artistas e do artista como arquivos de memória, capazes de recuperar cenas de vida, que preservam a experiência em seus modos de ser e de estar no mundo, pela arte. Para citar alguns dos movimentos de escuta das narrativas e construção dos ensaios, podemos falar da relação de Emicida com o ato de ouvir

música de artistas diversos e de escrever suas canções; um exercício diário de estudo e poesia, e sobretudo, movimento de recuperar reminiscências de sua ancestralidade negra afro-brasileira. De um tal modo que o *rapper* se torna capaz de refletir sobre o mundo ao seu redor e acerca dos próprios sentimentos. Segundo Nadja Hermann, inspirada em Gadamer, "A experiência é, também, um conceito articulado com a racionalidade prática e decisivo para a compreensão da formação, porque inclui a dimensão prática pela qual o homem, ao agir, ao escolher, ao enfrentar as inúmeras tarefas da existência, forma-se a si mesmo" (Hermann, 2013, p. 96).

Rosa Dias, importante interlocutora do pensamento nietzschiano, elucida que a expressão "como alguém se torna o que é" aparece com frequência ao longo da obra do filósofo<sup>11</sup>, muitas vezes revestida por outras formulações: "descobrir-se a si mesmo", "buscar a si próprio", "fazer-se a si mesmo" e, também, "conhecer-se a si mesmo" (Dias, 2011, p. 99). É possível retirar também dos escritos do autor expressões como "dureza de si" e "cultivo de si", quando dialoga acerca de uma educação que se dá na experimentação da vida, pelas coisas que nos acontecem e se fazem experiência em nós. Tal como escreve Marilena Chauí, a experiência "[...] percebida, doravante, como nosso modo de ser e de existir no mundo, a experiência será aquilo que ela sempre foi: como um modo de iniciação aos mistérios do mundo" (Chauí, 2002, p. 161).

Com isso, nos aproximamos de uma extensa produção de pesquisas realizadas por Luciana Gruppelli Loponte (2005, 2008, 2023), autora que tem alargado as discussões acerca da formação e da arte, sobretudo, interessada em pensar a experiência ético-estética de docentes. Quando Loponte (2013, p. 3) se questiona: "de que modo a arte e a experiência estética podem alimentar a constituição da docência?", ela nos dá pistas em direção à possibilidade de pensar a arte (especialmente a contemporânea) na sua qualidade de ser experiência, para além de uma moldura e conteúdo que a enquadra na especificidade de uma disciplina escolar ou de uma área de conhecimento, apenas. E, sem prejuízos, segue no caminho de indagações, que compartilhamos aqui, relacionadas "a vida como obra de arte,

---

<sup>11</sup>A expressão aparece pela primeira vez em um texto de Nietzsche sobre o *Teógni*; em seguida está presente, com algumas modificações, na 3ª Extemporânea, em Schopenhauer como educador; depois, em Humano, demasiado humano, no aforismo 263; em *A gaia ciência*, nos parágrafos 270 e 335, e em *Assim falou Zaratustra*, nas seções "O convalescente", "Quem tu és e quem deves tornar-te" (*Werde, der du bist und werden musst*), em "A sanguessuga", "Eu sou quem devo ser" (*ich bin, dertch sein muss*), em "O sacrifício do mel" (*Werde, der du bist [torna-te quem és]*) e, por fim, como vimos, descreve o vir a ser de Nietzsche, em *Ecce homo*" (Dias, 2011, p. 99, *grifos da autora*).

relação estreita entre arte e modos de existência, entre arte e vida” (*Idem*). Estas proposições se relacionam ao pensamento de Nietzsche (2001, p. 176), quando o autor nos incita a pensar: “o que temos a aprender com os artistas”, e de Foucault (1995, p. 261), que questiona: “não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte?”, dando-nos elementos para discutir as relações e as aproximações entre a ética e a estética<sup>12</sup>, em nossas pesquisas em educação (Hermann, 2005, 2010, 2014).

Esses entrelaçamentos entre ética e estética são como rastros de um dizer sim à vida que, relacionados ao grande cosmos que é a formação, servem como vestígios para nossas formulações, comprometidas em olhar para a arte, a filosofia e a educação, em uma espécie de comunhão, nem sempre plena, mas como possibilidade. A formação que Nietzsche parece perseguir, no exercício pessoal de filosofar, escrever (ou por intermédio de Zarathustra), demonstra a existência da tragicidade, denota contornos de uma vida errante, imperfeita, caótica e dissonante, tal como a arte, que ao mesmo tempo é construção e modo de ser, estar e se relacionar com o mundo. Logo, o autor relaciona tal processo a característica de algo em produção, a disposição de se constituir, em entrega ao devir. Talvez ali onde reside o lugar dos relatos, das memórias, dos registros de criação e das arquiteturas projetadas entre a arte e a vida, se desenvolva um vasto terreno de debate para pensar os modos como o sujeito “chega a ser o que se é”.

Olhar para as narrativas de Cecilia, Conceição e Emicida, a partir de entrevistas e documentos em circulação, é uma maneira de tomar seus relatos como manuscritos orais de uma vida com a arte — senão de uma vida como obra de arte —, uma vida já registrada e partilhada com o mundo. Apesar de esse movimento nos dar a sensação de um verdadeiro encontro, não tivemos a oportunidade de manusear suas narrativas a partir de um jogo de perguntas e respostas, elaborado por nós e realizado diretamente com elas e ele. Escolhemos um caminho diferente do que ocorre nos procedimentos de trabalhos conhecidos como “histórias de vida” e “biografia de formação” (Josso, 2002, 2008), nos quais as pesquisadoras e os pesquisadores visam

---

<sup>12</sup>Ao defender o entrelaçamento destes dois conceitos, tão estudados na tradição filosófica europeia, a autora desvela os prejuízos que colhemos ao mantê-los separados entre si. Tendo isso em vista, em busca de produzir direções outras, a autora se alinha a demais pensadoras e pensadores para afirmar que “[...] as possibilidades da experiência estética, especialmente a capacidade de ruptura com a ordem habitual, o convite à interpretação e o desvelamento de aspetos até então desconsiderados pela tradição racionalista, são decisivas para nos colocar em condição de perceber o outro de refinar nosso juízo moral. Nessa perspectiva, alinho-me à posição de entrelaçamento entre ética e estética (Nussbaum, Welsch, Adorno, Rorty, Foucault), um modo de entender a ética — e, particularmente, a questão do outro — capaz de responder às exigências que ficaram reprimidas pelas interpretações racionalistas, que produziram não só a repressão da diferença, como também um estatuto de menoridade ao sentir” (Hermann, 2014, p. 122–123).

acompanhar, construir e analisar relatos de vida de pessoas em contextos educacionais e culturais, assim como intermediar uma interpretação de docentes e discentes em relação a seus memoriais descritivos. Por certo, nos inspiramos nessas pesquisas e as compreendemos como um caminho genuíno e por onde avançam importantes discussões relacionadas à formação de pessoas<sup>13</sup>. Por outro lado, cremos que, pela dificuldade de acesso pessoal aos artistas, mas diante da relevância de suas obras no mundo, bem como pela existência de um vasto repertório de narrativas e documentos produzidos por elas e ele —, a atitude de tomar suas experiências com a arte, tanto como arquivos de criação quanto de formação, exige de nós a construção de um procedimento singular.

Ensaíamos, assim, uma aproximação com as pesquisas voltadas aos processos de criação da arte: “Não é novidade a dedicação de estudiosos, das áreas da literatura, das artes visuais, do teatro, da música, do cinema, a este meio do caminho ou caminho do meio — mostrando-nos como estaria justamente aí, nas coisas não dadas em seu ponto final, o próprio encanto da criação” (Fischer, 2021, p. 2). No livro *Gestos inacabados: processo de criação artística* (2011), Cecilia Almeida Salles, ancorada nos estudos da crítica genética<sup>14</sup>, nos convida a olhar para as obras de arte, vindas das mais variadas linguagens, como possibilidade de examinar a beleza contida no gesto de testemunhar as coisas *se-fazendo*. Dessa maneira, essa abordagem de pesquisa não considera a obra de arte acabada como prisma, mas, especialmente, a dimensão provisória, complexa e disparadora do percurso criativo. Com isso, a crítica genética focaliza o ir e vir do processo, em um jogo de montagem e desmontagem dos rastros artísticos, com a qual constrói uma espécie de linha do tempo até a obra (Salles, 2021). Dito isso, olhar para a crítica genética nos auxilia a enfatizar a relevância de escutar e manusear arquivos, voltados ao modo como artistas se relacionam com a sua arte, bem como de propor tal investigação a partir de uma busca, respaldada nos mais diversos formatos, quais sejam, manuscritos, imagens, vídeos, sons, fragmentos e documentos digitais. Contudo, em nossa

---

<sup>13</sup>Na obra *Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si* (2016), Elizeu Clementino de Souza e Helena Menna Abrahão organizam um importante panorama de pesquisas realizadas a partir da metodologia de “histórias de vida”, de diferentes pesquisadoras e pesquisadores brasileiros. Ver (Souza; Abrahão, 2016).

<sup>14</sup>Salles nos explica que neste tipo de investigação, a obra de arte é vista “a partir de sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. [...] O foco da atenção é, portanto, o processo por meio do qual algo não existia antes, como tal, passa a existir, a partir de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo” (Salles, 2011, p. 12-13).

pesquisa, quando se trata das *obras* de Cecília, Conceição e Emicida, essas aparecem na sua dimensão de *grafias de formação*; ou seja, mais como arquivos entrelaçados ao movimento de escuta, de manuseio e de continuidade das discussões abordadas em suas narrativas, do que como materialidade e explicação do que é dito e narrado por elas e ele.

À vista disso, tendo a literatura, a educação e a arte como horizonte de nossas discussões acerca da formação, na companhia da historiadora de arte Anna Maria Guasch (2013), pensamos a reunião destes arquivos primeiros de pesquisa (as narrativas de Cecília, Conceição e Emicida), como arquivos de memória; com eles, temos a oportunidade de guardar a memória e as coisas como recordação e de colecionar histórias e saberes, especialmente, em oposição “à pulsão da morte” (Guasch, 2013, p. 239)<sup>15</sup>. Esse movimento nos interessa, sobretudo, na medida em que tratamos de narrativas de artistas em contextos sociais, culturais e políticos de violência, preconceito, apagamento e silenciamento contemporâneo e histórico; a exemplo da população indígena chilena e de sua arte pré-colombiana, bem como da população negra afro-brasileira e de sua produção literária romanesca e de sua construção rítmica e poética musical. Entendemos, assim, que escutar, manusear e dar continuidade a estas narrativas — entrevistas, falas e pronunciamentos disponibilizados no ambiente virtual — é um exercício de acessar ambientes de memória, capazes de revelar, performar e até mesmo ficcionalizar aquilo que, muitas vezes, os textos ou a história chamada oficial silencia, destrói (Martins, 2021).

É o que ocorre quando nos deparamos com as narrativas de Cecilia Vicuña, voltadas a refletir sobre seus encontros com a arte de modo geral e a sua em específico — na materialidade dos *Quipus* e dos *Basuritas*, e na noção de *arte precária*. A artista, ao narrar os movimentos em torno da criação de suas performances, pinturas e esculturas, por vezes nos apresenta um modo de ver, sentir e pensar a vida, a partir da ancestralidade andina. Ela compõe, assim, pequenos lampejos de sobrevivência histórica e singelos passos de restituição cultural de uma experiência cosmológica, subjetiva e sensível, com suas linhas maternas. Esses arquivos de fala e pensamento são imbuídos pelo movimento de recriação do vivido e do experienciado, como nos explica Patrícia Leonardelli (2008) que, em sua tese de doutorado, investiga a função da memória na constituição da cena, de atrizes e atores

---

<sup>15</sup>A autora elabora sua reflexão a partir das noções de *mnéme* ou *anamesis*, que seria “a própria memória, a memória viva ou espontânea, e a *hypomnema*, a ação de recordar” (Guasch, 2013, p. 239).

da arte cênica. Fundamentada no pensamento de Henri Bergson, a autora defende uma noção de memória: que “não é uma função metafísica, nem um conjunto de eventos marcados estaticamente em nossa identidade. Ela é nossa própria identidade em transformação no tempo e no espaço das multiplicidades” (Leonardelli, 2008, p. 14). Logo, é um modo de olhar para a memória como um acontecimento da linguagem e sobretudo espaço de criação, “[...] nas diversas atividades da vida cotidiana, reinventando nossa existência diariamente, de forma mais ou menos livre, toda vez que nos relacionamos” (*Idem*). Tal como nos ensina Muniz Sodré, para quem o sujeito que

[...] faz da experiência incorporada à memória a matéria-prima de uma fala, pode constituir-se como *narrador*, isto é, como agente de uma ação discursiva que organiza os seus conteúdos verbais numa forma linear, centrada e conexas. Não se trata de uma mera técnica organizativa: esse agente *simboliza* toda uma ordem social que integra na experiência o singular e o grupal (Sodré, 2017, p. 227, *grifo do autor*).

Este lugar apontado por Sodré, o qual é ocupado pela narradora e pelo narrador, se assemelha ao modo de Walter Benjamin, quando o autor nos diz que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (Benjamin, 1987, p. 198). A memória, assim, se inscreve no signo desta palavra viva que circula em sua dimensão de repertório e também na sua qualidade de documento, enquanto arquivo narrativo (Taylor, 2013). Nos inspiramos, ainda, em Conceição Evaristo, que observa a memória como esse espaço fértil de produção de vida e de literatura, para quem lembrar é um modo de performar o vivido, no instante mesmo em que esta voz se torna capaz de proferir e ressoar acontecimentos (Evaristo, 2017). Nesse intervalo, abre-se espaço para o domicílio de uma secreta simpatia entre quem ouve e quem conta, como um gesto ético de cuidado, no qual a pesquisadora compreende a fragilidade e a beleza de tocar e manusear experiências, tão caras para aquelas e aqueles que decidem partilhá-la.

Dessa maneira, inspiradas na teorização de Bakhtin, acerca dos romances de educação, compreendemos a construção dos ensaios como uma experiência de escrita poética do vivido, do narrado e do pensado, centrada na vida de uma pessoa. Num encontro com teóricas, teóricos, linguagens poéticas e artistas, em certa medida, produzimos ficções de escrita, como quem cria um procedimento de pesquisa, que chamamos de *memórias de formação*. Essa noção, se torna, assim, o movimento de possibilidade de continuidade dos arquivos que manuseamos. Isto acontece tanto no

encontro com as narrativas de artistas com a arte como formação de si, quanto na escritura de uma tese, que tem como companheira a arte e a vida, a filosofia e a educação. As *memórias de formação* são nossos rastros de passagem, os traços de uma experiência vivida ao lado de autoras e autores que nos acompanham até mesmo quando não aparecem explicitamente no texto. É o caminho do pensamento que se transforma e se inventa, no instante mesmo do seu acontecimento. *Memórias de formação* são as narrativas de Cecilia, Conceição e Emicida, as quais, a partir do encontro com o manuseio da pesquisa, parecem ganhar certa continuidade, e com isso nos ensinar, transformar e dar a pensar nos modos como nos tornamos o que somos. **Em termos metodológicos, estou diante de uma aposta ética e estética de pensar: os modos como Cecilia Vicuña, Conceição Evaristo e Emicida se tornam o que são, a partir de uma vida implicada na experiência da arte como formação de si.**

## 2.2 Narrativas de formação

“A maneira como cheguei a um método foi ouvindo. Eu apenas sigo o que ele quer. Se vai ser uma música, se vai ser um murmúrio, se vai ser um desenho. Meu processo não é pensar, meu processo é sentir, atentar para o que está ao nosso redor, ao nosso campo de amor – poderia dizer, as coisas que você ama. Posso te contar uma cena; estou no Pacífico Sul, no Chile, na praia. Tenho talvez 17 anos e estou brincando na praia, e de repente o movimento do vento em volta da minha cintura me fez sentir que o vento estava me tocando, me sentindo. Eu olhei para o mar e senti que o mar também estava ciente, que tudo estava ciente. E eu entendi naquele momento que minha consciência era possível, porque tudo estava consciente. Senti tanta admiração e reverência diante disso, que me ajoelhei e peguei um palito – que eu chamo *palitinho*, que ficam espalhados por aí – e plantei, coloquei na vertical. Em 1966, nascem os *Precarios*. Precário significa frágil, significa algo que desaparece. No ensino médio, estudamos que o Chile estava se tornando um deserto como resultado da colonização. E, assim, a água já estava escassa na década de 1960. Avançamos rapidamente para o golpe militar no Chile, em 1973, e a ditadura privatizou a água. Os *Precarios* se tornaram, instantaneamente, uma oração pelo bem-estar da água. Se tornaram uma oferenda para a restauração da força vital da água. E até hoje, sinto o que está acontecendo com a água, como se estivesse acontecendo dentro de mim. [...] Quando voltei para o Chile comecei a criar uma espécie de *quipu*, que são compostos de pessoas, onde ao invés de criar nó nos fios, eu poderia tecer pessoas. Suponho que comecei primeiro como um ato político de unir as pessoas, como forma de ir contra a ideia ocidental de separação, do individualismo, e assim por diante. Mas, eventualmente, eles se tornaram algo mais profundo do que isso, que é ligar o nosso corpo ao movimento da água. Mapocho é o rio onde nasci. [...] Este rio está desaparecendo devido à seca, ao aquecimento global e ao sequestro da água através da privatização. Já fiz muitos rituais lá, mas a postura do *quipu* consistia em fazer oito ou nove apresentações desde a geleira, até o oceano. [...] E, na maioria desses pontos, eu faria isso com grandes grupos de pessoas entrelaçadas, entrelaçando seus corpos na água, simbólica ou literalmente. A consciência de que o Vale Santiago era uma paisagem sagrada, não só para os antigos povos que ali habitavam, mas também para os Incas, foi completamente apagada pela cultura colonial ocidental. Quero trazer esta consciência de que a paisagem sagrada ainda está viva e ainda conosco, e ainda falando conosco, se apenas a ouvirmos.”

Cecilia Vicuña Ramírez, outubro de 2020, *trad. nossa*.

“[...] Em um certo momento, uma senhora notou que eu levava comigo um livro sobre Paulo Mouro, *Solo brasileiro* — que era o livro que me acompanhava naqueles dias —, e ela disse que um dos últimos concertos dele havia sido exatamente no palco em que subiria na noite seguinte. Isso foi muito importante pra mim, pois acredito que atraímos coisas com energia semelhante à nossa. E o Paulo Mouro foi um gênio e foi aluno de Moacir Santos, que é uma bússola em minha vida, desde que eu conheci através do disco *Coisas*. Antes de chegar exatamente ao disco *Coisas*, eu preciso contar uma pequena história a respeito de como nasceu meu interesse e afeto pela música instrumental. Eu já falei mil vezes, em mil lugares diferentes sobre a minha origem, então eu vou me dar o luxo de pular a parte sofrida e pegar a parte específica, onde eu juntava uma grana que eu ganhava fazendo trampo de pedreiro ajudando meu padrasto, ou melhor o que sobrava dela depois de ajudar em casa, eu gastava em disco. Como o dinheiro era muito pouco, eu geralmente podia comprar um ou dois, no sebo onde eles eram muito mais baratos. Tinha um sebo específico na Avenida Mazzei, bem bacana, e ele tinha uma grande caixa de discos que *ninguém queria*, todos eles custavam apenas um real. Eu tava no perreio de grana tão grande, que nesse dia eu tinha dois reais, garimpando naquela caixa, eu encontrei dois discos: um era uma coletânea em homenagem ao Pixinguinha, que possuía a música *Lamentos* e tinha ali como intérprete ninguém menos do que Jacob do Bandolin, — essa música foi muito importante na minha trajetória e um dia faço uma explicação digna, com todos os porquês. O outro disco, era um do Milton Banana, o *Milton Banana Trio*. Alguém de quem eu já tinha ouvido os músicos mais experientes comentar sobre, inclusive, elogiosamente, mas nunca tinha tido a chance de ouvir. Pois bem, peguei os dois, fui pra casa e coloquei o Pixinguinha primeiro, voltei mil vezes na *Carinhoso*, porque é um clássico, e eu cantava ela junto com o disco, como se eu fosse o próprio Francisco Alves — assim, imaginava a era do rádio e aqueles teatrões lotados. Mas quando chegou em *Lamentos*, putz mano, eu voltei na maldade de *samplear*, eu ia fazer um corte pra fazer um ‘repão’ em cima, sabe?! Eu ficava pensando: ‘afe, meu parça, esse trecho aqui não tem voz, é agora’. Mas aquele arranjo, aquele ritmo, e aquelas notas me pegaram de um jeito, que a música ficou conversando diretamente com as minhas emoções, comecei a chorar de uma maneira que atravessou meu racional e eu achava, burramente, que música instrumental era coisa de *playboy*. [...] Foi nesse episódio que eu me apaixonei por Pixinguinha, a ponto de tê-lo tatuado em meu braço esquerdo, com boné escrito: ‘A rua é nós’. Porque eu acho que tudo isso começou muito antes de mim. Eu adoro a história de um jornalista que gostava de falar com umas palavras difícil e quando ele termina de elaborar uma frase complexa, tentando colocar o mestre contra a parede, pressupondo que nele tem algum tipo de limitação intelectual, Pixinguinha, grandiosamente, responde: ‘Meu filho, eu sou um poema’, e ele dá um xeque-mate lindo, porque é impossível você colocar um poema contra a parede. Depois do episódio da *Lamentos*, eu nunca mais parei de acompanhar o universo dos instrumentistas, era para mim uma forma de estudo e uma forma de me tornar um artista mais grandioso.”

Leandro Roque de Oliveira, abril de 2020.

“[...] Então, vários, vários momentos, vários acontecimentos, sempre me chamam a atenção. São matérias que eu construo, através dessas observações, como o conto *Di Lixão* – que está também em *Olhos D’Água*. *Di Lixão* nasce, eu estou no [Bar] Amarelinho, no Rio de Janeiro, e vem um menino me vendendo amendoim. Então, essas cenas do cotidiano que me interessam [...] E, eu quero cenas do cotidiano, em que eu construa personagens que tem a ver comigo, que tenham a ver com a minha experiência, senão uma experiência particular, uma experiência coletiva. Se aquele menino negro, que está ali vendendo amendoim, é um menino que poderia ser meu filho, meus sobrinhos, é um menino que eu conheço da favela onde eu dava aula. E aí, agora eu me lembrei da interpretação da Elza Soares, do *Guri*, e há um momento, uma das interpretações, a Elza vai dizer: ‘o guri sou eu’, mais ou menos isso. [...] Biliza, a cena que ela apanha do marido dela, e graças a Deus eu nunca apanhei de marido nenhum, nem de marido, nem de pai, nem de nada, mas a cena que a mulher está sendo esbofetada pelo marido, eu escrevo essa cena chorando, há momentos de uma tensão, de uma amargura tão grande, que eu tenho que levantar, respirar um pouco e voltar, e escrever a cena. [...] E várias outras artes também me contaminam, eu não sei cantar, não sei dançar, mas eu gosto muito de música, a música pra mim ela é um grande momento de sensibilização; escutar uma música, determinadas cantoras, determinadas vozes. Por exemplo, eu amo Nina Simone, muitas vezes, eu escrevo escutando Nina Simone. Gosto muito de ver dança, assistir espetáculos de dança, olhar para as pessoas. Às vezes, as pessoas até falam que eu encaro mesmo, porque eu gosto de olhar para as pessoas; você perceber, você tentar adivinhar o que tem atrás de um rosto e oferecer também o teu olhar para as pessoas perceberem o que que tem, quem é a Conceição Evaristo. E, por isso, *Olhos D’Água*, aquele conto que eu escrevi e que dá título a um livro. [...] O exercício da literatura pra mim é, a minha maneira de não adoecer, eu sempre penso isso. Quando eu falo de não adoecer, eu tô falando mesmo desse adoecimento emocional. Porque a arte ela é uma válvula de escape e a literatura pra mim é essa criação, é a possibilidade que eu tenho de sair de mim mesma, de indagar o mundo, de inventar um outro mundo, de apresentar a minha discordância com esse mundo. E, é uma experiência que eu tenho desde bem nova, eu sempre escrevi, eu sempre gostei de escrever, escrever pra mim é a possibilidade mesma de fundamentar, de fundar um diálogo. Eu acho mais fácil você falar pela escrita do que você falar, apesar da minha literatura ter um fundamento [onde] ela nasce do espaço da oralidade, mas eu consigo falar, por exemplo, muito mais dos meus sentimentos, se eu escrever. O movimento da escrita, acho que até o movimento da própria vida, acho que é um movimento que você faz pra vencer a dor.”

É evidente que os tipos de arquivo são muitos: os catalogados e grafados pela escrita, em folhas de jornal, de livros e fichas, guardados em bibliotecas, bem como arquivados em instituições, empresas, escolas, delegacias, hospitais. Por certo, falamos de um tipo de arquivo bastante oficial e, sobretudo, envolto por certa aura de credibilidade em nossa sociedade. Tamanha é a força de sua autoridade, que eles se revestem por uma capacidade de certificar a materialidade de vidas, hábitos e condutas em determinados tempos e contextos. Diana Taylor (2013), no entanto, nos instiga a olhar para o traçado incerto dos documentos de pesquisa, a partir de arquivos menos materiais, ainda que palpáveis, menos oficiais, ainda que acompanhados *da verdade*<sup>16</sup>; com seus formatos heterogêneos, ainda que voltados a circunscrever as *narrativas de formação* de uma pessoa, em específico.

Foram muitas manhãs, tardes, noites e poucas madrugadas, reservadas à ação de vasculhar o tempo, a voz, as imagens e os acontecimentos deixados por Cecilia, Conceição e Emicida, como rastros de uma vasta passagem. Pronúncias capazes de marcar o interior e o exterior desta pesquisa, com a qual, sentimos, no exercício de ouvir, escrever, ouvir de novo, retomar e finalmente escrever o ponto final transitório do arquivo, ser possível habitar, mesmo que virtualmente, o espaço-tempo da voz e dos acontecimentos que ela é capaz de resguardar. Lembro de Toni Morrison, no ensaio *Sítio da memória* (2020), quando a autora evoca uma cena de sua infância, em que escuta um nome ser proferido, e esse episódio anos depois a inspira a criar o romance *Sula* ([1973] 2021). A partir disso, a autora defende a força motriz das vocalizações, dos sons, dos timbres, dos balbucios da vida, como um movimento que antecede o fazer da escrita e da criação, especialmente em se tratando do ofício da escrita literária. Retomo o pensamento da escritora, para na sua companhia apresentar os arquivos que abrem este ensaio, pois tratam de vozes proferidas, sentenças de cenas vividas, memórias de acontecimentos com a arte. Falar disto se relaciona a uma atitude de abrir também o processo de criação de uma pesquisa, que parte da reunião de um volume de transcrições primeiras, tal como apresentadas na abertura desta sessão. É a busca de compartilhar com a leitora e o leitor os registros

---

<sup>16</sup>Michel Foucault (2006) nos fala de duas histórias da verdade construídas pelo ocidente: de um lado “a série da verdade descoberta, constante, constituída, demonstrada”, do outro, o qual buscamos tratar aqui, ao refletir acerca dos enunciados movimentados na pesquisa: “a série da verdade que não é da ordem do que é, mas que é da ordem do que acontece, uma verdade portanto não dada na forma da descoberta, mas na forma do acontecimento, uma verdade que não é constatada mas que é sucedida, perseguida, muito mais produção do que apofântica, uma verdade que não se dá pela mediação de instrumentos, mas que se provoca por rituais, que se capta por artimanhas, que se apreende de acordo com as ocasiões” (Foucault, 2006, p. 304).

de uma escuta e manuseio das narrativas, quando elas ainda repousam em certa integralidade, tal como guardadas no arquivo da pesquisadora. Destas vozes, encontradas em vídeos, entrevistas, documentários e conversações diversas, cremos colocar em suspenso, durante a escrita da tese, um exercício e um procedimento de escuta, de manuseio e de continuidade.

Por certo, as falas grafadas pelo procedimento da transcrição remetem a escritos que aparecem nos três ensaios que compõem o *corpus* da pesquisa. Entendemos e desejamos que, com isso, seja possível observar os modos como as memórias, as vozes e as narrativas das duas artistas e do artista nos guiam, deixam traçados, confidenciam coisas e revelam continentes — sejam eles teóricos, artísticos e/ou existenciais —, em cenas que, no olhar furtivo (e não por isso menos importantes, em relação à vida), podem parecer banais. Sabemos da impossibilidade e dos riscos de tentar tudo abarcar, logo, até mesmo o exercício de partilha do processo é circunscrito por escolhas, recortes, manejos, modulações daquilo que é dito e feito. Isso vale tanto para a forma quanto para o conteúdo da tese, ou seja, tanto para a construção deste capítulo voltado a refletir o próprio modo de se deixar tocar e transformar pela pesquisa, quanto pelas vivências e experiências partilhadas a partir das *narrativas de formação* de Cecilia, Conceição e Emicida. Digo isso, pois aqui optamos por apresentar alguns movimentos do arquivo no texto, com falas selecionadas, e resguardar à consulta de um quadro anexo<sup>17</sup> as demais narrativas movimentadas na tese. Neste compósito, estão dispostos e passíveis de consulta o lugar de morada das vozes de Cecilia, Conceição e Emicida, que sobrevoam e compõem materialmente esta pesquisa.

Nossos arquivos de investigação repousam na oralidade, uma escolha atravessada pela vivência dos últimos anos, que foram passados ao lado de artistas implicados com a arte da palavra oral. Trata-se de características de suas obras enquanto artistas, mas, especialmente, porque vindas de uma ancestralidade ameríndia andina, a exemplo de Cecília Vicuña, e de uma ancestralidade negra afro-brasileira, a exemplo de Conceição Evaristo e de Emicida. Aprendemos com elas e ele não apenas modos de ser, estar e se relacionar com o mundo pela arte, mas, sobretudo, certo procedimento de pesquisa que não hierarquiza os arquivos. Pelo contrário, se aproxima, se permite viver em rituais, danças, culinárias, onomatopeias,

---

<sup>17</sup> Ver Apêndice A.

timbres, repetições, balbucios, grafias, medicinas da terra, segredos de cultivo. Ou seja, uma atitude de tomar o arquivo como repertório de conhecimento incorporado, junto do qual é possível perseguir as trilhas da memória, que residem nas pessoas e nas suas práticas vivas (Taylor, 2013).

Tendo isso em vista, nosso procedimento primeiro de pesquisa é, assim, denominado de *narrativas de formação*; um arquivo composto pela materialidade da fala que vem de entrevistas audiovisuais ou apenas em áudio, encontradas em programas de TV, jornais eletrônicos, documentários; de presenças registradas em mesas de congressos, eventos e feiras. O universo que aglutina este arquivo primeiro reside nas possibilidades que o universo digital constitui; aquilo que foi registrado, recuperado e compartilhado na *wide world web*. A escuta de cada uma de suas falas, a composição exaustiva, de cada um de seus enunciados, já neste momento anuncia um exercício de manuseio, de seleção. A transcrição é atravessada pela pesquisadora, que sinaliza tempos, pausa acontecimentos da fala e anota, grafa, registra. Contudo, cremos ainda resguardar certa integralidade do que ouvimos. Com este cuidado, circulamos, especialmente, em duas dimensões das narrativas, no processo de escuta e seleção: **de um lado, atentas às lembranças artistas, como uma história dos começos para refletir: como se fizeram artistas; quando se deu o primeiro encontro com a arte; quais os rituais que circunscrevem sua criação; a inseparabilidade entre sua arte e sua vida; e, do outro, a pensar estas experiências de existência e de criação, inseparáveis de um compromisso ético e estético com questões urgentes do nosso tempo.**

A partir destes pressupostos, ouvimos, sobretudo tendo como horizonte que o passo seguinte da escrita nos reservava um lugar no qual "Contar é ser sempre fugitivo. Contar é estar sempre foragido" (Skliar, 2014, p. 160). Assim, clandestina, a pesquisadora resiste ao desejo de preencher os espaços furtivos da memória, de apreender as histórias em sua linearidade fundamental, para envolvê-las em infinitas interpolações daquilo que foi (Gagnebin, 2013, p. 77). Sobretudo, escapa-se de si para mergulhar na existência de outras vidas. Mas em que consiste rememorar um suposto passado e nesse exercício criar reflexões para o presente? Por certo, residimos no espaço de um saber da experiência (Benjamin, 1987), sustentadas pelo gesto da escuta. Escutar como nos propõe Carlos Skliar, "[...] a partir do anúncio de um abismo: aquilo em que acreditávamos antes não eram mais que muletas que caem ao caminhar-se. Escutar como fragilidade: o sentir vem primeiro. Escutar como tremor da

língua: deveríamos nos calar se quiséssemos que alguma coisa acontecesse" (Skliar, 2014, p. 128).

O exercício da escuta se entrelaça, assim, irremediavelmente, ao ato da fala, da pronúncia. A pesquisadora Juana Elbein dos Santos nos fala acerca da linguagem oral, a partir da cultura Nàgô<sup>18</sup>, como uma técnica intrinsecamente ligada a linguagem também dos “gestos, expressões e distância corporal” (Santos, 1986, p. 47) — que a palavra pronunciada é companheira de um corpo que se movimenta e constrói algo, ao passo que se dedica à fala de algo ou de alguma coisa. A autora nos apresenta, ainda, a expressão oral, como uma dinâmica de comunicação, que aparece nos níveis de uma atividade tanto individual quanto social: “[...] a palavra é proferida para ser ouvida, ela emana de uma pessoa para atingir uma ou muitas outras; comunica de boca a orelha a experiência de uma geração à outra, transmite o *àse*<sup>19</sup> concentrado dos antepassados a gerações do presente” (*Idem*).

Ao tomar a oralidade como ato primeiro e arquivo essencial, estamos implicadas em viver em seus ruídos, sotaques, timbres, movimentos, pausas, repetições. Manuseamos as vozes na transcrição, mas escolhemos manter a singularidade da fala e o intervalo de letras e sons, que, muitas vezes, não vemos grafados na escrita formal. Mas ouvimos na conversa solta, no diálogo amigável, quando as pessoas partilham a palavra, para tratar de um tema do qual parecem genuinamente amar. A fala se entrega ao próprio sentir e seu verbo rememora, livre, como gesto, sem preocupar-se com a linearidade do tempo, com as amarras da vida e com as burocracias da linguagem. Neste procedimento de pesquisa, cercamos a voz de Cecília, Conceição e Emicida como potências de fala, e expressão oral que emerge em sua plenitude e liberdade, vinda de diferentes direções, cada uma envolta em certa aura singular, produzida em condições que lhe são próprias, da altura da montanha dos Andes ou da profundidade dos vales de Minas Gerais. Digo isso menos

---

<sup>18</sup>Na obra *Os nagô e a morte* (1986), Juana Elbein dos Santos, se propõe a estudar a cultura Nàgô, “tais quais são expressos e elaborados simbolicamente pelos descendentes de populações da África Ocidental no Brasil — particularmente na Bahia —, nas comunidades, grupos ou associações que que se qualificam a si mesmos como *Nàgô* e que a etnologia moderna chama de *Yorubá*. (Santos, 1986, p. 13, *grifos da autora*). A partir disso, a autora compreende: “A cultura Nàgô, tal qual é vivida pelos grupos tradicionais do Brasil, reencontra seus elementos de origem nos grupos mais afastados das grandes cidades africanas tais como *Itakon*, *Ifón*, *Kátu*, *Màko*, *Itára* e nas dezenas de pequenas vilas e vilarejos ao longo da fronteira da Nigéria com o centro e o sul do Daomé, na memória dos velhos sacerdotes de palácios e templos, e, sobretudo, na riquíssima tradição dos textos orais preservados e recitados pelas *Babaláwo*, sacerdotes de *Ifá*, hoje desaparecidos no Brasil. São fundamentalmente os textos oraculares de *ifá* que esclarecem a maior parte da tradição e da liturgia *Nagô* no Brasil” (Santos, 1986, p. 14, *grifos da autora*).

<sup>19</sup>Noção afro referenciada do Candomblé, como uma espécie de energia vital, que pode ser passada de uma pessoa — a quem é concedido e atribuído tal papel — para outras (Santos, 2020).

para conferir às artistas e ao artista escolhidos *status* de relíquia, e mais para tomar seus enunciados como raridade.

No caso de Cecilia Vicuña, os limites da tradução nos impedem de cercar as experiências únicas de sua fala, as interjeições elaboradas pelo sotaque advindo de uma infância e juventude que teve a região central de Santiago como paisagem, e que se mistura a uma longínqua vivência no bairro Tribeca, em Nova York. Desse modo, sabemos, não sem pesar, que transcrever sua fala é um ato cercado de limites, no que diz respeito a grafar dizeres, alegorias, metáforas populares que, por certo, a artista carrega. Contudo, não deixamos de nos envolver pelo timbre delicado do seu espanhol latino-americano, como uma voz irmanada, sonância de tantas proximidades, que se transforma em canto, em chamado e performance de encontro com nossas linhas maternas. Na Abya Yala habitamos todas e todos.

Com Emicida, por outro lado, a morada do idioma nos permite viajar pelas batalhas do metrô Santa Cruz, passear pelo Jardim Cachoeira, mergulhar na cosmopolita São Paulo. E, nos timbres dessa fala, que, segundo ele, parece estar sempre disposta a lançar uma rima, a batalhar e a combater, o plural e o singular, por vezes, se entrelaçam. Despreocupadamente, sem pré-juízos. Uma vez que as frases e suas pronúncias são conjunções que atualizam, flamejam, e com isso, incomodam nossas verdades, tão universais quanto findáveis. Sua voz se mistura à música, compondo rasteiras na história e delicados abraços no mundo, como se estivéssemos a todo instante na escuta de uma canção sobre o Brasil; esta morada de assombro e de beleza.

Conceição Evaristo, revestida de uma fala pausada e sábia, como quem está prestes a descortinar as páginas de um romance, nos convida a habitar Belo Horizonte e sentar-se nas cadeiras do Bar Amarelinho, no Rio de Janeiro. Tão implicada que é no trabalho com as histórias, parece sempre estar disposta a se lançar a prosa da vida. Ao nos contar minúcias tão próprias das regiões onde viveu, esta autora que penetra dicionários tantos, coloca em suspenso, mesmo que em conversas simples e triviais, se comparadas ao exercício da literatura, ditados portugueses e palavras bantas. Os dicionários despertam e ganham vida em sua fala. De um modo que ouvi-la, é sempre revestir-se de latentes narrativas e de necessárias histórias.

Nossos idiomas, sejam eles os mais diversos, refletem vívidos na fluidez de suas vozes. Escutamos, assim, o que desejam nos dizer. Nos demoramos no grão de sua voz, tal como propõe Roland Barthes (1990), quando nos chama a pensar: “A

inscrição da voz no terreno da presença, seja essa presença do corpo ou do fenômeno físico do som, em ondas sonoras que reverberam nas cavidades da carne e dos ossos como um objeto sonoro [...]” (Rasslan, 2014, p. 59). A historiadora Arlette Farge parece compreender do que tratamos, apesar de suas pesquisas serem voltadas para a disciplina da história social, em que pese o arquivo textual. Pois em seu livro, *O sabor do arquivo* (2022), a autora nos apresenta mais do que aos procedimentos de uma pesquisadora acostumada a habitar documentos, vasculhar jornais e registros diversos. Farge nos brinda com uma bela narrativa dos acontecimentos que se dão em uma tarde na biblioteca; o entra e sai das pessoas ali presentes, a toada das respirações que acompanham o passar das páginas, o barulho do silêncio que nos abraça quando vivemos a sensação de tocar uma folha resguardada pelos séculos e preservada pelo desejo de sua duração. Manusear arquivos se assemelha a certo gesto artesão, exige paciência, opera na lentidão, é o que a historiadora chama de saborear o arquivo, um movimento

[...] em que se copiam textos, pedaço por pedaço, sem transformar sua forma, sua ortografia, ou mesmo sua pontuação. Sem pensar muito nisso. E pensando o tempo todo. Como se a mão, ao fazê-lo, permitisse ao espírito ser simultaneamente cúmplice e estranho ao tempo e a essas mulheres e homens que vão se revelando. Como se a mão, ao reproduzir à sua maneira o formato de sílabas e de palavras de outrora, conservando a síntese daquele século, penetrasse no tempo com mais audácia do que por meio de notas refletidas, em que a inteligência teria selecionado previamente o que lhe parecesse indispensável, deixando de lado o excedente do arquivo. Esse gesto de aproximação se impôs a tal ponto em que não se distingue mais do resto do trabalho. O arquivo copiado à mão em uma página em branco é um fragmento de tempo capturado; só mais tarde separam-se os temas, formulam-se interpretações. Isso toma muito tempo e às vezes faz mal ao ombro, provocando estiramento no pescoço; mas ajuda a descobrir o sentido (Farge, 2022, p. 23).

A busca por este sentido não é um fim em si mesmo, como se ali estivesse resguardada a verdade. Aprendemos com Conceição Evaristo (2021) a percorrer o texto, a fala, as palavras em sua dimensão vibrante, performática, dinâmica, logo, o movimento da continuidade é imperativo neste gesto de saborear o arquivo — pelo menos nesta pesquisa. Escutar, manusear, dar continuidade, se torna um só movimento. Mas, afinal, o que quer dizer isso? Que a materialidade das falas de Cecília, Conceição e Emicida aparece no texto, é evidenciada, mas, sobretudo, percorre o modo de pensar, seu conteúdo e as escolhas teóricas, artísticas e conceituais de cada ensaio.

Um exemplo, é o modo como as *narrativas de formação* de Conceição Evaristo se tornam a forma e o conteúdo do capítulo voltado as suas experiências e vivências com a literatura. No processo de construção do referido ensaio, quanto mais nos aproximamos das narrativas da escritora, mais somos envoltas por seu carrossel de referências, até o momento em que nos invadem e se tornam companheiras e companheiros dos diálogos tecidos em texto; Maria Firmina dos Reis, Alice Walker, Toni Morrison, Geni Guimarães, Paulina Chiziane, Carolina Maria de Jesus, Maya Angelou, Miriam Alves, para citar algumas vindas da literatura. Falemos do movimento tecido a partir de Alice Walker, que para além de uma referência e inspiração literária e intelectual para Conceição, nos tensiona a pensar a literatura como um espaço de disputas; de identidade, de diferença, de produção de sentidos e de existências, tanto para quem escreve quanto para quem lê. Os caminhos da pesquisa nos levam, assim, a conhecer a obra *Em busca do jardim de nossas mães: Prosa mulherista* (2021), no qual a autora e primeira mulher negra a ganhar o prêmio *Pulitzer de Ficção* (1983) reflete acerca da importância de ter uma vida cercada de modelos e referências artísticas, nas mais diversas artes. O que se torna ainda mais crucial quando você é uma artista, para quem formar-se sem estes modelos, se assemelha a um risco ocupacional (Walker, 2021). Alice Walker tensiona essa discussão, ao passo que narra um episódio de escrita, que acontece no início de sua carreira, enquanto ela busca elementos para construir um texto sobre *vodu*, mas acaba por encontrar muito mais do que isso:

[...] E foi então que vi, numa nota de rodapé das vozes brancas que detinham a autoridade, o nome de Zora Neale Hurston. [...] Folclorista, romancista, antropóloga e estudiosa do vodu, além de mulher negra versátil, com coragem suficiente para pegar uma fita métrica e tirar as medidas de cabeças negras aleatórias no Harlem; não para provar a inferioridade delas, mas para provar que, não importava o tamanho, a forma ou a situação de servidão de seus donos: aquelas cabeças continham toda a inteligência necessária para se virar nesse mundo. [...] E ao encontrar aquela Zora (como uma chave dourada capaz de abrir um depósito de tesouros variados), fui fisgada. [...] O que eu tinha descoberto, claro, era um modelo. Um modelo que, aliás, me deu muito mais do que o vodu para minha história [...] Tive aquela sensação maravilhosa, que os escritores têm de vez em quando, de estar com um grande número de pessoas, espíritos antigos, todos muito felizes de me ver consultá-los e reconhecê-los, e ansiosos por me mostrar, por meio da celebração de suas presenças, que eu, de fato, não estou sozinha (Walker, 2021).

A partilha deste encontro entre Nora e Alice aparece como lampejo, traçado, vestígio do movimento de criação e de formação de Alice Walker. Construir um repertório é a maneira de enriquecer e ampliar nossos modos de ser e estar no mundo,

como nos ensina a própria escritora de *A cor púrpura* ([1982] 2016). A partir destas discussões, passamos a refletir sobre as reverberações de Carolina Maria de Jesus, na escrita de Conceição Evaristo, quando a obra desta autora lhe é apresentada na juventude, em Belo Horizonte (Evaristo, 2021b). Do acontecimento deste encontro, nossa escrita caminha em direção a um diálogo com Conceição Evaristo, acerca da escrita da crônica *Samba-Favela* ([1968] 1974), e mais tarde *Becos da Memória* ([2006] 2017). Desse modo, diligentemente, tomamos nota e buscamos conhecer e experienciar o que estas autoras e autores tão caros a Conceição têm a nos dizer, artística e teoricamente. Na medida do possível, ao acessar suas referências, a arte que a seduz e inspira no dia a dia, as figuras reais e imaginadas que lhe são caras — e que generosamente ela partilha — vão compondo, também, a escrita acadêmica como experiência do pensamento. Tendo isso em vista, tratamos de um procedimento de pesquisa calcado no exercício da escuta e do manuseio que — sem deixar de prestar atenção nas possibilidades éticas e estéticas de tal proposição — visa ensaiar uma escrita acadêmica em educação, entrelaçada às *narrativas de formação* de artistas, como um movimento de continuidade do pensar, refletir, ensaiar, teorizar e problematizar, com elas e ele.

Apesar de Alice Walker permear de antemão esta pesquisa e nossas reflexões, o fato é que seu nome ser pronunciado pelo timbre da voz de Conceição Evaristo, enquanto a autora reflete acerca de sua própria escrita, dispara em nós a onda sonora de uma presença, que se abre como uma cavidade para a escrita e o pensamento. A partir disso, contamos com a célebre oportunidade de presenciar o diálogo intelectual, mas também o encontro realizado entre as duas, virtualmente, na Festa Literária de Paraty – Flip<sup>20</sup>. Esse episódio nos incita a crer que testemunhamos alguma coisa acontecer no mundo; um algo misterioso e vasto, inominável. Por isso, falar de Alice Walker e de Conceição Evaristo, dos modos como suas relações se estabelecem nesta pesquisa, é uma maneira de refletir como a escuta e o manuseio das narrativas de Cecília, Conceição e Emicida ganham continuidade, ressoam em nossas reflexões e escorrem para a escrita filosófica e educacional. Por certo, algo ainda se perde no gesto da escuta, pela incapacidade que nos é inerente de tudo apanhar — e nem seria este o nosso desejo, de algum modo exercemos uma continuidade descontínua. Sobretudo, com este exercício, angariamos cada vez mais sinais de que suas vozes

---

<sup>20</sup> Ver: (Ribeiro; Evaristo; Walker, 2021).

nos dão incontáveis pistas teóricas, suas histórias nos circunscrevem caminhos flamejantes de escrita, suas ficções nos chamam a tocar o mundo na figura de suas obras — a exemplo dos contos *Di lixão* e a história de Bitita, narrados por Conceição Evaristo, no início desta sessão.

Por este caminho, chegamos, assim, ao segundo ato do arquivo, que chamamos de *grafias de formação*.

## 2.3 Grafias de formação

Cecilia Vicuña, envolta por seus *qipus*, em Kassel, 2017, durante a Documenta 14. Foto: Jane Englan



**Mãe – Emicida (Álbum: Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa, 2017)**

Um sorriso no rosto, um aperto no peito  
 Imposto, imperfeito, tipo encosto, estreito  
 Banzo, vi tanto por aí  
 Pranto, de canto chorando, fazendo os outro rir  
 Não esqueci da senhora limpando o chão desses boy cuzão  
 Tanta humilhação não é vingança, hoje é redenção  
 Uma vida de mal me quer, não vi fé  
 Profundo ver o peso do mundo nas costa de uma mulher  
 Alexandre no presídio, eu pensando em suicídio  
 Aos oito anos, moça  
 De onde cê tirava força?  
 Orgulhosão de andar com os ladrão, trouxa!  
 Recitando Malcolm X sem coragem de lavar uma louça  
 Papo de quadrada, 12, madrugada e pose  
 As ligação que não fiz, tão chamando até hoje  
 Dos rec no Djose ao hemisfério norte  
 O sonho é um tempo onde as mina não tenha que ser tão forte

Nossas mãos ainda encaixam certo  
 Peço um anjo que me acompanhe  
 Em tudo eu via a voz de minha mãe  
 Em tudo eu via nós  
 A sós nesse mundo incerto  
 Peço um anjo que me acompanhe  
 Em tudo eu via a voz de minha mãe  
 Em tudo eu via nós

Nossas mãos ainda encaixam certo  
 Peço um anjo que me acompanhe  
 Em tudo eu via a voz de minha mãe  
 Em tudo eu via nós  
 A sós nesse mundo incerto  
 Peço um anjo que me acompanhe  
 Em tudo eu via a voz de minha mãe  
 Em tudo eu via nós

Nossas mãos ainda encaixam certo (certo)  
 Peço um anjo que me acompanhe (onde for)  
 Em tudo eu via a voz de minha mãe (tudo!)  
 Em tudo eu via nós (em tudo eu via nós)  
 A sós nesse mundo incerto (incerto)  
 Peço um anjo que me acompanhe (onde for)  
 Em tudo eu via a voz de minha mãe

Em tudo eu via nós

Outra festa, meu bem, tipo Orkut  
 Mais de mil amigo e não lembro de ninguém  
 Grunge, Alice in Chains  
 Onde ou você vive Lady Gaga ou morre Pepê e Neném  
 Luta diária, fio da navalha. Marcas? Várias  
 Senzalas, cesáreas, cicatrizes  
 Estrias, varizes, crises  
 Tipo Lulu, nem sempre é so easy  
 Pra nós punk é quem amamenta, enquanto enfrenta a guerra  
 Os tanque, as roupas suja, a vida sem amaciante  
 Bomba a todo instante, num quadro ao léu  
 Que é só enquadro e banco dos réu, sem flagrante  
 Até meu jeito é o dela

Amor cego, escutando com o coração a luz do peito dela  
 Descreve o efeito dela: breve, intenso, imenso  
 Ao ponto de agradecer até os defeito dela  
 Esses dias achei na minha caligrafia tua letra  
 E as lágrima molha a caneta  
 Desafia, vai dar mó treta  
 Quando disser que vi Deus  
 Ele era uma mulher preta

[Dona Jacira]

O terceiro filho nasceu: é homem  
 Não, ainda é menino  
 Miguel bebeu por três dias de alegria  
 Eu disse que ele viria, nasceu!  
 E eu nem sabia como seria  
 Alguém prevenia: filho é pro mundo  
 Não, o meu é meu  
 Sentia a necessidade de ter algo na vida  
 Buscava o amor das coisas desejadas  
 Então pensei que amaria muito mais  
 Alguém que saiu de dentro de mim e mais nada  
 Me sentia como a terra: sagrada  
 E que barulho, que lambança  
 Saltou do meu ventre, contente, e parecia dizer: É sábado, gente!  
 A freira que o amparou tentava reter  
 Seus dois pezinhos sem conseguir  
 E ela dizia: Mas que menino danado!  
 Como vai chamar ele, mãe?  
 Leandro

Trecho do livro **Becos da Memória**.  
(Conceição Evaristo, 2017, p. 182–183)

**N**aquele dia Maria-Nova levantara cedo, visitara Vó Rita e andara muito para lá e para cá pisando e repisando um chão que tanto tempo fora seu. Os tratores estavam prontos para o trabalho do dia seguinte em que estavam os últimos barracos. A tarde chegou amena; Maria-Nova contemplou durante muito tempo o pôr do sol. Teve vontade de ler e escrever alguma coisa, mas já tinha guardado os livros e os cadernos num caixote que sempre lhe servia de cadeira ou mesa quando ela se assentava no chão. A noite veio caindo lenta e carregada de pontos luminosos lá no céu. Aquela seria a sua última noite na favela. As coisas já estavam todas juntas. Tinha o copo moído de cansaço. A tia e a mãe entregaram as últimas trouxas de roupa. Não haviam confirmado nem dispensado a freguesia. Havia o medo, o incerto, o imprevisível do amanhã. Mas havia a tenacidade, a força, o desejo da vida.

Maria-Nova tinha feito no dia anterior as provas finais, se despedido dos professores, dos colegas e amigos. Não voltaria no próximo ano, mas voltaria a estudar um dia.

Sua casa, um barracão caiado de branco, montava sentinela, numa área quase vazia. Maria-Nova deitou sobre o colchão rasgado, de barriga para cima. As estrelas salientes passavam pelos vãos das poucas telhas. Pela janelinha aberta a lua posava em cima do rosto da menina. Maria-Nova teve a impressão de que, se erguesse os braços, tocaria o céu.

Dormiu. E foi Vó Rita que veio no seu último sono-sonho ali na favela.

Vó Rita entrou devagarinho no quarto. De repente. Calada. Ela que não tinha a voz calada nunca, pois, se não estava falando, cantando estava; que nunca chegava de repente, pois se sabia de longe que Vó Rita estava chegando. E eis que ela chegou pé ante pé. Grandona, gorda, desajeitada. Abriu a blusa e através do negro lúcido e transparente de sua pele, via-se lá dentro um coração enorme.

E a cada batida do coração de Vó Rita nasciam os homens.

Todos os homens: negros, brancos, azuis, amarelos, cor-de-rosa, descoloridos...

Do coração enorme, grande de Vó Rita, nascia a humanidade inteira.

As *grafias de formação* são os arquivos da pesquisa que emergem das narrativas de Cecília, Conceição e Emicida, em entrevistas e rodas de conversa. Um arquivo aberto, muitas vezes, diante da insólita pergunta que anseia pela explicação de uma obra. Questão que rasga o peito da artista e do artista, em busca de uma descrição objetiva, cronológica, racional, acerca de uma experiência inominável. *Grafias de formação*, são, assim, suas obras. Muitas vezes, o acesso primeiro que temos com as pessoas que criam. Dessa maneira, em um exercício espiralar de escrita e de pesquisa, as obras das artistas e do artista que compõem esta tese não emergem de antemão, como pressuposto para a construção dos ensaios e das elaborações teóricas. Optamos, afinal, por encontrar suas *narrativas de formação* primeiro, mesmo já tendo, anteriormente, acessado suas obras, doravante chamadas de *grafias de formação*.

A pesquisadora, adornada pela assombrosa e perene solidão de uma escuta atenta, se vê à espera da frase seguinte, do acontecimento resguardado, da intensidade única, que repousa na gramática do/da artista que rememora. No entanto, cabe dizer, é quase irresistível o desejo de tornar a fala, as lembranças e as cenas imaginadas e contadas, em algum tipo de materialidade; seja ela um livro, quando tratamos da literatura, seja ela uma tela ou uma cena, quando falamos das artes visuais e da performance, seja ela uma canção, quando nos dedicamos à música. A este desejo, respondemos com cuidado, fugimos da ilustração de suas falas, de torná-las reféns de uma imagem, de um som, de uma frase comparativa, para repousar em uma completa entrega àquilo que suas narrativas nos contam. Ao empreender essa cautelosa e ostensiva fuga, nos permitimos viver no mundo construído por suas obras, pelos gestos e imaginação contidos nas narrativas, que são capazes de instaurar sentidos éticos e estéticos em nossas almas — e, não por acaso, se fazem escolhas desta pesquisa.

O rosto e a voz, assim, diante de uma gravação digital, performam certa imagem de si e compõem uma história de sua arte, contam-nos inúmeros “segredos”, dão-nos pistas, labirintos, entradas e contornos, nunca saídas. Inocentes, como se estivessem em uma brincadeira de infância, Cecília, Conceição e Emicida, pelo flamejante e fino véu que recobre seus olhos ou no balbucio contido na voz que destilam, deixam vir as cenas, as grafias, os sons, o lance do pincel. Cúmplices de sua súplica que somos, compreendemos: a arte é essa coisa difícil de descrever. Pacientemente, colamos pedaço por pedaço de suas falas — sempre como

movimento, nunca como totalidade —, transcrevemos, assinalamos e sentimos o desejo, por fim, de tocar a obra, não como ato de verossimilhança, checagem e desejo de dar credibilidade ao que é dito. Pelo contrário, sentimos na materialidade da obra a continuidade da narrativa e, nos interstícios de sua vibração, a paisagem de uma formação — como cadernos escolares, que guardamos sem muita pretensão, mas que vez ou outra retomamos em busca de encontrar certo tom, certa caligrafia, certo tempo.

As obras de Cecilia, Conceição e Emerica inúmeras vezes foram contempladas, cada uma à sua maneira, em certos momentos já acompanhadas pelo ruído longínquo e ao mesmo tempo tão presente dos timbres das vozes que outrora foram ouvidas/emitidas/oralizadas. É possível dizer que o retorno à leitura, à escuta e à observação dessas, agora, *grafias de formação*, se assemelha à sensação de conhecê-las pela primeira vez. Contudo, esse novo passo é um encontro que acontece na companhia de vozes vindas das narrativas orais, das cenas registradas em nota e ademais diálogos poéticos, teóricos e artísticos, que se lançam para além delas. Em nada senti de prejuízo no terreno da sensibilidade, ao mergulhar neste procedimento de retorno para acessar as experiências de criação. Pelo contrário, muitas vezes, fui tomada pela transmissão de uma energia efusiva e inebriante que habita o corpo da pesquisadora, quando esta se vê diante de uma descoberta. Esse algo revelado, que nem sequer estava escondido, ainda assim se exhibe como um milagre. Trata-se daquele momento inesperado, no qual uma fala se conecta a outra, um texto, uma entrevista, um acontecimento já narrados, sem seus pormenores, ricocheteiam do outro lado dos arquivos, como peças de um quebra-cabeças, à espera de ser montado.

Lembro-me de estar no processo de transcrição das narrativas de Cecilia Vicuña, quando me deparei com uma conversa entre a artista e seu amigo e curador Miguél A. López, realizada de forma virtual, em fevereiro de 2022, como parte das atividades do programa de residências Pivô Pesquisa. O diálogo que se inaugura entre os dois nos brinda com uma espécie de visita guiada e comentada de algumas pinturas de Cecilia<sup>21</sup>. *Ojos abiertos/Ojos cerrados (Carmen)*, de 1969, pintada com a técnica de óleo sobre tela, é a primeira obra apresentada. Testemunhar o encontro da artista chilena com uma de suas primeiras obras, após Cecilia abandonar o que ela

---

<sup>21</sup> Ver: (Vicuña; López, 2022a).

chama de técnicas mais abstratas de pintura, se revela, pouco a pouco, uma inebriante experiência. A cena é coordenada pela aguda e delicada voz de Cecilia, capaz de produzir uma mudança na atmosfera. Suas palavras vêm de longe e nos convocam a um arrebatador conjunto de intensidades<sup>22</sup>. Cecilia, enternecida pelo feixe de luz refletido de sua própria pintura, se despe do papel oracular de quem pode ajudar a ver mais. Ao invés disso, a artista viaja para longe e nos abandona por alguns instantes, sem mover o corpo; todavia, o faz para retornar imbuída de uma gentil partilha e de amorosas enunciações acerca de um tempo no qual habita a Cidade do México, e ao acaso do destino faz morada na casa da pintora Leonora Carrington. Esse nome nos causa certo espanto, pois é a primeira vez que aparece entre os arquivos relacionados a Cecilia, em um momento no qual a pesquisadora os considerava já avançados. Os timbres do idioma fazem demorar a materialização da pronúncia em escrita, mas é inegável a sinalização de uma cena arrebatadora para Cecilia, que rememora o episódio como se repousasse no sonho, onde o acontecimento jaz cintilante como uma genuína presença. O tempo de pesquisa se dilata, mas, finalmente, está ali, somos apresentadas a Leonora.

São tantas perguntas que passam a reverberar: O que acontece neste curto espaço de tempo, que o torna capaz de ressoar em uma presença ainda flamejante, quase cinquenta anos depois? Como pode tão fugaz passagem tocar assim severamente Cecilia, a ponto de transformar seus modos de ver e de se relacionar com a própria técnica? Vasculho alguns textos e entrevistas escritas relacionadas à pintura de Cecilia, proponho a reunião de seus nomes em buscas diversas; consulto produções mais antigas como o filme *Kon kon* (Chile, 2010), dirigido por Cecilia, e o programa chileno *Ojo con el Arte – Cecilia amor a lo precario*, exibido nos anos 1980, que destina um episódio a falar da *arte precária* de Cecilia<sup>23</sup>. São arquivos nos quais considero haver um olhar expandido e até íntimo da artista com a arte. Por fim, recorro à conferência de abertura da exposição *Veroir el fracaso iluminado* (2022b)<sup>24</sup> e a uma

---

<sup>22</sup> Intensidades: trata-se de um certo movimento e modo de encarar o próprio acontecimento de uma presença, a partir de algo que compartilho conosco Gilles Deleuze, ao lembrar de maneira singela, como foi conviver com Michel Foucault: “O próprio Foucault, não apreendíamos como uma pessoa. Mesmo em ocasiões insignificantes, quando entrava num aposento, era mais como uma mudança de atmosfera, uma espécie de acontecimento, um campo elétrico magnético, como preferir. Isso não excluía de modo algum a suavidade ou o bem-estar, mas não era da ordem da pessoa. Era um conjunto de intensidades. Aborrecia-o às vezes ser assim, ou provocar esse efeito. Mas toda sua obra também se alimentava disso” (Deleuze, 1992, p. 143).

<sup>23</sup> Ver: (Vicuña; Antunez, 2023).

<sup>24</sup> As informações, obras e discussões, assim como, imagens e vídeos relacionados a exposição foram organizadas de maneira virtual, na página do Barenpcultural. Disponível em: <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/veroir-cecilia-vicuna>. Ver: (Vicuña; López, 2022b).

visita guiada desta mostra retrospectiva e expandida do trabalho da artista, com Miguel López (2022)<sup>25</sup>. Mas Leonora não reaparece mais.

Contudo, diria que Audre Lorde não poderia estar mais correta quando nos diz: “Podemos nos condicionar a respeitar nossos sentimentos para que sejam compartilhados. E, onde não existe ainda essa linguagem, é a poesia que ajuda a moldá-lo. A poesia não é apenas sonho e imaginação; ela é o esqueleto que estrutura nossa vida” (Lorde, 2021, p. 47). Pois é em um texto/performance chamado *Leonora y el viento de los muertos* (2016)<sup>26</sup>, publicado em uma rede social por Cecilia Vicuña, onde me deparo, de maneira surpreendente, mas de algum modo esperada, com a linguagem capaz de contar a singeleza e a intensidade daquele encontro. Uma vez mais, o som de suas palavras leva-me ao encontro de Leonora, deságuo em um texto depositado no *site* oficial da artista chilena e assinado por ela, no qual os traços sobreviventes e os tempos separados por lacunas<sup>27</sup> remontam em minha frente o mapa daquele evento. A reunião de Cecilia e Leonora se dá em tempos difusos, entre a imagem recortada de um livro na infância e o teto que a acolhe na juventude, até o gesto da continuidade na série de pinturas denominada de *Calcománias*. Retorno a *Ojos abiertos/Ojos cerrados (Carmen)*, enternecida, agraciada; minha escrita também se transforma, pois a narrativa de uma passagem se revela, finalmente, como *grafia* de um processo de *formação*.

Pesquisar é um exercício vasto de encontros e desencontros. Cremos, nesse sentido, que tanto na escrita acadêmica, quanto no olhar para as *narrativas de formação*, estamos diante das coisas se-fazendo, expostos a um terreno de possibilidades para o que ainda não se sabe. Repousamos no lugar do desconhecimento, onde se “[...] expõe um pensamento que sempre poderá ser ultrapassado por ele mesmo, o homem, o que lhe permite ao mesmo tempo vir a si, a partir daquilo que lhe escapa” (Foucault, 1968, p. 420). Os sentidos desta percepção reverberam em nosso fazer científico; entrelaçamos as elaborações teóricas aos

<sup>25</sup> Ver: (López, 2022)

<sup>26</sup> Em 2016, a artista Cecilia Vicuña publicou em sua página do Facebook (@vicunacec), um trecho do texto/performance, originalmente apresentado na mostra *Mi casa es su casa. Moderno. El Arte De Vivir. Desde Joseph Albers a Cecilia Vicuña* (2016), realizada no Centro de Arte Pepe Espaliú, em Córdoba. Durante a pesquisa, encontramos esta versão na íntegra, postada no repositório de vídeos vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/184018049>.

<sup>27</sup> Tal como acentua Georges Didi-Huberman, movimentamos uma escrita e uma pesquisa, que nos coloca, frequentemente, “[...] diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem” (Didi-Huberman, 2012, p. 211–212).

procedimentos de escuta, manuseio e continuidade, como um movimento no qual a escrita se revela uma experiência de produção de si e também de formação. Logo, refletir acerca da pesquisa, a partir de suas *grafias*, nos impulsiona a olhar para os limites e para as possibilidades de nossas próprias elaborações.

Tal como a imagem partilhada ao início desta sessão, o modo como vemos Cecilia Vicuña envolta por seus *quipus* é, na verdade, uma tentativa de apreensão de sua obra, que se dá na materialidade da fotografia. Este movimento se assemelha a um procedimento palimpsesto de registrar na imaginação um arquivo talhado de cantos, contos e corpos de uma arte fugidia, precária, ao mesmo tempo condenada e salva pela força de sua qualidade em aparecer e desaparecer. Tratamos, afinal, de performances, e com isso é possível dizer que desfrutamos de uma eterna ansiedade por seu acontecimento, mas festejamos também a capacidade de acessar de algum modo a concretude de seu registro no mundo. Pela natureza que lhe é intrínseca, as obras de Cecilia não vivenciam a reprodutibilidade ou lançam mão de sua qualidade de ser una, a exemplo também de suas pinturas e esculturas.

Desse modo, enquanto suas performances acontecem na natureza, em espaços públicos e na programação de exposições, relegadas a essa presença no espaço-tempo de seu acontecimento, as demais se inauguram e repousam nos museus, numa existência condicionada à geografia dos circuitos da arte. No período de realização da pesquisa, não foi possível viajar ao encontro de suas obras, para acessá-las e presenciá-las, senão pela mediação de um registro fotográfico ou em vídeo. Diferentemente de Conceição, escritora que deixa em livros a materialidade de sua obra, permitindo-nos o acesso à sua poesia, a seus romances e contos publicados; e de Emicida, que tem no manuseio da gravação musical a extensão mais acabada de sua arte, disponibilizada de maneira integral em plataformas de áudio virtuais — além disso, o artista esteve por duas vezes em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, para apresentar os *shows* da turnê *AmarElo*, nos quais a pesquisadora se fez presente. Portanto, quando tratamos das obras de Cecilia, somos convocadas a vivenciar um jogo de presença-ausência, como nos diz Roland Barthes, em *A câmara clara* (1984), ao pensar na fotografia como a possibilidade solitária de apreensão da vida.

A dimensão fugidia de uma obra nos convoca a apostar no que, muitas vezes, nos escapa. É possível dizer que aproximar-se de Cecilia nos ensina uma valiosa atitude de pesquisa; cremos em um modo de ouvir, manusear e dar continuidade aos

arquivos, sem separar o saber da dimensão da experiência. Tal como faz Laura Habckost Dallazen (2017), em sua tese de doutorado, quando a autora ensaia uma metodologia implicada em pensar os acontecimentos concretos e contextuais do cotidiano escolar, mas sem alçá-los à “ordem das razões” (Foucault, 2003, p. 205). Trata-se, assim, de trazer para a pesquisa “[...] aquilo que por vezes escapa a qualquer aplicabilidade imediata, relacionado mais à vida que me interpela” (Dallazen, 2017, p. 197). As obras de Cecília, Conceição e Emicida, selecionadas para compor os ensaios, foram escolhidas, assim, pelo modo como se apresentam em suas falas: durante a elaboração de uma história que perdura na morada das lembranças ou no timbre de uma voz que ressoa emocionada cenas vividas. Quando sentíamos na fala algo semelhante ao testemunho de um lampejo de vida, sabíamos de antemão por qual caminho seguir. Como nos diz Gilles Deleuze, ao contar sobre o dia em que conheceu Michel Foucault: “Lembramos de um gesto ou de um riso, mais que de datas” (Deleuze, 1992, p. 105).

Logo, as obras citadas tanto na abertura deste texto quanto as que aparecem de forma mais detalhada no decorrer dos ensaios, emergem no exercício mesmo de uma escuta atenta. Falo aqui de uma atitude e um procedimento, em paralelo ao processo de escrita, como uma espécie de retorno às obras, que acontece agora na companhia da voz que cria — não como gesto de apanhar a totalidade da criação, mas como exercício mesmo de produzir um diálogo intelectual, artístico, filosófico, vivo, no qual relegamos às obras e às narrativas certa continuidade. Assim, tomamos este movimento de composição de arquivos (das *narrativas de formação* e das *grafias de formação*) como um fluxo, em direção às leituras da pesquisadora e à subjetividade que perpassa o próprio ser da escrita. A esse procedimento de continuidade dos arquivos de pesquisa denominamos: *memórias de formação*. É o ato último de escuta e de manuseio, no qual reside o exercício de ensaiar, discutir e problematizar os caminhos da formação, em uma escrita que se dá num encontro das artistas e do artista com a pesquisadora, delas e dele com as autoras e os autores teóricos, ainda com as obras de arte e as linguagens poéticas escolhidas. Trata-se por certo de um movimento espiralar de compor coreografias, tendo como palco a educação e a filosofia, a arte e a vida.

## 2.4 Memórias de formação

As *memórias de formação* dizem respeito à própria elaboração da tese. Elas são a forma, o conteúdo da pesquisa e a reflexão acerca da própria experiência do pensamento, a qual acontece em lampejos. Nelas, o texto, o escrever e o conhecimento são como trovões, que seguem “ressoando por muito tempo” (Benjamin, 2009, p. 499). Aqui, tratar disso é falar de leitura, de escrita e de investigação acadêmica, como acontecimento da experiência, ao qual nos entregamos, dispostas a refletir acerca do que vivemos e do que produzimos. Uma escrita que nos mobiliza “[...] ao que não somos nós mesmos, vivendo algo que é ao mesmo tempo atividade e passividade — porque nos deixamos atravessar por outras ideias, por outras sensações, por acontecimentos, disponíveis ao que nisso tudo há de arte, de potência criativa” (Fischer, 2005, p. 127). Este lugar é onde a arte e a filosofia se encontram e nos permitem fazer morada, enquanto buscamos pensar diferente do que pensávamos. É o que nos ensina Rosa Maria Bueno Fischer, inspirada em Michel Foucault, quando nos convoca a apostar no ato de filosofar como um trabalho de sobrevoo crítico, em relação aos nossos próprios pensamentos, sem abandonar aquilo que nos interpela a vida e nos faz vibrar a existência (Fischer, 2005). Por isso, as *memórias de formação* podem ser vistas como o entrelaçar de vozes da pesquisadora, de Cecília, de Conceição e de Emicida, com as demais autoras e autores mobilizados. Um encontro, sobretudo, consciente da impossibilidade de esgotar o tema da formação e da criação; por isso aposto na possibilidade de escrevermos juntas e juntos uma pesquisa em educação, forjada nos modos como a arte interpela a vida, insinuando-se aí uma genuína aventura de formação ética e estética.

Cabe dizer que os ensaios desta pesquisa, cada um dedicado a uma das artistas e ao artista, não manifestam o desejo de significação e interpretação de vidas; proponho, sim, tratá-los em sua existência singular. Tal como escreve Foucault, em *A Vida dos Homens Infames*, quando trata de narrativas que o convocam a partir das intensidades do instante mesmo de seu aparecimento: “Vidas singulares, tornadas, por não sei quais acasos, estranhos poemas, eis o que eu quis juntar em uma espécie de herbário” (Foucault, 2006, p. 203–204). Nesse belíssimo texto, o pesquisador nos brinda com uma escrita que flerta intensamente com a literatura, fala de uma ontologia das existências e da construção de um herbário de vidas.

Por este caminho, sentimos que, aos poucos, as narrativas encontradas formam um material empírico forjado na escuta, como já dito anteriormente. De modo

que somos tocados por um sopro de ar já respirado, como se as narrativas estivessem na terra à nossa espera (Benjamin, 1987). Cúmplices de Clarice Lispector, olhamos as narrativas de formação como realidades e encontramos na linguagem um modo de buscá-las, sem a promessa de uma total transparência, pois "é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia" (Lispector, 1999, p. 176). Desse modo, como é a qualidade das coisas em andamento, das clareiras abertas em favor da experiência, esta pesquisa nos leva a reconhecer que, entre a narração e o acontecimento, existe um espaço onde emerge a profundidade da invenção. Zona intersticial em que a escuta, o manuseio e a continuidade são um procedimento de dar vida às *memórias de formação*. Na artesanaria de compor com arquivos mistos (encontrados em vídeos, livros, documentos e entrevistas), um tempo se junta ao outro, os espaços se incorporam aqui e acolá, imagens e até mesmo sons são trazidos para a escrita. Por vezes manuseamos um fio difuso e desconexo entre passado e presente, no qual interrompemos e recuperamos reminiscências, e com isso nos aproximamos cada vez mais de um modo de fazer pesquisa em educação, atrelado a uma poética de inventar ficções.

Nesse sentido, temos muito a aprender com Emicida, que a todo momento nos chama a crer que é possível fazer da própria vida, e por que não da escrita acadêmica, uma espécie de obra de arte. Um exemplo é o desejo dele de ser *o homem da gravata florida*, uma fala que nos suscita diferentes dimensões de uma formação, na qual reside sua completa entrega ao estudo de Jorge Ben Jor. Mais do que uma simples predileção pela música do cantor carioca, Emicida dá a ver em sua obra os encontros que Jorge Ben Jor instaura em sua criação: da conversa poética entre os dois realizada na letra de uma música como *Casa* (2015), até quando nos fala da relevância das músicas jorgianas *Zumbi*, *Magnólia* e *Os alquimistas estão voltando*, para a construção do seu emblemático álbum *AmarElo* (2019). Seu manancial extenso de referências nos abre a mundos tantos; passo horas na companhia do álbum *Tábua de Esmeralda*, escuto repetidas vezes a canção dedicada a Alfredo da Rocha Vianna Filho, *São Pixinguinha* (2021), escrevo ao som da voz de Clementina de Jesus, Tia Doca, Geraldo Filme, importantes intérpretes do álbum *Canto dos Escravos* (1982).

Sinto como se eu e Emicida dividíssemos a caixa de discos que ninguém quer, em um exercício de ler, cuidadosamente, diligentemente, o encarte das obras, atentos a nomes que podem chamar a abertura de novos arquivos, desvelar episódios outrora narrados de experiências vividas, cintilar o movimento da escrita. O tempo que

passamos a manusear sua coleção de cantoras, cantores e musicistas revela que duas de suas canções foram projetadas intencionalmente no compasso de seis por oito, como uma herança e uma homenagem a Moacir Santos. Afinal, como pesquisar os caminhos de formação de Emicida com a arte sem falar do disco *Coisas* (1965)? Sem ouvi-lo? Ali, encontramos os rastros da invenção do Mojo, uma complexa e célebre construção rítmica do instrumentista Moacir, que restitui nossos modos de ver, de pensar, de pesquisar e de sentir o Brasil, a partir de uma experiência afrocentrada.

Emicida, quando interpelado a falar de política, pede licença ao entrevistador para se demorar na poesia. O artista, em sua capacidade infinita de operar pela vastidão da arte, nos diz que a leveza o interessa tanto quanto a fúria — e ambos os sentimentos são capazes de se encontrar no universo de suas histórias-canções. O eu-lírico de Emicida é apresentado a Ítalo Calvino: lado a lado eles passeiam no *entre* da linguagem poética e teórica, pela composição da música *Passarinhos* (2015). Do mesmo modo, me sinto próxima de Tricia Rose (2021), envolta pela leitura de sua pesquisa, interessada em pensar a constituição do *rap* nos Estados Unidos da América. Em sua companhia, passo a me familiarizar com o *sampler*, viajo entre vozes cortadas e recortadas, que ganham novas vidas e significados pelo exercício da repetição — conceito este tão bem apresentado por James Arthur Snead (2017), não como problema, mas sobretudo como movimento de celebrar a herança das coisas e dar a elas certa continuidade. Trata-se da experiência do pensamento, tal como nos ensina Marilena Chauí, na qual acontece a “passagem de um termo por dentro do outro, passando pelos poros do outro, cada qual reenviando ao outro sem cessar” (Chauí, 2002, p. 165).

Neste jogo, é possível dizer que, tanto na criação artística quanto na escrita acadêmica, somos expostos a um terreno de possibilidades para o que ainda não se sabe. Sem receios de que o pensamento seja, por ele mesmo, atravessado, nos constituímos e aprendemos pelo desconhecimento e por aquilo que nos escapa (Foucault, 1968). Ouvir as canções de Emicida passa a ser uma aventura repleta de tamborins, proximidades, mas nunca retorno a uma forma fixa; conhecemos a ancestral voz de Clementina de Jesus, na abertura da música *Eminência Parda* (2019), somos apresentadas ao tropicalismo de Caetano Veloso, em pontuais momentos de *Outras Palavras* (2009). E, de soslaio, atenta ao ritmo, às vozes e à poesia que salta das canções, há algo que escapa dos timbres e se cristaliza na gravação de *Soldado sem bandeira* (2009). Nesta canção, o *rapper* opera

manualmente um toca-discos quebrado, e com isso nos permite ouvir seu processo tecno artesanal e, sobretudo, testemunhar um gesto: da arte e da criação *se-fazendo* e dele no caminho de tornar-se o que se é.

Pontuar este movimento é lançar luz ao erro, à dobra, especialmente ao registro de um processo que se torna o traço de uma passagem grafada em sua obra. Essa presença crua do artista na música não invoca apenas atenção para o deslize, mas fala do desejo de produzir, de fabricar, de cuidar de algo, suficientemente, a ponto de torná-lo uma outra coisa; uma melodia, uma canção, um poema, uma nova forma de ser, estar e se relacionar com o mundo. Talvez isso tudo tenha a ver com aquilo que escreve Nietzsche, no aforismo 299 de *A Gaia Ciência*, “O que é necessário aprender dos artistas” (2001). Essa capacidade genuína de construir uma espécie de linguagem incorporada que, por instantes transitórios e precários, produz uma conciliação entre os dualismos: sensível-racional, imaginação-conhecimento. Sem que seja essa a busca essencial que prospera tal encontro, mas que se dispersa como gesto de “[...] afastar-se dos objetos até fazer desaparecer um bom número de seus pormenores e obrigar o olhar a acrescentar-lhe outros para que se possa ainda vê-los; contemplá-los de um ângulo de maneira a descobrir apenas uma parte [...]” (Nietzsche, 2001, p. 176–177).

Olhar para a experiência artística e escutar o que suas narrativas têm a nos dizer se relaciona ao exercício de produção de si mesmo no qual, entrelaçadas pela leitura, pela escrita e pelo desejo de compor movimentos de existência, tecemos uma vida próxima à poesia, à arte. Em que “a experiência artística produz em nós e no outro esse encontro com o que ele mesmo não chegou a ser, o que, de algum modo, nenhum de nós chegou a ser, mas o é como possibilidade [...]” (Fischer, 2005, p. 128). Encontramos na arte, no que a arte tem a ensinar à educação e à filosofia, um modo de nos expor ao não-saber, em direção aos dilemas e interrogações da vida. Não sem receios, mas dispostas a correr riscos, mediante a possibilidade de nos tornarmos íntimas dos textos, das leituras, das obras, das artistas e dos artistas. Quem sabe seja isso um pouco do que as/os artistas têm a nos ensinar: esse desejo genuíno de produzir sustos no pensamento e de assombros na sensibilidade, de nos incitar a vontade de organizar uma festa na linguagem.

Diria que, entre tantas coisas, escrever na companhia das narrativas, das grafias, das memórias de artistas, é exercício de multiplicá-las, é fazer delas um caminho de pensamento, sem que haja separação entre referencial teórico e

materialidade empírica. Pois os sentidos e as leituras ricocheteiam, uma artista remete à outra, um artista encontra o outro, o texto se desdobra ao infinito, e com isso a linguagem, as experiências, os arquivos e as memórias se movem em um jogo de espelhos sem fim. Mobilizar teorias, conceitos e noções, músicas, textos literários e elementos vindos das artes visuais não é senão um exercício de convocar para a escrita vozes amigas, mas também diálogos nem sempre fáceis; de nos apresentar a figuras desconhecidas e outras até combativas; de vivenciar encontros com a arte tão assombrosos quanto capazes de alterar o próprio ritmo da mão, do texto. Por fim, pesquisar é também um procedimento de escrita, que alça ao terreno da experiência do pensamento nossas inquietações, nossos interesses e, com isso, nos dá a chance de falar acerca do que ainda não está “suficientemente dito” (Fischer, 2005, p. 131).

## REFERÊNCIAS

- ALCALÁ, Rosa; VICUÑA, Cecilia. **Spit Temple**: The select performances of Cecilia Vicuña. Berkeley: Small Press Distribution, 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e Política**. 12. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento**: Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CHIZIANE, Paulina; EVARISTO, Conceição. Encontro com Conceição Evaristo e Paulina Chiziane | (Libras) [Vídeo]. Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sDzarSvQwJl&t=522s>
- DALLA ZEN, Laura Habckost. O lugar das experiências culturais na constituição de um ethos docente. 2017. 203 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, 2017.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações** (1972–1990). Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed, 34, 1992.
- DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.
- EMICIDA. Emicida: livre, emocional e selvagem – Entrevista completa [Vídeo]. Le Monde Diplomatique Brasil, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wk2TE2Yvjlk>.
- EMICIDA. [Locução de]: Emicida. São Paulo: Laboratório Fantasma, abr de 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2KOgRbLU4YuXgd9vQqX008?si=68eac8869a37407a>

EVARISTO, Conceição. **Samba-favela**. [1968] O Diário. Belo Horizonte, 18/10/1974. Seção: Documentação Católica.

EVARISTO, Conceição. [2006] **Becos da Memória**. 3 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo – Escrevivências [Vídeo]. Leituras Brasileiras, 2020. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY&t=712s>.

EVARISTO, Conceição. Roda Viva - Conceição Evaristo - 06/09/2021 [Vídeo]. Roda Viva, setembro de 2021a. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=O2bxQJH-PIk>.

EVARISTO, Conceição. Lobo de Lobo. Conceição Evaristo [Vídeo]. Canal 22, outubro de 2021b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JO-0wzLJzVk>.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2022.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Escrita acadêmica: a arte de assinar o que se lê. In: COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Inês (Org.). **Caminhos investigativos III: riscos e possibilidades de se pesquisar nas fronteiras**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Por uma Escuta da Arte: ensaio sobre poéticas possíveis na pesquisa. **Rev. Bras. Est. Presença**, v. 11, n. 1, Porto Alegre. 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660100045>

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. 1a. ed. Lisboa: Portugalia, 1968.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade 2. **O uso dos prazeres**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

FOUCAULT, Michel. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: DREYFUS, Hubert. RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: Para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 253-278

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. Ditos e Escritos IV. **Estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203-222

FOUCAULT, Michel. **O poder psiquiátrico**: curso dado no Collège de France (1973 –1974). São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. O mar onduloso da memória em Conceição Evaristo. **Via Atlântica**, v. 1, n. 18, Belo Horizonte, 2010. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50736>

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo:

Perspectiva, 2013.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. [1796] **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GUASCH, Anna Maria. Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar. **Revista-Valise**, v. 3, n. 5, Porto Alegre, pp. 237-264. 2013.

HERMANN, Nadja. **Ética e estética**: a relação quase esquecida. Porto alegre: EDIPUCRS, 2005.

HERMANN, Nadja. **Autocriação e horizonte comum**: ensaios sobre educação ético-estética. Ijuí: Ed. Unijuí, 2010.

HERMANN, Nadja. **Ética e educação**: outra sensibilidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. Trad. José Cláudio e Júlia Ferreira. Lisboa: Editora Educa-Formação, 2002.

JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. **Educação**, v. 30, n. 3, 2008. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/2741>.

JOYCE, James. [1916] **Retrato do artista quando jovem**. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

KON KON. Direção Cecilia Vicuña. Produção de Tiago Corp. Chile, 2010. 54 min.

LARROSA, Jorge. **Nietzsche & a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

LEONARDELLI, Patricia. A memória como recriação do vivido: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal. 2008. 234 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1943.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**: ensaios e conferências. 1 ed. Autentica: Belo Horizonte, 2021.

LÓPEZ, Miguel A. Visita guiada | Exposición Cecilia Vicuña, ver oír un fracaso iluminado [Vídeo]. Banrepcultural, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5izl2sbRRtA&t=47s>

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Docência artista: artes, estéticas de si e subjetividades femininas. 2005. 208f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, UFRGS, Porto Alegre, 2005.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Arte e metáforas contemporâneas para pensar infância e educação. **Revista Brasileira de Educação**, v. 13, p. 112-122. 2008.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Arte para a Docência: estética e criação na formação docente. **Arquivos Analíticos de Políticas Educativas**. Arizona (EUA), v. 21, n. 25, p. 1-22. 2013.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Arte, formação estética e paisagens inéditas para a docência. **Revista GEARTE**, v. 10. 2023. DOI: 10.22456/2357-9854.128929.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela**. 1 ed. Cabogó, 2021.

MORRISON, Toni. Sítio da memória. In: MORRISON, Toni. **A fonte da autoestima: ensaios, discursos e reflexões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MORRISON, Toni. [1973]. **Sula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos Póstumos 1887-1889**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

RASSLAN, Simone Nogueira. O sujeito-ator e a música na constituição de si: uma perspectiva narrativa – biográfica. 2014. 160 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, 2014.

RIBEIRO, Djamila. EVARISTO, Conceição. WALKER, Alice. mesa 16 – Em busca do jardim, com Alice Walker e Conceição Evaristo – tradução para o português [Vídeo]. Flip – Festa Literária Internacional de Paraty, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VbO5L5JPY8w&t=2517s>

ROSE, Trícia. **Barulho de Preto: Rap e cultura negra nos Estados Unidos Contemporâneos**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 1986.

SKLIAR, Carlos. **Desobedecer a linguagem**. Educar. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

SNEAD, James Arthur. On Repetition in Black Culture. **African American Review**, v. 50, n. 4, pp. 648-656, 2017.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SOUZA, Elizeu Clementino de. ABRAHÃO Maria Helena Menna (Orgs.). **Tempos, narrativas e ficções**: a invenção de si. Porto Alegre: EDIPUCS; Salvador: EDUNEB, 2016.

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

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de pedra**. São Paulo: Companhia das letras, 1954.

VICUÑA, Cecilia. LÓPEZ, Miguel A. Ver la verdad del ver [Ver a verdade do ver]: Conversa inaugural Pivô Pesquisa 2022 [ESP] [Vídeo]. Pivô Arte e Pesquisa, 2022a. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=IBut\\_jEkq4k&t=933s](https://www.youtube.com/watch?v=IBut_jEkq4k&t=933s)

VICUÑA, Cecilia. LÓPEZ, Miguel A. Conferencia Inaugural | Cecilia Vicuña Veróir el fracaso iluminado [Vídeo]. Banrepcultural, 2022b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BeLrHFfqlp0&t=2010s>

VICUNA, Cecilia. ANTUNEZ, Nemésio. Ojo con el arte – Cecilia amor a lo precario [Vídeo]. LalululaTV, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NtkYAZ9wuFg&t=557s>

VICUÑA, Cecilia. Cecilia Vicuña: Hugo Boss Prize 2020 Nominee [Vídeo]. Guggenheim Museum, 2020a. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=cL\\_7MDuT8Xk&t=187s](https://www.youtube.com/watch?v=cL_7MDuT8Xk&t=187s)

WALKER, Alice. [1982] **A cor púrpura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

WALKER, Alice. **Em busca dos jardins de nossas mães**: prosa mulherista. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

### Músicas citadas

CLEMENTINA DE JESUS, TIA DOCA, GERALDO FILME. O canto dos escravos. São Paulo: Estúdio Eldorado: 1982. CD, Mp3, Streaming (3min 41s). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2cW4d1h8qU0PNfDd8tBkDt?si=ZN7JRXs8T1yvR2-SMREJ6g>

EMICIDA, VANESA DA MATA. Passarinhos. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2015. LP, CD, Mp3, Streaming (33min 51s). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/0gGiX0aUg7OaUSAhi1CmDk?si=00416559751f4945>.

EMICIDA. Casa. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2015. Mp3, Streaming (4min 01s). Disponível em:  
<https://open.spotify.com/track/4icFcHyZjwzHhTuEcDvEkC?si=b56e1a12824d446b>.

EMICIDA. AmarElo. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2019. CD, Mp3, Streaming (48min 47s). Disponível em:  
<https://open.spotify.com/album/5cUY5chmS86cdonhoFdn8h?si=kMRPfxqbSsyzpwUbnlsIWQ>

EMICIDA. Soldado sem bandeira. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2009. CD, Mp3. (3min 29s). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3PNPGfkDqzjE8vykLzwJDK?si=5d3126275a834813>.

EMICIDA. Outras Palavras. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2009. CD, Mp3, Streaming (3min 41s). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1JGmmlyyoCIHQsGsQQHtsW?si=8aca165a4cc74d34>.

EMICIDA, DONA ONETE, JÉ SANTIAGO, PAPIILLON. Eminência Parda. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2019. CD, Mp3, Streaming (4min 04s). Disponível em:  
<https://open.spotify.com/track/2iCQmixyFnDaOSvs0Fs7z?si=dee77d874206481e>

EMICIDA. Madagascar. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2015. Mp3, Streaming (3min 52s). Disponível em:  
<https://open.spotify.com/track/0FAisOr5R8iaelTo9j6nQ4?si=f726939680e94bfb>

JORGE BEN JOR. A Tábua de Esmeralda (Álbum completo). São Paulo: Universal Music: 1974. CD, LP, Mp3, Streaming (40m 16s). Disponível em:  
[https://open.spotify.com/album/5rcMJNWebtI2r2S18Je1A0?si=RtSe8KXJSUCf2jobh2c\\_8Q](https://open.spotify.com/album/5rcMJNWebtI2r2S18Je1A0?si=RtSe8KXJSUCf2jobh2c_8Q).

JORGE BEN JOR. Magnólia. São Paulo: Universal Music: 1974. CD, LP, Mp3, Streaming (3m 14s). Disponível em:  
<https://open.spotify.com/track/68DcdlbgA4vEektulFWPZ?si=fe8de61475494502>.

JORGE BEN JOR. O homem da gravata florida. São Paulo: Universal Music: 1974. CD, LP, Mp3, Streaming (3m 05s). Disponível em:  
<https://open.spotify.com/track/09fMrVtgABLxRRuZ2Obx51?si=c15a732aecd54e3b>.

JORGE BEN JOR. Zumbi. São Paulo: Universal Music: 1974. CD, LP, Mp3, Streaming (3m 31s). Disponível em:  
<https://open.spotify.com/track/4SASmOXEaX8c4mK8RSHFJS?si=fc72618bd9da481a>.

MOACIR SANTOS. Coisas [Álbum completo]. Rio de Janeiro: Forma: 1995. CD, LP, Mp3, Streaming (32m 6s). Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=FhyoSK9F-6g>

3 “MEU NOME É CECILIA VICUÑA. SOU UM ANIMAL ANDINO. EU VENHO DOS ANDES”<sup>28</sup>



*Frame de entrevista realizada pelo Ministério da Cultura do Chile, maio de 2022.*

<sup>28</sup>Cecilia Vicuña em entrevista para o canal do Brooklyn Museum, em 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9x2PFaBQQ30&t=6s>.

Depois de algum tempo me sinto acostumada a olhar para as telas. No computador parece estar guardada a janela do mundo, onde vidas, mesmo aquelas distantes, são possíveis de acompanhar. Determinada a conservar certa “normalidade” pré-pandêmica, acesso a exposições remotas, exhibições de filmes, encontro arquivos de livros diversos e o acúmulo de documentos que se tornam suficientes para formar uma biblioteca digital. A casa, pequeno espaço de uma cidade, se torna a totalidade do mundo. Me preocupo. Começo a pensar se nessa rotina, condicionada a conviver com as telas, não corremos o risco de ficar tomados de esquecimento, e com isso cada vez mais afastados do exercício de observar todas as coisas que estão ao nosso redor. Coisas que o processo de travessia desta pesquisa tem contribuído para realocar no horizonte — não no prospectivo, mas no existencial. Desse modo, este ensaio é sobre os mares e os céus que caem, iluminam, transbordam, resistem. É sobre coisas que deixamos de observar, de cuidar, de preservar. É sobre o processo formativo de Cecilia Vicuña, que se dá na união das correntezas, no tecer dos *quipus*, na observação das estrelas e na vontade de criar junto a natureza. É um encontro poético e político com a cosmovisão indígena, pois, na medida em que Cecilia expõe a relação de sua arte com a ancestralidade andina, coloca em suspenso um chamado à escuta e ao cuidado com a natureza e a vida. Com isso, penso que sua criação nos inspira a uma ética do singelo, como uma alteridade radical e possibilidade para vislumbrar um futuro iluminado. Para tanto, este capítulo é dividido em três partes: *as águas que brotam da terra; os céus que caem; entrada e saída do labirinto*. Neles, as memórias de formação de Cecilia se entrelaçam ao fazer artístico intimamente ligado à natureza.

### 3.1 Primeira parte: as águas que brotam da terra

“Minha mãe conta sobre o dia em que me encontrou ‘escrevendo’. Ninguém me ensinou a escrever. ‘O que você está fazendo, *mijita?*’ ela perguntou. ‘Estou pintando’, eu disse a ela, e continuei falando com os sinais”.  
(Alcalá; Vicuña, 2021, p. 41, *trad. nossa*)<sup>29</sup>

No livro *Espaços de trabalho de artistas Latino-Americanos* (2019), a jornalista Beta Germano, na companhia do fotógrafo Fran Parente, viaja por um pedaço de nosso continente e constrói uma coleção de entrevistas que tratam dos processos de artistas, acompanhadas de imagens de seus ateliês, escritórios e lugares de criação. No virar das folhas descortinamos a composição de um mapa sem fronteiras, com cores e formas que fazem a garganta fechar, tiram-nos o fôlego, mas não a vontade de conhecer mais e mais, um a um daqueles cantos e olhares latinos que nos convidam a entrar. No passar das páginas, junto ao rosto de uma mulher indígena que sorri com afeto, somos apresentadas à correnteza de uma criação que se dá no curso das águas: “Os rios navegam dentro de mim”, nos fala Cecilia Vicuña. Enquanto admiramos a captura de fachadas de casas, de interiores de galpões, de salas e estúdios a ilustrar as biografias contidas no livro, Cecilia escolhe retratos do Rio Mapocho, localizado no Chile, para falar do seu espaço de criação. Quando olhamos de perto seu processo compreendemos que não se trata apenas de uma metáfora sobre o espaço; pelo contrário, o rio corresponde à extensão de seu corpo, e ambos se delineiam na composição de uma ancestralidade que a evoca a criar. “Nasci à beira do Mapocho. Desde pequena vou ao rio todos os dias, e assim começou um longo diálogo” (Vicuña, 2019a, p. 234). Hoje, com residência desde seu autoexílio em Nova York, na década de 1970, a artista encontra refúgio no Rio Hudson, que fica a poucas quadras de sua casa. O método que orienta o trabalho poético de Cecilia se conecta ao saber milenar dos povos originários chilenos, como rito de uma arte em vibração com os espíritos da natureza e a construção de um saber como voz e canto de resistência. “A maneira como cheguei a um método foi ouvindo. Eu apenas sigo o que ele quer. Se vai ser uma música, se vai ser um murmúrio, se vai ser um desenho. Meu

---

<sup>29</sup> My mother recounts the day she found me "writing". No one had taught me how to write. "What are you doing, *mamacita?*" she asked. "I'm painting," I told her, and went on speaking to the signs.

processo não é pensar, meu processo é sentir, atentar para o que está ao nosso redor” (Vicuña, 2020a, *trad. nossa*). A oralidade e a escuta, práticas que tanto lhe interessam, integram um repertório de materialidades forjadas na memória ancestral revisitada e culminam em uma espécie de arqueologia da arte pré-colombiana e andina.

Desde a infância, quando passou a frequentar um colégio inglês, no qual as crianças que falavam espanhol eram obrigadas a comer sabão para “tirar” o espanhol da boca, Cecilia conta que, ao invés de aceitar as “lições”, que de maneira violenta tratavam sua descendência como algo ruim, começou a alimentar um espírito de rebelião, que se amplificou ao longo dos anos por meio de sua arte. Por volta de 1969, a artista se deparou com uma pintura *naif*, que a tocou profundamente: “[...] me fez pensar na pintura dos santos *cuzqueños* da época em que os indígenas foram obrigados a abandonar sua arte pré-colombiana para pintar imagens católicas. Mas eles as transgrediam. Então, comecei a pintar como eles, era minha rebelião descolonizadora” (Vicuña, 2019a, p. 324, *grifo da autora*). Na construção de um repertório que traz a pintura, a escultura e a performance, um dos principais trabalhos da artista se dá no processo de revisitar *quipus*, desde a costura de peças específicas e sobretudo como um fio para conduzir performances coletivas.

Quando eu era criança, não aprendíamos sobre os *quipus* na escola e não havia museu pré-colombiano. Vi um *quipu*, pela primeira vez, num livro da minha tia Rosa Vicuña, e entendi que essa memória havia sido massacrada não só pelos colonizadores, mas também pelos chilenos que desprezam a própria cultura e identidade. Fiquei indignada, quis dar-lhe vida novamente. Mas comecei fazendo notas no caderno (Vicuña, 2019a, p. 234, *grifo da autora*).

Os *quipus* são um sistema antigo que os povos pré-colombianos desenvolveram no Peru, criados como um modo de registrar informações através da composição de nós e fios. Devido à amplitude de seus significados pode servir para guardar mensagens codificadas de maneiras bastante complexas, já que suas possibilidades de interação superam o sistema alfabético latino, em termos de tudo que pode ser elaborado no movimento de dar nó, fazer voltas e reviravoltas. Nas sociedades incas, os *quipus* foram utilizados como sistema de escrita de histórias, de cantos em língua *quéchua*<sup>30</sup>, e também para contagem, tanto de rebanhos quanto de pessoas. Quando Cecilia se dá conta do apagamento que ameaça a cultura e a

---

<sup>30</sup>O *quéchua*, *quíchua* ou *quichua*, é uma importante família de línguas indígenas da América do Sul, ainda hoje falada por cerca de dez milhões de pessoas de diversos grupos étnicos da Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru ao longo dos Andes.

identidade dos povos ameríndios chilenos, passa a ensaiar um reencontro com estas memórias ancestrais. Em um primeiro ato, preservadas nas páginas do livro de sua tia Rosa, e alguns anos depois, quando é obrigada a deixar o Chile em razão do assassinato do presidente Salvador Allende e a instauração do golpe militar<sup>31</sup>, as anotações em seu caderno ganham novas dimensões: “Só senti a necessidade de tecer um *quipu* quando fui exilada. Tive que começar. Tive que começar a ‘tecer’ meu caminho de volta” (Vicuña, 2019a, p. 234).

É possível perceber que a relação de Cecilia com a arte não se deu de maneira harmoniosa, apesar de parecer um caminho comum, pelo fato de sua família ser constituída por mulheres ligadas às práticas artísticas<sup>32</sup>. Cecilia, quando criança, ao ser chamada a mesa para comer, ainda sem saber falar direito, dizia: “não posso, porque estou pintando” (Vicuña, 2022a). Ou seja, a arte, em diferentes momentos da sua vida, aparece como uma tríade de confronto, cura e transformação. Assim, torna-se impossível falar de sua arte deslocada ou separada de um modo de viver; são processos, de técnica propriamente dita, mas especialmente subjetivos, que dão sentido a uma trajetória de vida e modificam seus modos de perceber o mundo e relacionar-se com ele. Por conta disso, desde o momento em que ela se percebe artista, até suas recentes produções, ou seja, no tempo que decorre entre a constituição de uma criança curiosa até seu assentamento como experiente artista, percebe-se um caminho ininterrupto de formação por meio da arte.

O substrato da obra de Cecilia vai se compondo, assim, de uma relação entre palavra e fio, como uma prática têxtil-textual que conta histórias silenciadas de mulheres, de indígenas, de imigrantes e exilados (Lynd, 2005). Da mesma forma, os contornos de um enlace ancestral se intensificam cada vez mais e se tornam fonte de repertório, a exemplo do seu interesse na língua *quéchua*, dialeto no qual o termo linguagem é designado pela palavra ‘fio’ e uma conversa que se julga mais complexa pela palavra ‘bordado’ (Zegher, 1997, p. 11). Desse modo, o caminho da tessitura vai

---

<sup>31</sup>A história da América Latina e do Caribe é marcada pela dor das ditaduras, em sua maioria golpes de estado protagonizados por militares, a exemplo do Brasil (1964), Bolívia (1964), Argentina (1966 e 1976), Chile e Uruguai (1973).

<sup>32</sup>Cecilia nos conta que sua mãe era uma artista nata, mas pelo período e na família em que nasceu não teve permitido este direito: “Ela sempre teve a arte dentro do seu ser, dentro de sua alma, sempre amou a arte e eu acredito que ela reconheceu naquela criatura, em mim, que fui sua primeira filha, reconheceu isto. [...] Então, minha mãe desde que eu era criança sempre tornou isso possível, que se eu quisesse um lápis, tinha um lápis, se eu quisesse um cartãozinho, tinha um cartãozinho. Então eles me soltavam rastejando nas oficinas da minha avó e da minha tia Rosa Vicuña, minha avó Teresa Lagarrillo, duas escultoras maravilhosas. Eu cresci vendo mulheres que faziam arte. Minha mãe cantava, minha mãe tricotava. Ela não fazia arte visual reconhecida pelo mundo, mas ela sempre estava fazendo algo bonito. Ela também era jardineira” (Vicuña, 2022a, *trad. nossa*).

se delineando como uma linguagem de encontro entre passado e futuro e, por mais singelo e delicado que tenha se popularizado o gesto de tecer, esta é uma atividade feita e desfeita à base de força e coragem, para reescrever uma história em constante ameaça pela violência da homogeneização cultural. A artista se agarra a esse vocabulário feito nó, para se aproximar do Chile, quando a angústia do exílio se instala, e sobretudo para denunciar as dores: das vidas que se foram na ditadura, das memórias perdidas pela colonização, da natureza enfraquecida e explorada pelo capitalismo. “Fio da água, fio da vida, fio da voz” (Vicuña, 1997, p. 124), escreve Cecilia, anos depois no livro *quiPOEM*.

Quando se vê repatriada a habitar novamente o vale de Santiago, livre para passear entre os Andes e as montanhas da cordilheira, escolhe uma vez mais ir ao encontro das águas, matéria de seus poemas e espaço de sua criação, para desenrolar a costura da vida. No entanto, ao invés de criar nó nos fios, convida as pessoas a se envolverem nos *quipus*:

Suponho que comecei primeiro como um ato político de unir pessoas como uma forma de ir contra a ideia ocidental de separação do individualismo e assim por diante. Mas, eventualmente, eles se tornaram algo mais profundo do que isso, que está conectando nosso corpo coletivo ao movimento da água (Vicuña, 2020a, *trad. nossa*)

Como canta Sérgio Pererê: “Eu tentei compreender a costura da vida./ Me enrolei, pois a linha era muito comprida, ô./ E como é que eu vou fazer para desenrolar./ Para desenrolar.” (Costura da vida, 2019). Na busca de Cecilia por compreender a costura da vida, que por vezes pode parecer demasiado comprida para se desatar só, o fazer solitário ganha contornos coletivos e as linhas de pigmentação vermelha se desenrolam de mão em mão rio abaixo, como um sopro de esperança e de vida para o Rio Mapocho<sup>33</sup>. Este retorno para o Chile é também um reencontro com o espaço onde sua criação começa, uma vez que as primeiras lembranças da artista, relacionadas a sua arte, acontecem nas calmas ondas

<sup>33</sup> “[O rio Mapocho] conecta a geleira *El Plomo* com o Oceano Pacífico e passa pelo meio de Santiago. Esse rio está desaparecendo por causa da seca, do aquecimento global e do sequestro de água pela privatização. Eu fiz muitos rituais lá. Mas o movimento com *quipus* consistia em fazer oito ou nove performances desde a geleira até o oceano, e em todos aqueles pontos intermediários. E na maioria desses pontos, eu fazia isso com grandes grupos de pessoas entrelaçadas, tecendo seus corpos na água de forma simbólica ou literal” (Vicuña, 2020a, *trad. nossa*). As águas que cortam a cidade de Santiago possuem uma força simbólica na capital, sendo espaço de homenagens, intervenções e até mesmo manifestações. Na época da ditadura militar chilena, comandada pelo general do exército Augusto Pinochet após um golpe de estado, corpos de presos políticos perseguidos, torturados e mortos eram jogados no Rio Mapocho.

salgadas do oceano Pacífico Sul, que banham a praia chilena de Concón<sup>34</sup>. Nesta paisagem, Cecilia vivencia um importante momento de abertura poética e sensorial:

[...] Tenho talvez 17 anos, e estou brincando na praia, e de repente o movimento do vento em volta da minha cintura me fez sentir que o vento estava me tocando, me sentindo. Eu olhei para o mar e senti que o mar também estava ciente, que tudo estava ciente. E eu entendi naquele momento que minha consciência era possível, porque tudo estava consciente (Vicuña, 2020a, *trad. nossa*).

Nesta cena, somos apresentados à sua conexão com a natureza como método de trabalho e a uma espécie de abertura à escuta do “silêncio milenar à espera de ser ouvido”<sup>35</sup>. Ao convocar um olhar feminista e indígena no modo de fazer sua arte, Cecilia se esforça para manifestar a aparente dificuldade do mundo atual de enxergar aquilo que não é visível aos olhos. Ocupar-se dos vestígios deixados nesta relação visível-invisível, especialmente a julgar a dimensão contra-colonizadora com a qual a artista se identifica no mundo da arte, requer um encontro com o pensamento indígena; uma visão de conexão com o todo, com o modo de perceber o mundo, a vida e o cosmos. Neste, a ancestralidade é uma arte capaz de alargar o presente, como ato de não esquecimento e de vida pulsando (Rufino, 2020, p. 181).

Na cultura dos povos ameríndios, além da forte marca da oralidade, há um profundo cuidado ao se aproximar das coisas, de nomeá-las, é possível falar que as meras descrições escapam de seu modo de pensar, em direção a uma busca complexa e a uma aproximação singela para com os espíritos daquilo que tratam. Algo próximo do que Foucault chama de “o pensamento falando” (Foucault, 2006, p. 56). No trabalho de pesquisa e criação do livro *PALABRARmás*, vemos Cecilia abrir as palavras, para que as gotas de tinta que tecem resistência se reescrevam como um modo de existir: “Re.existir”, é o movimento inventivo da artista. No berço das significações, o jogo estabelecido com as palavras segue a fluidez das águas e se desenrola como fio para encontrar mundos outros, visíveis e invisíveis. *Palabrar más* ou *Palabrir* “[...] é viver nas palavras, experimentá-las como se fossem recém-nascidas. Nós e elas chegando ao encontro pela primeira vez” (Vicuña, 2005, p. 24).

---

<sup>34</sup>No filme *Kon kon* (Vicuña, 2010), a vasta faixa de areia aparece como tela para os movimentos circulares da jovem artista. A areia é testemunha também do nascimento dos objetos precários, que são delicadas esculturas feitas de elementos encontrados na praia e destinadas a serem levadas por suas ondas — esta série é datada como um de seus primeiros trabalhos. Neste filme a artista retrata ainda rituais da música pré-colombiana e a construção dos quipus, referências importantes e constantes em sua obra.

<sup>35</sup>Relato publicado no site oficial da artista, na sessão “Introdução”. Disponível em: <http://www.ceciliavicuna.com/>.

No filme *Nũhũ yãg mũ yõg hãm: Essa terra é nossa* (2020), os cineastas Sueli e Isael Maxakaliu denunciam a luta do seu povo *Tikmũ'ũn*, por uma demarcação justa das terras indígenas, localizadas no Estado de Minas Gerais, e falam das dificuldades em resistir ali após a chegada dos brancos às aldeias *Tikmũ'ũn*. Nesse sentido, a obra expõe um processo de luta, mas também a visão *Tikmũ'ũn* em relação à terra e à vida. Nos primeiros minutos do filme, antigos desenhos de vales nomeados pela geografia ocidental de Vale do Mucuri são apresentados como *Konag Mog Yok, onde corta o rio* — nos revela a voz do narrador indígena. Retomo esse filme, para pensar na capacidade de abrir as palavras e de encontrar outros modos de ler, de furta, de criar, de existir, sentidos e visões que encontramos preservados na língua e no pensamento indígena, assim como no contato com diferentes manifestações artísticas.

De algum modo, as obras de Sueli e Isael, assim como as de Cecilia, levam-me a pensar no prefácio de *As Palavras e as Coisas* (1968), de Michel Foucault, por efeito de certa identificação com a sensação descrita pelo autor diante da enciclopédia chinesa, de Jorge Luis Borges, na medida em que o modo de ver e de falar as coisas presente no perspectivismo ameríndio, distante da noção ocidental das nomeações, dos signos e das representações, causa certo incômodo. Imediatamente levam-me a aprisionar seu pensamento em busca de significações; me pergunto, por que o Vale do Macuri sugere mais autenticidade que *Konag Mog Yok – onde corta o rio*? Aprendo também, com Cecilia, que o nome do seu rio vem dos povos Mapuche, que ocupam algumas regiões do Chile e da Argentina, nessa língua chamada de *mapuche* ou *mapudungu* — transcrita como *a fala da terra* —, o Rio Mapocho é *a água que penetra a terra*.

Lembro-me de um texto escrito por Rosa Fischer, no qual ela pontua que olhar para a literatura de Clarice Lispector e colocá-la, lado a lado, com nossas pesquisas em educação, pode ser um gesto de proximidade com o que nos é estranho, o Outro. Isto porque o texto literário “[...] a cada momento, nos desaloja da suposta segurança a que poderiam nos levar o gesto interpretativo ou a análise das representações: a criação de Clarice escapa ao julgamento moral, à serenidade de águas em um pretensolago de posições dualistas” (Fischer, 2016, s/p), escreve Fischer sobre o conto *Amor*, incluso no livro *Laços de Família* (1960). Apesar de todas as visibilidades presentes no jogo da proximidade com a coisa, nunca a vemos por completo, e se teimamos em agarrá-la corremos o risco de reduzi-la, matá-la. O espaço de trabalho de Cecilia Vicuña, esta água que penetra na terra e seu exercício de abrir as palavras,

como uma criança recém-nascida que experimenta pela primeira vez um sabor, nos coloca diante da opacidade da linguagem. E, ainda que se descortinem os *quipus* e os cantos ancestrais, ainda que se traduzam todas as línguas indígenas existentes no Brasil e que o Mapocho seja esquadrinhado em busca das fissuras que engolem seu pranto, as fendas talhadas serão de visibilidades transitórias, jamais correspondentes ou a eles diretamente ligadas. Por assim dizer, tal qual no quadro de Velázquez, “a essência manifestada, a invisibilidade profunda do que se vê é solidária com invisibilidade daquele que vê” (Foucault, 1968, p. 20).

Do mesmo modo que a escrita de Clarice Lispector se faz urgência em nossas pesquisas, os processos ressoadores, na arte por Cecilia, nos aproximam dos ecos de uma voz longínqua, que há muito tempo tem sido entoada pelos povos originários, em busca de tocar nossos ouvidos e alertar para a destruição material e subjetiva da vida; mais do que isso, esforçam-se para nos fazer reencontrar uma visão comprometida com a singeleza das coisas. Talvez residam nesse pensamento questões relevantes para a filosofia, a educação e para pensar nosso amplo presente, uma vez que nossas vidas têm balançado “[...] em uma corda frágil, entre formas de quase transparência da linguagem (na medida em que ambicionamos a clareza da designação, da interpretação dos signos, da tradução de uma suposta verdade neles impressa) e da experiência da completa opacidade da linguagem” (Fischer, 2016, s/p). Os limites de nosso pensamento e a possibilidade de um outro surgem na mirada e nos são tão estranhos; afinal, que movimentos tornaram possível tamanha falta de familiaridade e de diálogo entre existências que dividem um ambiente comum? A que epistemologias o perspectivismo ameríndio nos incita, sem que haja um aprisionamento desse modo de pensar e da sua experiência dentro do cômodo recinto em que se guardam as verdades irrefutáveis? É na direção destas correntezas que seguimos, ao observar as experiências de Cecilia com a arte, em direção a uma espécie de cultivo e formação de si.

Nas palavras do xamã Yanomami, Davi Kopenawa, o discurso da mercadoria nos invadiu de tal modo, que nossos olhos ficaram embaçados pela névoa do consumo e não conseguem enxergar o Outro a sua frente, tampouco a rota de destruição deixada pelo caminho — e acrescento a suas palavras: a impossibilidade de vislumbrarmos o caminho para uma estética da existência se estivermos separados de um cuidado com todas as formas de vida:

Visitando uns aos outros entre suas cidades, todos os brancos acabaram por imitar o mesmo jeito. E assim as palavras das mercadorias e do dinheiro se espalharam por toda a terra de seus ancestrais. É o meu pensamento. Por quererem possuir todas as mercadorias, foram tomados de um desejo desmedido. Seu pensamento se esfumou e foi invadido pela noite. Fechou-se para todas as outras coisas. Foi com essas palavras da mercadoria que os brancos se puseram a cortar todas as árvores, a maltratar a terra e a sujar os rios. Começaram onde moravam seus antepassados. Hoje já não resta quase nada de floresta em sua terra doente e não podem mais beber a água de seus rios. Agora querem fazer a mesma coisa na nossa terra (Albert; Kopenawa, 2015, p. 407–408).

No contato com a voz de Davi Kopenawa, organizada na linguagem escrita pelo seu amigo e antropólogo Bruce Albert, parece que tratamos de dois mundos distintos: um, no qual as árvores, as montanhas, os rios e as terras possuem um valor inominável; e outro, em que tais elementos da natureza são reduzidos a mera moeda de troca. Ailton Krenak questiona como estes dois mundos, com tanta origem em comum, se tornaram tão diferentes um do outro, e se pergunta: “[...] em que lugar podemos descobrir um contato entre as nossas visões que nos tire desse estado de não reconhecimento uns dos outros?” (Krenak, 2019, s/p). A busca por esse ponto de encontro requer a construção de uma ética compartilhada, como uma atitude capaz de adentrar essa névoa, que parece cada vez mais espessa e distante de se dissipar, pois a atuação da sociedade e dos governos ao redor do mundo tem se mostrado pouco efetiva e até mesmo pouco preocupada com as consequências de nossas intervenções para o futuro<sup>36</sup>. Esse é um cenário estarrecedor que se desenha e é denunciado pelos povos originários de diferentes países. Ao longo dos anos, lideranças e ativistas indígenas, cada vez mais, têm saído para dialogar com o resto do mundo, na esperança de alterar os rumos de destruição que atingem tanto a terra quanto nossas subjetividades.

No dia primeiro de novembro de 2021, durante a realização da 26ª Conferência das Nações Unidas sobre as mudanças climáticas, a COP26, Txai Suruí, uma jovem indígena do povo Paiter Suruí, ativista do movimento em Rondônia, subiu ao púlpito

---

<sup>36</sup>Alok Sharma, presidente da Conferência das Nações Unidas sobre mudanças climáticas – COP26, demonstrou desconforto com o documento elaborado ao final da reunião, que aconteceu em novembro de 2021. O chamado Pacto Climático de Glasgow, uma espécie de livro de regras, elaborado após cinco edições da conferência, foi finalizado com o objetivo de regulamentar o acordo climático, contudo após dias de negociação o documento foi definido por Sharma como “uma vitória frágil”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2021/11/cop26-conclui-livro-de-regras-do-acordo-de-paris-mas-frustra-em-financiamento.shtml>. Além dele, a ativista Greta Thunberg, também criticou o documento após o encerramento da conferência, através de sua rede social no Twitter: “A COP26 acabou. Aqui está um breve resumo: blá, blá, blá”, escreve a jovem.

para discursar frente ao mundo e denunciar o genocídio indígena e a destruição em curso da natureza. Txai Suruí foi também a única brasileira a discursar na COP26<sup>37</sup>.

Meu nome é Txai Suruí, eu tenho só 24 anos, mas meu povo vive há pelo menos 6 mil anos na floresta Amazônica. Meu pai, o grande cacique Almir Suruí me ensinou que devemos, devemos ouvir as estrelas, a lua, o vento, os animais e as árvores. Hoje o clima está esquentando, os animais estão desaparecendo, os rios estão morrendo, nossas plantações não florescem como antes. A terra está falando. Ela nos diz que não temos mais tempo. Uma companheira disse: vamos continuar pensando que com pomadas e analgésicos os golpes de hoje se resolvem, embora saibamos que amanhã a ferida será maior e mais profunda? Precisamos tomar outro caminho com mudanças corajosas e globais. Não é 2030 ou 2050, é agora! Enquanto vocês estão fechando os olhos para a realidade, o guardião da floresta Ari Uru-Eu-Wau-Wau, meu amigo de infância, foi assassinado por proteger a natureza. Os povos indígenas estão na linha de frente da emergência climática, por isso devemos estar no centro das decisões que acontecem aqui. Nós temos ideias para adiar o fim do mundo. Vamos frear as emissões de promessas mentirosas e irresponsáveis; vamos acabar com a poluição das palavras vazias. E vamos lutar por um futuro e um presente habitáveis. É necessário sempre acreditar que o sonho é possível. Que a nossa luta utopia seja um futuro na terra.

A insistência da sociedade em operar com palavras vazias, acerca da qual trata Txai Suruí em sua fala, parece ser aquilo que nos impede de reconhecer e exercitar uma espécie de alteridade radical, tal como nos apresenta a possibilidade de uma filosofia ameríndia. Quando a jovem ativista fala ao mundo: “[...] Meu pai, o grande cacique Almir Suruí me ensinou que devemos, devemos ouvir as estrelas, a lua, o vento, os animais e as árvores”, ela não se refere apenas metaforicamente a elementos de nosso cotidiano, pois para os povos indígenas, salvaguardado suas especificidades múltiplas, não há uma separação entre o eu e o outro, seja humano ou não-humano; tudo possui vida e existência. “Quando nós falamos que o nosso rio é sagrado, as pessoas dizem: ‘Isso é algum folclore deles’; quando dizemos que a montanha está mostrando que vai chover e que esse dia vai ser um dia próspero, um dia bom, eles dizem: ‘Não, uma montanha não fala nada’” (Krenak, 2019, s/p). Segundo Lagrou (2007), para as sociedades indígenas da planície amazônica, tanto o “eu” humano quanto o “outro” não-humano são detentores de subjetividade, de modo que a alteridade para eles é constitutiva da identidade, pois o outro também é um eu. De modo que em seu perspectivismo os humanos não possuem o monopólio como sujeito das relações afetivas, sociais e existências (Viveiros de Castro, 2005).

---

<sup>37</sup> O então Presidente da República, Jair Bolsonaro (PL), sem passaporte vacinal, não comparece à COP26, envia um vídeo gravado para ser exibido na conferência e diz que é uma estratégia do governo mandar o ministro do meio-ambiente em seu lugar. Desse modo, Txai Suruí foi a única brasileira a discursar na abertura oficial da Cúpula do Clima. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/natureza/amazonia/noticia/2021/11/02/quem-e-txai-suru-i-indigena-e-unica-brasileira-que-discursou-na-cop26.ghtml>.

Quando Cecilia nos fala que seu método é sentir e tem como centralidade a escuta de uma voz ancestral conectada intimamente com o curso das águas, a direção dos ventos e o tecer dos fios, a filha dos Andes está a nos falar de uma “linguagem fora de seu lugar de decifração”, como “descontinuidade da vida na linguagem”, “sem termo e sem promessa” (Fischer, 2016, s/p), que, mesmo em séculos de exploração, colonização e genocídio, sobrevive em diferentes dimensões. Diana Taylor, que se volta aos estudos da performance, com discussões que enfatizam a desvalorização da transmissão incorporada de conhecimento, nas performances chamadas nativas, especialmente desde o colonialismo nas Américas, é companhia para pensar essa relação com a arte e com a vida constituída pela memória ancestral indígena. Taylor (2013) chama a atenção para a conceituação de repertório como um conhecimento incorporado, que se relaciona com a oralidade, com os rituais, as danças, a culinária e a medicina da terra. Diferente dos arquivos, que podem ser identificados, documentados, manuseadas e catalogados, estes repertórios, em especial as análises realizadas pela autora com os povos indígenas mexicanos, que outrora amargaram práticas de apagamento e proibição, aparecem em suas pesquisas como possibilidade para se pensar a potência do repertório, justamente por não se encaixar nas dimensões de um arquivo. Mas sim como trilhas de memória que residem nas pessoas, nas práticas vivas e que são capazes de reiterar a existência de atos de transferência, de memória cultural e de identidade coletiva (Taylor, 2013, p. 72).

Neste movimento de orientar-se por saberes esquecidos, a arte não é senão um ritual, habilitado a restabelecer e/ou atualizar um contato ético e poético com o presente. Tal como nos mostra Cecilia, ao insistir em uma construção poética junto ao rio Mapocho: “Eu queria trazer essa consciência de que a paisagem sagrada ainda estava viva e ainda estava conosco, e ainda falando conosco, se apenas a ouvirmos” (Vicuña, 2020a, *trad. nossa*). Esta adesão ao invisível, como uma espécie de recinto da poesia primeira, parafraseando Gaston Bachelard (1998), não seria um ponto de encontro entre a experiência ameríndia e a experiência poética, justamente em sua dimensão de troca e reciprocidade com este outro, em suas tantas e tão variadas possibilidades de ser, de afetar e de ser afetado? No âmago da experiência estética, onde o sentir não é reduzido em detrimento da razão, não está um *entre*? Espaço habitável de liberdade, em que a escuta do saber milenar, evocado por Cecilia, não se reduz à crença das nomeações, mas repousa na dimensão dos afetos, das afecções, da inquietude como uma abertura ao invés da negação do que é diferente.

Foucault nos fala dessa posição do sujeito que repousa no lugar do desconhecimento, como um lugar fértil de produção de si e de um pensamento que não se reduz a ele mesmo, mas se constitui e se transforma diante do que lhe é diferente (Foucault, 1968).

Habitar este *entre*, na forma da escuta de histórias antigas, exímio repertório de saber incorporado capaz de arrancar-nos de nós mesmos e provocar uma transformação profunda como acontecimento de uma experiência-limite, faz-me imaginar uma íntima e sossegada abertura em meio às árvores, feito clareira, onde nos sentamos com nossos antepassados, mestras e amigas, para a escuta e a fala de narrativas diversas: serenas, impressionantes, assustadoras e proféticas. Nesse *entre*, onde reside uma clareira e pode se esconder uma escola, que mesmo no silêncio se reveste da escuta, como possibilidade de um vir-a-ser. Trata-se, talvez, do momento “[...] em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha [...] É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos” (Didi-Huberman, 1998, p. 77).

Na clareira em que nos sentamos para ouvir Cecilia Vicuña, repousam também as histórias dos Outros de Clarice Lispector e de Foucault, onde temos a possibilidade de ver a trama da vida e da morte, do passado e do futuro, através de memórias evocadas por rituais antes perdidos; são caminhos que vão ao encontro do Outro que fizemos questão de esquecer, na trama de uma língua que nunca aprendemos ou sequer sabíamos possuir. Didi-Huberman, inspirado em Walter Benjamin, escreve que, quando nossa imaginação nos mostra o modo como o outrora encontra nosso agora, “[...] para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente (Didi-huberman, 2011, p. 61). Cápsulas de sentido e de significado se desenham em uma reabertura, como presente que atualiza o passado, sem glorificá-lo, como escreve Benjamin: “[...] articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1994, p. 224).

Ora, esse momento de perigo, pontuado por Benjamin, não se parece com a paisagem que espreita nossas janelas, sejam elas físicas e/ou virtuais? De maneira que não repousaria, ali, na prática incorporada de Cecilia — que excede o limite do corpo individual, para acessar um modo de resistir, de viver, de pensar, de amar as

coisas —, um eco e um espaço de reconhecimento e encontro de nossas diferentes visões existenciais e cosmológicas, capaz de nos fazer desviar dos perigos, a exemplo dos questionamentos elaborados por Krenak? Ou ainda, não estaria na abertura e na escuta do outro, da não hierarquização dos saberes e na produção de subjetividades forjadas em uma alteridade radical, o terreno profícuo para a construção de uma ética compartilhada? São questões que mais se assemelham a um tipo de chamado-experiência, como abertura aos limites do nosso pensamento e do próprio desconhecimento. Hermann (2014a, p. 161), ao questionar se a nossa educação hoje faz justiça à alteridade, acentua o papel da experiência estética e do diálogo, para a imaginação e a sensibilidade como espaços capazes de promover a “reciprocidade possível entre o eu e o outro”. Para pensadores como Krenak e Kopenawa, enfrentar os perigos que espreitam o nosso mundo exige de nós uma reorganização como ser humano, por um caminho no qual "Sejamos água, em matéria e espírito" (Krenak, 2022, p. 14), pois é apenas com sua capacidade de movência, que poderemos mudar o rumo das coisas.

Krenak, em *Futuro Ancestral* (2022), nos lembra que certa ideia civilizatória sempre esteve ligada às margens dos rios. Nas escolas, desde criança ouvimos falar do início do mundo pelo delta do Rio Nilo, no Egito: "[...] cujas águas irrigavam suas margens, propiciando condições para a agricultura. [...] Sempre estivemos perto da água, mas parece que aprendemos muito pouco com a fala dos rios" (Krenak, 2022, p. 7-8). Segundo o pensador indígena, esse exercício de escuta para com o curso das águas produziu em si um modo especial de observação das cidades, "[...] principalmente as grandes, se espalhando por cima dos corpos dos rios de maneira tão irreverente a ponto de não termos quase mais nenhum respeito por eles" (Krenak, 2022, p. 7–8). Os rios carregam memórias como alguém que sempre esteve aí a nos atravessar, escorregam voadores ao nascer *Mapocho* ou *Konag Mog Yok*, ávidos para cortar em vida a capital Santiago ou o estado de Minas Gerais; transpiram suas dores e fazem chuva quando tocam os céus. Ao apreciar tamanhas manifestações como matéria da arte e da ciência, Cecilia Vicuña nos convida, uma vez mais, a olhar para a natureza, como possibilidade de enxergar o Outro.

As águas, motor criativo e existencial de Cecilia, nos aproximam de um modo de ver a educação como este espaço de sensibilidade ética e estética, em sintonia com a singeleza da natureza. A voz que guia suas performances e se entrelaça ao manuseio dos *quipus* não é senão um gesto de escuta ancestral, que ganha corpo no

desenvolvimento de um saber ameríndio e andino, com o qual, cada vez mais, temos sido chamados a ouvir, em diferentes esferas de nossa sociedade — no campo educacional, político, cultural, social e nas artes. Existencialmente, no processo formativo de Cecilia acontece uma espécie de retorno a experiências e vivências outrora esquecidas, abandonadas e silenciadas, como desejo de realizar um trabalho sobre si e em relação ao mundo. Nesta miríade de processos, capazes de compor uma existência, Cecilia nos convida a olhar singelas cenas no encontro com a arte, a partir de experiências que nem sempre parecem visíveis aos olhos, mas se fazem irremediavelmente “reais”, na concretude do mundo. Desde performances junto à natureza, até os encontros com a cultura pré-colombiana, na imagem dos *quipus*, e a proximidade com as pinturas *naifs*, testemunhamos lampejos de vida e de experiências com a arte que se orientam por saberes esquecidos, capazes de atualizar de maneira ética os nossos vínculos com o presente.

### 3.2 Segunda Parte: os céus que caem

No vemos la luz  
 Vemos con la luz  
 El ojo ve el tiempo  
 No la estrella  
 La luz del momento  
 (Vicuña, 2020b, p. 18)

O tilintar dos pincéis nas pedras. O que eles criam é uma ponte com aspecto de vermelho vivo. Eu lembro de seus *quipus*. O solstício em código revela um conhecimento milenar, que mais se assemelha a um intenso desenho do céu. A mística da escritura é presença-ausência que habita sua linha materna ancestral<sup>38</sup>. Cecilia Vicuña, na intimidade com a natureza, que lhe é própria, faz do deserto um ateliê. Mas, convencida de que a solidão parece pouco eficaz para elaborar seu sonho de futuro, convoca as poéticas a se encontrarem com as ciências mais “puras”; a arqueologia, a astronomia, convidadas a sentar no solo árido, para dar vida à singela atividade de observar as estrelas. O perigo da luz guia seus anseios, ao passo que a

<sup>38</sup>Referência a exposição *Minga Del Cielo Oscuro*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=x\\_HgNZFXIsg](https://www.youtube.com/watch?v=x_HgNZFXIsg).

escuridão se faz matéria de experiência. A lembrança dos que passaram é o desenho fossilizado da história. *La minga* — que, no dialeto dos povos indígenas chilenos, quer dizer unir-se a amigos e vizinhos para um trabalho em comum — se metamorfoseia como um chamado-experiência a reaprender a contemplar o outro, a vida e a natureza.

No interior do Chile, na superfície árida do deserto do Atacama, é instalada a *Minga Del Cielo Oscuro*, projeto de criação e pesquisa em que Cecilia Vicuña, artista, indígena, latino-americana, se junta a outros artistas, arqueólogos, cientistas e pensadores para compor uma exposição multidimensional — no lugar da palavra interdisciplinar. Com essa reunião, Vicuña chama a refletir a confluência entre arte, ciência, saberes indígenas e a arqueologia. Pela sua altitude e clima extremamente seco, bem como pela ausência de luminosidade urbana, o deserto do Atacama é um santuário astronômico, onde Cecilia nota a convergência entre os observatórios, as pinturas rupestres, o cemitério da cultura *Diaguíta* e os registros pré-colombianos que marcam os solstícios em pedras — considerados os primeiros observatórios astronômicos do território. A alvorada desse encontro (ou, dito de outro modo, o processo de construção da instalação) acontece após Cecilia ser convidada a participar de uma residência, no programa *Qoyllur*, no Observatório Astronômico de La Silla – ESO (Observatório Europeu do Sul)<sup>39</sup>: “[...] Foi uma das experiências mais lindas da minha vida, porque não só entrei em um diálogo profundo com o astrônomo que dirigia este lugar, Fernando Cameron, como também pude sentir o que era aquele lugar. Um lugar ancestral do qual vem minha linha materna” (Vicuña, 2019b, *trad. nossa*). Como em todas as suas obras, no entorno da elaboração desta *Minga* está uma profunda ligação com o cosmos, com a natureza e com a ancestralidade. Contudo, dessa vez a artista que faz do rio seu ateliê, se vê inebriada pela escuridão do céu e o efeito que produzem as estrelas, para fazer do deserto um espaço de criação.

Tal enlace entre arte e astronomia não é um evento raro, segundo o astrofísico John Barentine: “O céu noturno inspira nossa arte e literatura desde o início da civilização. Estar isolado dessa fonte pela poluição luminosa é ser privado de algo essencial para a nossa humanidade” (Barentine, 2015). Preservar este espaço de

---

<sup>39</sup>Localizado aos pés do deserto do Atacama, o Observatório Europeu do Sul (ESO), existe desde 1960, contribuindo arduamente na produção científica, com pesquisas sobre planetas fora do Sistema Solar e a revelação de supernovas.

contemplação também é um dos propósitos de Cecilia com a instalação, que convida a dialogar sobre um futuro comum, em uma experiência ética e estética, na qual pensamos o cuidado com a substância natureza, mas também a união dos saberes, para abrir novas formas de “[...] contar e comunicar o vivido, [...] criando espaços que não fragmentam o conhecimento, mas sim o entrelaçam, para que as artes, as ciências e a sabedoria ancestral brilhem igualmente” (Vicuña, 2020b, *trad. nossa*). As confluências entre as linguagens poéticas e a ciência cercam uma vez mais nossas discussões, e com isso fazem intensificar a tênue linha que os separa.

Na trajetória longínqua de Cecilia, que é pintora, poetisa, cineasta, artista plástica, da performance e mestre em belas artes, estes encontros entre arte, ciência (e podemos adicionar filosofia e vida) aparecem cintilantes, como a Via Láctea vista do deserto:

Meu meio é o lugar onde a arte e a poesia encontram uma maneira de se expandir para o ilimitado, [...] Minha mãe dizia que antes mesmo de eu poder falar já estava fazendo arte. Então algo em mim sabia que existe algo chamado a caneta, o lápis, o pincel e instintivamente precisava ir lá e falar durante esse gesto que é realmente como uma continuação da energia do seu corpo, a continuação da energia da sua alma em qualquer meio. Então, para mim, não há um meio, mas todos os meios estão disponíveis (Vicuña, 2018, *trad. nossa*).

Este chamado ao lápis, à caneta, ao pincel que desnuda a alma como algo a espera de existir, é a comoção entre o visível e o invisível, a partir da qual nos aproximamos da experiência como *fissão do Ser* (Chauí, 2002), experiência que não intentamos explicar, mas de certo modo decifrar nela mesma, sem separar-se dela. Olhar para este gesto, extensão de uma energia, que emana do próprio corpo, como fala Cecilia, ao abordar o seu caminho de criação, é o exercício de cercar a experiência, de compreendê-la, sobretudo sem capturá-la. Diz-nos Marilena Chauí, na companhia de Merleau-Ponty, que as artes nos levam ao recinto da experiência, “[...] cujo trabalho é a iniciação que nos ensina a decifrar a *fissão do Ser*” (Chauí, 2002, p. 162–163). Essa fissão vista a partir das cosmologias e a física nuclear:

[...] definem a origem do universo pela explosão da massa em energia cuja peculiaridade está em que as novas partículas produzidas são da *mesma espécie* das que as produziram, de tal maneira que o próprio *Ser* divide-se por dentro sem separar-se de si mesmo, diferenciar-se de si mesmo permanecendo em si mesmo como diferença de si a si (Chauí, 2002, p.163, *grifo da autora*).

Pensar com a arte e com os artistas é exercício de irromper nas vivências e experiências que não cessam de ser, implodem sentimentos e sentidos, efeitos e

afetos, como poéticas de uma existência que, na impossibilidade de agarrá-las, teme perdê-las. Já que o espaço-tempo das memórias é como os espíritos da floresta: promessas que exprimem toda uma existência. Talvez seja momento de suspender o céu, provérbio comum em muitas tradições, nos ensina Krenak (2019). Suspender o céu é cantar, dançar, pintar, escrever e tecer a vida: “[...] Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir” (Krenak, 2019, s/p). O desejo de consumo tem atravessado a natureza e também as nossas subjetividades, considera o filósofo indígena. Modificar as circunstâncias predeterminadas, de um destino tomado pelo desamparo e a violência sobre as coisas da vida, está entre os nossos maiores desafios como sujeito: “Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência” (Krenak, 2019, s/p). Quiçá, numa filosofia outra e no triunfo da sensibilidade, se escondem e se inventam as condições de possibilidade para pensar uma espécie de liberdade incapturável, senão para pensar um lugar onde os afetos invadem os nossos modos de ser e de se relacionar, com a vida e com o Outro.

Mas quem é este outro? Como se apresenta? Quais espaços habita? O que pode na educação? Que temos a ver com ele? Nadja Hermann, com suas contribuições acerca do outro circunscrito ao tema da ética, principia um caminho para esta árdua tarefa de compreender um ser da experiência, como propõe a fenomenologia. No movimento de pensar o outro, a partir de sua etimologia e pelas aproximações conceituais na história da filosofia, a autora apresenta o outro geralmente ligado à alteridade, que significa *constituir-se como outro*. A propósito do pensamento ético contemporâneo, o tema da alteridade e do outro aparecem tardiamente, em um contexto de ruptura e questionamento da racionalidade, ocasião que denuncia “[...] o aprisionamento da diferença pelo pensamento da identidade, assim como a tendência à apropriação niveladora do outro pela metafísica<sup>40</sup> da subjetividade” (Hermann, 2014a, p. 91). Esses preceitos metafísicos herdamos, da ética

---

<sup>40</sup> “A herança metafísica ocidental compreende a questão do outro baseada na identidade do ser, criando amarras que dificultam uma dialética entre a identidade de si e o outro, em que o mesmo e o próprio possam estar impregnados pelo outro e pelo estranho. Profundamente influenciada pelos dualismos presentes nessa herança, tais como corpo e alma, civilização e barbárie, razão e desrazão, a educação tende a ver o outro como tudo o que se opõe às idealizações: o bárbaro, o selvagem, o infiel. Transpõe, tanto para o cotidiano como para o âmbito das especialidades científicas e também para o âmbito cultural, o peso interpretativo dessas oposições e identifica o educando como o desviado, o desadaptado, o desobediente, o hiperativo etc” (Hermann, 2014b, p. 479).

e de suas bases fundadoras tradicionais, os vestígios de uma dificuldade em aceitar o que lhe é estranho nas mais amplas relações: educacionais, culturais, sociais, políticas ou em nós mesmos (Hermann, 2014a).

No entanto, a experiência ética pode, por vezes, ser abalada pelo outro que “[...] nos atrai, nos perturba e nos convoca a acolhê-lo” (Hermann, 2014b, p. 479–478); então, surpreendidos pelo acontecimento do outro, nos deixamos invadir pela estranheza e pela alteridade, e, ao invés da clareza do entendimento e da autodeterminação individual, se dá um convite. Essa convocação efetua-se no plano da experiência como relação existencial, que rompe com o processo de identificação e de um pensamento objetivo, para caracterizar a verdade do outro, que deixa de ser refletido pelo si mesmo e passa a incluir o outro, a diferença, o que nos é estranho (Hermann, 2014a). Quando cercamos essa noção radical da experiência, nos aproximamos da arte e da estética como abertura à alteridade. Tal como o Outro, a linguagem da arte é um acontecimento inacabado, escreve Hermann, inspirada em Gadamer. A linguagem instaura uma nova ordem simbólica enquanto o Outro acontece; trata-se de uma íntima relação com a marca exultante da singularidade.

Quando Cecilia chama a atenção para os perigos que cercam a escuridão do céu, parece falar da matéria de romances literários, bela fábula repleta de suspense e emoção. Não seria de todo enganoso atribuir ficções às imagens paralisantes apresentadas pela astrofísica, aclamada área da ciência, imagens que se veem conectadas com as linhas ancestrais da cultura pré-colombiana e andina, em comum interesse pelo solstício e pela preservação da sensibilidade e da vida na terra. Segundo Cecilia Vicuña (2019b), na construção da *Minga del Cielo Oscuro*, há um convite ao silêncio, a entrar na escuridão para desacelerar, chegar mais perto do que sentimos, chegar mais perto do que o outro sente, desprender-se e conectar-se. A costura da criação com elementos que rompem o entendimento ocidental da racionalidade repousa no chamado a nossa sensibilidade e ao cuidado com a natureza. Esse último como um interesse e cuidado com o outro. Relações que parecem extrapolar o ideal cognitivo, como apelo a um conhecimento mais plural.

Saraiva (2020), em sua pesquisa, trabalha com narrativas de si, para pensar o vivido no cotidiano de uma escola, durante o período em que ocupou o cargo de vice-diretora. Com todos os contornos que a posição lhe sugere, em um dos capítulos de sua pesquisa busca romper certas barreiras do instituído, ao pensar filosoficamente a arte e a estética, em relação à alteridade, e a experiência como possibilidade para

uma ética docente, que irrompe diante da dor do outro. Nos fragmentos dos *Cadernos de Escritos*, de Saraiva, somos transportadas para a escola, através de uma escrita em que as vivências cotidianas são revisitadas, num exercício de escrita de si, na qual a autora nos revela certa inquietação ao expor os próprios limites que a condição de professora e vice-diretora lhe impõem; aprisionamos o outro em nós, escreve, “[...] resvalamos para a criação de rótulos e produzimos verdades e respostas ‘nossas’ sobre o Outro. [...] Trata-se de uma dificuldade que temos de encarar a radicalidade do outro, ou seja, de assumir que há algo no outro que não dominamos, que não sabemos” (Saraiva, 2020, p. 85). Cineastas como Agnès Varda e Abbas Kiarostami compõem com a autora uma sinuosa jornada de escuta e de pensamento sobre este outro que se impõe e produz algo no plano de uma radical experiência cotidiana escolar. A narrativa literária e a experiência do pensamento sobre suas anotações invocam não apenas os limites do espaço-tempo escolar e das relações éticas ali estabelecidas, mas também os vínculos entre realidade e ficção, tal como apreendidos neste texto, como modo de capturar a experiência, sem separar-se dela, movimento de entrega a inacessibilidade do Outro e a estranheza que vem ao nosso encontro:

Escrever e produzir histórias, para mim, a partir de momentos vividos como vice-diretora, atende a essa necessidade de novas elaborações para o vivido. Por meio da narrativa de cenas, pude me colocar no lugar de alunos e dos pais. E, com isso, pude experimentar, ainda que por breves momentos, o lugar do outro (Saraiva, 2020, p. 90).

A arte de fabricar novas elaborações para o vivido, exercício de uma pesquisadora, atividade de artistas, apanha o universo costumeiro e produz efeitos, capazes de nos abrir à experiência da alteridade. Fernando Pessoa se deliciava em construir histórias e personagens, sobretudo apreciava elaborar novas máscaras e assinaturas para seus trabalhos, através de nomes como Alberto Caeiro, um de seus mais célebres heterônimos. Certa vez disse Pessoa: “Pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida” (Pessoa, 1986). Suas filiações carregam, inevitavelmente, ideias e sentimentos, que Pessoa não possuía ou não se permitia possuir. Na obra (de seu semi-heterônimo), *O livro do desassossego* (1999), Bernardo

Soares<sup>41</sup> escolhe intitular seu terceiro capítulo de *A ficção de mim mesmo*. Neste texto, Soares se põe extasiado a escrever sobre tantas existências contidas em um só ser:

Lembro-me perfeitamente de que o meu escrúpulo, pelo menos relativo, pela linguagem data de há poucos anos. Encontrei numa gaveta um escrito meu, muito mais antigo, em que esse mesmo escrúpulo estava fortemente acentuado. Não me compreendi no passado positivamente. Como avancei para o que já era? Como me conheci hoje o que me desconheci ontem? E tudo se me confunde num labirinto onde, comigo, me extravio de mim (Pessoa, 1999, p. 154).

De certa forma a poesia de Soares, mesmo que carregue marcas e apropriações como de uma vida e de uma escrita singular, dissociada de quem o inventou, não consegue fugir totalmente de se esbarrar nos pensamentos de Pessoa, que questiona: “[...] de quem é o olhar que espreita por meus olhos?” (Pessoa, 1992). Extraviado de si mesmo, o guardador de livros se desconcerta ao se deparar com os escrúpulos confessados em sua própria redação: “Como avancei para o que já era? Como me conheci hoje o que me desconheci ontem?”, diz Bernardo Soares. Me vejo em seus devaneios, questiono-me se não é esta a busca de todos nós: irromper pela escrita literária e/ou acadêmica, para o encontro e para o distanciamento de si. Não se trata de fissuras em suspenso e da experiência como “[...] ponto máximo de proximidade e de distância, de inerência e diferenciação, de unidade e pluralidade em que o Mesmo se faz Outro no interior de si mesmo” (Chauí, 2002, p. 163–164)? Distanciar-se, extraviar-se, arrancar-se sem sair de si: se tudo parece demasiado absurdo, não é justamente na estranheza, e naquilo que nos desconcerta, que somos capazes de encontrar o Outro?

Em busca de respostas, mesmo que provisórias, é necessário pensar nas coisas feitas e em seus efeitos, escreve Foucault (2010), quando aborda a prática de escrever livros como experiência, em oposição a um trabalho de pesquisa, de história ou de ficção, limitadas a suportar o peso da verdade e distribuí-la a quem quer que seja. Por esse motivo, o autor responde com certa serenidade aos críticos que, na tentativa de importuná-lo, dizem que ele escreve ficções: “Certamente, não se trata de questão que seja outra coisa senão ficções” (Foucault, 2010, p. 292), pois, acima dos dados produzidos e verificáveis, que numa relação com o instituído são

---

<sup>41</sup>Bernardo Soares é considerado um semi-heterônimo, pois, como o próprio Fernando Pessoa costumava explicar, ele é o que possui o temperamento mais próximo de seu criador: “não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e afectividade”.

indispensáveis, interessa mais o que nos acontece no processo, e também o que nos escapa, para se fazer experiência no Outro.

Falo aqui de práticas que elevam de tal maneira o liame da ficção e da realidade, a ponto de elas se confundirem uma na outra. Essa possibilidade, artífice de estranheza e inquietação se encontra por vezes na imaginação de artistas: “Essa surpresa de outro modo de ser provoca vertigem, confronta-nos com algo desconhecido e é aqui invocada como prólogo para demarcar o outro na ética” (Hermann, 2014a, p. 12). Se, de um lado, é possível aprender com os processos formativos de artistas, a perceber as coisas em movimento e se expor ao desconhecido, por outro lado também esses processos nos ensinam a olhar as miudezas do cotidiano para enfrentar as fraturas e as ruínas da existência. Quantas vezes somos tocados pela fábula da arte e da vida, sem ao menos prestar atenção, ouvir o seu chamado ancestral? Qual a frequência com que visitamos o terreno das ficções e da imaginação, tal como o fazem as artistas e os artistas? É o exercício de “ensaiar outras gramáticas, que não a nossa, costumeira”, escreve Fischer (2021). De pensar, com Soares e Pessoa: como extraviar-se de si pode ser um modo de *tornar-se*. Com Cecilia Vicuña, por exemplo, para ultrapassar o cosmos e refletir: como se tornou possível tamanha violência com a vida do outro e com a vida da terra? A alteridade no recinto da experiência não é passividade; implica, tal como a formação, uma atitude ativa de entrega à prática de reelaborar o vivido, de realocar a si mesmo, para acomodar a singularidade do Outro, sem abandonar a sua.

Se neste diálogo estivermos dispostos a abrir as palavras e as coisas, talvez encontraremos nelas uma *Minga*, como a própria transcrição da alteridade, da solidariedade e da epifania do outro em nós. *Minga* como dialeto ameríndio que fala de um ato de reciprocidade, de invenção e encontro coletivo em prol de um bem maior, mas que também, segundo Cecilia Vicuña (2020b), pode ser um caminho que implica na capacidade de se aproximar das estrelas, esse belo e estranho corpo, que guarda a mesma matéria de nossos ossos e tanto interessa aos arqueólogos do espaço. Não seria a distância que tomamos do Outro a mesma que nos separa dos corpos celestes, dos rios, das montanhas, dos céus? Por que insistimos em iluminar artificialmente o caminho de acesso às estrelas, se a luminosidade corrói a nossa ligação com tão majestosa manifestação do cosmos?.

É o que se pergunta Cecilia, enquanto caminha em direção aos gigantes e modernos telescópios construídos, no local em que a ciência descobriu ser possível

tocar as estrelas com as mãos. No processo de criação da mostra/exposição, *Minga del Cielo Oscuro*<sup>42</sup>, os rios de pedra do deserto do Atacama tornam-se o ateliê de Cecilia que, enquanto desbrava a planície árida, se vê tomada pelo sentimento de pisar em um lugar há muito sonhado: “[...] onde petróglifos pré-colombianos e telescópios atuais dialogam em sua conversa com as estrelas” (Vicuña, 2020b, p. 18. *trad. nossa*). No eco produzido pelo vazio que toma conta dos imensos olhos criados pela astronomia, os telescópios, Cecilia escuta e entoia cantos ancestrais, para denunciar um céu noturno em perigo, por conta da luz urbana que se aproxima<sup>43</sup>. Para tanto, decide reunir artistas, arqueólogos, cientistas e pensadores, afinal, não poderia se compor de outro modo sua *Minga*; sem a *confluência* entre arte, ciência, saberes indígenas e a arqueologia, com um chamado destinado a todos nós, para contemplar a escuridão como possibilidade de um futuro iluminado: “[...] A entrada para a residência *Qoyllur* era uma pergunta, uma ferida e um portal: podemos reorientar a cultura para a liberação do potencial do conhecimento e não para sua eliminação, criando uma nova realidade que protege a escuridão, a ciência e a memória cultural?” (Vicuña, 2020b, p. 19, *trad. nossa*).

Questão de Cecilia, inquietude nossa, que somente uma disciplina seria incapaz de apanhar, tampouco responder, a julgar pelo universo que se esconde em tais inquietações filosóficas e existenciais, nos campos da filosofia, da arte e da ciência. Porventura, sejam necessárias menos respostas e mais aproximações cuidadosas com as coisas; olhares mais singelos para o céu, para os rios, para as experiências de afeto e de sentido, como diálogos que incitam o reconhecimento de si no outro, na radicalidade do que lhe é singular e nem sempre ocupa o terreno da total visibilidade.

O léxico do olhar e o seu importante vínculo com o léxico da filosofia, como escreve Marilena Chauí (1988), para pensar a relevância e o privilégio deste ato na aquisição do conhecimento, há muito é impresso pela ciência, pela arte e pela vida, em cenas produzidas no deserto do Atacama. O céu com sua transparência quase

<sup>42</sup> Mostra em ocasião de sua residência no programa *Qoyllur*, no Observatório Astronômico de La Silla – ESO.

<sup>43</sup>No catálogo da exposição, Cecilia traz alguns momentos vividos durante sua residência, um deles é o relato de sua primeira visita a um dos maiores telescópios construídos no deserto do Atacama: “Estávamos contemplando seu interior, a beleza dos instrumentos ciclópicos, quando uma rajada de vento bateu a porta que revelou a insuperável acústica de seu tubo vertical. O som me transportou para outro estado. A partir daí voltei muitas vezes para cantar minhas canções de telescópio” (Vicuña, 2020b, p. 118, *trad. nossa*).

No original: “Contemplábamos su interior, la belleza de los instrumentos ciclópeos, cuando un golpe de viento dio un portazo que me reveló la acústica insuperable de su tubo vertical. El sonido me transportó a otro estado. A partir de entonces volví muchas veces a cantar mis cantos de telescopio”.

completa, que parece querer se *expor* ao máximo para o olho humano e para a ciência, enquanto o solo com sua perene aridez *reflete* o desejo de esconder corpos da história. Quando Cecilia Vicuña nos diz que a entrada na residência *Qoyllur* é “uma pergunta, um portal e uma ferida”, ela nos fala acerca de algo, que também está presente no filme *Nostalgia da Luz* (Chile/França/Alemanha, 2010), do diretor chileno Patricio Guzmán; “[...] um filme sobre a distância entre o céu e a terra, entre a luz do cosmos e dos seres humanos e as idas e vindas misteriosas que são criadas entre eles”<sup>44</sup>. A observação, tão presente nesta obra, revela também uma busca, não apenas comum aos cientistas, mas também viva na memória dos familiares que removem pedras à procura dos corpos fragmentados de entes queridos, violados pela ditadura; e na memória coletiva, que revela a existência milenar dos povos incas no território andino e o desejo de explorar as galáxias e o cosmos.

Em suas primeiras caminhadas por este espaço protegido, onde nascem flores em grande quantidade e vivem tranquilos animais selvagens, Cecilia empreende um chamado e captura novos interesses para a construção da sua arte e, por que não, para nossas questões educacionais: “[...] o desejo de proteger a escuridão do céu e as antigas culturas do deserto, honrando tanto a luta dos povos que defendem seus territórios e sua memória cultural, quanto o trabalho científico. Honrá-los, a partir de um método e lógica andina: a minga” (Vicuña, 2020b, p. 176, *trad. nossa*)<sup>45</sup>. Visitar o topo da colina de La Silla, onde está localizado o observatório, é estar diante de um lugar de múltiplas descobertas da astrofísica, de inúmeras correspondências entre a ciência e as estruturas invisíveis. As ciências mais “puras” preocupadas com o que tão pequenas partículas têm a nos ensinar sobre o universo: “À noite, os petróglifos brilham iluminados pela lua e pelas estrelas e durante o dia conversam com o sol nas encostas do morro. E no topo, os laboratórios e telescópios cujas cúpulas giram voltadas para as estrelas” (Vicuña, 2020b, p. 117, *trad. nossa*)<sup>46</sup>, observa a artista. Essa dualidade exuberante, entre ciência e ancestralidade, chama a atenção e conecta Cecilia, profundamente, à defesa da escuridão.

<sup>44</sup>No original: “[...] un film sobre la distancia entre el cielo y la tierra, entre la luz del cosmos y los seres humanos y las misteriosas idas y vueltas que se crean entre ellos”.

<sup>45</sup>No original: “[...] el deseo de resguardar la oscuridad del cielo y las culturas milenarias del desierto, honrando tanto la lucha de los pueblos que defienden sus territorios y su memoria cultural, como la labor científica. Honrarlos, desde un método y una lógica andina: la minga”.

<sup>46</sup>No original: “De noche, los petróglifos brillan iluminados por la luna y las estrellas, y de día conversan con el sol en las faldas del cerro. Y en la cumbre, los laboratorios y telescopios cuyas cúpulas giran orientándose hacia las estrellas”.

Por este caminho, é possível, ainda, avistar a secreta simpatia entre arte e ciência, palco e plateia dos gigantes telescópios, que se tornam matéria de criação da artista, em direção a uma incansável busca pelas memórias apagadas da arte pré-colombiana. Com isso, nos convoca ao olhar, como quem chama filosoficamente a pensar os perigos que espreitam nosso amplo presente: os céus em vista de desaparecer, as línguas destinadas ao esquecimento, os corpos empoeirados pela história, os conhecimentos milenares e nativos usurpados. Qual seria a pergunta que chega a Cecilia, entoada pela passagem ao portal de *Qoyllor...*? Arrisco, não sem prejuízos, que ela gira em torno do desejo da luz e dos seus mistérios: qual será a matéria responsável por iluminar o nosso futuro? Será das estrelas ou será artificial? Circunscrever essas questões entoadas pela artista chilena remete ao que nós, educadoras e educadores, podemos observar como pistas para uma educação que se desenvolve em torno do cultivo das sensibilidades, coordenada pelo desejo de preservar a escuridão, cuidar das águas e dos flumes e de olhar a vida que habita nas terras, como um compósito de saberes que diz respeito, também, a um modo de enriquecer nossas subjetividades.

### 3.3 Terceira Parte: entrada e saída do labirinto

“Se puede vivir sin oro, pero no sin esperanza”,  
Carmelita Adiós, Canción tradicional

Não há como falar de alteridade, sem lembrar a todo tempo do Brasil atual, das forças que nos movem a pesquisar. Um exemplo são as recentes lutas dos indígenas brasileiros, contra a promulgação do chamado “Marco Temporal”, que vem sendo julgado pelo Supremo Tribunal Federal (STF), desde agosto de 2021. Essa data, que marca o início da votação da proposta, contou também com um movimento que levou indígenas de todos os cantos do país, a ocuparem a Praça dos Três Poderes, localizada em Brasília. Sua causa? Lutar pelo direito à demarcação das terras indígenas, senão pelo nosso direito de existir em uma terra em equilíbrio. No chamado “Marco Temporal”, só poderão ser reivindicadas as terras que já eram ocupadas pelos povos originários, antes da promulgação da Constituição de 1988, ação que afetará cerca de 300 processos em andamento. A exemplo dos dados apresentados pelo

MapBiomass<sup>47</sup>, os territórios indígenas têm barrado o avanço do desmatamento no Brasil. Ao observar informações dos últimos 30 anos, enquanto as áreas privadas perderam cerca de 20,6% de sua mata nativa, as terras indígenas perderam apenas 1%. Segundo Tasso Azevedo, coordenador do Map, "Os dados de satélite não deixam dúvidas que são os indígenas que estão retardando a destruição da floresta amazônica. Sem seus territórios, a floresta certamente estaria muito mais perto de seu ponto de inflexão" (Azevedo, 2019).

"Nunca mais um Brasil sem nós", profere Sonia Guajajara enquanto discursa no púlpito, localizado em um dos salões do Palácio do Planalto, durante a cerimônia de posse como a chefe do Ministério dos Povos Indígenas. Uma pasta histórica, construída após a eleição do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, para o mandato de 2023–2026. Nascida na Terra Indígena Araribóia, no Maranhão, Sonia é do povo *Guajajara/Tentehára*. Definir a palavra Guajajara se aproxima do que chamamos de "donos do cocar" e *Tentehára* de "somos os seres humanos verdadeiros"; este povo indígena é um dos mais numerosos do Brasil e habita cerca de 10 terras banhadas pela margem oriental da Amazônia, situadas na região do Maranhão. Logo no início do seu mandato, como a primeira mulher indígena a ocupar um ministério, Sonia escancara o projeto de genocídio indígena em curso no Brasil, estimulado e agravado durante o governo do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro (2018–2022)<sup>48</sup>.

Mais do que nunca, necessitamos de *Ideias para adiar o fim do mundo*, como profere Krenak, em sua emblemática obra de 2019a. Ali, o autor nos dá acesso a uma singela narrativa de reencontro, com uma história em constante processo de resistência: resistir ao apagamento de si, ao apagamento das florestas, da sua liberdade e aos estereótipos culturais. Resistir à soberania de uma história única de civilização, que visa atropelar o outro, tomá-lo para si. Sobretudo, na escrita de Krenak

<sup>47</sup> O MapBiomass é uma iniciativa do SEEG/OC (Sistema de Estimativas de Emissões de Gases de Efeito Estufa do Observatório do Clima), e é produzido por uma rede colaborativa de co-criadores formado por ONGs, universidades e empresas de tecnologia organizados por biomas e temas transversais.

<sup>48</sup> Auditoria realizada pelo órgão especializado AudSus, entre 2020 e 2022, detectou problemas nas terras Yanomamis, que vão do consumo de água imprópria nas comunidades, entrega de medicamentos com datas próximas ao vencimento, até a contratação irregular de serviços para transporte aeromédico. No que segue a criação do MPI, operações encontram galpões com toneladas de alimentos estragados, porque deveriam ter sido entregues aos indígenas. O cenário de negligência e genocídio se evidencia ainda mais quando Yanomamis crianças, jovens e adultos, são encontrados e diagnosticados com desnutrição severa e malária. Disponível em: <https://sumauma.com/nao-estamos-conseguindo-contar-os-corpos/>.

Além disso, o garimpo ilegal recebeu passe cativo como prática natural, pela gestão presidencial de 2018-2022. O esquema de extração de ouro de sangue representa uma ameaça violenta e impetuosa, que atinge na mesma proporção a floresta amazônica e as comunidades indígenas. Disponível em: [https://amazoniareal.com.br/empresas-milionarias/?gclid=CjwKCAjw8-OhBhB5EiwADyoY1XSCjvBy7DFptsF2qdoHtW\\_XoBlpKzTddsK2evvy-L14XDJp6DF3rBoCRTAQAvD\\_BwE](https://amazoniareal.com.br/empresas-milionarias/?gclid=CjwKCAjw8-OhBhB5EiwADyoY1XSCjvBy7DFptsF2qdoHtW_XoBlpKzTddsK2evvy-L14XDJp6DF3rBoCRTAQAvD_BwE).

encontramos o exercício de se alimentar da criatividade e da poesia dos antepassados, tal como o faz Cecilia Vicuña. É como se, na mística de uma marcha política ou na contemplação do céu visto do deserto, testemunhássemos o alvorecer de novas subjetividades, senão de uma alteridade em resistência.

Resistir parece ser verbo transitivo na vida e na obra de Cecilia Vicuña que, desde seus primeiros contatos com a arte, a toma como um modo de preservar coisas caras à manutenção da vida na terra. Resistir junto à democracia durante o golpe de estado do Chile e a morte do presidente eleito Salvador Allende; ao apagamento das pinturas *naifs* e da cultura pré-colombiana nas Américas; a contaminação dos rios chilenos capturados pela decadência humana e a privatização estatal; a exposição dos céus que correm perigo com a luz urbana e artificial que se aproxima. Desse modo, é possível observar que o princípio comum de sua criação sempre colocou em movimento coisas que parecem colidir entre a vida e a morte, entre o desvanecimento e a preservação: "[...] a maior parte do meu trabalho tende a desaparecer ou fala sobre o desaparecimento, como fonte de alegria, renovação e transformação [...]" (Vicuña, 2018, *trad. nossa*). Se trata do que a artista chilena nomeia como *arte precária*. Este termo é cunhado por ela, para se referir a natureza do seu trabalho, como um arranjo dotado de inflexão e de recusa dos termos considerados colonizadores na história da arte. Como nos explica Cecilia, ao pensá-la como uma evolução de rituais coletivos e performances orais com som dissonante, especialmente inspirados na voz xamânica, os precários são acontecimentos espontâneos e singulares, que "[...] refletem antigas tecnologias espirituais — um conhecimento do poder da intenção individual e comunitária de curar a nós e à Terra" (Vicunã, *s/a, trad. nossa*)<sup>49</sup>.

O manuseio das *Basuritas*<sup>50</sup> e dos *Quipoemas*, seus frágeis objetos e sua palavra que se tece em fio, recorrente tanto nas obras quanto nas performances, nasceram junto a outra preciosa linguagem para Cecilia, a pintura. Diferente da efemeridade característica de suas obras, o trabalho em tela atravessa a marca da permanência, mas, ainda assim, encontra espaço de expressão e existência no curso da jovem artista. É início dos anos 1970, quando ela deixa Santiago, no Chile, após receber uma bolsa de estudos, e se muda para Londres, na Inglaterra, para estudar

---

<sup>49</sup> As referências citadas como Vicuña (S/A), dizem respeito a falas e textos publicados pela artista em seu site oficial, em diferentes sessões, neste caso na "Introdução". Disponível em: <http://www.ceciliavicuna.com/introduction>. No original: "[...] they reflect ancient spiritual technologies — a knowledge of the power of individual and communal intention to heal us and the earth".

<sup>50</sup> *Basuritas* são objetos compostos de entulhos, estruturas que desaparecem, juntamente com quipus e outras metáforas tecidas. Ainda, *basurita*, em português, diz respeito ao diminutivo de lixo.

Artes. Neste momento, as águas do Oceano Atlântico que banham a Europa perseguem milhares de quilômetros até encontrar a costa da América do Sul, onde a insurgência de movimentos antidemocráticos parece se espalhar feito dilúvio pelo Continente. É o período em que acontece o golpe de estado no Chile. A violência institucional e democrática, que ocorre na terra natal de Cecilia, causa uma ruptura e conversão, que reverberam diretamente na sua criação: “Minha pintura foi muito perseguida e odiada. A maior parte das telas foi destruída. Os militares destruíram minhas pinturas, meus parentes e amigos destruíram minhas pinturas. Todos que tinham uma pintura minha colocaram no lixo, porque acreditavam que ela não valia nada”, relembra Cecilia, em entrevista para Luana Fortes, em 2020<sup>51</sup>.

No ano de 2022, uma exposição realizada no museu Solomon R. Guggenheim, localizado em Nova York, se dedica a estas primeiras pinturas — as que resistiram. *Cecilia Vicuña: Spin Spin Triangulene*<sup>52</sup> traz o reconhecimento do extenso e importante acervo de obras e telas da artista, no entanto, mais do que isso, nos apresenta a uma linguagem limítrofe na trajetória de Cecilia, ela, que por anos a fio se recusa a pintar, após este doloroso e profundo processo de destruição e perseguição do seu trabalho, que visava “[...] descolonizar a tradição do óleo imposta à cultura andina”, como explicam Pablo León de La Barra e Joan Young, curadores da exposição. Do encontro com a pintura *naif*, popular e campesina, até as influências da Escola de Cuzco, nas telas da artista se projetava um horizonte de ascensão dos direitos sociais, em diálogo com as lutas indígenas e com o movimento feminista, que se demonstrava distinto da realidade vigente na América do Sul da época (López, 2022).

O curso desobediente dos pincéis de Cecilia guiava-se através de uma bússola por trilhas que irrompem, mas não somente, no Peru do século XVI, quando é criada a Escola de Cuzco (1538). O Barroco e posteriormente a Arte Cusquenha, ali desenvolvida, ficam marcados na história da arte e, sobretudo, na história das conquistas, invasões e colonização das Américas. A construção destes espaços formativos de arte, no Peru, Chile, Equador, Bolívia, Brasil, Paraguai e Argentina, nos chega como uma espécie de “segunda natureza na ordem da conquista” (Silva, 2015, p. 271). O cânone da arte espanhola que visava transcender o renascentismo

---

<sup>51</sup>A entrevista completa foi publicada na seção “Portfólio”, do site SeleCt, um portal voltado para arte e cultura contemporânea. Disponível em: <https://select.art.br/cecilia-vicuna-ceu-escuro-futuro-iluminado/>.

<sup>52</sup>Para conhecer mais, há uma seção no site oficial do Museu Guggenheim, destinada para a exposição. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/exhibition/cecilia-vicuna-spin-spin-triangulene>.

européu, incorporado nestes espaços de estudo, ocupados quase que exclusivamente por indígenas e mestiços, mantinha em funcionamento o projeto de sujeição do Continente invadido. No entanto, não o penetra de forma ílesa; pois, os nativos já "[...] haviam desenvolvido complexos sistemas estéticos, manifestos no trato delicado de narrativas pictóricas e pictográficas, tanto na arte pública quanto no domínio de materiais variados, nos metais preciosos, onde encastoaram a variedade de gemas locais, na madeira, no tecido e na pedra" (Silva, 2012, p. 93). Desse modo, o Barroco engendrado na Itália, ao se espalhar pela América do Sul, ganha características dramáticas, mantém sua gênese religiosa, mas se postula por contornos extravagantes e duais de símbolos sacros.

Cecilia parece sempre deslizar por essas linhas e trilhas que desafiam a colonialidade, apesar de datar na história e no conhecimento colonial muitas de suas referências. Ao demonstrar um profundo conhecimento da história da arte europeia, no que diz respeito ao modo de pintar, prefere se localizar num entre, no qual situa sua ancestralidade andina e a inserção na academia de belas artes. Em conversa com Dawn Adés, a artista relembra o lamento e a fúria do seu pai ao se deparar com a estética artística adotada pela filha: "Qual foi o sentido de toda a sua educação? Todos os livros renascentistas que lhe dei se você vai pintar assim?"<sup>53</sup>. Conseqüentemente, sua íntima identificação com a arte *naïf*, em contraposição a uma espécie de estética erudita, se enraíza nas entranhas da arte híbrida da América-latina, para demarcar uma técnica motivada por referências que, por certo, inala os ares do Velho Mundo, todavia exala o modo como as pintoras e os pintores indígenas incorporam seus idiomas, seu cotidiano e seus sonhos, não somente como representação, mas vida encarnada na arte. Por muito tempo os latino-americanos, assim como o pai de Cecilia, enxergavam esta pintura como primitiva e ingênua, amparados, também, por sua definição etimológica de origem francesa, que a define como tal<sup>54</sup>.

Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga e historiadora boliviana, nos ajuda a pensar, desde espaços epistêmicos aparentemente contraditórios, lugares de condição

---

<sup>53</sup> Ver: (Vicuña, 2013).

<sup>54</sup> "Naïf e ou Naiv tem sua origem etimológica do francês, que significa, primitivo, ingênuo [...] realizada por artistas autodidatas, sem formação sistemática ou moldes acadêmicos. O artista Naïf é individualista em suas manifestações mais puras, embora seja sempre possível identificar a fonte de suas criações enunciada na iconografia popular de ilustrações dos velhos livros, das folhinhas suburbanas, nas iconografias de santos ou inspiradas nas cenas do seu cotidiano. Nesse sentido, é interessante lembrar que não se trata de uma criação totalmente subjetiva, sem referência cultural, pelo contrário, o universo de criação da arte Naïf é impregnada de marcas da cultura" (Costa, 2014, p. 2).

produtiva; é o que se compreende ao olhar para a sua proposta de um *ethos ch'ixi*<sup>55</sup>. Consciente das violências e dos atravessamentos materiais e subjetivos ocorridos na história das colonizações, a autora nos explica que é preciso lidar com as dualidades geográficas, sociais, culturais e econômicas que nos chegam, especialmente pelo embargo do capitalismo, do imperialismo e do epistemicídio<sup>56</sup>. Sobretudo, é preciso ocupar-se desses dilemas, mas não como oposições irreduzíveis ou com máscaras conciliadoras, visto que algumas marcas são irreconciliáveis (Cusicanqui, 2018). No olhar de Cusicanqui, isto que de antemão pode ser visto pela lente de uma ambivalência moral, se assemelha ao termo *pã chuyma*, de sua língua materna aymará, na qual "[...] *pã chuyma* pode ser um coração dividido ou entranha que reconhece sua própria fissura e, nesse caso, torna-se uma condição *ch'ixi*. Essa constatação não pode nos mentir, nos fazer acreditar que somos apenas de um lado e não do outro" (Cusicanqui, 2018, p. 99, *grifo da autora, trad. nossa*)<sup>57</sup>.

Na esteira de nossos posicionamentos contra-coloniais, não somente intelectuais, mas também territoriais, como pesquisadoras latino-americanas, é possível compreender que o pensamento e a crítica de Cusicanqui desviam os olhos do Sul, para se referir, atingir e dessacralizar o "húbris do ponto zero" (Castro-Gómez, 2007). Segundo o filósofo colombiano, Santiago Castro-Gómez (2007) e o semiólogo argentino Walter Mignolo (2021), o *húbris* do ponto zero, é uma espécie de ponto passivo e neutro, do qual deriva uma fuligem, responsável por nutrir a ilusão de um pensamento universal e esconder a localização geo-histórica e biográfica de uma epistemologia, que se revela, afinal, eurocentrada, com o intuito de produzir, também, sujeitos conhecedores universais. Na contramão de uma heterogeneidade forçada, de

<sup>55</sup> "O *ch'ixi* é como uma reverberação. Só de longe você acha que o *ch'ixi* é uma terceira cor, mas se você se aproximar, eles são cores opostas. Além disso, nas cidades, os vizinhos mestiços que preferiram ficar e viver com o povo dos *ayllus* são chamados de *marka ch'ixi*. Pode-se dizer que existe um potencial aí: tornar-se *pã chuyma*, colonizado e dividido, ou emancipar-se ao assumir a contradição como força criativa (Cusicanqui, 2018, p. 123–124, *grifo da autora, trad. nossa*).

No original: "Lo *ch'ixi* es como una reverberación. Sólo a la distancia crees que lo *ch'ixi* es un tercer color, pero si te acercas, son colores opuestos. Además, en los pueblos, a los vecinos mestizos que prefirieron quedarse y convivir con la gente de *los ayllus*, les llaman *marka ch'ixi*. Puede decirse que hay allí un potencial: volverse *pã chuyma*, colonizado y dividido, o emanciparse asumiendo la contradicción como fuerza creativa".

<sup>56</sup> Em sua tese de doutorado Sueli Carneiro, desenvolveu a noção de *epistemicídio*, um processo que trata da "[...] morte do pensamento negro, sistematicamente apagado através de uma política do esquecimento, conforme argumentam Figueiredo e Grosfoguel (2007), que entendem que a ausência de debates da produção intelectual de autores e autoras negras ocorre devido a geopolítica do conhecimento que minimiza a produção da intelectualidade negra em favor de uma cultura acadêmica e em conformidade com um tipo de capital social e simbólico, respondendo pelo apagamento da contribuição do pensamento de autores negros e negras para as novas gerações" (Miranda, 2019, p. 18).

<sup>57</sup> No original: "Pero *pã chuyma* puede ser un corazón o entraña dividida que reconozca su propia fisura, y en ese caso se transforma en una condición *ch'ixi*. Esa constatación no puede mentirnos, hacernos creer que sólo somos de un lado y no del otro".

um conhecimento geopolítico e corpo-localizado, observa-se que Cusicanqui defende a heterogeneidade do conhecimento e da cultura. A epistemologia *ch'ixi*, como zona de reconhecimento de linguagens outras, epistemes outras, existências outras, que se produzem no e pelo encontro do presente:

Existe uma bússola ética de que já falei e que tem a ver com planetaridade, solidariedade, reconhecimento das diferenças, respeito e uma série de elementos relacionados ao que Marx chamou de "preconceito da igualdade" e Jacotot chamou de a "igualdade das inteligências". Temos que assumir como premissa básica a equivalência das capacidades cognitivas, o que não ocorre em nossas sociedades, pois há uma cadeia de desprezo colonial que pressupõe a "ignorância do indígena" e se filtra pelos poros do cotidiano para erigir as paredes de bom senso. Sobre as premissas de uma bússola ética e da igualdade de inteligência e poderes cognitivos — certamente exprimíveis em uma diversidade de linguagens e epistemes — talvez se possa tecer uma epistemologia *ch'ixi* de natureza planetária que nos capacite em nossas tarefas comuns como uma espécie humana, mas ao mesmo tempo nos enraizará ainda mais nas nossas comunidades e territórios locais, para construir redes de significado e "ecologias de saberes" que sejam também "ecologias de sabores", com "partilha" (segundo Jaime Luna) como gesto vital e a mistura linguística como tática tradutória<sup>58</sup> (Cusicanqui, 2018, p. 99-100, *grifo da autora, trad. nossa*).

O *ethos ch'ixi* é um mundo "onde os opostos se energizam", no qual há uma temporalidade *qhipnayra* que, na língua *aymará*, exprime uma noção de futuro-passado "simultaneamente habitados a partir do presente", assim como um recinto *taypi*, tecido intermediário, que, "[...] supõe uma radicalização dos elementos heterogêneos, para que possam se entrelaçar com mais força e clareza e chocar com sua fricção no tempo vivido no presente" (Cusicanqui, 2018, p. 110, *trad. nossa*)<sup>59</sup>. Nessas clareiras de encontro, a polaridade é um espaço de criação, "[...] uma trama que não é nem um nem outro, muito pelo contrário, é os dois ao mesmo tempo" (Cusicanqui, 2018, p. 102, *trad. nossa*)<sup>60</sup>. Pensar o passado-futuro, constituído no presente, é estar ciente de que o estilo narrativo da história carrega o formato de uma caligrafia eurocentrada, ignorante à existência de um tipo de alteridade radical,

<sup>58</sup> No original: "Hay una brújula ética de la que ya he hablado, y tiene que ver con la planetariedad, la solidaridad, el reconocimiento de las diferencias, el respeto y una serie elementos relacionados con lo que Marx llamara el "prejuicio de la igualdad" y Jacotot la "igualdad de inteligencias". Tenemos que asumir la equivalencia de capacidades cognitivas como una premisa básica, que no se da en nuestras sociedades, pues hay una cadena de desprecios coloniales que presupone la "ignorancia del indio" y se filtra por los poros de lo cotidiano para erigir los muros del sentido común. Sobre las premisas de una brújula ética y la igualdad de inteligencias y poderes cognitivos — ciertamente expresables en una diversidad de lenguas y epistemes — podrá tejerse quizás una epistemología *ch'ixi* de carácter planetario que nos habilitará en nuestras tareas comunes como especie humana, pero a la vez nos enraizará aún más en nuestras comunidades y territorios locales, para construir redes de sentido y "ecologías de saberes" que también sean "ecologías de sabores", con la "compartencia" (a decir de Jaime Luna) como gesto vital y la mezcla lingüística como táctica de traducción".

<sup>59</sup> No original: "[...] supone una radicalización de los elementos heterogéneos, para que puedan entretrejerse con más fuerza y nitidez y eclosionar con su fricción en el tiempo vivido del presente".

<sup>60</sup> No original: "[...] una trama que no es ni lo uno ni lo otro, sino todo lo contrario, es ambos a la vez".

composta pela escuta da voz ancestral e pela plena consciência de que pertencemos a terra e não ao contrário. Como escreve Nego Bispo, apenas quem pode descolonizar é quem colonizou; logo, não se trata de uma relação de poder, submissão e destruição, nos moldes da atuação colonial, tampouco um tratado de conciliação, mas sim uma mirada que visa *construir* epistemologias ameríndias, antirracistas, feministas e ecológicas.

Lembro-me de uma fala de Ailton Krenak, quando ele nos questiona acerca das possibilidades da vida que é selvagem de viver junto e incidir na produção de um pensamento que está inundado pelo ideal urbanístico, ou seja, que compreende como válido apenas aquilo que atende a um sistema de pensamento considerado civilizado. Vejamos: quando o autor nos fala de uma vida que é selvagem, ele quer chamar a atenção "para uma potência de existir que tem uma poética esquecida, abandonada pelas escolas que formam os profissionais que perpetuam a lógica de que a civilização é urbana, e tudo que está fora das cidades é bárbaro, primitivo — e a gente pode tacar fogo" (Krenak, 2022, p. 32-33). Que belo cenário se desenha quando o verde corrompe e irrompe o cimento. Em "Cartas ao Mundo", exposição-manifesto de Bia Lessa, encontramos a ocupação virtual do Largo Paissandu, em três atos (Asfixia, Mercadoria, Comum), nos quais testemunhamos um processo de doença e cura, inspirado na obra de Glauber Rocha e encenado na grande São Paulo. A degradação da cidade resultante dos problemas geográficos, sociais e econômicos das grandes metrópoles; a metamorfose da sociedade e dos seres humanos em consumidores e, por fim, a proposta de ocupar e de transformar um lugar central e abandonado da cidade, por crer que ela, a cidade, se constrói "a partir da necessidade e do desejo plural"<sup>61</sup>, são algumas das questões que Bia coloca em movimento, por meio de diferentes linguagens artísticas.

Pensar o que isso representa, em termos epistemológicos, me remete a Merleau-Ponty, a partir de seus estudos sobre a percepção, para o qual filosofia e arte possuem um solo comum, pois ambas superam a mera representação das coisas e do mundo, e passam a criar mundo e ser o modo de percepção das coisas (Paviani, 2019). Refletir acerca disso nos interessa sobremaneira, especialmente quando estamos interessadas em discutir o *locus* do conhecimento e do pensamento que é

---

<sup>61</sup> SESC. "'Cartas ao Mundo', exposição-manifesto de Bia Lessa, entra em cartaz no Sesc Avenida Paulista", Editorial [Online], março de 2022. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/cartas-ao-mundo-exposicao-manifesto-de-bia-lessa-entra-em-cartaz-no-sesc-avenida-paulista/>>.

considerado válido, científico, civilizado. A propósito do que sugere Walter Mignolo, quando nos provoca ao dizer que não basta "[...] mudar o conteúdo da conversa, mas que é essencial mudar os termos da conversa" (Mignolo, 2021, p. 28). Isso quer dizer que ao falarmos dos rios profundos, dos céus que caem e de uma pintura ancestral, tratamos também da possibilidade de alargar horizontes epistemológicos. Precisamos "reflorestar o nosso imaginário", como explica Krenak (2022), em busca "de uma poética de urbanidade", como potência de vida.

Tomada por esta possibilidade de urbanidade e inebriada pela obra de Bia Lessa, que conta também com a participação de Ailton Krenak, Hélio Oiticica, entre outros nomes, me vejo a ocupar o largo Paissandu, como quem evoca um novo sentido para o cuidado com a cidade, com a terra, com o Outro. Ao habitar virtualmente o centro de São Paulo, descubro, não por acaso, que é no Brasil o lugar onde as obras de arte de Cecilia Vicuña são "redescobertas". O ano é 2014, com os curadores brasileiros, Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura, que estavam à frente da exposição *Artevida: Uma exposição de arte contemporânea em toda a cidade*<sup>62</sup>. Este projeto reuniu mais de cem artistas, espalhados por museus e centros culturais do Rio de Janeiro. A escolha e composição dos nomes que fariam parte da mostra, visava à comunhão de práticas artísticas, que contribuíssem para a correspondência "[...] entre múltiplas obras de arte e documentos, desafiando histórias canônicas e focando em artistas do Sul Global, bem como em artistas do sexo feminino" (Pedrosa; Moura, 2014). A partir da presença de Cecilia na exposição, suas obras que, outrora, haviam sido suprimidas, parecem recuperar o valor para o cenário da arte.

Quase cinco décadas depois da violência e da perseguição à qual foi submetida, no silêncio e na solidão da sua casa/ateliê, que se esconde por detrás de uma porta cinza, localizada ao sudoeste da ilha de Manhattan, no bairro Tribeca, Cecilia volta a pintar. Contudo, um longo processo se instala entre desejo, tentativa e fracasso, pois as pinceladas teimam em não regressar: "Foi a pintura que se afastou de mim no final dos anos 1970 porque minha vida era muito difícil... e como ninguém valorizava minha pintura, ela começou a se retirar. Para mim foi uma dor infinita, não queria aceitar e tentei trazê-la de volta, mas ela não quis" (Vicuña, 2021). Apesar desse sofrimento, Cecilia se mostra resiliente, como a natureza: "Então eu a deixei,

---

<sup>62</sup>A exposição *Artevida* foi dividida em quatro seções, quais sejam: *artevida* (corpo), na Casa França-Brasil; *artevida* (política), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; *artevida* (arquivo), na Biblioteca do Estado do Rio de Janeiro; *artevida* (parque), na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Cavalariças e parque ao redor.

sim, mas eu sabia que quando fosse velha eu ia pintar de novo e percebi que tinha ficado velha porque de repente eu estava pintando" (*Idem*). É por volta de 2018, quando um de seus primeiros reencontros com o óleo acontece, que essa espécie de renascimento das pinceladas trata justamente do fogo criminoso que ameaça o desaparecimento da Floresta Amazônica.

Como uma espécie de entrada e saída do labirinto — em referência ao significado dado ao novelo de *quipu* vermelho —, pintar e performar é um modo de trazer as coisas à vida, nos ensina Cecília. E é nessa confluência entre vida, arte, natureza e resistência que encontramos possibilidades para pensar uma espécie de alteridade radical e uma ética coletiva, que se dá em uma espécie de fazer a si pela arte. Junto da artista andina, Manoel de Barros, poeta brasileiro, já nos intuía a pensar que na natureza parecem residir as mais belas manifestações, como um espaço no qual sempre podemos encontrar alguma coisa, a supor uma peça na dramaturgia do real, como diria Foucault.

Sou um sujeito cheio de recantos  
Os desvãos me constam.  
Tem hora leio avencas.  
Tem hora, Proust.  
Ouço aves e beethovens.  
Gosto de Bola-Sete e Charles Chaplin.  
O dia vai morrer aberto em mim (Barros, 1996, p. 45).

O poeta insinua suas fissuras, expõe seus desvãos e recantos como alguém repleto de espaços, aberto a impressionar-se, sensibilizar-se pelo que é simples e belo, seja o canto das aves passarinhos ou de *beethovens*, seja pela leitura de Proust ou das avencas — essa delicada família de plantas, que necessitam de tanto cuidado. Ao lado de Cecília que pinta a Amazônia e Manoel que poetiza a fauna e a flora, evoco também Davi Kopenawa, que habita as matas e para quem "Sem floresta não tem história. Sem floresta não tem pensamento de nada"<sup>63</sup>. As possibilidades de olhar para a natureza como matéria para pensar nosso amplo presente não pode ser interesse apenas dos povos originários e da arte, apesar de serem eles que demonstram ter um maior entendimento do que significa este cuidado com nossas subjetividades, que perpassam por diferentes territórios existenciais, quais sejam, sociais, políticos, culturais e ambientais. Félix Guattari, em sua obra *As Três Ecologias* (2012), escrita no contexto da década de 1980, anunciava os limites prospectivos das nossas

<sup>63</sup> Entrevista realizada pelos pesquisadores Carlos M. Dias Jr. e Stelio Marras, publicada pelo título de: "Fala Kopenawa! Sem floresta não tem história". Ver (Dias; Marras, 2019).

instituições políticas e executivas, no que diz respeito a tomar consciência dos perigos que ameaçam a nossa sociedade. Para o autor, há a necessidade de sair de uma perspectiva unicamente tecnocrática em direção a uma noção ético-política, a ecosofia, que pressupõe a articulação de três registros ecológicos: o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana (Guattari, 2012, p. 8).

Por este caminho, os modos de viver no planeta podem ser pensados a partir das *confluências*, como um modo "[...] de recomposição das práxis humanas nos mais variados domínios" (Guattari, 2012, p. 15). Por certo, temos visto que esse modelo de vida, especialmente atingido pela revolução informática, segue em busca de alcançar o melhor e mais elevado uso do tempo e do potencial da atividade humana; todavia, a dúvida que desponta para Guattari é justamente "[...] com que finalidade?: A do desemprego, da marginalidade opressiva, da solidão, da ociosidade, da angústia, da neurose, ou a da cultura, da criação, da pesquisa, da reinvenção do meio ambiente, do enriquecimento dos modos de vida e de sensibilidade?" (Guattari, 2012, p. 8-9). Quando nos encontramos com os primeiros trabalhos de Cecília, a exemplo de suas pinturas, é possível perceber que a artista já apresentava uma visão ampliada acerca da importância de uma construção de subjetividades coletivas em nossa sociedade, relacionadas tanto à vida cotidiana quanto à busca pela democracia.

Miguel A. López, curador de arte e amigo de Cecília, que, desde 2014, tem se aproximado e pesquisado a obra da artista, percebe em seu trabalho, particularmente, uma espécie de remoção violenta do corpo, como marca frequente de oposição e enfrentamento aos "[...] desaparecimentos e mortes causados pela violência colonial, imperial e militar. Por outro lado, sua poesia e obra artística são um processo vivo que anuncia a potência de algo por vir. É essa possibilidade de estar no limite, de não existir num lugar fixo mas ser o anúncio de um futuro" (López, s/a)<sup>64</sup>. Desse modo, sua criação artística sempre foi um clamor por justiça e pela convicção de que se encontram na solidariedade interespecies, no feminismo, nos saberes das mulheres indígenas e racializadas, nossas melhores possibilidades de emancipação enquanto sociedade (López, s/a).

---

<sup>64</sup> No original: "[...] la sustracción violenta del cuerpo está presente en su trabajo en tanto Cecilia siempre ha tomado posición frente a las desapariciones y muertes que han dejado la violencia colonial, imperial y militar. Por otro lado, su poesía y obra artística son un proceso vivo que anuncia la potencia de algo por suceder". A entrevista completa realizada por Clara Zaefferer, está publicada na seção "Entrevistas", no site de notícias diárias sobre arte latino-americana, Arte al Día. Disponível em: <<https://es.artefeldia.com/Entrevistas/LA-FILOSOFIA-DETRAS-DE-VEROIR-EL-FRACASO-ILUMINADO-ENTREVISTA-A-MIGUEL-A.-LOPEZ>>.

Este sonho de liberdade, constantemente evocado pela artista, ganha importantes contornos no final da década de 1960 quando, após passar um período em Nova York, a artista chilena viaja em direção ao Deserto de Chihuahua e dos montes Sangre de Cristo, para se hospedar no Novo México. Sua anfitriã é Leonora Carrington. Cecilia que, quando criança<sup>65</sup>, sequer imaginava conhecer Leonora, pernoita três dias no endereço Chihuahua 194, localizado na colônia Roma Norte, do bairro Cuauhtémoc, e, ali, se vê inebriada pelas cores, figuras e símbolos, que compõem o método da pintora e escultora surrealista. Em 2016, Cecilia realiza um vídeo-poema chamado: *Leonora Carrington y el viento de los muertos*, no qual narra os momentos e as impressões daquela estadia. O encontro com a artista anglo-mexicana marca profundamente Cecilia; o método pictórico de Leonora, a influência surrealista e o mundo místico, como quem pinta mundos dentro de outros mundos, são incorporados imediatamente e passam a guiar seu processo de pintar (Vicuña, 2022b).

*Calcomanías* é o nome dado à primeira série de obras produzidas após esta viagem. Enquanto passeava pelas ruas de Roma Norte, Cecilia conta ter sentido uma espécie de chamado a continuar o método de Leonora: “[...] como em uma visão, a pintura que eu precisava fazer. E eu chamo de Calcomanías, que significa 'transferência'" (Vicuña, 2013, *trad. nossa*), tal qual um deslocamento daquilo que está em sua mente e pensamentos para a tela. Em uma correspondência, datada de 14 de maio de 2013, à historiadora de arte britânica, Dawn Adès, Cecilia narra esse método:

Primeiro crio um fundo liso e plano, com uma única cor de óleo muito diluída que cria aquela sensação líquida (eu costumo usar siena queimada, mas já usei outras cores também), deixo secar um pouco, e depois desenho com um pincel bem fino ("pincel de un pelo" disse Nemesio Antúñez observando minha técnica) o contorno do trabalho, com uma cor de óleo límpida, com muito branco, para que se destaque no fundo. Em seguida, 'preencho' o contorno com cor, transferindo a imagem da minha mente para a tela. É como desenhar com óleo em um campo receptivo. Não há espaço para erros, tudo se mostra, e os erros passam a fazer parte da peça (Vicuña, 2013, *trad. nossa*)<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> Anos antes, quando criança, a brincar e ensaiar suas primeiras pinturas no jardim florido de sua casa no Chile, acontece um prelúdio deste encontro: "Um dia encontrei uma imagem em um livro. Era um retrato de Leonora Carrington, pintado por Max Ernst, no qual ela aparece nua, coberta de penas vermelhas. Eu amei tanto aquele quadro que rasguei do livro e transformei em um arquivo e vivi com aquele quadro preso na minha parede" (Vicuña, 2016).

<sup>66</sup> No original: "I first create a plain, flat background, with a single, very diluted oil color that creates that liquid feeling. (I usually use burnt sienna, but have used other colors too), I let it dry somewhat, and then I draw with a very fine brush ("pincel de un pelo" said Nemesio Antúñez observing my technique), the outline of the work, with a clear oil color, with plenty of white, so that it will stand out against the background. I then "fill" the outline with color, transferring the image from my mind to the canvas. It is like drawing with oil on a receptive field. There is no room for mistake, b/c everything shows, and mistakes become part of the piece".

Apesar de sua filiação a artistas e autoras surrealistas, Cecilia nunca aspirou a ser reconhecida como uma delas. Em síntese, é possível observar que o termo *Calcomanía* reconhece uma técnica comumente atribuída aos surrealistas, chamada decalcomania, mas diferente da automação deste método que conta com a transferência de uma mesma imagem para o lado oposto de uma folha, tal como um espelho, as *Calcomanías* percorrem um terreno não uniforme, produzido em campo aberto, sem guia e sem promessa de suas interpretações. São linhas de tinta expostas ao erro e amparadas pela espontaneidade, como registros de uma poética mental e de uma memória ancestral em cinesia. Tal como explica Adés, mesmo pertencente a esse amplo espectro que é o terreno do surrealismo, o emprego técnico de Cecilia emerge aberto e desafetado, isso a distingue completamente de quaisquer regras ou desejo de seguir outras pintoras e pintores do movimento. É, sobretudo, o oposto disso, pois ao considerar sua vasta instrução e entendimento acerca da história da arte europeia, na verdade, a técnica da artista andina apresenta uma forte rejeição aos princípios colonizadores (Adés, 2013).

Não somente no que concerne a seus meios e procedimentos, mas também acerca do que se propõe a pintar, é onde encontramos fortes marcas da arte híbrida latino-americana, dedicada e penetrada profundamente nas características das pintoras e pintores indígenas. Por meio das *Calcomanías*, observamos uma espécie de extensão da revolução insurgente dos povos indígenas, diante da imposição febril dos europeus, que os forçavam a pintar imagens coloniais de santos católicos: "[...] mas os índios os subverteram para criar suas próprias Pachamamas, seus próprios, você sabe, anjos com armas e coisas assim, então eu pintaria minhas próprias deusas chilenas [...]" (Vicuña, 2013, *trad. nossa*)<sup>67</sup>, nos explica Cecilia.

E, por assim dizer, pintar a força das Pachamamas e o sonho de uma Abya Yala<sup>68</sup> livre para todas as espécies, entre outros movimentos, incomoda a ordem instaurada por Pinochet, o que leva à perseguição das telas da artista, no início dos anos de 1970. Tal como escreve Adorno (1970, p. 19), a arte "é a antítese social da sociedade", tanto a arte quanto o estético denunciam a lógica da totalidade e insinuam uma espécie de fuga do que nos aprisiona (Hermann, 2002). No momento em que as

<sup>67</sup> No original: "[...] but the Indians subverted them to create their own Pachamamas, their own, you know, angels with guns, and things like that, so I would paint my own Chilean goddesses [...]"

<sup>68</sup> "Abya Yala, na língua do povo Kuna, significa Terra madura, Terra Viva ou Terra em florescimento e é sinônimo de América. O povo Kuna é originário da Serra Nevada, no norte da Colômbia, tendo habitado a região do Golfo de Urabá e das montanhas de Darien e vive atualmente na costa caribenha do Panamá na Comarca de Kuna Yala (San Blas)" (Porto-Gonçalves, 2009).

éticas tradicionais entram em declínio, ao gerar uma exploração da mão de obra e de nossas subjetividades, parece ser necessário o "[...] reconhecimento do estético, como um modo de conhecer pela sensibilidade, no qual se refugiam a pluralidade e a diferença" (Hermann, 2002, p. 14). Logo, na permeabilidade que escorre entre ética e estética, na qual é possível pensar a segunda como uma via capaz de nos dar acesso a uma vida moral, se vislumbra um importante espaço de discussão para se pensar "uma educação para a alteridade", como defende Nadja Hermann.

A alteridade que pulsa no exercício de ouvir e de narrar a vida de Cecilia Vicuña, cadenciada pela história de sua arte, é como uma entrada e um portal, que nos empurra a contestar a universalidade dos saberes e dos sujeitos. É incômodo, o giro é radical, mas a filosofia, a educação e a arte também o são. Por outro lado, ouvi-la, na companhia destas tantas outras e outros, como Silvia Cusicanqui, Ailton Krenak, nos acalma e aproxima daquilo que realmente importa: a construção de uma ética compartilhada e a possibilidade de um saber ameríndio, não apenas como conteúdo, mas como forma de conhecimento. Observo que em todo o processo de formação e de produção de vida com a arte, Cecilia se constitui como uma mulher, animal andina, artista, consciente e interessada pela paisagem que espreita sua janela. Mais do que isso, ela não somente se dá conta da existência das planícies e dos relevos, das margens e das nascentes, dos afetos e das pessoas que compartilham uma terra em comum, mas também procura estabelecer com eles um diálogo. Esse movimento da artista nos sugere pistas acerca de deslocamentos e confluências de saberes, que podem ser caros à educação, como esse processo que nos constitui existencialmente, em enlaces éticos e estéticos.

Certa vez, durante um curso livre de "Filosofias populares brasileiras", o professor Rafael Haddock-Lobo começa a falar sobre Martin Heidegger e de como a sua filosofia, tão difundida no mundo, na verdade pode ser lida como regional. Isso porque, muito do que o autor escreve, introvertido que era, a partir de uma vida tendo como referência o seu quintal, chamada de Floresta Negra, região montanhosa do sudoeste da Alemanha. "'Caminhos que os lenhadores fazem na floresta'; 'Sereia Lorelay habitando o rio Reno encantando os navegantes'; 'As clareiras que se encontra no meio da floresta fechada', todas as alegorias que Heidegger traz remetem a uma certa região, que é a que ele habita", reflete o professor. Por esse caminho, Haddock-Lobo nos provoca: Por que o conhecimento de Heidegger é universal e o sertão de Minas Gerais é regional?

Tão familiarizados que estamos com a Floresta de Heidegger, corremos o risco de nos perder na imensidão do Tapajós, do Madeira, do Juruá, do Amazonas. Acredito, no entanto, que se nos deixarmos interpelar pela filosofia e o saber de Vicuña, Guajajara, Cusicanqui, Maxakali, Suruí, Kopenawa, Krenak, temos a chance de nos deparar com um curso diferente para a existência, no qual pensar a alteridade diz respeito a pensar uma ética do cuidado interespecies. Para tanto, é preciso ouvir a floresta, estabelecer uma conversa com os rios, dar tempo para observar as paisagens que espreitam nossas vidas, quem sabe, como chaves epistêmicas. A resiliência do Rio Madeira que nasce de um fio de água dos Andes, percorre tenaz as encostas por entre a rigidez das pedras, para desaguar colossal no Amazonas; a pluralidade do Cerrado, da Caatinga, da Amazônia, da Mata Atlântica, do Pampa e do Pantanal, acolhe a nós e a tantas espécies com sua voz milenar a espera de ser ouvida. Somente quando está sem vida a natureza não tem o que nos ensinar. "Não tem nada mais distante da realidade do que imaginar que a floresta é um lugar de silêncio. A floresta é o lugar mais barulhento que eu conheço. E uma conversa ininterrupta com muitas e muitas vozes. A floresta só tem silêncio quando ela tem morte" (Brum, 2023)<sup>69</sup>, nos fala Eliane Brum, jornalista que, para contar a história da Amazônia e denunciar suas mazelas, decide se mudar para Altamira, o centro do mundo.

O rio corre por entre bosques enegrecidos e mantos de canaviais que só crescem nas terras ardentes. Os canaviais se arrastam pelas encostas íngremes ou aparecem suspensos nos princípios. O ar transparente das alturas vai-se tornando denso para o fundo do vale.

O viajante entra na quebrada repentinamente. A voz do rio e a profundidade do abismo empoeirado, o jogo da neve distante e as rochas que brilham como espelhos, despertam em sua memória as primitivas recordações, os sonhos mais antigos.

À medida que desce para o fundo do vale, o recém-chegado se sente transparente, como um cristal onde o mundo vibrasse. Insetos zumbidores aparecem na região cálida; nuvens de mosquitos venenosos se cravam no rosto. O viajante vindo das terras frias se aproxima do rio, atordoado, febril, com as veias inchadas. A voz do rio aumenta; não ensurdece, exalta. Fascina as crianças, infunde-lhes pressentimentos de mundos desconhecidos. Os penachos dos bosques de carriças agitam-se junto do rio. A corrente marcha como que a passo de cavalos, de grandes cavalos das colinas (Arguedas, 1977, p. 25).

---

<sup>69</sup> Trecho postado em rede social do Sumaúma Jornalismo (@sumaumajornalismo). Disponível em: <[https://www.instagram.com/reel/Cp5wV0lsAIO/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/reel/Cp5wV0lsAIO/?utm_source=ig_web_copy_link)>.

Essa narrativa de José María Arguedas, em *Rios Profundos* (1977), nos apresenta à passagem de um jovem viajante, que acompanha seu pai no retorno a Cuzco, sua cidade natal. Contudo, o espelho da memória do genitor não tece uma visita relacionada à cidade moderna, mas elabora uma ficção de reencontro com a capital do império Inca. O final dessa experiência não é senão a chegada ao cume das cordilheiras que cerca o Rio Apurímac, o nome quéchua dado às águas do Rio Amazonas, quando ele ainda pequeno nasce nos Andes e atravessa avassalador as florestas do Peru. Se perseguirmos essas águas pela costa das cordilheiras, em seu lado ocidental, chegamos a um de nossos últimos destinos com Cecilia Vicuña; e ele se dá entre as águas do Pacífico Norte e o Caribe, que banham a Colômbia, na figura do Rio Bogotá. País que, na década de 1970, é amparo e lamento, enquanto Cecilia tenta lidar com o exílio<sup>70</sup>. Como em um dos contos de Arguedas, é, também, o destino para o qual ela decide regressar quase 50 anos depois.

Nas paredes do Museu de Arte Miguel Urrutia (MAMU), em Bogotá, pinturas guardadas e escondidas por décadas, assim como releituras de obras perdidas, se iluminam pelos salões, junto a documentos e instalações já conhecidas. A alvenaria branca, plano de fundo para as obras, se mistura à reminiscência de um tempo no qual foram expostas nas ruas, inventadas no eco da efervescência de Cecilia em coletivos criativos e de resistência. Por certo, grudadas no contorno das tintas e dos materiais, nem que seja feito fuligem, estão as marcas do período em que esteve junto à comunidade Misak/Guambianos<sup>71</sup>, no Valle del Cauca. *Veroír el fracaso iluminado* (2022), a exposição retrospectiva de Cecilia Vicuña, é um jogo de palavras e um modo de se divertir com a linguagem, mas essencialmente de criticar e transcender as fronteiras racionais da interpretação iluminista do conhecimento, senão do seu projeto educacional. Ver/ouvir o fracasso, uma ode ao passado e ao futuro, unidos em nosso amplo presente, como oportunidade de chamar atenção para a força da arte, da natureza e da ancestralidade em uma trajetória artística e de vida, que sempre balançou entre a busca de liberar novas formas de sensibilidade e o desejo de construir um futuro iluminado por vir. Ver/ouvir o fracasso, é, ainda, regresso e cura de um eco ancestral que lhe permite voltar a pintar.

---

<sup>70</sup> Em 1975, a Colômbia era um dos únicos países da América do Sul que não vivia sob um regime de ditadura civil-militar.

<sup>71</sup> Os Guambianos ou Misak, são povos indígenas originários do Cauca, ao sul da Colômbia. Desde a colonização habitam a terra de Guambia, no município de Silvia. Possuem uma língua oficial, a *Namtrik*, e uma economia baseada na agricultura.

Por fim, de volta aos Andes, nas cordilheiras que cercam esta região da América do Sul. O exílio, as linhas maternas, as cartas, o regresso, as pedagogias. No período dos anos de 1960, Cecilia ainda transitava pelo belo jardim de sua família, a gozar de seu rústico ateliê construído pelo pai ao fundo do terreno da família. Enquanto a jovem artista fazia descobertas acerca da arte pré-colombiana, não muito longe dali, um professor vindo do Recife brasileiro se instalava em Santiago, na condição de exilado, em busca de continuar seu projeto de educação popular, interrompido pela ditadura militar no Brasil. No livro *Cartas a Cristina: reflexões sobre minha vida e práxis* (2021), Paulo Freire nos diz: "Não importa qual a razão por que um dia amanhecemos em terra estranha. O fato de experimentá-lo, trabalha, com o tempo, para que novas situações nos reponham no Mundo" (Freire, 2021, p. 27). As incontáveis correspondências de Freire à sobrinha Cristina e o diálogo que estabelece com Antonio Faundez, em *Por uma Pedagogia da Pergunta* (2013), se assemelham a uma espécie de tecido, rendado por palavras e pela memória, como um caminho rarefeito de pequenos bordados deixados pelo *mapa-múndi*, como um lembrete afetivo que assinala onde está o caminho de retorno.

Por esses pedaços de retalho, talvez seja possível encontrar ainda alguns fios, fios de *quipu* vermelho que, entre seus nós, carregam o poder de entrelaçar os rios Capibaribe e Mapocho. O exílio forçou Paulo Freire a se tornar existencialmente um bicho universal, como ele mesmo se define, "[...] Mas só sou porque sou profundamente recifense, profundamente brasileiro. E por isso comecei a ser profundamente latino-americano e depois mundial" (Freire, 1978). É por conta dessa universalidade, em um primeiro momento arbitrária, que Freire revela ter se tornado capaz "de querer bem, enormemente, a qualquer povo" (*idem*). Cecilia Vicuña e Paulo Freire parecem dividir uma espécie de amorosidade, de alteridade pelo Outro, que ultrapassa as dimensões de um enraizamento nostálgico e, em certa medida, idealizado, acerca dos jardins que ficaram para trás. Anacrônicos, sonham em voltar; todavia, no exílio tecem significativos encontros com o Outro e, através deles, consigo mesmo.

Carlos Skliar, em seu verbete sobre *Enseñar*, pondera que "Na tarefa de quem ensina a viver há, justamente, modos de responder eticamente à existência do outro. O que não quer dizer apenas afirmá-lo em sua presença, porque está mais do que claro que a educação consiste em encontrar-se de frente com um outro concreto, específico, cara a cara" (Skliar, 2011, p. 130, *trad. nossa*). É o exercício acerca do

qual se dedica Cecilia ao inventar suas *Calcomanías*, para poder pintar suas próprias Pacha-mamas e deusas chilenas; é seu movimento de escutar as geladas brisas do Oceano Pacífico que banham a praia de Concón, para traduzi-las em força e fragilidade de esculturas *Basuritas*; é o seu desejo de aprender a trama dos *quipus* para reclamar a história de uma arte, mas, sobretudo, a memória de uma identidade Inca chilena.

Esses processos artísticos e de vida dos quais tanto falamos ao escrever com Cecilia Vicuña, são, acima de tudo, modos de *estar diante de* uma experiência de conhecimento, da qual nos fala também Skliar, quando se propõe a pensar o ensinar como encontro “[...] com um rosto, com um nome, uma palavra, uma língua, uma situação, uma emoção e um saber determinados e singulares” (*Idem*). Ou ainda, a exemplo da vivência no projeto de alfabetização na Guiné-Bissau, por meio do qual Paulo Freire compartilha que “As experiências não se transplantam, se realizam” (Freire, 1978). Pois, não há que querer carregar as memórias de uma pedagogia brasileira, para encaixá-la na África, é preciso realizar ali mesmo sua própria experiência de formação. Do mesmo modo, o utilitarismo da arte não deve ser a resposta para nossas perguntas — que são inúmeras —, mas sim o olhar para a experiência estética como uma abertura para uma linguagem que vai ao encontro de mundos outros, muitas vezes edificados pela opacidade da linguagem que, nos remete, justamente, à complexidade do Outro e da educação.

Não há registros de que Cecilia Vicuña e Paulo Freire tenham se conhecido<sup>72</sup>, mas eles deixam o Chile, mais ou menos, na mesma época, no começo de 1970, em direção a Londres e Cambridge, respectivamente. Paulo para seguir o exílio, e Cecilia para iniciar o seu. O que mais poderia haver então em comum entre o tecer artístico de Cecilia e a educação popular de Freire, ao redor do mundo? Diria que, pela noção de uma transmissão incorporada de conhecimento, como processo de criação constituído pela memória ancestral indígena, Cecilia Vicuña nos convoca a pensar uma espécie de formação encharcada por aqueles reportórios nativos, relacionados com a oralidade, com os rituais, as danças, a culinária, o cuidado e a medicina da terra. A sua *arte precária* nada tem a ver com aquilo que não vale, que está destruído, mas sim diz respeito ao nosso próprio desconhecimento e desvalorização frente a certos saberes, à precariedade da vida e desses mesmos saberes, porque tudo se

---

<sup>72</sup>Cecilia Vicuña faz referência a Paulo Freire em um dos trechos de seu livro *palabrarMás*, no qual conta sobre a produção de seus poemas, elaborados a partir das múltiplas possibilidades de abertura das palavras.

desvanece, desaparece e escapa, para se transformar em um outro sistema de pensamento, há muito esquecido.

Ao evocar uma ética interespecies, Cecilia produz com a arte pontes sobre os rios do pensamento ameríndio, nos quais aloja e produz modos de ser e estar no mundo. Diria que muito disto há que ver e se realiza, no pensamento e obra de Paulo Freire, para quem dialogar com o mundo diz respeito a mirar os elementos que compõem os jardins em que habita o Outro; precário, aglutinado nos interiores, nas roças, produtores da terra, do açafrão, de milho, mas também de palavras. Para ele, alfabetizar não era apenas um exercício de memorizar, senão um gesto de criação (Freire, 2021). Ainda, no projeto de educação popular de Paulo Freire, então denominado Movimento de Cultura Popular, era possível avistar na figura do docente a imagem de um artista, o conhecido Abelardo da Hora que, nas sombras formadas pelas copas das árvores do sítio Trindade, constrói um ateliê improvisado, para trabalhar com jovens populares: “Uma de suas teses era que desenhar o mundo, retratar coisas, usar outras linguagens não era privilégio de uns poucos. Toda gente pode fazer arte, o que não significa poder toda gente ser um marcante artista” (Freire, 2021, p. 186).

A América Latina — nas obras de Cecilia Vicuña e de Paulo Freire, obras que não se separam de suas vidas — é dor e violência vindas da colonização, da ditadura e da repressão, contudo, é também um jardim excepcional de cura e de retorno ao sonho da democracia. Que pode chegar por este Outro que se emancipa pela alfabetização primária com as palavras, ou por este Outro que se emancipa pela alfabetização estética com as artes. Ambos nos convocam a pensar a educação como uma *escuta* de saberes ditos populares e como uma ética compartilhada, que se desenha pela possibilidade de aprender e ensinar, uns aos outros, modos de ler o mundo e de viver dignamente nele. Ou então: um modo de fazer a si mesmo e de constituir-se existencialmente, francamente ligado aos preceitos da alteridade, nos quais o Outro irrompe como presença e fissura em nós.

## REFERÊNCIAS

- ARGUEDAS, José Maria. **Rios Profundos**. Tradução: Glória Rodriguez. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- ALCALÁ, Rosa; VICUÑA, Cecilia. **Spit Temple**: The select performances of Cecilia Vicuña. Berkeley: Small Press Distribution, 2021.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- AZEVEDO, Tarso. "Terras indígenas contribuem para a preservação das florestas", MAPBiomias [Online], S/A. Disponível em: <https://mapbiomas.org/terras-indigenas-contribuem-para-a-preservacao-das-florestas>.
- ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BARROS, Manoel. **O livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história". In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BARENTINE, John. "Os 10 mais belos céus estrelados que se pode ver da Terra", BBC News Brasil [Online], setembro de 2015. Disponível em: [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150909\\_vert\\_earth\\_ceu\\_estrelado\\_ml](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150909_vert_earth_ceu_estrelado_ml)
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. The Missing Chapter of Empire: Postmodern reorganization of coloniality and post-Fordist capitalism. **Cultural Studies**, v. 21, ed. 2-3, pp. 428–448. 2007.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Disponível em: [https://artepensamento.ims.com.br/item/janela-da-alma-espelho-do-mundo/?\\_sf\\_s=marilena+chaui](https://artepensamento.ims.com.br/item/janela-da-alma-espelho-do-mundo/?_sf_s=marilena+chaui).
- CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales**, v. 1, n.1, 2008. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>
- CHAUÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento**: Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- COSTA, Zozilena de Fátima Froz. A arte Naïf piauiense: a pintura de Zilda Vaz e a escultura de Veronica evidenciando a cultura e a criatividade nordestina. In: XII Encontro Nacional de História Oral Política, Ética e Conhecimento, 2014, Teresina

Piaui. Anais do XII Encontro Nacional de História Oral Política, Ética e Conhecimento, 2014.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Un mundo ch'ixi es posible**: ensayos desde un presente en crisis. 1. ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

DAWN, Adés. "Cecilia Vicuña's calcomanías", Cecilia Vicuña Oficial [Online], maio de 2013. Disponível em: <http://www.ceciliavicuna.com/cecilia-vicuas-calcomanias>.

DIAS, Carlos M; MARRAS, Stelio. Fala Kopenawa! sem floresta não tem história. **Mana**, v. 25, n. 1, p. 236–252. 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1678-49442019v25n1p236>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Arte, pensamento e criação de si em Foucault: breve ensaio. **Currículo sem Fronteiras**, v. 15, n. 3, p. 945–955, set./dez. 2015.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault, Clarice: as palavras, as coisas, a experiência. **Cadernos de Educação**, UFPel, 2016.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Por uma Escuta da Arte: ensaio sobre poéticas possíveis na pesquisa. **Rev. Bras. Est. Presença**, v. 11, n. 1. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660100045>

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: Uma arqueologia das ciências humanas. 1 ed. Lisboa: Portugalia, 1968.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2003.

FOUCAULT, Michel. Da arqueologia à dinástica. In: FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber**. Ditos & Escritos IV. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

FOUCAULT, Michel. Prefácio (*Anti-Édipo*) (1977). In: FOUCAULT, Michel. **Repensar a Política**. Ditos & Escritos VI. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Arte. Epistemologia, Filosofia e História Moderna**. Ditos & Escritos VII. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

FREIRE, Paulo. "Paulo Freire, no exílio, ficou mais brasileiro ainda, O Pasquim, dezembro de 1978. Disponível em: <http://www.acervo.paulofreire.org:8080/jspui/handle/7891/1350>.

FREIRE, Paulo; FAUNDEZ, Antonio. **Por uma pedagogia da pergunta**. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FREIRE, Paulo. **Cartas a Cristina: Reflexões sobre minha vida e minha práxis**. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.

HERMANN, Nadja. Razão e Sensibilidade: notas sobre a contribuição do estético para a ética. **Educação & Realidade**, v. 27, n. 1, 2002.

HERMANN, Nadja. **Ética e educação: outra sensibilidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014a.

HERMANN, Nadja. A questão do outro e o diálogo. **Revista Brasileira de Educação**, v. 19, n. 57, p. 477–493, 2014b. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782014000200011>.

HERMANN, Nadja. Experiência formativa: crítica e paradoxo. **Veritas**. Porto Alegre, v. 63, n. 2, p. 614–625, mai./ago. 2018.

HERMANN, Nadja. A questão do estético: contexto e atualidade. In: HERMANN, Nadja; RAJOBAC, Raimundo (Orgs.). **A questão do estético: ensaios**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2019.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

LÓPEZ, Miguel Ángel. Visita guiada - Exposición Cecilia Vicuña, veróir un fracaso iluminado [Vídeo]. Banrepcultural, 2022. Disponível em: <https://www.banrepcultural.org/multimedia/visita-guiada-exposicion-cecilia-vicuna-veroir-un-fracaso-iluminado>.

LYND, Juliet. **Precarious Resistance: Weaving Opposition in the Poetry of Cecilia Vicuña**. PMLA, v. 120, n. 5, p. 1588–1607, 2005.

MIGNOLO, Walter. Desobediência Epistêmica, Pensamento Independente E Liberdade Decolonial. Curitiba, **Revista X**, v. 16, n. 1, p. 24–53, 2021.

MIRANDA, Fernanda R. **Silêncios prescritos: estudos de autoras negras brasileiras (1859-2006)**. Rio Janeiro: Malê, 2019.

NŪHŪ Yăg Mũ Yōg Hām: Essa Terra É Nossa!. Direção de Sueli Maxakaliu e Isael Maxakaliu, Carolina Canguçu, Roberto Romero. Brasil: 2020. 70 min. Youtube.

PAVIANI, Jayme. A questão da arte na obra la prose du monde de Merleau-Ponty. In: HERMANN, Nadja; RAJOBAC, Raimundo (Orgs.). **A questão do estético: ensaios**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2019.

PESSOA, Fernando. **Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas**. Lisboa: Europa-América, 1986. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>

PESSOA, Fernando. **O livro do desassossego**. Companhia das Letras: 1999.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992.

PORTO-GONÇALVEZ, Carlos Walter. Entre América e Abya Yala: tensões de territorialidades. **Desenvolvimento e Meio Ambiente**, n. 20, p. 25–30, jul./dez. 2009.

SARAIVA, Carola Freire. Narrar o outro, narrar a si: histórias de uma vice-diretora. 2020. 153 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

SILVA, Jorge Antonio da. Muralismos na América Latina: o barroco na conquista. In: I Congresso Internacional América Latina e Interculturalidade: América Latina e Caribe: cenários linguístico-culturais contemporâneos, 2013, Francisco Beltrão, Paraná. Anais do I Congresso Internacional América Latina e Interculturalidade: América Latina e Caribe: cenários linguístico-culturais contemporâneos, 2015.

SKLIAR, Carlos. **Lo dicho, lo escrito, lo ignorado: Ensayos mínimos entre educación, filosofía y literatura**. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.

RUFINO, Luiz. Miudezas da ancestralidade. In: SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças: uma filosofia popular brasileira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

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

VICUÑA, Cecilia. **quiPOEM**. Hanover: University Press of New England, 1997.

VICUÑA, Cecilia. **PALABRARmás**. Santiago de Chile: RIL editores, 2005.

VICUÑA, Cecilia. "Cecilia Vicuña's calcomanías", Cecilia Vicuña Oficial [Online], maio de 2013. Disponível em: <http://www.ceciliavicuna.com/cecilia-vicuas-calcomanias>.

VICUÑA, Cecilia. El Viento de los Muertos: un encuentro con Leonora Carrington", Santiago, 2016. Disponível em: <<https://vimeo.com/184018049>>.

VICUÑA, Cecilia. BKM Studio Visits: Cecilia Vicuña [Vídeo]. CCE Santiago, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9x2PFaBQQ30>.

VICUÑA, Cecilia. Cecilia Vicuña. In: GERMANO, Beta. **Espaços de Trabalho de Artistas Latino-Americanos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019a.

VICUÑA, Cecilia. Entrevista a Cecilia Vicuña [Vídeo]. CCE Santiago, 2019b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5aCPRv5qqfw>.

VICUÑA, Cecilia. Cecilia Vicuña: Hugo Boss Prize 2020 Nominee [Vídeo]. Guggenheim Museum, 2020a. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=cL\\_7MDuT8Xk&t=187s](https://www.youtube.com/watch?v=cL_7MDuT8Xk&t=187s).

VICUÑA, Cecilia. **Minga Del Cielo Oscuro**. Centro Cultural de España. Santiago de Chile, 2020b.

VICUÑA, Cecilia. Cecilia Vicuña: “El Premio Velázquez a mis 'basuritas' señala un cambio de conciencia”, El León de El Español [Online], fevereiro de 2021. Disponível em: [https://www.lespanol.com/el-cultural/arte/20210219/cecilia-vicuna-premio-velazquez-basuritas-senala-conciencia/560195828\\_0.html](https://www.lespanol.com/el-cultural/arte/20210219/cecilia-vicuna-premio-velazquez-basuritas-senala-conciencia/560195828_0.html).

VICUÑA, Cecilia. Homenaje a la Trayectoria: Cecilia Vicuña [Vídeo]. Ministerio de las Culturas, 2022a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uLtdcdygZi8>.

VICUÑA, Cecilia. Ver la verdad del ver: Conversa inaugural Pivô Pesquisa 2022 [ESP] [Vídeo]. Pivô Arte e Pesquisa, 2022b. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=IBut\\_jEkq4k](https://www.youtube.com/watch?v=IBut_jEkq4k).

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O perspectivismo ameríndio ou a natureza em pessoa. **Ciência & Ambiente**, Santa Maria, n. 31, p. 123–132, jul./dez. 2005.

ZEGHER, Catherine de (Org.). **The Precarios**. The Art and Poetry of Cecilia Vicuña. Hanover: University Press of New England, 1997.

4 ENQUANTO MINHA IMAGINAÇÃO COMPUSER INSANIDADES  
DOMINO A ARTE<sup>73</sup>



*Frame do programa Uol Entrevista, outubro de 2019.*

---

<sup>73</sup> Acrônimo criado por Leandro Roque de Oliveira, para seu nome artístico: E.M.I.C.I.D.A.

No início de julho de 2023, deixei as ventanias e as baixas temperaturas que atingiam o Sul, com destino ao nordeste brasileiro. Quando aterrisso em Salvador sou tomada pela sensação oceânica de observar o horizonte visto do Farol da Barra — um assombro difícil de esgotar no verbo. Semelhante ao sentimento que tomou meu corpo por inteiro, quando em certa altura da Avenida Milton Santos, me dou conta de estar diante da Universidade Federal da Bahia. Os dias passados na capital baiana eram divididos entre a rotina de caminhar trinta minutos até a UFBA, retornar para casa a tempo de ver o pôr do sol no Farol e escrever parte deste ensaio. Ainda me é vivida a memória de presenciar o Grupo Allegro da Orquestra Castro Alves, interpretando *Berimbau*, de Baden Powell, e recordar as vezes que Emicida menciona o nome do violinista e compositor brasileiro em uma das entrevistas que compõem o vasto arquivo de narrativas desta pesquisa. Este movimento foi uma constante: ouvir uma canção, resgatar sua presença na fala de Emicida, organizar os arquivos, escrever. Arrisco dizer que a experiência única de pesquisar por entre a linguagem musical, com a certeza da impossibilidade de esgotá-la, assegura certo olhar curioso e sempre vasto em relação a linguagem poética. Assim, esse é um capítulo continental, não só pelos lugares que visitamos guiadas por Emicida, mas pela imensidão dos sistemas que mobiliza; da ancestralidade presente na música *rap* e a beleza furiosa da linguagem poética, até a radical experiência de tomar a vida como uma obra. O cantor nos autoriza a olhar para sua arte como se estivéssemos em posse de seus diários. Ouvimos cuidadosamente suas narrativas como quem está diante de um grande contador de histórias que, por meio de um trabalho intelectual, ético e estético, nos convoca ao não-saber e a olhar um Brasil pelo signo da vastidão. Estas discussões aparecem divididas por três subtítulos: *“Esses dias achei na minha caligrafia tua letra”*; *Sobre Luandas e fúria, beira-mar, vastidão e leveza*; *“É necessário voltar ao começo”*. Em cada um deles, as memórias de formação de Emicida se confundem com os movimentos de criação de três dos seus álbuns musicais.

#### 4.1 “Esses dias achei na minha caligrafia tua letra”

“Eu apanhei dos meus sonhos,  
     estrela por estrela  
 Presente das noites de minha insônia  
 E depois perdi em todas as horas que te esperei  
     E te devolvo em saudade  
 E um amor ainda mais forte, que nunca vivi  
     E ainda te espero  
 E é por esta razão que esta canção é para você”  
 (Dona Jacira, 2018).

Pensar com Dona Jacira é como tentar escrever ao som de um bom samba. Suas inúmeras poesias bordadas e escritas em tecidos, não publicadas, são guardadas com cuidado na pequena casa de alvenaria, onde criou seus quatro filhos e hoje cultiva uma horta, a invadir por completo a laje anexa a porta de entrada (Dona Jacira, 2022). Para ela, a quem sempre foi negada a arte e a educação formal, restou a violência de casar-se com apenas treze anos. Quando já sentia que era uma contadora de histórias, chamada de louca, desistiu e deixou de sonhar. Ali, na pequena casa de alvenaria, localizada no Jardim Cachoeira, na Zona Norte de São Paulo, a vida de Jacira se desenvolve próximo ao distrito de Jaçanã, aquela mesma região onde atraca o trem das 11 horas, de Adoniran Barbosa. Hoje, é o metrô do Tucuruvi, que parece dançar entre as linhas e levar àquelas que desejam conhecer e habitar o ateliê de Dona Jacira. Artista plástica e escritora, descobriu que é mulher negra e que a África existe com 40 anos, mas desde então, não pode mais esquecer (Dona Jacira, 2021). Entre as bonecas, colagens e costura de tecidos, estão as memórias de uma vida feita poesia, revelada nos papéis amontoados pelo espaço de criação. A intensidade do sol que bate na laje e favorece o cultivo é, sobretudo, metáfora dos inúmeros encontros de mulheres e artistas ali produzidos. O ateliê de Jacira se tornou um lugar de acolhimento, para que nenhuma mulher se sinta só, como ela já se sentiu. Neste lugar efervescente de plantio, literatura e vida, há ainda que atestar a nascença de uma outra linguagem artística: a música.

Quando Emicida canta “Meu bairro é minha pátria”, o filho de Jacira, mais conhecido pelo nome de Emicida, constrói um pensamento a partir da possibilidade de pensar uma relação com a cidade, atravessada pela vivência de um homem negro e pobre de São Paulo. Este verso é a última frase escrita na composição da música

*Soldado Sem Bandeira*, do álbum *Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe...* (2009), e nos leva também ao primeiro andar do ateliê de Dona Jacira, quando ele ainda é a cozinha da família Roque de Oliveira. Ali, entre grãos de arroz e papel *kraft*, artesanalmente, Leandro e Evandro, na companhia de algumas amigas e amigos, começam a produzir esta que seria sua primeira *mixtape*. O corte assimétrico do material marrom, de classe semelhante ao papelão, dá forma ao encarte, que posteriormente é carimbado na cor preta. As dobras e recortes são feitos um a um, por mãos familiares, coletivas, debruçadas na toalha azul, estendida sobre a mesa, localizada no centro do cômodo. Quando Jacira se dá por conta, sua cozinha é um ateliê musical e pela sua janela Leandro desenha uma geografia poética e política da sociedade brasileira.

Mal sabia que, além de música, o filho construía portais, e o primeiro deles era para ela se reencontrar com a arte: “Teve um momento que eu joguei a toalha. [...] Eu só volto a resgatar novamente tudo isso quando o trabalho do Leandro deu certo. Porque ele começa a falar e ele fala o que eu bordo. E aí eu começo a ver, que realmente é isso. Nós estamos falando a mesma coisa”, nos conta Jacira, em um dos trechos do documentário *Dona Jacira: O legado* (2022). Por este caminho, os traços de uma poética outrora abandonada pela miséria econômica, mas também subjetiva<sup>74</sup>, ganham novas linhas; de tecidos, de palavras e de notas: “Eu precisava preencher o meu vazio com a minha história. É isso que eu bordo, que eu pinto, que está nos meus livros e bonecas” (Dona Jacira, 2018). Um vazio que começa a ser gerado quando ela deixa o quintal da casa de sua mãe, Maria Aparecida. Naquele momento, Jacira sente que as plantas murcham ao seu redor, no mesmo compasso dos curtos passos de uma criança de 5 anos de idade:

Um dia, saí do meu quintal para ser levada a esse convento, que foi uma das piores coisas que aconteceram na minha vida. Só pra você ter uma ideia, eu lembro da minha mãe arrastando aquela mala grande. Na minha cabeça eu queria ir para a escola, mas na escola não precisa levar uma mala tão grande. No dia em que eu saí do meu quintal parecia que as plantas iam murchando enquanto eu ia passando, e aquilo era uma

---

<sup>74</sup> Desde criança Dona Jacira precisou enfrentar desafios, barreiras tão profundas que a impediram de estudar e de ser artista: o racismo lhe nega a educação formal e a pobreza lhe condiciona o trabalho infantil forçado, em uma São Paulo, dos anos de 1970. Sua juventude, assim, é uma sucessão de acontecimentos grandes demais para a pequena Jacira: depressão, casamento e maternidade (Dona Jacira, 2019). O alcoolismo é um horizonte que divide com Miguel, intensificado após a morte do marido. São seus filhos que, muitas vezes, a resgatam dos labirintos profundos da própria mente. Já adulta, certo dia, em consulta com seu psiquiatra revela que os medicamentos não são mais fortes o suficiente para acalmar os pensamentos que ecoam em seus dias, nesse momento o médico lhe diz: “Jacira, eu acho que você não precisa de um calmante mais forte, você precisa de uma história mais forte” (Dona Jacira, 2018). Sua fala vem como um estalo e a arte é o caminho para onde ela pode agora regressar.

despedida. Eu só tinha 5 anos e ali ficou minha infância (Dona Jacira, 2018).

As primeiras histórias de Jacira eram contadas para pequenas formigas e bichinhos que habitavam este quintal. As palavras aprendidas sozinha, antes mesmo de ir à escola, eram desenhadas como uma sombra na poeira dos pisos de Maria Aparecida (*Idem*). Na escola o racismo das professoras a fez trocar o caderno e o lápis, pela fuligem das ladrilhas e a escova de esfregar. O casamento se tornou a ponte para o afeto, tão sonhado pela criança e pré-adolescente, que se sentia preterida, em tantas camadas da sociedade<sup>75</sup>. Seu companheiro Miguel sonhava em ser DJ<sup>76</sup>, e em determinado momento até chegou a ser. Na companhia dele, Jacira conhece os primeiros discos e artistas; juntos passam a produzir os bailes do bairro Jardim Fontalis, eventos esses que eram comuns nas comunidades de São Paulo da época. Os equipamentos de produção das festas e os sons que rodavam tanto nos bailes quanto no toca-discos da família, se tornam, assim, os primeiros contatos de Emicida com uma espécie de estética Hip-Hop.

No romance *Americanah* (2014), de Chimamanda Ngozi Adichie, somos apresentadas a Obinze, um rapaz nigeriano e o primeiro amor da protagonista, Ifemelu. Nas linhas iniciais que remontam à memória adolescente de Ife, a escritora nos coloca diante da infância dos personagens e tece, no primeiro encontro dos dois, a construção de um profundo diálogo acerca das suas origens *igbo* — um dos maiores grupos étnicos da Nigéria. Nesse jogo de intensidades, que carrega a delicadeza e a curiosidade dos nossos sentidos diante do amor, Ife e Obinze se desafiam na pronúncia dos provérbios *igbo*, que também é a língua nativa deste povo — cada vez menos utilizada nas capitais, restrita a um dialeto dos mais velhos e dos que permanecem nas pequenas comunidades e aldeias. Na voz de Obinze, no entanto, a língua ressoa como um canto comum, cotidiano, de quem está acostumado a traçar diálogos e interessado nos ensinamentos ali contidos. Uma atitude inesperada, capaz de impressionar a perspicaz e sagaz Ifemelu, que o questiona: “Como você sabe tudo

---

<sup>75</sup> Em seu livro *Café* (2019), Jacira empreende o exercício de narrar os anos vividos com a família e a conturbada relação com a mãe, assim como, as mazelas presentes na vida de mulheres negras e periféricas da sociedade brasileira da época. Através de contos que entrelaçam memórias e ficção, poesia e histórias de vida, Jacira demonstra, uma vez mais, sua aptidão longínqua como poetisa e contadora de histórias.

<sup>76</sup> Miguel sonhava em trabalhar com música, por um período atua como DJ, mas não consegue fazer do trabalho uma fonte de sustento para a família. Desiste do ofício para atuar como assistente de pedreiro e a partir daí vive uma derradeira estrada em direção ao alcoolismo, até a sua morte em uma briga de bar. A trajetória musical do pai é evocada constantemente nas falas de Emicida, quando o *rapper* menciona suas primeiras referências musicais. Ver (Emicida, 2022a).

isso?”. Nesse momento, Obinze nos revela um traço afetivo por detrás do desejo de conhecer os provérbios *igbo*: aproximar-se de uma linguagem ancestral como possibilidade de encontro com alguém cuja presença material habita há muito distante dele: “Fico escutando a conversa dos meus tios, só isso. Acho que meu pai gostaria disso” (Adichie, 2014, p. 73).

Essa cena vem à tona no exercício de remontar as referências artísticas de formação da primeira infância de Emicida, que quando pequeno, rodeado pelos equipamentos do pai, começa a construir suas primeiras inspirações musicistas, até que os vinis espalhados pela casa dão lugar ao chinelo solitário na soleira da porta<sup>77</sup>. Contudo, a ausência parece reservar, em meio à dor e à violência de crescer sem o genitor, um espaço subjetivo, onde é capaz de caberem a música e os sonhos: “Meu pai era DJ, nos anos oitenta, ali. Muito da relação que eu tenho com disco de vinil, por exemplo, é dessa memória afetiva que eu tenho com meu pai. Só que meu pai se transforma em um cara frustrado, e aí se transforma num alcoólatra. E, enfim, morre de um jeito violento” (Emicida, 2022a). Tal como Obinze, no gesto de Emicida parece estar impresso o pedido que nunca veio: “Acho que meu pai gostaria disso”. Talvez por esta razão que em seu primeiro trabalho decide produzir uma mixtape, essa compilação sem intervalo entre as faixas, originada dos DJs, que gravavam fitas com canções ininterruptas para tocar nos bailes: um mix(tape). Desse modo, os discos compõem a tônica de um tempo espiralar, como nos ensina Leda Maria Martins, capaz de colocar em constantemente movimento na produção de Emicida, tanto as heranças musicais do pai quanto o desejo de contar histórias da mãe. O seu amor pelo improvisado se constitui, assim, de diferentes lugares como, por exemplo, do encontro com o Jazz e “[...] de chorar ouvindo Pixinguinha e Jacob do Bandolim interpretando *Lamentos*. Assim como as guitarras do blues e o arame do berimbau conversam, esses caras para mim já eram jazz [...]” (Emicida, 2019a, p. 14, *grifo do autor*), escreve o cantor, ao relembrar das suas primeiras aproximações com o *rap*. Um movimento que, para ele, se constitui dentro da Cultura Popular Brasileira, como um importante movimento artístico da diáspora africana, ao lado de ritmos como o samba, o jazz e os blocos carnavalescos, entre outros.

---

<sup>77</sup> “O velho chinelo abandonado responde, ele não vai voltar/ Os dias são escuros mesmo com sol quente/ O silêncio de Miguelzinho cala cada vez mais fundo no peito da gente/ Quando o pai morre, a gente perde a mãe também/ Eu já sabia o que era isso/ Como pode alguém morrer no mesmo dia que nasceu? /”; esta poesia falada, é entoada pela voz doce de Jacira, nos versos finais da música Crisântemo (2013). Assim, a autoria da canção e os vocais são divididos por mãe e filho.

Leci Brandão, cantora, compositora e política brasileira, é uma das autoras convidadas a contribuir com a antologia homônima inspirada na primeira mixtape de Emicida. Em seu texto, a artista aponta as riquezas culturais engendradas nas artes que o povo negro produziu, mesmo sob marcas e símbolos de violência, preconceito e opressão (Brandão, 2019). Nesse sentido, o *rap* e o samba são gêneros musicais que, salvaguardadas suas características estéticas particulares, não podem ser vistos separadamente, pois são expressividades em diálogo (*Idem*). “Ainda ontem fiz um samba por tá com gente bamba, quem tem feito disso uma profissão/ Fundamento verdadeiro, fechei com os meus parceiro, num juramento de gratidão”, escreve Emicida, nas primeiras linhas da música *Ainda Ontem* (2009). Uma faixa que, além de mencionar o samba, a gente bamba, traz para a rítmica o cavaquinho, alude “[...] ao povo trabalhador que improvisa a batucada na marmita, uma coisa linda, eu mesma já fiz muita batucada na marmita... Uma música que menciona um fundamento que demonstra uma relação direta com a nossa ancestralidade” (Brandão, 2019, p. 45), reflete Leci Brandão.

Em seu processo de apreensão e interpretação do mundo, vemos Emicida rodeado pela música negra afro-brasileira; por este caminho é possível compreender que “[...] todo traço de memória, seja ele inscrito como letra, como voz, gesto, corpo, grafa-se na constituição dos sujeitos como repertórios de conhecimento, como inscrição, grafias alternas do conhecimento” (Martins, 2021a, p. 212). Ou seja, tanto na obra do cantor quanto nas formas artísticas que o constituem, encontramos a presença de uma educação forjada na estética das sonoridades e das vocalidades<sup>78</sup>, onde emergem saberes da oralidade. Na letra e na poesia de *Ainda Ontem*, por exemplo, narrar a batucada na marmita, não é senão uma atitude de escuta, de dar ouvido para histórias de vida que vão além da sua. Nesta sentença, na qual cabe o *ainda* e o *ontem*, reside a capacidade de dialogar com tempos e memórias outras, que, propagadas pela poesia lírica, ganham a chance de se tornar um saber coletivo e ressonante.

Contudo, os saberes que constituem e acompanham os caminhos de Emicida até o *rap* são plurais, não emergem somente de uma linguagem poética. Na escola,

---

<sup>78</sup> “Um extenso repertório abriga os cantos e toda a musicalidade nas culturas negras. Na performance da textualidade oral afro, onde estão os sujeitos está a possibilidade do cantar, e dos cantares, da fala cantada ou do canto falado, em colóquios de sons, vozes, elementos mínimos, frases, dicções, cortes frasais, silabações, solfejos, assovios, onomatopeias, anáforas, interjeições, versos, timbres, ritmos, pulsos, percussões, resposos, refrões, solos, **um sem-número de vocalizações**, síncofes, batuques, compósitos de uma estética griô” (Martins, 2021a, p. 97, *grifo nosso*).

ele gostava de desenhar, influenciado pela leitura de Frank Miller e Stan Lee, sonhava em viver em Nova York e se tornar quadrinista. Pelas ruas com os amigos, o primeiro movimento era grafitar e brincar de improvisado, como se tudo não passasse de um grande jogo de convivência da infância. Quando completa 15 anos, já no oitavo ano da escola, ele vence um concurso de história em quadrinhos estadual, chamado Geração Cultura: “Quando teve esse concurso eu tive a chance de juntar as duas coisas. Então eu fiz uma história em quadrinhos que contava a história do Hip Hop no mundo. [...] Ali que eu vi que *rap* era contar história. E até hoje é isso, rap é você contar uma boa história, sabe?!” (Emicida, 2017a). Naquele momento, o desejo de contar histórias compartilhado com Dona Jacira, encontra espaço nas molduras dos HQ’s, quadrinhos e mangás, como anúncio do que viria a seguir: seu radical encontro com um gênero musical, que outrora vibrava nas paredes da família Roque de Oliveira, pelas mãos de Miguel, seu pai. Ritmo e poesia, o pai e a mãe, se encontram, assim, na obra de Emicida<sup>79</sup>.

Da casa de Jacira vem ainda o encontro com a arte de repentistas nordestinos, como Manezinho Araújo. Mas é o álbum *Coisas* (1965), a obra de estreia do Moacir Santos, arranjador, compositor, maestro e multi-instrumentista brasileiro, o disco da vida de Emicida, e para onde ele sempre volta quando quer pensar em música. “A magnitude da simplicidade do Moacir Santos me fascina e emociona, porque imagina você criar essa música que é compreendida como erudita, [...] mesclando com o popular, e dar pra elas o nome de Coisas, que são coisas simples, elementos simples da vida” (Emicida, 2021a). O Maestro Moacir, título devidamente atribuído ao artista, em um primeiro momento é músico autodidata; todavia, imbuído de uma identificação arrebatadora pela música, empreende pelos caminhos da educação formal para se aprofundar no campo da orquestração<sup>80</sup>. Nesse sentido, a orquestração e a instrumentação no jazz, são considerados elementos singulares da trajetória do

---

<sup>79</sup>A etimologia mais utilizada para a palavra *rap*, é como sigla para *Rhythm and Poetry*. Contudo, tal como seu mito de origem é reivindicado, ainda sem consenso, entre as periferias norte-americanas do Bronx, as savanas africanas ou como variante do repente e da embolada nordestinos, sua sigla também é espaço de disputa. Para os MCs brasileiros, o *rap* pode ser ainda Revolução Através das Palavras (Tapperman, 2015).

<sup>80</sup>Dias relembra Abigail Moura e sua Orquestra Afro-Brasileira, atuante nas décadas de 1940 e 1970, como “[...] um elo entre Pixinguinha e Moacir Santos, em uma linhagem de orquestradores negros brasileiros: os três casos traduzem ideais sinfônicos para uma linguagem popular, alcançados pelo reprocessamento dos cânones da estruturação musical europeia e das tradições afro-brasileiras; trata-se de compositores negros que, não tendo passado por escolas, e sim por mestres, buscaram assegurar para si uma educação formal em música, cada qual obtendo resultados distintos, porém inegavelmente interligados, sobretudo no que diz respeito à integração de elementos percussivos afro-brasileiros em suas orquestrações. Hoje, a Orkestra Rumpilezz, de Letieres Leite, em Salvador, dá continuidade a esse impulso” (Dias, 2010, p. 246).

maestro, que tem sua obra constantemente evocada como objeto de estudo na área musical.

Mas não fiquemos somente nesses dois quesitos: segundo Andrea Ernest Dias (2010), olhar a obra de Moacir como um todo, não apenas para o disco *Coisas*, nos permite alargar a compreensão das influências africanas, em relação ao ritmo e à harmonia na música. Em uma das entrevistas concedidas por Maestro Moacir, dez anos antes de compor o disco *Coisas*, encontramos este anseio manifesto no processo de compor:

Espero criar algo absolutamente pessoal, e para isso estou dando o melhor dos meus esforços. Esforços de quem quer vencer, criar. Eu sou um africano nascido no Brasil. Há 500 anos, eu fui trazido para o Brasil nos genes de meus ancestrais. Sonho em fazer minha música para um aspecto que não se enquadra na poética popular do 'pintar um quadro diferente'. Na música popular o ritmo é constante, é uma diferença. Eu sinto a falta, quando estou embrenhado em música sinfônica, sinto falta daquele ritmo que é o meu berço. Vou ter que achar um jeito de que os instrumentos façam minha percussão, que eu fique satisfeito. Pois bem, esse é meu sonho não realizado (Dias, 2010, p. 114).

Tal como nos ensina o personagem Riobaldo, em *Grande Sertão Veredas* ao dizer que a “Natureza da gente não cabe em nenhuma certeza” (Rosa, 1994, p. 593), o saxofonista pernambucano de origem humilde não poderia atestar de antemão o sucesso de suas criações; porém, por sua envergadura e aplicação musical, prevê-se a chegada desta efervescente sessão rítmica<sup>81</sup>, em que as composições são capazes de alcançar uma técnica complexa e personalíssima, na qual repousa a musicalidade e ancestralidade negra afro-brasileira, afro-americana e afro-caribenha (Dias, 2010). Entre suas características como maestro, estava desfrutar de certo distanciamento das “levadas” pré-concebidas. Por consequência disso, sua música chegou a ser vista como estranha, mas também o levou à criação do *mojo*<sup>82</sup>, o conhecido e aclamado padrão rítmico próprio (França, 2007). Moacir é o que se chama no universo musical de fundamento. Pelas ideias percussivas do *mojo* e de suas *coisas*, há a possibilidade

---

<sup>81</sup> “A “sessão rítmica” (Faria; Korman, 2001), ou nossa popular “cozinha”, é o termo que designa o conjunto de instrumentos que mantém uma base rítmico/harmônica sobre a qual se desenvolve a melodia e o arranjo. A principal função desta sessão de instrumentos é manter a “levada” ou “batida” como uma espécie de um ostinato rítmico e harmônico, similarmente ao conceito de linha-guia que admite certo grau e variação e improvisação. Os instrumentos que geralmente compõem esta função na música de Moacir Santos são: piano, violão, guitarra, cavaquinho, bandolim, vibrafone, contrabaixo, percussão e bateria” (Vicente, 2012, p. 73).

<sup>82</sup> Moacir Santos viveu por muitos anos como músico nos Estados Unidos da América, vem daí a referência para nomear o *mojo*; a palavra inspirada na cultura afro-americana e afro-caribenha é, especialmente, referenciada na música e no folclore da região (Vicente, 2012). Com relação ao padrão rítmico, Dias explica que, “Assim como a bossa-nova teve seu padrão rítmico estabelecido por João Gilberto, sintetizado a partir de elementos do samba, presumo que o *mojo* de Moacir tenha sintetizado estruturas rítmicas advindas de outras matrizes culturais brasileiras. [...] Em um jogo contrapontístico entre graves e agudos, o compositor faz com que os instrumentos melódicos e harmônicos também participem da ideia percussiva que constitui o *mojo*” (Dias, 2010, p. 175).

de olhar para um pensamento trançado de diversas e diferentes culturas africanas e da diáspora, especialmente, a partir de uma plêiade de conhecimentos passados por inscrições orais e corporais (Martins, 2021a).

Ao deslocar o pensamento desde África, compreendemos a produção de “grafias performadas pelo corpo e pela voz”, em sociedades nas quais a escritura não possui centralidade no processo de fabricar e disseminar os saberes ali construídos (Martins, 2021a, p. 23). Grafar o saber em um movimento poético incorporado é o que fazem Moacir e Emicida, como uma vivência e experiência de formação, fundadas por “um pensamento matriz, o da ancestralidade”, pois, “O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme” (*Idem*). Desse modo, na caligrafia lírica de Emicida, as linhas-guia e os diários de canção, guardam temporalidades curvilíneas, habitadas por inúmeros elos, um tempo de referências difícil de comensurar no modelo cronológico e ocidental. Falar da música deste cantor negro afro-brasileiro é tentar cristalizar um palimpsesto, no seu exato momento pré-atlântico, onde “Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores” (Martins, 2021a, p. 36). No mesmo compasso, Emicida é longo e inaugural, seu ritmo e poesia nos levam a uma *poética ritornelo*; marcação musical<sup>83</sup> e conceito de territorialidade, onde se encontram: Racionais MC’s, Sabotage, Grandmaster Flash, Wilson das Neves, Alaíde Costa, Pepeu, Bloco Ilê Aiyê, Moacir Santos, Simonal, Guru, Pixinguinha, Dona Jacira, Miguel de Oliveira, e com eles, tantos e tão diversos genes ancestrais, que o acompanham desde a travessia do Atlântico.

“Já que o rei não vai virar humilde eu vou fazer o humilde virar rei/ Me entenda nesse instante/ Essa cerimônia marca o começo do retorno do império 'Ashanti'/ Atabaques vão soar como tambores de guerra/ Meu exército marchando pelas rua de terra”. Nestes versos da música *Triunfo* (2009), os timbres poderosos dos tambores atabaques são instrumentos de impulso para uma guerra, contra a desigualdade social, o racismo e a desesperança nas comunidades brasileiras. O império Ashanti, poderoso grupo que viveu no país de Gana, no período pré-colonial, conhecido pela sua força e organização militar, é convocado para entoar o triunfo, como marca do

---

<sup>83</sup>O ritornelo representa a marcação ou o sinal de repetição em uma partitura. Posicionado nas linhas-guia, é representado por duas barras verticais ao lado de dois pontos. O lado ocupado pelos dois pontos indica o início e o fim do trecho a ser repetido: marcação de início “||:”, marcação de fim “:|”. Além disso, também é chamado de estribilho ou refrão, quando é a parte principal de uma música, que por este motivo é entoada mais de uma vez ao longo da sua reprodução.

*Glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*<sup>84</sup>. O eu-lírico de Emicida, por vezes, faz dele personagem e escritor de uma paisagem sonora, na qual, enquanto narra a vida das pessoas à margem, de pessoas negras afro-brasileiras, inscreve e transcreve reminiscências do continente Africano. Desse modo, no jogo poético da linguagem, Emicida coloca em movimento o canto dos pássaros, pois, “o pássaro que canta marca assim seu território...”, como escrevem Deleuze e Guattari (1997).

A metáfora desse canto é elaborada na obra *Mil Platôs 4*, quando os autores se aproximam do campo musical para pensar a noção de território; assim, o ritornelo se constrói como “[...] todo conjunto de matéria de expressão que traça um território” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 132). A *poética ritornelo* presente na obra de Emicida, contextualizada no desenvolvimento da música negra como movimento afrodiaspórico no Brasil, diz respeito a pensar um território sempre em via de se reterritorializar, para além da sua produção como espaço físico e localidade restrita geograficamente. Por assim dizer, “O espaço é geográfico, mas o lugar não. [...] o lugar é uma instância do sentido” (Ferrara, 2003, p. 208). Neste momento de seu trabalho, Deleuze e Guattari (1997) empreendem um intenso e sutil exercício de explorar o encontro entre a arte e a filosofia, na figura de um ritornelo como agenciamento subjetivo, no qual o território, a desterritorialização e a reterritorialização acontecem e coexistem.

Ao ingressar nestas reflexões, nos aproximamos do que escreve Tricia Rose que, na obra *Barulho de Preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos* (2021), examina e teoriza elementos narrativos do *rap*, bem como as características culturais negras daquela região. Quando a autora pensa o *rap* tendo como regente a repetição e os *breaks*, Rose aponta para os modos pelos quais sua força principal e seu efeito mais poderoso, são os elementos mais perceptíveis e sobretudo menos materiais; os ritmos (Rose, 2021). “O rap revisa as precedências culturais dos negros por meio de novos e sofisticados meios tecnológicos. ‘Barulho’ de um lado e contramemória comunitária do outro, o rap invoca e destrói de uma só vez” (Rose, 2021, p. 105). A noção de barulho aparece como efeito sonoro e crítica, ao preconceito que o gênero sofreu e sofre no cenário da teoria musical, especialmente, a partir das experiências da intelectual como pesquisadora do tema,

---

<sup>84</sup>O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui (2013), é o nome do terceiro trabalho de Emicida e o segundo álbum do cantor, uma obra produzida em estúdio, já com melhores recursos tanto sonoros quanto de distribuição. Vale destacar que o primeiro lançamento do *rapper Pra quem já mordeu...*(2009), se encaixa no formato de uma mixtape e teve mais de 10 mil cópias vendidas mão a mão por Emicida e seu irmão Fióti, nas portas das casas de show de São Paulo — a obra era comercializada pelo valor de R\$ 2.

nos anos de 1980. Sua obra precursora — e uma das principais referências acerca da música *rap* e da cultura *hip-hop* norte-americana — nos permite olhar para esse espaço como um ambiente complexo, que não deve ser pulverizado por ideais simplistas, sob as quais se esconde a noção destas intervenções técnicas como não musicais,

Esses hibridismos entre música negra, formas orais negras e tecnologia, que estão no cerne do poder sonoro e oral do *rap*, são um modelo arquitetônico para o redirecionamento de ideias sociais, tecnologias e formas de organização sonoras aparentemente difíceis, ao longo de um percurso que afirma as histórias e as narrativas comunitárias de pessoas afrodiaspóricas (Rose, 2021 p. 104).

Em entrevista ao programa *Roda Viva*, da TV CULTURA, quando o músico Emicida é questionado, acerca de uma suposta inovação de gênero musical em suas canções, definida como *neo-samba*, o músico explica: “[...] a minha rítmica, e isso foi uma das muitas conversas que eu tive com o Wilson [das Neves], a minha rítmica é centrada no tipo de poesia que eu escutei durante a minha vida inteira que é o samba. A música *rap* entra nisso” (Emicida, 2020a). Nesta resposta do músico ao jornalista Pedro Antunes, observamos o encontro do duplo movimento elucidado nos estudos de Tricia Rose; o barulho e a contramemória comunitária, como possibilidade de se transformar, ainda, em uma terceira coisa, pelas rimas do *rap*. Mas ainda assim, se trata de *rap*: “A música *rap* entra nisso”, profere o cantor<sup>85</sup>. James Arthur Snead, no texto *On repetition in black culture* (2017), ao pensar nas expressões culturais negras, a exemplo da música, sugere uma ideia de repetição, não como algo idêntico a se efetivar diante de nossos ouvidos, mas uma repetição relacionada ao senso de continuidade. Estamos, assim, diante da coisa em seu estado de transformação: “[...] a repetição não é apenas um estratagema forma, mas, muitas vezes, a inserção voluntária na cultura de uma percepção essencialmente filosófica sobre a forma do tempo e da história” (Snead, 2017, p. 146, *trad. nossa*).<sup>86</sup>

Logo, não se trata de uma simples transposição do gênero do samba ou do *jazz* para o “barulho” do *rap*, mas uma espécie de diálogo rítmico. Dessa maneira,

<sup>85</sup>Emicida adota um tom crítico contundente ao falar das pessoas que quando desejam elogiá-lo, frequentemente aludem a sua música em diálogo evidente com outros gêneros musicais, de maneira a considerar que antes “somente o rap” não seria música. Em resposta ao jornalista da Revista Rolling Stone, no programa *Roda Viva*, ele complementa: “[...] tem uma piada, uma piada que fala muito sobre um preconceito que a indústria da música tem com o rap, [...] os cara vai elogiar você, os cara fala assim: ‘Agora o Emicida tá fazendo um rap com música’, sabe, como se o que a gente fizesse já não fosse música, entende!?” (Emicida, 2020a).

<sup>86</sup>No original: “In any case, whenever we encounter repetition in cultural forms, we indeed are not viewing ‘the same thing’, but its transformation, not just a formal play, but often the willed grafting onto culture of an essentially philosophical insight about the shape of time and history”.

como aponta Snead, a repetição pode ser discutida a partir de sua forma<sup>87</sup> nos arranjos musicais, mas sempre em relação à noção de continuidade. Vejamos, na composição rítmica a repetição toma para si o papel organizador, e por conta disso pensar a não repetição como progresso<sup>88</sup> é sabotar a construção deste tipo de música: “Sem um princípio organizador de repetição, a verdadeira improvisação seria impossível, pois um improvisador depende da recorrência contínua da batida” (Snead, 2017, p. 150, *trad. nossa*)<sup>89</sup>. A exemplo do *rap*, mas poderíamos citar o jazz, na figura de James Brown<sup>90</sup>, os instrumentos se tornam, ao lado da voz e da poesia falada, parceiros de criação.

A continuidade e a repetição são arranjadas, assim, como gesto de circularidade e harmonia, reminiscência e aquilombamento. Tal como os sentidos de Quilombo, revisitados pela fala de Beatriz Nascimento, no filme *Óri* (1989), de Raquel Gerber. Na voz da socióloga somos levadas, uma vez mais, a pensar a força sonora da música *rap*, como um território simbólico: “Quilombo é aquele espaço geográfico, onde o homem tem a sensação do oceano”<sup>91</sup>, onde os limites se esmigalham diante da exuberante força da memória coletiva, e se esgotam no desejo individual de enriquecê-la. Aquilombar é um convite que faz a música de Emicida, como gesto histórico de fuga, e, sobretudo, ato primeiro de liberdade. Aquilombar pode ser

---

<sup>87</sup>“O ‘corte’ insiste abertamente na natureza repetitiva da música, saltando-a abruptamente de volta para outro começo que já ouvimos. Além disso, quanto maior a insistência na pura beleza e valor da repetição, maior também deve ser a consciência de que a repetição ocorre em um nível não de desenvolvimento ou progressão musical, mas no mais puro nível tonal e tímbrico (Snead, 2017, p. 150, *trad. nossa*). No original: “The ‘cut’ overtly insists on the repetitive nature of the music, by abruptly skipping it back to another beginning which we have already heard. Moreover, the greater the insistence on the pure beauty and value of repetition, the greater the awareness must also be that repetition takes place on a level not of musical development or progression, but on the purest tonal and timbric level”.

<sup>88</sup> Segundo Trícia Rose (2021), James Snead “[...] argumenta que a repetição é um elemento importante e revelador na cultura, um meio pelo qual um senso de continuidade, segurança e identificação são mantidos. [...] Snead afirma que a cultura europeia ‘oculta’ a repetição, categorizando-a como progressão ou regressão, atribuindo ao movimento acumulação, alargamento ou estagnação, enquanto as culturas negras enfatizam a prática da repetição, percebendo-a como circulação, equilíbrio” (Rose, 2021, p. 110–111).

<sup>89</sup> No original: “Without an organizing principle of repetition, true improvisation would be impossible, as an improviser relies upon the ongoing recurrence of the beat”.

<sup>90</sup> Para Snead, “James Brown é um exemplo de um americano brilhante praticante do ‘corte’ cuja habilidade é facilmente admirada por músicos africanos e americanos” (Snead, 2017, p. 150). No original: “James Brown is an example of a brilliant American practitioner of the ‘cut’ whose skill is readily admired by African as well as American musicians”.

<sup>91</sup> “Logo depois da Quinzena de 1977, Raquel Garber filmou as primeiras tomadas de *Óri*. Assim, como não poderia ser de outra forma, as sequências iniciais do filme documentam, além do sonho de volta a África, a afirmação e entronização do mito do herói fundador de um território. Este, Zumbi de Palmares. Para além do sonho de volta à África, a afirmação e entronização do mito do herói fundador de um território. Para além dos temas origem e história, acrescenta-se as recriações e desígnios da cultura africana no Brasil, através dos ritos das religiões afro-brasileiras e das forças dos ancestrais e da natureza, conteúdos de um *ethos* negro embrionariamente debatidos ali. Compõem-se também as sequências cinematográficas de outras formas de encontro e afirmação de valores comunitários e coletivos: apoiado na pesquisa, *Óri* documenta cenas do cotidiano, dos bailes, das festas, tentando fixar em imagens os significados simbólicos das linguagens que emergem dos propósitos do Movimento Negro” (Nascimento, 2022, p. 82).

também um convite à arte, como exercício de reterritorializar-se, pois, “[...] Quanto mais esteticamente capacitados, mais sensíveis e atentos estaremos especialmente em relação àqueles que, em nosso país, vivem à margem” (2023, p. 96), escreve Rosa Maria Bueno Fischer.

Na face do velho  
as rugas são letras,  
palavras escritas na carne,  
abecedário do viver.

Na face do jovem  
o frescor da pele,  
e o brilho dos olhos  
são dúvidas.

Nas mãos entrelaçadas  
de ambos, o velho tempo  
funde-se ao novo,  
e as falas silenciadas  
explodem.

O que os livros escodem,  
as palavras ditas libertam.  
E não há quem ponha  
um ponto final na história

Infinitas são as personagens:  
Vovó Kalinda, Tia Mambene,  
Primo Sendó, Ya Tapuli,  
Menina Méka, Menino Kambi,  
Neide do Brás, Cíntia Lapa,  
Piter do Estácio, Cris de Acari,  
Mabel do Pelô, Sil de Manaíra,  
E também de Santana e de Belô  
e mais e mais, outras e outros...

Nos olhos do jovem  
também o brilho de muitas histórias.  
E não há quem ponha  
um ponto final no rap

é preciso eternizar as palavras  
da liberdade ainda e agora  
(Evaristo, 2021, p. 88).

Nos versos do poema *Do velho ao jovem* (2021), de Conceição Evaristo, a escritora nos fala das “palavras escritas na carne, um abecedário do viver”, que, no entrelaçar das mãos dos jovens e dos velhos, atuam para a impossibilidade de colocar um ponto final na história, como sinal de sua contínua idade. As palavras do *rap* surgem, assim, como metáfora do quilombo, como território de encontro e propagação de uma história afagada: “O que os livros escodem, as palavras ditas libertam”. Conceição não pode esquecer de Vovó Kalinda, Tia Mambene, Primo Sendó, Ya

Tapuli. Emicida não deixa de lembrar: “Música é liberdade” (Emicida, 2017b). E, sobretudo, faz questão de cantar, que é na flauta do Mago do Catumbi, o lugar onde o Brasil jamais foi colônia. Essa figura mágica entoada por Emicida é Pixinguinha<sup>92</sup>, para quem ele dedica toda uma canção:

[...]  
 Chegou São Pixinguinha  
 De Odeon, de Yaô, de batuque na cozinha  
 De Carinhoso, olha lá ele com a flautinha  
 De Rosa, de Nininha, carne assada, ladainha  
 Dos Batuta, Sapequinha de Pombinha e benguelê  
 É ele, pode crer, todo mundo adivinha  
 Chegou São Pixinguinha  
 Amém

Lara laiá, lara laiá, lara lalaiá (lara lararara)

É o pão dessas florestas tropicais  
 Onde chopãs monumentais  
 Venceram a insônia  
 Que impede o povo de dormir em paz  
 Sabe onde o Brasil jamais foi colônia?  
 Na flauta do Alfredinho lá do Catumbi

De algum modo, no fluxo de ar que vibra entre as arestas para produzir som na flauta de Pixinguinha, Emicida compartilha conosco algo do seu encontro com a arte, outrora explicitado na canção *Millionário do Sonho* (2013): “Falo querendo entender, canto para espalhar o saber e fazer você perceber/ Que há sempre um mundo, apesar de já começado, há sempre um mundo pra gente fazer/ Um mundo não acabado/ Um mundo filho nosso, com a nossa cara, o mundo que eu disponho agora foi criado por mim!”. A liberdade proposta pelo cantor na flauta de Pixinguinha e o mundo em construção, declamado ao lado de Elisa Lucinda, cantora, atriz e poeta, autora deste poema/intro<sup>93</sup>, não é senão um relato de como a arte irrompe capaz de transformar a realidade, material e subjetiva do sujeito. Emicida nos convida a viver no plano das

<sup>92</sup>Em 2 de dezembro de 2021, data em que é comemorado o dia do samba, no Brasil, Emicida lança o *single São Pixinguinha* (2021), em homenagem a Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha; maestro, flautista, saxofonista, compositor e arranjador brasileiro. O maestro carioca, nascido no Catumbi, um bairro central do Rio de Janeiro, organizou e integrou o grupo *Os Oito Batutas*. É considerado pai do gênero musical do choro ou chorinho. Nesta canção, o *rapper* Emicida faz referência as principais canções do maestro, assim como alude a sua musicalidade e identidade afro-brasileira, como noção de território e liberdade.

<sup>93</sup>*Millionário do Sonho*, é a música introdutória do álbum *O glorioso retorno...*(2013). Na construção de um álbum ou de uma mixtape de *rap*, a introdução - ou a popular intro -, é a faixa número um do conjunto da obra. Na maioria das vezes, carrega a tônica e a intensão do compositor no processo de criação e concepção do trabalho como um todo. Pode ser considerada ainda uma correspondência entre artista e público. *Intro (É necessário voltar ao começo)*, é a faixa que exerce este papel, na composição da mixtape *Pra quem já mordeu...*(2009), considerada uma das melhores intros do *rap* nacional, ao lado da música *Escuto (Vozes)*, do *rapper* Kamau, do álbum *Non Ducor Duco* (2008). Outro exemplo, que nos ajuda a compreender a potência da faixa introdutória nos discos de *rap*, é *Vida Loka* (2002), dos Racionais MC's. O termo se repete ainda como nome de outras duas faixas: *Vida Loka Pt.1* e *Vida Loka Pt.2*. Para se ter uma ideia, a criação da gíria “Vida Loka”, é atribuída ao autor da canção Mano Brown, e se popularizou ao redor do Brasil e de países lusófonos.

suas letras e canções, como espaço de criação e invenção de um mundo comum. Para ele, residir na poesia é uma espécie de ato de reencontro consigo:

A primeira vez que eu escutei Racionais MC's na minha vida, eu me lembro como se fosse ontem — e eu sei a frase de trás pra frente —, e era o Edy Rock dizendo: “[1994], **fodidamente voltando, usando e abusando da liberdade de expressão, um dos poucos direitos que o jovem negro tem nesse país [...]**”. Aquilo foi um soco no meu estômago, porque até então, a pobreza, o racismo, a violência policial, eu tinha tudo aqui como se fosse uma questão pessoal, como se aquilo fosse um problema comigo, como se aquilo fosse um problema comigo e com mais algum outro azarado na rua. Os Racionais, ele expandiu nosso entendimento e mostrou que o que eu vivia no extremo norte de São Paulo, era a mesma coisa que pessoas parecidas comigo viviam no extremo sul da cidade de São Paulo, que era semelhante com o que acontecia em Porto Alegre, idêntico ao que acontecia no norte do país. A partir daquele momento, assim como eu, uma geração passou a entender que poderia compartilhar sua perspectiva, naquela plataforma ainda nova que era o *rap* (Emicida, 2017c, *grifo nosso*).

O modelo arquitetônico, fundado nos arranjos e na seleção de sons que as *rappers* e os *rappers* inventaram, “[...] não são apenas efeitos e estilísticos, são manifestações auditivas de perspectivas filosóficas aos ambientes sociais” (Rose, 2021, p. 109), reitera Tricia Rose. Aliadas ao avanço tecnológico, estas manifestações são conhecidas também como *samplers*. Junto dos toca-discos, das gravadoras e dos sistemas de som, estes artistas se tornam artesãos e criadores da montagem e desmontagem, a partir de uma matéria-prima que são as músicas já gravadas. Por outro lado, são ainda recuperadores, na medida em que recontextualizam o modo como estes sons foram construídos dentro da composição “original”, para receber novos e potentes significados (Rose, 2021).

É nos cortes permitidos pelo *samplear*, por exemplo, que Emicida e Caetano Veloso se encontram nos timbres da música *Outras Palavras* (2009), na qual ouvimos: “Ei, atravessei vários horizontes/ Na cabeça uma velha canção, no coração um monte de Elo/ Com minha terra, minha Shangri-lá/ Aqui me sinto bem, mas meu lugar é lá/ Levo o conto africano na mochila/ Passo, igual a lua, parto, na tranquila!”. Apesar de a faixa 20 do *rapper* levar o mesmo nome da música do tropicalista de 1981, são canções bastante diferentes, em termos poéticos e rítmicos. A estratégia de *samplear* reside, então, numa ampla e habilidosa técnica de manipulação do ritmo, das frequências graves, da repetição e dos *breaks* musicais (Rose, 2021). Trata-se de uma espécie de manuseio tecno-artesanal das canções. Especialmente quando olhamos para a construção da primeira mixtape de Emicida, falamos a partir de um contexto de criação escasso, mas já repleto de estratégias coletivas, inclusive que

operam com o precário a partir daquilo que defende Cecilia Vicuña, no campo da arte: “como um acontecimento espontâneo e singular, ligado a antigas tecnologias espirituais, relacionado tanto a uma intenção individual quanto coletiva de cura” (Vicuña, *s/a, trad. nossa*)<sup>94</sup>.

Na construção desta mixtape, devido aos tempos de troca de mão de Emicida, o ato de girar e desvirar os discos base, desconstruídos para dar espaço a uma nova canção, nos permite testemunhar a exposição do ato de samplear. Na faixa *Soldado Sem Bandeira* (2009), após o toca-discos quebrar, o trato manual dos cortes revela um ruído escorregadio e constante, que aparece como uma dobra aparente no som. Essa noção se aproxima da ideia de “acidente” proposital, pensada por Snead, nela, o *sampling* é um modo de apanhar a própria imprevisibilidade “[...] essa magia do “corte” tenta enfrentar o acidente e a ruptura não cobrindo-os, mas abrindo-lhes espaço dentro do sistema em si” (Snead, 2017, p. 150). Logo, o som é uma miríade coletiva, dentro dele um sinal nunca está só, escreve José Miguel Wisnik; “oscilante e recorrente”, quando suas ondas retornam são como as águas do atlântico, que invocam períodos capazes de repetir padrões no tempo, “[...] no som, um sinal nunca está só: ele é a marca de uma propagação, irradiação de frequência” (Wisnik, 1989, p. 19). Seja no mojo de Moacir ou nos ritornelos poéticos de Emicida, a linguagem poética da música é uma operação coletiva, de ensinar e aprender pela rítmica a abraçar a imprevisibilidade, e pela criação poética a se embrenhar em um espaço de produção de si e de um vir a ser.

Pensar os modos pelos quais Leandro se torna Emicida é exercício de pensar a qualidade formativa da arte na vida das e dos sujeitos que se tornam artistas. Uma pista de pensamento que nos leva ao mito de Shangri-lá, enunciado nos versos de *Outras Palavras*. Mas a Shangri-lá do *rapper* não é a longa caminhada pela montanha em busca de um *Horizonte Perdido*, como no romance de James Hilton, de 1933. Ainda que nesta música resida também o desejo deste lugar de felicidade e harmonia, sua frequência não está além das montanhas, oculta, tampouco resguardada a poucos. É, na realidade, o oposto disto. É fissura no mundo. A arte do filho de Jacira irradia acessível e se propaga para ser e se tornar visível ao Outro. Tal como reflete Audre Lorde (2021), é uma poesia como pavimento para as estradas de terra, antes

---

<sup>94</sup> A fala da artista está publicada em seu site oficial, ao lado de outros textos, em diferentes sessões, neste caso na "Introdução". Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/introduction>>. No original: “[...] they reflect ancient spiritual technologies — a knowledge of the power of individual and communal intention to heal us and the earth”.

difíceis de pisar sem o calçado adequado. É a “arte de e para quem usa chinelo de dedo”<sup>95</sup> (Pereira, 2023, p. 5), escreve a artista, pesquisadora e arte-educadora Jaqueline Pereira, ao narrar uma tarde cotidiana no Galpão Cultural; este espaço de vivências, de saberes e de continuidade da cultura *hip-hop*, localizado no Morro da Cruz, em Porto Alegre.

Na “premissa do chinelo de dedo”, onde a autora desenvolve a ideia de uma “[...] Arte com pé no chão, pele à mostra, no chão árido ou no barro vermelho” (*Idem*), arte à qual todo brasileiro tem direito, parece residir uma noção ética da linguagem estética. Na companhia de Jaqueline Pereira e de Emicida, Audre Lorde entona a voz para dizer: “É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias (Lorde, 2021, p. 47). “A poesia não é um luxo”, nos ensina, uma vez mais, Audre Lorde.

## 4.2 Sobre Luandas e fúria, beira-mar, vastidão e leveza

“Manuscrito, manuscrito e quando você vai ver, mais manuscrito. É tipo vício essa parada. Quando você vai ver já riscou o caderno inteiro, a mesa, a mão, e o que mais a tinta da caneta abraçar. Depois de rabiscar até umas hora, aí você abre o portal, aí já era. Tem um desafio de se reler no meio de tudo isso aí, de não ser chato, de falar as coisas diferente. Até mesmo expor os velhos pontos de vista, mas de uma nova maneira, tá ligado?! Mostrar que tem um lugar novo, que afinal de contas é um novo tempo, outro tempo” (Emicida, 2017).

---

<sup>95</sup> No exercício quase autobiográfico de contar, em sua pesquisa de dissertação, a história de criação do Galpão Cultural, do qual é uma das fundadoras, a autora nos carrega para dentro do Morro da Cruz, para vivenciar um típico clima matinal na capital gaúcha, mas não somente: “Era uma daquelas tardes áridas do verão porto-alegrense, no Morro da Cruz. Em meio a uma roda de conversa, entre uma pergunta e outra, observo nossos pés empoeirados. Percebo que um dos meninos, de seus 8 ou 9 anos, usa um chinelo enorme. Pergunto o que aconteceu. Ele timidamente responde que estava com o chinelo da mãe. Cresci ouvindo que ‘pé de pobre não tem número’. Minha mãe, como muitas mulheres da comunidade, trabalhava como doméstica e levava para casa tudo o que recebia de doação. Naqueles dias, em plena pandemia, estávamos justamente montando o bazar, para arrecadação de fundos destinados a obras no Galpão. Em meio a tantas peças, felizmente havia um chinelo infantil. Que bom. O chinelo do bazar serviu nos pés do menino. Tenho usado em entrevistas e depoimentos a expressão ‘arte de e para quem usa chinelo de dedo’” (Pereira, 2023, p. 5).

Mas que tempo seria este? Tempo de tomar a palavra? Tempo de voltar para casa? Ou o tempo que se desenha nos manuscritos? Um tempo inventado, um tempo da ficção? O vício da escrita se entrelaça ao da leitura, não basta escrever a poesia, é preciso dar a ela a sua voz. Tomar a palavra. O que resta depois de rabiscar o caderno inteiro, as mãos, a mesa, tudo que está ao alcance dos braços e abraços da caneta? É preciso mudar geograficamente de espaço para encontrar este “lugar novo”, onde os velhos pontos de vista ganham novos horizontes? Empreender uma viagem é partir em direção a um continente? O viajante se vê diante do belo perigo<sup>96</sup>, pois, na medida em que busca matéria para sua poesia, deseja, irremediavelmente, montar o quebra-cabeça da própria história. Restaria a este poeta deixar florescer o parentesco entre o ofício da sua arte e a passagem da sua vida, na metáfora de uma sonhada travessia de volta para casa? Aos trinta anos, como Zaratustra<sup>97</sup>, o poeta persegue Cabo Verde e Angola, seu “coração é tamborim, tem voz, sim”<sup>98</sup>, criar para ele é fazer saltar os sentimentos de um viver. Viaja para transformar a criação, escreve para tornar-se uma outra coisa.

*Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa* (2015) é construído, assim, do desejo de produzir nas geografias da voz um reencontro com o continente-mãe<sup>99</sup>. Logo, o terceiro álbum<sup>100</sup> de estúdio de Emicida é escrito e produzido de maneira transatlântica — na medida em que as caligrafias esboçadas no Brasil, com suas tintas desobedientes a manchar não somente o papel, atravessam os céus na companhia do cantor, em direção as cidades de Praia e Luanda, Cabo Verde e Angola, respectivamente. “Eu gosto de viajar, eu gosto de escrever viajando”, nos conta Emicida, em um dos trechos do documentário *Sobre Noiz* (2017), obra audiovisual que mescla registros dessa viagem com os relatos de criação do álbum.

<sup>96</sup> No outono de 1968, Michel Foucault concede uma série de entrevistas, para o então crítico literário da revista *Arts*, Claude Bonnefoy. Na ocasião, a centralidade da conversa é a arte de escrever e os modos de Foucault se relacionar pessoalmente com a escrita. O filósofo usa então a expressão **belo perigo**, ao se referir ao tema da entrevista, no qual ele tecerá projeções acerca de si mesmo, tendo como horizonte pensar os temas teóricos e ideológicos formulados em seus livros. Ou seja, esta relação entre a obra acabada e a vida em curso no momento mesmo de sua escritura. Ver (Foucault, 2016, p. 52).

<sup>97</sup> Zaratustra, é o protagonista criado pelo filósofo Friedrich Nietzsche, no livro *Assim falou Zaratustra* (2011), que decide peregrinar além da montanha e passa por incontáveis situações, as quais exigem sua tomada de decisão diante da vida e o incitam, cada vez mais, a “se tornar o que se é”.

<sup>98</sup> Verso da música *Casa*, do álbum *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa* (2015).

<sup>99</sup> Na abertura do documentário *Sobre Noiz*, Evandro Roque de Oliveira, mais conhecido como Fióti, irmão e produtor de Emicida, explica como a criação do disco *Sobre crianças, quadris...*(2015), se une a um sonho antigo do *rapper* de conhecer o continente africano.

<sup>100</sup> Logo após lançar sua primeira mixtape *Pra quem já comeu...*(2009), Emicida lança seu primeiro álbum chamado *Emicídio* (2010), seguido de *O glorioso retorno...*(2013), até chegar em *Sobre crianças...*(2015).

Uma década separa e une, o *rapper* que frequentava as batalhas de MC<sup>101</sup> e o viajante que agora aterrissa em Praia. A capital caboverdiana de condição insular, desenhada pelos contornos rochosos, advindos de sua origem como um arquipélago vulcânico, por si só poderia justificar este lugar como espaço de criação. Mas, além de Emicida, aterrissa na cidade à beira-mar também Leandro que, com este disco, parece querer responder ao grito da mãe oxum: "menino, onde é que tu anda?". Chamado tão bem interpretado por Djavan (1980), que empresta sua voz para entoar: "Eu te batizo africanamente". Não por acaso, Luanda, o segundo destino da viagem de Emicida, é também o título escolhido para dar nome à canção brasileira que, na letra composta pelo cantor e arranjador alagoano, nos carrega para um passeio pelo céu da maior cidade de Angola; onde o sol esquece "Uma gota do dia na noite/ Pra saciar a sede do espírito em seu pernoite/", canta Djavan.

Dessa passagem por baías e pelas periferias se desenvolve o desejo de encontros não somente geográficos: "Então eu queria mergulhar nisso e contar a história, contar uma história de paixão e de beleza, falando de como a cultura africana influenciou a cultura do Brasil nos dias de hoje" (Emicida, 2015a), reflete o cantor sobre seu terceiro álbum. Na deriva do sonho transatlântico, são produzidas canções com a presença de musicistas africanos e das paisagens de seus países. A exemplo da música *Mufete* (2015), típico prato angolano, que carrega no refrão o nome de lugares, como desejo de marcar na poesia as bandeiras de uma passagem:

Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois  
 Marçal, Sambizanga, Calemba 2  
 Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois  
 Marçal, Sambizanga, Calemba 2

One luv, amor pu cêis, sério  
 Djavan me disse uma vez  
 Que a terra cantaria ao tocar meus pés  
 Tanta alegria fez brilhar minha tês  
 Que arte é fazer parte, não ser dono  
 Nobreza mora em nóiz, não num trono  
 Logo, somos reis e rainhas, somos  
 Mesmo entre leis mesquinhas vamos  
 Gente, só é feliz  
 Quem realmente sabe, que a África não é um país  
 Esquece o que o livro diz, ele mente  
 Ligue a pele preta a um riso contente  
 Respeito sua fé, sua cruz  
 Mas temos duzentos e cinquenta e seis Odus

<sup>101</sup> As batalhas abrasivas do Santa Cruz (São Paulo), são memórias alocadas ao lado da histórica Rinha dos MC's (Rio de Janeiro). Neste eixo Rio/São Paulo, onde jovens com pouca estrutura e nenhum dinheiro se juntavam para batalhas de *freestyle*, emerge um personagem que se destaca pela fluidez das rimas e o talento para arrasar seus adversários: é ele, Emicida, o homicida de MC's.

Todos feitos de sombra e luz, bela  
Sensíveis como a luz das velas  
(Tendeu?)

Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois  
Marçal, Sambizanga, Calemba 2  
Rangel, Viana, Golfo, Cazenga pois  
Marçal, Sambizanga, Calemba 2  
[...]

Os timbres estão sempre aí, a acompanhar o viajante na fala do que é impossível dizer. Emicida não divide com Djavan apenas Luanda, mas este sonho de pisar em uma terra com o poder de criar sorrisos, sonoridades e cantorias. Do indizível da arte, a possibilidade de contar uma história de paixão e de beleza. Contar uma história. A centralidade da letra e a relevância da rima para os MC's, parece restituir no gênero do *rap* uma pulsante deriva, onde a música pode ser vista como um trabalho de escrita, “[...] a escritura começa, onde a fala se torna impossível” (Barthes, 2012, p. 385), escreve Roland Barthes, em seu texto *Escritores, intelectuais, professores*. Contudo, não se trata de uma hierarquização do texto em relação à fala, mas acerca da pungente e inseparável relação entre elas. Podemos chegar a afirmar que, nestas três figuras evocadas por Barthes, encontramos Emicida; na voz da professora ao lado da fala, nos manuscritos da escritora operadora de toda a linguagem que está ao lado da escritura, e, entre elas, a intelectual que imprime e publica sua fala (Barthes, 2012).

[...] eu não sou um instrumentista, pra eu partir e criar uma composição, eu preciso antes de qualquer outra coisa ter uma história. Eu parto das palavras, eu me apego muito nas palavras. eu construo todo o campo harmônico da música com base nas palavras, saca?! então, a história precisa fazer sentido na minha cabeça pra eu me lembrar dela depois. depois que eu consigo ver uma história fazer sentido, eu consigo converter aquilo ali numa música (Emicida, 2022b).

Que mais poderia nos ensinar um artista capaz de construir um campo harmônico com base nas palavras, senão a suspender maniqueísmos e limites, em direção à vastidão dos significados? Eventualmente, é preciso abandonar o tom confessional de uma suposta hierarquia da linguagem no ato de criar, para embarcar na aventura da completa impossibilidade de conceber onde uma história começa e a outra termina, pois quando poesia e ritmo se juntam, são convertidos ainda em uma outra coisa. Rangel, Viana, Golfo, Cazenga, Marçal, Sambizanga, Calemba 2 agora são terras que cantam ao tocar nossos ouvidos. Como poderiam voltar a ser o que

eram antes?! A sonoridade está impressa na palavra; lugares de luz e sombra, sensíveis e belos, como escreve e canta o poeta.

Tania Riviera, ao refletir sobre o trabalho de escrita do artista Hélio Oiticica, nos leva a pensar os modos pelos quais produções artísticas, que demonstram significativas reflexões conceituais, podem ser imbuídas de sofisticados trabalhos sobre a palavra. No entanto, a propósito dos escritos de Oiticica, para Riviera, há aqueles que vão além: “[...] Eles constituem uma complexa reflexão teórico-poética da qual irradiam operações múltiplas sobre a linguagem, a arte, o mundo e o homem” (Riviera, 2011, p. 53). Em função disso, nos escritos de Oiticica são forjadas noções fundantes para suas obras: “Há textos ou trechos dos escritos que buscam não comunicar, nem mesmo justificar ou fundamentar, mas verdadeiramente fundar sua experimentação” (Riviera, 2011, p. 54). O artista mobiliza uma espécie de radicalização da escrita, como é possível observar no arquivo do texto endereçado a Lygia Clark, que, se não fosse a censura, teria sido publicado no jornal *O Cruzeiro*, em meados finais de 1960: “Supra (aboutissement) — a chegada ao suprassensorial é a tomada definitiva da posição à margem. Supramarginalidade — la vita, malalindavita, o prazer como realização, vitacopulacer. Obra? Que é senão gozar? gostozar”<sup>102</sup>. É uma “escrita deslizante”, nos diz Riviera, tomada por neologismos, na qual não se revelam apenas influências estilísticas, mas se exhibe “[...] em ato, na escrita, do que já era ponto central de sua busca poética: a ultrapassagem do sensorial que, articulada à marginalidade como condição excêntrica (ou seja, descentrada) do sujeito, promete chegar à própria vida como território de invenção estética — e ética” (Riviera, 2011, p. 55, *grifo da autora*).

As curvas da invenção estética de Oiticica se assemelham ao trabalho que desenvolve Emicida com a escritura, é matéria poética e ética, “[...] é operação da linguagem que, ao se dobrar sobre si mesma, atinge o mundo” (Riviera, 2011, p. 54). Penso na música *Boa Esperança* (2015), uma história desenhada por entre as rimas, que desliza poeticamente para narrar um Brasil que se atualiza: “Por mais que você corra, irmão/ Pra sua guerra vão nem se lixar/ Esse é o xis da questão/ Já viu eles chorar pela cor do orixá?! E os camburão o que são?! Negreiros a retrafficar/ Favela ainda é senzala, Jão!/ Bomba relógio prestes a estourar./”. Se olharmos nas margens deste manuscrito, encontramos inscrita a vastidão, a força. Afinal, é uma canção-

---

<sup>102</sup> Ver (Riviera, 2011, p. 54).

denúncia? Não. É fúria po-ética, uma noção que aparece, justamente, como dobra no processo de criação das músicas do *rapper*, a partir do encontro intelectual, como leitor e de amizade com Elisa Lucinda. É no livro da poetisa, *A Fúria da Beleza* (2021), que Emicida se vê tocado, irremediavelmente, por um belo impetuoso<sup>103</sup>, como vemos no poema homônimo de Elisa:

[...]  
 Eu dei de chorar de uma alegria funda,  
 quase tristeza.

Acontece às vezes e não avisa.  
 A coisa estarrece e abre-se um portal.  
 É uma dobradura do real, uma dimensão  
 dele,  
 uma mágica à queima-roupa sem truque  
 nenhum.  
 Porque é real.  
 Doeu a flor em mim tanto e com tanta força  
 que eu dei de soluçar!  
 O esplendor do que vi  
 era pancada,  
 era baque e era bonito demais!

Penso, às vezes, que vivo para esse  
 momento indefinível, sagrado, material, cósmico,  
 quase molecular.  
 Posto que é mistério,  
 descrevê-lo exato perambula ermo  
 dentro da palavra impronunciável.  
 Sei que é dessa flechada de luz  
 que nasce o acontecimento poético.  
 (Lucinda, 2021, p. 43–44)

A dobradura do real é estupidamente repleta de beleza e, de tão bela, às vezes é violenta, nos ensina Elisa Lucinda. Ao ouvir *Boa Esperança*, penso nas velas do caminho de casa, onde os chamados aparecem, mas são à queima-roupa<sup>104</sup>. A íris

<sup>103</sup> "[...] Eu penso que o sol, quando ele se levanta, todo dia de manhã, ele invade a casa de todo mundo, seja onde todo mundo tiver, ele é furioso. É uma beleza que invade, é uma beleza que ela não se pergunta, ela não bate e pergunta se pode entrar, ela entra. Ela passa a fazer parte da vida das pessoas. Muitas pessoas acham que é contraditório, eu ter uma perspectiva precisa da realidade na qual eu tô e ainda assim abrir uma perspectiva, que abre espaço para que a gente se encontre, que a gente consiga construir algo junto. Mas deixa eu te falar um pouco da origem disso, a origem disso não é porque eu li, é porque eu vivi. Eu venho de uma realidade muito pobre, muito pobre de verdade, eu morava num lugar onde às vezes tinha que fazer fila pra pegar água limpa. A única coisa que eu tinha era esperança, a única coisa que um pobre pode ter de graça, é esperança. E se ele não tiver esperança, ele não tem nada, sacô?! E eu não perdi essa parada até hoje, porque de fato eu acredito, que a gente consegue construir" (Emicida, 2021b).

<sup>104</sup> Segundo reportagem do jornalista da Globo News, Leo Arcoverde, produzida a partir do relatório *Violência Armada e Racismo*, organizado pelo Instituto Sou da Paz, tendo como base, ainda, dados do Sistema de Informações sobre Mortalidade (SIM), do Ministério da Saúde, e da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD C), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), os homens negros são a população que mais morre no Brasil. Vítimas por arma de fogo, a taxa de homicídio desse grupo chega a ser quatro vezes maior do que de homens não negros. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/11/19/taxa-de-homicidio-de-homens-negros-no-brasil-e-quase-4-vezes-maior-do-que-a-de-nao-negros-aponta-estudo.ghtml>>.

esbranquiçada, sem alma, não vê a cor do orixá, é o cone que falha quando precisa funcionar. Nas montanhas urbanas, a floresta é uma selva de pequenas janelas, onde se espremem revides, injustiças e sonhos. A *Boa Esperança* sobre a qual escreve Emicida é violentamente bela, e por isso belamente furiosa.

[...]

É um pá. Um tapa. Um golpe.  
Um bote que nos paralisa, organiza,  
dispersa, conecta e completa!  
Estonteantemente linda  
a beleza doeu profundo no peito essa  
manhã.  
Doeu tanto que eu dei de chorar,  
por causa de uma flor comum e  
misteriosa do caminho.  
Uma delicada flor ordinária,  
brotada da trivialidade do mato,  
nascida do varejo da natureza,  
me deu espanto! Me tirou a roupa, o rumo, o prumo  
e me pôs a mesa...  
é a porrada da beleza!  
(Lucinda, 2021, p. 43)

Ninguém melhor do que as poetisas e os poetas para colocar no mundo da palavra sensações daquilo que é indizível, de escrever sobre o que nos atormenta. Tal como nos ensina Toni Morrison, escritora que tão bem ousou produzir mundos e personagens complexos nas insígnias da literatura: “A ficção narrativa proporciona uma selva, uma oportunidade de ser e de se tornar outro. O estrangeiro. Com empatia, clareza e o risco de uma auto-investigação (Morrison, 2020. p. 121). Toni Morrison em seus romances faz o que ela chama de uma escrita de sequestro de suas leitoras; cercadas, sem introdução, sem promessa, sem explicação, se veem tomadas pelo enredo e começam a buscar mais e mais em cada página (Morrison, 2007). Próximo de Toni Morrison, Emicida cria texturas em suas histórias-canções, e na escrita de cada uma dessas camadas fabrica convites, nos quais convida a olhar para as coisas mais de uma vez, “[...] por mais de um prisma, porque às vezes, ele é divertido nessa instância, ele é informativo nessa instância, ele é poético nessa instância, ele é profundo nessa instância. E, ele se comunica com várias pessoas, e com cada pessoa de um jeito” (Emicida, 2018). É um plural que nos inunda, sem encerrar o sentido, em uma espécie de manifesto contra a transparência da linguagem, tão necessário em um momento no qual exigimos explicações e significados rápidos, concisos, para que o excesso da palavra não atrase nosso próximo compromisso.

De volta ao continente africano, em meio ao cronograma de construção do álbum *Sobre Crianças, Quadris...*(2015), uma pausa de descanso leva Emicida ao Oceano Índico, para conhecer as misteriosas águas, de esplêndidas galerias marinhas, que banham o país de Madagascar, assim como para explorar os relevos de terra que formam a maior ilha da África e abrigam as imponentes árvores Baobás. O artista, no entanto, parece estar sempre em busca de um rodear-se de histórias, como um contador que vive na palavra e se interessa por aqueles que também habitam nela. A indubitável inseparabilidade entre a vida e a arte resplandece. Das lembranças vividas na ilha de Nosy Be, Emicida escolhe partilhar o modo como se vê inebriado pelo perfume doce das flores de ilangue-ilangue, pois os ventos que batem na ilha à noite dissipam seu aroma, para consagrar a ela o nome de Ilha Perfumada: “A vida não passa, filme no ar, sensual classe, Renoir/ Como se dançasse, folhas, ondas e a beleza perfuma o ar/ Nesse mundão de Oduduwa, ah da pele afro/ Deus nos acuda, Pablo Neruda, benção cem sonetos de amor”, é um dos versos da doce história contada na música *Madagascar* (2015).

Nestas mesmas andanças, dessa vez em uma subida para o norte da ilha, ao passar por uma região pequena e pouco habitada, onde a escuridão é cortada pelas flechas de luz dos faróis do carro, são pessoas que chamam a atenção em meio à paisagem noturna: “No meio dessas várias flechas, tinha muita, mas muita gente, andando ao léu. De noite. Vagando no meio da floresta, andando sem rumo. Em alguns lugares, passava e tinham outros grupos de pessoas que estavam meio sentadas, com olhar perdido também” (Emicida, 2015b). Esta cena coloca Emicida a pensar em saúde mental e nas canções de Elza Soares, como *A Carne* (2002), na qual a interprete canta: “A carne mais barata do mercado é a carne negra/ (Só-só cego não vê)/ Que vai de graça pro presídio/ E para debaixo do plástico/ E vai de graça pro subemprego/ E pros hospitais psiquiátricos”.

O hospício eu nunca tinha entendido intensamente dentro da música [da Elza]. É mesmo, vai de graça pro hospício! E eu não refletia muito sobre isso. Quando eu fiz esse trajeto, vendo aquela quantidade de pessoa andando ao léu, com o olhar perdido, aí eu compreendi o quão a opressão enlouquece alguém, a ponto dessa pessoa sair vagando pelo mundo, sem saber de onde ela veio, pra onde que ela vai e o que que vai acontecer em sua vida. Eu vi muito disso passeando pelo interior de Madagascar. E aí, eu voltei pra **Boa Esperança**, que eu escrevi quando já tava voltando pra São Paulo, e aí eu comecei a refletir sobre isso; da carne mais barata, do hospício e do navio negreiro, que, infelizmente, é distante, mas é presente. A imagem do navio em si é algo distante, mas a violência, o genocídio, ainda é atual (Emicida, 2015b, *grifo nosso*).

*Boa Esperança* (2015) e *Madagascar* (2015) são duas canções que no olhar furtivo podem até parecer distantes, mas se nos demormos nelas nos contam algo acerca do modo como Emicida constrói e vê o mundo dentro das suas canções: repleto de dilemas e de vidas complexas, com personagens contraditórios e labirintos de um sem-número de sentimentos, quais sejam, dor, fúria, beleza, amor. Na arte que o *rapper* produz, não interessa dissecar as histórias; as letras precisam escorrer como disparadoras de um encontro, daqueles que reverberam, ascendem e continuam fora dali. O escritor e pesquisador Allan da Rosa, quando se posta no lugar de leitor, parece restituir este sentimento do qual tratamos ao falar das músicas de Emicida; como um ponto não descritivo da realidade, mas reflexivo dela, elemento do não-saber, que se expande para apresentar: há muito mais no entorno, nos atalhos, nas vias, no que escapa. “Eu me interesso por histórias que não me tragam heróis, mas histórias que me tragam labirintos, histórias que me tragam pequenas tensões, histórias que me tragam desejos, segredos, ou que me mostrem como o encanto prevalece mesmo na graxa, na fuligem” (Rosa, 2021). Desse modo, as histórias-canções de Emicida têm muito em comum com a escrita de ficção, por mais calcadas no real que sejam; nos dão a pensar para além delas, como uma história que renasce ao ser ouvida. São as texturas e os diferentes prismas citados pelo *rapper*; tramados, cuidadosamente, para se tornarem gestos de partilha e desejo, pois o poeta quer falar, mas, sobretudo, estima que as histórias sejam preenchidas por nós. Nesse movimento, o músico deixa vestígios para algo que nos interessa como educadoras e educadores, esse sinuoso caminho formativo, que se dá pela potente relação entre arte e a educação, em que os vazios nos convidam a criar.

Acerca disso, Susan Sontag, em seu livro *Contra a interpretação* (2020), nos diz: “Uma obra de arte vista como uma obra de arte é uma experiência, não uma declaração nem uma resposta a uma pergunta. Uma obra de arte é alguma coisa *no mundo*, não apenas um texto ou um comentário *sobre* o mundo” (2020, p. 38, *grifo da autora*). Na companhia de Sontag, penso que as canções de Emicida são *alguma coisa no mundo*. Ao viajar para o continente africano, o artista não empreende a atividade de resgatar todas as reminiscências daquele território; pelo contrário, na elaboração das catorze faixas que compõem o álbum, se ocupa a todo momento, também, de uma viagem pelo Brasil: “[...] ele no final das contas é um disco que fala sobre como essas duas peças do quebra-cabeças do mundo que era a África e o Brasil que, estão desencaixadas, se mantêm ainda próximas por causa de uma série

de vínculos" (Emicida, 2015a). É uma espécie de exercício de catalisar o mundo, processá-lo e reorganizar em poesia, "[...] é uma porta parcialmente aberta, implorando que alguém entre" (Morrison, 2020, p. 446). É uma estética do não-saber.

"Pra mim a experiência da poesia, tem muito mais coisa" (Emicida, 2019b), neste *muito mais* de Emicida, talvez, resida nossas infindáveis reflexões acerca da experiência do sensível na educação. Tal como a arte, a educação constrói portas, cuida para que fiquem parcialmente abertas, implora na espera de que alguém entre, alguém bata. A ação de não a escancarar por completo não tem relação com um ato arbitrário, mas com a estilística de um movimento de escrita-convite, de ensino-convite e de pensamento-convite. Para Ítalo Calvino, "A poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do nada, nascem de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo" (Calvino, 1990, p. 23). Pelos caminhos de Calvino, ao refletir sobre a cultura *hip-hop*, Emicida defende que: "[...] o *hip-hop* ainda é um movimento que tem uma conotação política muito forte, uma preocupação gigantesca com o social. Isso, pra mim, não é a coisa mais poderosa do *hip-hop*, a coisa mais poderosa do *hip-hop* eu acho que é a arte" (Emicida, 2017a).

Essas são impressões que o cantor inaugura durante uma vida de passagens entre as sinuosas linhas do metrô de São Paulo. Vila Madalena, Praça da Sé, Princesa Isabel, cada uma rodeada por sua pulsante vida comercial e bancas de revista, capazes de forjar encontros quase ficcionais de Emicida com a literatura. De viver por estes terminais, onde procurava por seus quadrinhos, o artista encontra algo: "[...] Foi ali que eu achei Pablo Neruda, entendeu?! E era nove reais. Um dia eu tinha nove reais e comprei, mano. Foi assim que eu comecei a conhecer umas outras coisas e me identificar com outro tipo de texto também" (Emicida, 2018). Este acontecimento dá continuidade a uma transformação profunda na sua percepção acerca da arte, da escrita e do próprio *rap*, na medida em que o jovem compositor começa a entender como esse universo artístico pode ser vasto: "[...] me trouxe uma coisa, essa coisa que eu te falei da poesia ter o direito, se dar o direito de ser 100% emocional [...] Me preocupa um momento também, isso é uma parada loca, assim, refletindo sobre a arte, me preocupa pra caralho, esse momento onde a poesia precisa ser óbvia pra caralho, tá ligado?!" (*Idem*). Pensar essa noção de obviedade se aproxima da metáfora de Toni Morrison, acerca da construção de histórias, nas quais a porta para as leitoras fica entreaberta. Já na posição da poetisa e da escritora, significa modificar

o ponto de observação, sobrevoar outros espaços, onde sempre há tinta invisível à espera de ser encontrada. Uma busca de constituir-se a si mesmo, para depois nutrir o mundo.

O desejo de Emicida de surpreender pela leveza, talvez, venha destes não-lugares. Quando o artista nos fala do interesse em ir para o continente africano movido pela vontade de contar uma história de paixão e de beleza, nos revela também o sonho do poeta de restituir a experiência do peso, do ódio, da violência. Tal como almeja Calvino: “Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço” (Calvino, 1990, p. 21). Contudo, nem um e nem o outro empreendem uma fuga em busca da fantasia e do irracional, mas colocam em prática o ofício de “[...] considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos...” (*Idem*). Pelo contrário, tanto não se trata de uma leveza ilusório quanto o autor a associa à precisão e à determinação, em resposta a uma ideia de imprecisão e aleatoriedade. A leveza, segundo Calvino, é qualidade para o mundo material. Mas é inspirado em uma fala de Paul Valéry, que Calvino mais se aproxima da noção de leveza escrita e cantada por Emicida. “É preciso ser leve como pássaro, e não como a pluma” (Calvino, 1990, p. 30) — nessa frase o pensador italiano parece construir um interlúdio para a faixa número sete de Emicida, chamada *Passarinhos* (2015):

Despencados de voos cansativos  
Complicados e pensativos  
Machucados após tantos crivos  
Blindados com nossos motivos

Amuados, reflexivos  
E dá-lhe anti-depressivos  
Acanhados entre discos e livros  
Inofensivos

Será que o sol sai pra um voo melhor  
Eu vou esperar, talvez na primavera  
O céu clareia e vem calor vê só  
O que sobrou de nós e o que já era

Em colapso o planeta gira, tanta mentira  
Aumenta a ira de quem sofre mudo  
A página vira, o são, delira, então a gente pira  
E no meio disso tudo tamo tipo

Passarinhos  
Soltos a voar dispostos

A achar um ninho  
 Nem que seja no peito um do outro  
 Passarinhos  
 Soltos a voar dispostos  
 A achar um ninho  
 Nem que seja no peito um do outro

Laia, laia, laia, laia  
 Laia, laia, laia, laia  
 Laia, laia, laia, laia  
 Laia, laia, laia, laia  
 [...]

É possível sentir um certo veludo quando tocamos com nossos olhos e ouvidos as linhas-guia desta canção. Emicida escolhe as expressões como quem passeia pelo céu cinza de São Paulo, com a certeza de que entre as nuvens se revelará o sol. "Então, eu tenho facilidade em fazer isso com temas densos, temas rancorosos, com temas raivosos. Então eu quis fazer experiência de se alcançar esse mesmo resultado com a leveza, pela doçura" (Emicida, 2015a), reflete o cantor ao pensar sobre *Passarinhos* (2015). Nos limites afetivos e perceptivos da linguagem, é uma escrita sobre os assombros de um cansaço contemporâneo, dos silenciamentos históricos, mas também relacionada a buscar uma liberdade no encontro de uns com os outros. *Passarinhos* é a história de gente comum, uma história que pode ser contada, porque espreita o horizonte do poeta, que ao avistá-lo faz dele matéria de criação: "[...] eu gosto muito do contar histórias. [...] eu gosto de variar as texturas, que clima, dentro de qual clima, dentro de qual contexto que eu vou colocar aquela história" (*Idem*). Suas frases afiadas de expressões são como senhas nas letras, escolhas determinadas e precisas, aliadas a um olhar atento e hipnotizante acerca da vida. A obra de Emicida é alguma coisa no mundo.

De volta a sua casa em São Paulo, o computador e a mesa de mixagem dividem o ambiente com uma estante repleta de discos de vinil. O espaço, já sabemos, é o lugar de criação de Emicida, apresentado em diferentes momentos entre planos e contra-planos do audiovisual *Sobre Nóiz* (2017). Da câmera do viajante que mostra o músico caboverdiano Kaku Alves, até a câmera parada que fita a mesa de mixagem, onde Emicida ensaia batidas para uma música, acontece um intervalo e nele se resguarda: de um lado, o esboço de uma melodia; e do outro o cantarolar modesto de Emicida. Por certo, a letra já fora composta. Esta cena montada para nos apresentar as miudezas da criação da música *Chapa* (2015), me faz recordar da entrevista de Emicida (2017a), realizada pelo ator Lázaro Ramos. Na ocasião, em determinado

momento, Emicida passa a refletir acerca do tom combativo presente na postura de sua voz, até mesmo quando conversa. Característica de alguém que fala e escreve como se estivesse sempre pronto para criar um *freestyle* — herança das batalhas e da figura reativa e inflexível dos *rappers* que moldam a cultura *hip-hop*, assume o cantor, por fim. No entanto, seu cantarolar ali exposto, aos 23 minutos daquela narrativa audiovisual, reclama uma tonalidade serena, afável, delicada, até mesmo meditativa. Não poderia ser diferente, *Chapa* é uma história-canção sobre o vazio.

[...]

Mal posso esperar o dia de ver você  
 Voltando pra gente  
 Sua voz avisar, o portão bater  
 Acende um riso contente  
 Vai ser tão bom, tipo São João  
 Vai ser tão bom, que nem reveillon  
 Vai ser tão bom, Cosme e Damião  
 Vai ser tão bom, bom, bom

Chapa, desde que cê sumiu  
 Todo dia alguém pergunta de você  
 Onde ele foi? Mudou? Morreu? Casou?  
 Tá preso, se internou, é memo? Por quê?

Chapa, ontem o Sol nem surgiu, sua mãe chora  
 Não dá pra esquecer que a dor vem sem boi  
 Sentiu, lutou, ei Jhow ilesa, nada  
 Ela ainda tá presa na de que ainda vai te ver  
 [...]

A intensidade da doçura de *Chapa*, nos carrega para uma saudade nem sempre triste, outras vezes temerosa. Por certo as ausências acionadas por esta canção não são as mesmas para cada um de nós, para Emicida é uma dobra em seu ofício, instante no qual a poesia irrompe o mundo, sem pedir licença: “Chapa, pra mim, ela é grandiosa, porque eu tinha muito a ambição de escrever uma música sobre o vazio” (Emicida, 2019b). É um desejo, mas especialmente uma estética de empreender certo trabalho sobre a palavra. Tal como Clarice Lispector, o poeta vai desarmado em direção ao mundo e como escritor encarnado ensaia a escritura: “[...] Conseguir escrever uma composição sobre um vazio e desenhar esse vazio de maneira que as pessoa se emociona com isso, e entender como aquele vazio da saudade tá presente na nossa vida, pra mim era uma experiência foda” (*Idem*). É uma ética de tomar a palavra para produzir uma linguagem capaz de contar histórias de vida que lhe interessam — que *nos* interessam. Como num diário, ao partilhar experiências e grafar a vida de tantas e tantos outros, contribui para a produção de

uma história contra hegemônica. Tomar a palavra, enfurecê-la de poesia e vislumbrar sua majestosa entrada pela janela, como o faz o sol, quando numa manhã de verão chega cedo, é exercício ético e estético de tomar a palavra, como quem se liberta pela linguagem. Mas, para ele, não basta somente tomar a palavra, Emicida a oferece de volta envolta por uma tinta invisível: é um convite para adentrar a leveza do não-saber. Um convite para pensarmos os modos como a arte e a educação se insinuam simpáticas companheiras, no jogo de uma formação que se faz coordenada por existências que se inundam pela sensibilidade da poesia, da palavra e da linguagem.

### 4.3 “É necessário voltar ao começo”

“Em um tempo tão conturbado, tão cheio de informações, como criar um ambiente que nos trouxesse uma espécie de respiro?! Jogar luz demais sobre o silêncio podia ser uma estratégia suicida, principalmente, vinda de alguém reconhecido por dizer coisas. É importante voltar ao começo, afinal, quando os caminhos se confundem, é necessário voltar ao começo”  
(Emicida, 2020b).

Lá vem o homem da gravata florida, com sua bela combinação de cores, que mais parece uma seleção tropical a deslizar pela Avenida Mazzei, zona norte de São Paulo. A verdade é que ele parece carregar um jardim inteiro no pescoço: “Isso não é só uma gravata/ Essa gravata é o relatório/ De harmonia de coisas belas/ É um jardim suspenso/ Dependurado no pescoço/ De um homem simpático e feliz/”, canta Jorge Ben Jor, em *O homem da gravata florida* (1974). Mas qual seria o motivo para Emicida colocar a gravata florida, enquanto desce a avenida com dois reais no bolso, em direção ao sebo de discos favorito? O traje especial é o anúncio do singelo e inesquecível encontro que se daria ali, na grande caixa de discos que *ninguém quer*, onde Pixinguinha aguardava ser apresentado para Emicida. Ao lado de Milton Banana, do Milton Banana Trio, os vinis comprados com as sobras do salário de ajudante de pedreiro seguem em direção a residência da família Roque de Oliveira. Quando chega em casa Emicida decide começar pela coletânea do flautista carioca;

escuta repetidas vezes *Carinhoso* e chora pela primeira vez ao som de *Lamentos* (Emicida, 2020b).

Emicida parece sempre nos convocar aos começos<sup>105</sup>, seja nas histórias cantadas nas letras de suas músicas, seja na divisão rítmica ancestral entoada nos cortes e nas mixagens. Diante de sua obra, somos convocadas a nos deixar capturar pelo tempo espiralar; o tempo da natureza, o tempo das crianças, o tempo das estações, o tempo da arte, que pode até ser um tempo outro, mas não reside fora do mundo. Para contar as histórias, as memórias, os processos de criação de uma obra como o seu quarto álbum *AmarElo* (2019), é necessário voltar aos começos. Eles que são plurais, nos levam a uma palavra singular: amarelo. Chamamos pelo nome da cor ou por sua separação entre o verbo e o substantivo, mas poderíamos dizer viagem. Proferimos viagem, mas poderíamos descrever como o diário de formação de Emicida. Amarelo. A pequena palavra se expande, mais e mais, por camadas, prismas, texturas, como deseja o poeta. Isso porque, sabemos, ele exerce um ofício de trabalho com a palavra. Não por acaso, essa escolha acende uma chama, aciona flechas, arestas e raios que escapam, deslizam, invadem todos os cantos, sejam eles da voz ou da geografia.

Da poesia de Paulo Leminski, para quem: “amar é um elo/ entre o azul/ e o amarelo” (Leminski, 2013), até o amarelo ouro, a cor da sabedoria no islamismo, se entrecruza ainda o tempo do cultivo do açafrão-da-terra. Cúrcuma, turmérico, açafrão, gengibre amarelo, como preferir, é uma planta de propriedades medicinais, também chamada de raiz-do-sol; “Você mistura mais ou menos dez gramas de açafrão, pra cada 100 [ml] de mel, gengibre ralado e o limão eu costumo colocar a gosto. [...] Em geral faço um ‘potão’ e tomo uma colher de sopa em jejum a cada manhã” (Emicida, 2020b). Emicida partilha conosco a receita do *mel de ouro*, como quem divide o passo a passo da elaboração de um repertório. Semelhante ao modo como Michel Foucault pensa a noção de uma vida como obra de arte, Emicida se rodeia de encontros inominados; são histórias, memórias, vivências e experiências que o acompanham no processo de se tornar aquilo que ele é. Seja no trabalho com a palavra, com os ritmos

---

<sup>105</sup> Os arquivos artísticos da era digital nos dizem que a primeira música de Emicida é a faixa número um, da mixtape *Pra quem já mordeu...*(2009), intitulada de “Intro (É necessário voltar ao começo)”; na abertura do documentário *AmarElo – É tudo pra ontem* (2020), as palavras escolhidas para dar início a obra, são de um ditado iorubá narrado pela voz de Emicida, que nos diz: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”. Na circularidade do tempo, sua obra parece nos convocar constantemente a um radical movimento, tal como nos explica Conceição Evaristo, quando observa o trânsito entre o lírico e o narrativo, onde a linguagem poética se choca com a memória, e como águas serenas cria menos reminiscências e mais horizontes do por vir.

ou com a terra, o *rapper* demonstra a todo instante estar comprometido em um trabalho consigo.

Nas típicas tardes do verão paulistano, em que a garoa dificilmente esquece de aparecer, o tempo percorre por entre pesquisas solitárias e diálogos afetuosos que aos poucos formam o quadro *AmarElo*. Quando ele ainda é apenas uma promessa e vislumbre de obra, Emicida recorda um encontro com Marcelo Lima — profissional que o acompanha ao longo dos anos e assina o projeto gráfico deste trabalho. Na ocasião, o *designer* vai até a casa de Emicida na companhia de um amigo chamado Peter. A tarde se desenrola por entre conversas e sons compartilhados pelo trio, Emicida se impressiona com a sensibilidade e a criatividade do convidado trazido por Marcelo:

[...] ele disse que a gente não tava fazendo um disco tradicional, que a gente tava fazendo um filme, então era importante que a gente se entendesse como diretor e diretor de fotografia do filme. **Aquilo acendeu uma fagulha em mim, que eu resolvi despejar toda a bagagem que eu tinha guardado ao longo da vida em cima da mesa e espalhar ela pelo AmarElo** (Emicida, 2020b, *grifo nosso*).

No desejo de reunir tudo aquilo que cabe em sua vida com a arte, seja vindo da música, da literatura, do cinema ou das vidas que o cercam e se tornam poesia pelo movimento de sua escritura e timbre de sua voz, Emicida se ocupa de um exercício, de um trabalho de voltar-se para si, como continuidade e produção de algo ainda sem nome no mundo. Em conversa com o cineasta alemão Werner Schroeter, o filósofo Michel Foucault (2011) aponta o equívoco que cometemos ao tentar apanhar a experiência e persistir com classificações para a existência, uma vez que a arte de viver não é senão criar, consigo mesmo e com os outros, encontros inominados. Disso Emicida parece saber quando examina seu exercício de escrita e nos diz: “Escrever, pra mim, é ter a bênção de passear pelo tempo. Estar aqui e agora, mas poder visitar e sentir, e também compartilhar os sentimentos, tanto do ontem quanto os de amanhã” (Amarelo, 2020). As relações que tece com a escrita são narradas em suas canções desde a primeira *mixtape*, a exemplo da canção *Pra mim (Isso é viver)* (2009), quando ouvimos: “O que eu não entendo como tempo é diferente/ Tem nada a ver com hora, nada a ver com relógio/ Ponteiro nada/ Tempo é vida, vida pra mim é às sete da matina ter/ Dezesseis linhas pesadas/ Na calçada, com olhar de sono como quem acorda de um sonho/”.

Nesta composição, o *rapper* relembra da rotina de participar das batalhas e rinhas de MC na madrugada e trabalhar formalmente em horário comercial durante o dia. Apesar do itinerário fatigante, quando se dava conta de ter composto boas rimas, sentia-se bem. Desse modo, a poesia e a escrita relegavam ao contraturno da vida costumeira, uma experiência afirmativa para a existência, trajetória descrita por Emicida como um tempo reservado para habitar plenamente o sonho; lugar de infinitas possibilidades, onde tudo se pode ser, imaginar, fabricar.

Segundo Foucault, no momento em que uma coisa acontece e cria-se em nosso mundo interior ou exterior: “[...] ela deve ser feita de modo a tornar impossível dar-lhe um nome, cabendo então a cada instante dar-lhe **uma coloração**, uma forma e uma intensidade que nunca dizem o que ela é. Essa é a arte de viver” (Foucault, 2011, p. 107, *grifo nosso*). Se trata de uma estética da existência, na qual nossas experimentações e subjetividades são capazes de alcançar uma espécie de experiência-limite, no sentido de uma radical transformação de si, “[...] a experiência é tentar chegar a um certo ponto da vida que seja o mais perto possível do não passível de ser vivido. O que é requerido é o máximo de intensidade e, ao mesmo tempo, de impossibilidade” (Foucault, 2010, p. 291), escreve Foucault, inspirado em Nietzsche, Bataille e Blanchot.

Esta busca por uma experiência-limite se vislumbra como um dos escopos graciosos de Emicida, quando diante da intensidade de suas criações. O artista nos diz: “[...] se a vida é imensa, nós também precisamos ser, e a pequenez de espírito é para os covardes. Por isso, eu me inspiro nas forças da natureza e nos corpos humanos que manifestaram essas forças através de seus dons intelectuais e artísticos de forma livre” (Emicida, 2020b). Pensar na arte e viver com ela é habitar esse terreno turbulento e generoso, onde nem sempre o ofício empreende uma tarefa simples. Desse modo, Emicida e Foucault parecem tratar do que vem ao encontro, nos desmorona, e de certa forma, forja um ser ético e estético; lugar no qual não faz diferença se as pessoas fazem de sua existência uma obra ou se fazem uma obra de sua existência (Foucault, 2011).

Talvez seja justamente por este caminho que a educação e a arte se encontram, pela capacidade de inventar e de atravessar territórios, responsáveis por elevar a existência a algo semelhante à produção de uma obra. A arte e a educação como palcos dramáticos da grandiosidade das experiências que podemos acessar no mundo. Condição que, sem falsa modéstia, Emicida não cansa de conferir ao seu

fazer artístico: “[...] A fé como o motor da existência humana era o símbolo maior em torno de todo o projeto AmarElo. Junto com a ambição de criar uma experiência que emanasse vida, claro?!” (Emicida, 2020b). Em sua fala o *rapper* expõe a potência simbólica e material da arte e o desejo de restituir a experiência de humanidade relegada às pessoas de pele preta, no Brasil. “Sabe quando Edy Rock diz em *Negro Drama* [2002]: ‘me vê pobre preso morto/ já é cultural’”, dói. E é especialmente dolorido por ser verdadeiro. A tragédia como um fator de validação do nosso direito de levantar a voz é um sequestro horrendo de tudo o que significamos” (Emicida, 2020b, *grifo nosso*) — reflete Emicida, acompanhado dos versos dos Racionais MC’s.

Composta pelo álbum de 11 faixas, um documentário<sup>106</sup> e dois podcasts<sup>107</sup>, a obra *AmarElo* é envolta por um gesto de dizer sim à vida; vidas à margem, vidas negras, vidas infames, vidas brasileiras: “Nesse universo, *AmarElo* é um cavalo de pau, uma sugestão de caminho experimental, que tem a ambição de não ser cooptado por esses vícios, mesmo reconhecendo sua ambiguidade, é uma tentativa de ampliar os espectros a respeito de tudo que podemos significar” (Emicida, 2020b). A busca de Emicida se relaciona a noção que mencionamos anteriormente como rastros de um dizer sim à vida. Movimento que, relacionado ao grande cosmos que é a formação, pode se constituir com um relevante vestígio para enriquecer nossas discussões e formulações, comprometidas em olhar para a arte, a filosofia e a educação, nos pontos em que estes campos se unem, não sem embates, mas interessados em vislumbrar encontros em direção aos mistérios do mundo.

Estes mistérios são semelhantes aos que canta Jorge Ben Jor, no álbum *Tábua de Esmeralda* (1974). Inebriado pelo trabalho de Jorge Ben, Emicida nos convida à sala escura de nossas têmporas atentos ao que chega pelos ouvidos, para acompanhar três canções; na primeira assistimos aos alquimistas chegando, pois

<sup>106</sup> Às vésperas do centenário da Semana de 22, ali, nas mesmas escadarias onde o Movimento Negro Unificado se reuniu, em 1978, para denunciar a repressão contra as pessoas negras e o racismo estrutural no Brasil, onde Emicida, Evandro e alguns amigos, no começo dos anos 2000, circulavam com cópias da primeira mixtape de Emicida, o público dentro e fora do Municipal aguarda o início de um espetáculo. Na companhia do cinema somos convidadas a entrar. A câmera captura um quadro amplo e revela a exuberância da arquitetura eclética, pomposa, inspirada na Ópera de Paris. Pela cadência das lentes audiovisuais amparadas pelo movimento delicado da *steadicam*, a cena alçada começa a ganhar contornos intimistas; na medida em que nos aproximamos da imagem ao fundo, avistamos o mestre de cerimônias posto no palco a cantar, até que seu rosto ganha forma e se revela. São os primeiros minutos de *AmarElo — É tudo pra ontem* (2020), obra na qual Emicida, como um bom contador de histórias que é, narra por entre imagens, sons e memórias o Brasil. Nos leva para um passeio intenso e bonito pela história; fala de esperança, do futuro e de arte (Amarelo, 2020). Quando assisto a este documentário, logo penso na canção *Cinema Novo* (1993), dos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, nos versos que dizem: “O samba quis dizer: eu sou cinema”; “E o filme disse: Eu quero ser poema”.

<sup>107</sup> *AmarElo - o filme invisível*, é o nome dado a trilogia de episódios de um podcast produzido pela Laboratório Fantasma, na qual Emicida em tom singelo oferece, como quem conversa entre amigos: “Um mergulho nas referências sonoras, visuais, sensoriais e espirituais do projeto AmarElo”. Ver: (Emicida, 2020b).

apenas de olhos bem fechados somos capazes de observar seus passos discretos e silenciosos, eles moram tão longe, são: “Todos bem e iluminados/ Evitam qualquer relação/ Com pessoas/ De temperamento sórdido/ De temperamento sórdido/”<sup>108</sup>. O *rapper* quer dividir conosco coisas que somente um poeta pode ver, porque parece crer que somos todas dignas também de o ser. O sussurro de *Magnólia* (1974) nos permite presenciar a delicadeza de um amor correspondido, ela, Mag, chega na primavera, forro de veludo rosa: “Eu disse Magnólia/ Eu disse Mag, Mag/ Mag/ Mag, Mag/ Magnólia/”. A vida é bela, prossegue a canção de amor, mas, sabemos, há abrasividade e aspereza no que é belo, por conta disso, talvez, somente a arte tenha verbo para contar com grandiosidade “[...] os sequestrados de África, colocados em posição de cativos nas plantações do Brasil, em *Zumbi* [1974]” (Emicida, 2022c, *grifo nosso*).

Como um bom contador de histórias, quando abrimos os olhos e saímos do transe que é ouvir Jorge Ben, mediados ainda pelo olhar de Emicida, o cantor confessa: “A forma iluminada com que ele [Jorge Ben] faz a descrição da tragédia humana, é um dos pilares fundamentais do disco *AmarElo*. Mas não aleatoriamente, ela é isso por também ser um dos pilares fundamentais da relação positiva das pessoas de pele escura consigo mesmas” (Emicida, 2022c). O caminho da arte, assim como o da vida, se assemelha aos caminhos da formação, para os quais não existe um percurso acurado e bem-acabado, não há o sublime e notável ao final da montanha, da escola ou de uma canção. Mas há algo que Emicida persegue, no exercício pessoal de escrever, samplear e pensar o mundo que, por intermédio de sua poesia-lírica, nos interessa como educadoras; sua abertura a viver, a conhecer, a ensinar, com todas as ambiguidades, tragicidades e contornos que os mistérios do mundo e da arte carregam.

Nos fragmentos póstumos do filósofo Friedrich Nietzsche, vemos que “[...] a formação consiste no fato de que as mais nobres de todas as gerações do tempo são, por assim dizer, uma continuidade, onde você pode continuar a viver” (Nietzsche, 2012). São sujeitos imbuídos de vivências e experiências, são nossas e nossos jovens com mundos em produção, dispostas e dispostos a se constituir, entregues ao dever, à vastidão.

---

<sup>108</sup> Versos da canção *Os alquimistas estão chegando os alquimistas* (1974), de Jorge Ben Jor.

Por certo, a continuidade é um tempo presente na obra deste *rapper* brasileiro<sup>109</sup>. Como um molde construído para voltar aos começos e aquiescer sua faculdade de ser a cada instante outro. Tal como o “Muriquinho piquinino” que, com sua história cantada à capela na introdução de *Eminência Parda* (2019), permite testemunhar o dolorido e doce encontro entre Clementina de Jesus e Dona Onete, Emicida escolhe para si o papel de um compositor de encontros de quem ao longo dos anos ainda tem muito a dizer. Nesta canção apresentada como um convite para o álbum *AmarElo*<sup>110</sup>, que seria lançado na sequência, *Eminência Parda* amanhece como o nascer do sol sob uma estética rítmica e poética, desenvolvida e transformada ao longo de quase duas décadas de Emicida como músico, e que ele deseja compartilhar com o mundo: “[...] não tinha melhor forma de fazer isso senão evocando quem veio antes e flertou com a liberdade. Nem que fosse com uma doce e cortante melodia, assim como a capoeira parece ser somente uma dança, mas é uma luta [...]” (Emicida, 2020b), nos conta o cantor ao falar acerca da composição de *Eminência Parda*.

Os instrumentos, a coreografia, o movimento e os gestos. Não por acaso a capoeira é evocada nas reflexões do *rapper*, para pensar “Uma grafia, uma linguagem, desenhada nas ondulações performáticas das sonoridades e nas giras do corpo” (Martins, 2021a, p. 128). São melodias de continuidade, nas quais a palavra é concebida cineticamente, desprendida de seu ninho no arquivo material de uma obra: “Como tal, a palavra ecoa na reminiscência performática do corpo, ressoando como voz cantante e dançante, numa sintaxe expressiva contígua que fertiliza o parentesco entre os vivos, os ancestrais e os que ainda vão nascer” (*Idem*). A palavra e o berimbau, como noções e chaves de leitura, se encontram em uma ética bailarina que ressoa no corpo como dança, saber e manifesto. *Eminência Parda* nos convida, uma vez mais, a olhar atentamente para o corte engendrado nas mixagens do *rap*. Neste exercício, avistamos em sua introdução os versos da música *Canto II* (1982), obra que compõe o álbum *Canto dos Escravos* (1982), interpretado por Clementina de Jesus, Tia Doca e Geraldo Filme<sup>111</sup>. Em tempos outros que se entrecruzam nessa

<sup>109</sup> Emicida reflete acerca da noção de brasileiro e brasileiro, em seu entendimento a primeira palavra está ligada a uma conotação colonial que dizia respeito a profissão. Desse modo, brasileiros eram trabalhadoras e trabalhadores que transportavam Pau-Brasil, não necessariamente habitantes do país.

<sup>110</sup> *Eminência Parda* é apresentada como o primeiro single da obra *AmarElo*. Esta estratégia é comumente utilizada por artistas como um modo de fazer frente ao projeto e chamar atenção para o lançamento completo do trabalho que sai na sequência.

<sup>111</sup> Ver Silva e Pontes (2020).

composição de Emicida, é a cantora e intérprete Fabiana Cozza quem apresenta a ele este disco, e desde então: “[...] eu moro nele, estudo ele, encontro tantas camadas que poderia fazer um podcast apenas sobre ele. Acho esse disco um monumento à experiência afrodescendente nesse país” (Emicida, 2020b).

Quando passamos o olho mesmo que brevemente pelas faixas do *AmarElo*, observamos a festa que se dá ali. São tantos encontros. Das onze canções, apenas duas são interpretadas pelo *rapper* sozinho; é uma explosão de duos, trios, verdadeiras rodas de samba que se engendram para contar histórias e celebrar existências. Encontros inomináveis com Pablo Vittar e Majur, as Pastoras do Rosário e Tokyo Ska Paradise Orchestra, Zeca Pagodinho e Fernanda Montenegro, para citar algumas e alguns. Mas nem todos os encontros se apresentam materialmente: a ecoar pelas melodias estão Wilson das Neves e Moacir Santos. Ambos redefinem os modos como Emicida se relaciona com a música. O primeiro remonta à época dos sebos em que se tornou um guia de qualidade musical para o jovem Emicida; o seu nome grafado no encarte dos discos era condição indispensável para nortear a escolha dos vinis que Emicida levava para casa. Mais tarde, Emicida e o Abominável Homem das Neves, apelido carinhosamente dado pelo *rapper*, se tornam parceiros musicais e pessoais. Para o talentoso baterista brasileiro Wilson das Neves, é escrita a canção *Quem tem um amigo (Tem tudo)* (2019). Já Moacir Santos aparece — para além do disco *Coisas* — como um cúmplice em seus passeios pelas divisões rítmicas, nas quais Emicida sente que pode brincar de ser instrumentista e DJ:

Dentro de suas partituras estavam sua elegância, sua África, seu Brasil, seu Pernambuco e todo o universo genial de referências que ora ou outra passa por uma divisão rítmica de seis por oito, com sua divisão, ou melhor numa subdivisão ternária que sincroniza exatamente com o tempo do rap, lá na frente (Emicida, 2020b).

Emicida estuda Moacir, mas também se diverte com ele, como se estivessem ambos sentados a confabular as possibilidades de desenhar e de guardar dois estados, quiçá um país inteiro em suas partituras. A divisão rítmica de seis por oito, da qual trata Emicida, que aparece, especialmente, em *Ubuntu Freestyle* (2013), *Eminência Parda* (2019) e *Principia* (2019), é uma espécie de geografia não datada pelo Ocidente: “O que para mim é tão especial nessa subdivisão ternária é que cabe o Brasil dentro dela, do Congo de Ouro das casas de candomblé de Angola, ao *trap*” (*Idem*). É deste olhar de imensidão em relação à arte, que o artista parece nomear a

canção *Principia* (2019) — o sistema do mundo, segundo Isaac Newton<sup>112</sup>. Pois onde mais caberia o Brasil, senão na imensidão da arte, senão no relampejo e no abalo destes versos?: “Deus, por que a vida é tão amarga/ Na terra que é casa da cana de açúcar?”, ouvimos ecoar em *Principia*.

Tal como Alice Walker (2023), pela arte da palavra, Emicida colhe flores sob incêndios, enquanto aguarda o amor entrar na moda:

Enquanto o amor estiver fora de moda  
vamos viver  
fora de moda.  
Ver o mundo  
como uma bola complexa  
em pequenas mãos;  
amar nossa veste mais preta.  
Sejamos pobres  
em tudo, menos na verdade e na coragem  
transmitidas  
pelos velhos  
espíritos.  
Sejamos íntimos das  
almas ancestrais  
e da música  
dos que não-morrem-nunca.

Enquanto o amor for perigoso  
caminheemos de cabeça erguida  
junto ao Grande Rio.  
Vamos colhendo flores  
sob incêndios.  
(Walker, 2023, p. 7)

*Enquanto o amor estiver fora de moda* (2023) é um poema de Alice Walker, escolhido para abrir o livro voltado a reunir quatro décadas de diários alimentados pela escritora, *Colhendo flores sob incêndios: os diários de Alice Walker 1965–2000* (2023). Não é acidental que o ofício do cultivo apareça em um dos versos do poema e dê nome a este livro tão pessoal, pois no posfácio desta obra a escritora divide as cenas de sua vida hoje, no campo, quase monástica, ao norte da Califórnia. De uma casa construída na encosta da colina, a paisagem que espreita sua janela é um vale que pelas manhãs se enche de neblina: “[...] quando olhamos lá fora é como se minha casa e eu, e meu amado cachorro, Ede, estivéssemos à deriva em um mar cinza-perolado” (Walker, 2023, p. 481). O tempo da natureza e suas cenas de cultivo, vida,

---

<sup>112</sup> Em uma postagem realizada em sua rede social no Instagram (@emicida), Emicida publica a imagem do livro *Principia – O sistema do Mundo*, de Isaac Newton, com a seguinte legenda: “Principia é o início de tudo aliás, esse nome vem do livro de Isaac Newton o Principia Mathematica, onde ele divide com o mundo as suas famosas leis. As interpretei como metáforas sobre os corpos e culturas humanas entrando em contato ao longo da história movidos pela fé, com um recorte bem preciso a respeito da melhor parte disso”.

morte e nascimento parecem ser para ela um substrato, como um húmus de certos artistas. O cinza-perolado das manhãs no vale, tal como o *AmarElo*, é uma coloração vista como possibilidade de grafar experiências inomináveis.

Junto ao Grande Rio de Alice Walker, Emicida se torna íntimo das almas ancestrais “e da música dos que não-morrem-nunca”; de cabeça erguida cultiva músicas como se fossem sementes. A terra, a matemática, os tambores e o amor; *Principia* é escolhida para carregar sistemas imensos do mundo:

[...]  
 Cale o cansaço, refaça o laço  
 Ofereça um abraço quente  
 A música é só uma semente  
 Um sorriso ainda é a única língua que todos entende  
 Cale o cansaço, refaça o laço  
 Ofereça um abraço quente  
 A música é só uma semente  
 Um sorriso ainda é a única língua que todos entende  
 (Tio, gente é pra ser gentil)

Tipo um girassol, meu olho busca o Sol  
 Mano, crer que o ódio é a solução  
 É ser sommelier de anzol  
 Barco à deriva, sem farol  
 Nem sinal de aurora boreal  
 Minha voz corta a noite igual um rouxinol  
 Meu foco de pôr o amor no hall

[Fabiana Cozza]  
 Tudo que bate é tambor  
 Todo tambor vem de lá  
 Se o coração é o senhor, tudo é África  
 Pus em prática  
 Essa tática  
 Matemática, falou?  
 Enquanto a terra não for livre, eu também não sou  
 Enquanto ancestral de quem tá por vir, eu vou  
 E cantar com as menina enquanto germina o amor  
 É empírico, meio onírico, tipo Kiriku, meu espírito  
 Quer que eu tire de tu a dor

[...]  
 (Principia, 2019)

Da imponência de uma flor como o girassol, até os descaminhos de um barco à deriva sem farol, o pequeno rouxinol está sempre lá a repousar em seu interior. Na voz de Fabiana Cozza, o nome Kiriku não passa despercebido, um notável personagem da história popular africana, a criança mais dotada de infância, é o único sujeito capaz de salvar o seu povo das agruras de Karabá. Em 1998, o conto inspirou a criação do filme de animação *Kiriku e a Feiticeira* (Ocelot, 1998), dando vida à lenda africana no cinema. Segundo Noguera (2017, p. 116), na obra audiovisual é possível

pensar a infância de maneira positiva, na medida em que Kiriku é visto como “[...] o menor menino da aldeia, a criança mais ‘plena’ de infância é a mais ‘competente’ em resolver os problemas coletivos”. Tal como a lenda Kiriku, o processo de criação de *Principia* — e poderíamos dizer da obra *AmarElo* — é dotado de misticidade, coletividade e vivência; é o “sonho de um cara”, diz Emicida, espaço no qual todos se ajudam, se compreendem, como numa memória de infância:

Principia é esse sonho, literalmente esse sonho, tá ligado?! Por isso, é uma música que começa etérea, aérea, ela não tem ritmo. [...] Ela começa com aquela vozinha, das veinha, tá ligado?! É quase uma memória de infância. Tipo sua mãe ninando você. [...] Esse cara tá sonhando com esse tempo que ele sentia fé, sentia compreensão. Ele começa a se conectar com as plantas, arruda, religião. Ele tá pegando coisas pra acreditar num momento em que o mundo tá dizendo pra ele: não acredite. A gente precisa lutar, porque a única coisa que a gente tem é uns aos outros (AmarElo, 2020)<sup>113</sup>.

Nesta música, o *rapper* unifica a energia das religiões, da natureza e do Outro, para falar de esperança no futuro, através da coletividade: “Com o cheiro doce da arruda/ Penso em Buda calmo/ Tenso eu busco uma ajuda às vezes me vem o Salmo/ Tira a visão que iluda, é tipo um oftalmo/ E eu, que vejo além de um palmo/ Por mim, 'to Ubuntu, ó, uau!”, são os primeiros versos de *Principia* (2019). O filósofo Mogobe Ramose, uma das principais referências da filosofia Ubuntu, é um companheiro para olhar a criação de Emicida. Segundo Ramose, para os povos falantes da língua Bantu, na África subsaariana, o Ubuntu orienta seus princípios essenciais e organizacionais: “Estas populações precisam, face à globalização econômica, cimentar fortes vínculos de solidariedade, em primeiro lugar, entre elas mesmas” (Ramosse, 2009, p. 139). O ser em construção, assim como uma recusa incessante à verdade e aos ideais universais, está no seio da filosofia Ubuntu (Ramosse, 2011). Vagando por *Principia*, as cenas que desenham este sonho têm como trilha os ecos da frase: “Tudo, tudo, tudo que nós tem é/ Tudo, tudo, tudo, tudo que nós tem é nós!”.

Ao evocar a figura de Kiriku e o ideal Ubuntu, Emicida nos chama a saber mais, em um diálogo que concerne em pensar a ideia de formação em sintonia com a noção de infância, trazida tanto na produção audiovisual, quanto nos fundamentos filosóficos da Ubuntu, aproximação esta realizada por Nogueira (2017). Para o autor, na Ubuntu e na história de Kiriku no cinema, a infância figura como conceito bidimensional; uma etapa da vida, mas também movimento de reinvenção e ressignificação. No dialeto zulu existem duas palavras para dizer “infância”: *ubungane*, a fase em que as crianças

<sup>113</sup> As falas de Emicida retiradas do documentário *AmarElo — É tudo pra ontem*, aparecem como (AmarElo, 2020).

habitam e a *ubuntwana*, significado de sentido humano ou condição de experiência para reinventar o mundo (Noguera, 2017).

Como a terra, falamos de uma estética musical fértil e envolta por uma densidade comunicacional, que nos permite passear e conversar com universos e por entre os continentes. Como, por exemplo, nos levar da África até Ásia, lugar de encantamento, império dos signos, em especial para um amante dos animes e dos filmes de Hayao Miyazaki. Precisamente, o Japão é também uma casa para Emicida. Morada de sua primeira arte, onde funda a possibilidade de a fantasia ser ofício pulsante, de pulso, à custa do manuseio da caneta em favor da ilustração e da escrita, dos quadrinhos e das histórias. No museu Ghibli<sup>114</sup>, o fenaquistocópio “em pleno funcionamento” chama a atenção de Emicida, uma vez que o brinquedo fabricado para iludir o espectador, ao criar a sensação de movimento, naquela montagem remete ao ônibus-gato, do filme de Miyazaki, *Meu amigo Totoro* (1995). As obras do cineasta japonês são algumas das primeiras referências revisitadas por Emicida, no processo de criar o *AmarElo* (2019).

Assim como o Miyazaki faz em seus filmes, eu queria fazer que tudo tivesse vida. Onde tudo se mexesse. Se pegássemos uma lente e analisássemos cada parte separada, encontraríamos uma história gigante pra contar. Eu queria criar uma espécie de micro multiverso, onde cada planeta, estrela, constelação e galáxia eram detalhes do grande universo guardado dentro do álbum *AmarElo* (Emicida, 2020b).

De tanto gastar a sola do pé, com a ponta da caneta Emicida é capaz de dar vida a seres inanimados e reescrever a geografia, onde manhãs de São Paulo lá tem seus Vietnã e o apagar das brasas guarda mais que escuridão, têm sombras dançantes de fumaças: “A Lua já tá no Japão, como esse mundo é pequeno/ Farelos de um sonho bobinho que a luz contorna/ Dar um tapa no quartinho, esse ano sai a reforma/ O som das criança indo pra escola convence/ O feijão germina no algodão, a vida sempre vence/ As nuvens curiosas, como são/”, demonstra a *Ordem natural das coisas* (2019). O artista, como se contagiado pela forma dos haicais, impõe a simplicidade aos versos e demonstra uma economia de palavras para intencionalmente criar vazios, porque acredita que neles sobram emoções:

Então tem uma pesquisa muito grande de como colocar uma palavra, de tirar uma palavra, e deixar o vazio, o entendimento, o respiro, tá ligado?! [...] Eu tô tipo, conduzindo uma pesquisa estética, também, porque pra mim é um

<sup>114</sup> O Museu Ghibli, é um espaço destinado ao acervo de obras do Studio Ghibli, criado pelo cineasta Hayo Miyazaki. Localizado em Tóquio, no Japão, suas instalações são voltadas para elementos do universo infantil, tecnológico e de artes plásticas. Além disso, o ambiente conta com sala destinada a exibição dos curtas-metragens do Studio. Tal como seus filmes, o museu é especialmente voltado para à arte e à técnica de animação.

exercício de tirar palavras. [...] Eu quero tirar palavras, tirar o máximo de palavras de dentro daquilo, pra poder potencializar a emoção. Parece uma estratégia meio suicida também, porque, né. Você vive de falar coisas e aí de repente você tá tirando as coisas que você fala, pra deixar que a emoção exploda. Mas pra mim isso também é fundamental, porque a emoção, ela une todos nós. [...] Então é uma grande busca, pra colocar a emoção no *pantheon* do encontro, e o AmarElo é um disco de encontro (Emicida, 2020c).

Nos vãos contidos em a *Ordem natural das coisas*, cabe o tom azulado de um nascer do dia no Jardim Fontalis, que se observa da Avenida Sezefredo (AmarElo, 2020). Parente das aranhas, como as escritoras e os escritores que tecem, fazem enredos e escrevem, o cantor cria paisagens turbulentas em horizontes de fugacidade e densidade, que perambulam por nossas profundezas. “Mas a força nunca se esgota, porque ela própria é turbulência. A poesia — na medida em que é ela mesma uma totalidade que se reforça — anima-se de outra dimensão de poesia que cada um advinha ou balbucia no fundo de si” (Glissant, 2021, p. 189), escreve o filósofo Edouard Glissant, ao pensar uma poética da relação<sup>115</sup>. Em razão disso, se torna difícil, até mesmo impossível, abreviar as linhas de força empoleiradas na tessitura do verbo de Emicida. Ou seja, é uma paisagem que não nos cabe resumir, defende Glissant. Ela, a poesia, nos arrasta pela força do gesto como novidade do mundo, e neste movimento, só nos resta reconhecê-la a partir da grandeza de sua partilha (*Idem*).

Por conta disto, “Deixe que eu fale/ Não as minhas cicatrizes” é verso, poesia e sobretudo um clamor. Um pedido vindo de alguém que tem muito a dizer, pois toma a palavra como artesanaria diária: “[...] eu escrevo todo dia” (Emicida, 2019c). E de tanto registrar, tecer, criar, pelo exercício da escritura parece desaparecer, no sentido de uma radical experiência de criação, onde o poeta desaparece para dar lugar à linguagem, ao passo em que almeja e reconhece a relevância de tomar a autoria de determinada história. Emicida mergulha em um trabalho sobre si mesmo que também é “[...] um trabalho intelectual, ético e estético, que nos coloca numa posição quase de Sísifos, aceitando começar sempre e outra vez nossa jornada, no sentido de um desprendimento de nós mesmos, de uma modificação lenta e árdua em relação àquilo que somos e pensamos”, como aponta Rosa Fischer, ao pensar as relações entre arte, filosofia e educação, ao lado do escritor moçambicano Mia Couto e do filósofo francês Michel Foucault (Fischer, 2015, p. 947).

---

<sup>115</sup> “Chamamos de Relação a expressão dessa força, que também é sua maneira: o que se faz do mundo e o que dele se exprime” (Glissant, 2021, p. 189).

Por certo tratamos de um processo árduo de produção de si mesmo de um artista comprometido também com uma espécie de existência coletiva, isto expõe os riscos, as ambivalências e as aventuras guardadas no universo da criação, com o qual temos tanto a aprender. No palco consagrado das belas artes, o artista plástico carioca Maxwell Alexandre<sup>116</sup> observa suas obras e aponta para uma zona demarcada pela condição intrínseca da autoria, não apenas por uma estética singular e assinada, mas também pelas vivências e experiências como um homem negro e da comunidade da Rocinha, traço que, segundo Maxwell, hoje em dia salta em sua criação. “Vindo de onde eu vim, vindo daqui, com a minha história de vida, não tem como eu lidar com a pintura, talvez eu consiga isso daqui uns vinte anos, lidar com a pintura, só dentro do campo da pintura, sacou? A pintura pela pintura” (Maxwell, 2018), reflete o artista, em entrevista à mídia online francesa DeepThroat. Logo, a posição da artista periférica e do artista periférico, da arte negra, e poderíamos citar ainda da arte feminina, ainda é um vão cercado de ambiguidade, no qual a presença nunca parece natural, mas sempre concedida (Seligmann-silva, 2022).

Tendo isso em vista, não se trata de incorporar a defesa de um distanciamento do artista como uma espécie de virtude do fazer artístico. Tampouco reivindicar as nomenclaturas produzidas, sejam elas pela linguagem colonizada ou contra colonizadora — seria reducionista e perigosa a atitude de resumir esta discussão somente a isto. Trata-se antes de tomar uma posição, tal como nos propõe em sua tese de doutorado Márcio de Freitas do Amaral, de “romper com essas imagens, *ver de outro modo* a existência desses sujeitos e significados que eles constroem” (Amaral, 2015, p. 28, *grifo do autor*). Amaral nos fala de uma tensão entre a visibilidade e a invisibilidade, que atravessa as jovens e os jovens ditos de periferia, e com isso os inscreve na sociedade a partir de dois papéis bem delimitados, quais sejam, de problema social (quando ligado à segurança pública e à guerra ao narcotráfico) ou de vencedores da vida (quando ocupam lugares de ascensão social) (Amaral, 2015).

Nesse sentido, os artistas Emicida e Maxwell Alexandre nos inspiram a olhar desde um outro lugar, no qual a diferença não se abrevia a uma descrição ou à

---

<sup>116</sup> Da pintura abstrata, até referências vindas do *Rap Nacional*, em suas obras o artista mescla a influências da cultura pop com um universo cotidiano periférico e afrocentrado. Entre os principais materiais que servem como base para suas pinturas estão o papelão, lonas de piscinas Capri e o papel pardo (este último frequentemente utilizado como base para grandes painéis) (Böckman; Sbardelotto, 2021). “Maxwell Alexandre cresceu olhando as distâncias do mundo ao qual buscava se inserir. Nascido e criado na favela da Rocinha, no Rio de Janeiro, começa a pintar aos 22 anos e, inspirado pelas rimas de artistas do *Rap Nacional*, passa a retratar a rotina frenética e abundante da favela carioca entre a violência policial, a desigualdade, a cultura e o empoderamento racial” (*Idem*).

representação de algo ou de alguma coisa. Mas sim almeja ser exposta no galpão mais extenso de nossas reflexões; “[...] em que o criador torce as linguagens existentes, do mundo empírico e cotidiano, e nos oferece a diferença. A pura diferença, que por sua vez nos põe a pensar distinto do que pensávamos antes” (Fischer, 2015, p. 950). Tanto o *rapper* quanto o pintor elevam as discussões da arte e do conhecimento, para um âmbito no qual ocupar o Theatro Municipal, galerias de arte, museus e palcos nacionais e internacionais é sinônimo de ruptura, mas, sobretudo, oportunidade para discutirmos os modos como nossa sociedade perpetua a máxima de que onde há violência física, há violência simbólica.

Logo, o processo de olhar aquilo que nomeamos de *memórias de formação de artistas com a arte* caminha justamente pela possibilidade de conhecer o seu fazer artístico como uma atividade de trabalho em torno da subjetividade, uma atitude consigo, inseparável dos atravessamentos do mundo. À vista disso, Emicida aponta a todo momento em direção a vastidão de significados da vida, das pessoas, das coisas. Neste extenso galpão construído pelo músico, temos a oportunidade de conhecer a décima faixa homônima do álbum *AmarElo* (2019), onde parece residir o paradoxo do desaparecimento e aparecimento do ser (Foucault, 2009; Fischer, 2015). Com sua letra escorregadia de interpretações, entramos em um jogo de transparência e de total opacidade da linguagem artística, pois sentimos o verbo se esquivar na poesia, se fazer familiar na escuta da rima, para por fim exigir de nós a conversão do olhar:

[...]  
 [Emicida]  
 Figurinha premiada, brilho no escuro  
 Desde a quebrada avulso  
 De gorro, alto do morro e os camarada tudo  
 De peça no forro e os piores impulsos  
 Só eu e Deus sabe o que é não ter nada, ser expulso  
 Ponho linhas no mundo, mas já quis pôr no pulso  
 Sem o torro, nossa vida não vale a de um cachorro, triste  
 Hoje Cedo não era um hit, era um pedido de socorro  
 Mano, rancor é igual tumor, envenena a raiz  
 Onde a plateia só deseja ser feliz (ser feliz)  
 Com uma presença aérea  
 Onde a última tendência é depressão com aparência de férias  
 (Vovó diz) odiar o diabo é mó boi (mó boi)  
 Difícil é viver no inferno (e vem à tona)  
 Que o mesmo império canalha que não te leva a sério  
 Interfere pra te levar à lona, revide!

[Majur, Emicida e Belchior]  
 Tenho sangrado demais  
 Tenho chorado pra cachorro  
 Ano passado eu morri

Mas esse ano eu não morro  
 Tenho sangrado demais (demais)  
 Tenho chorado pra cachorro (preciso cuidar de mim)  
 Ano passado eu morri  
 Mas esse ano eu não morro  
 Ano passado eu morri  
 Mas esse ano eu não morro

[Pablo, Majur e Emicida]  
 Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes  
 Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nós?  
 Alvos passeando por aí  
 Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes  
 Se isso é sobre vivência, me resumir à sobrevivência  
 É roubar o pouco de bom que vivi  
 Por fim, permita que eu fale, não as minhas cicatrizes  
 Achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes  
 É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nós sumir  
 [...]  
 (AmarElo, 2019)

Esta canção é o testemunho do escritor que “torce as linguagens existentes, [...] e nos oferece a diferença”, pois, ao passo que nos concede um passeio por cotidianos, sentimentos, limites e sonhos incrustados no real, suplica a permissão para ser apenas poeta e habitar sua criação: “[...] é uma ansiedade da obra inteira. [...] Mas, desde a primeira mixtape, você vai encontrar uma série de frestas que ilumina aquela busca, porque era por isso que a gente tava lutando. A gente não tava lutando pra lutar mais, a gente tava lutando pra encontrar um lugar solar” (Emicida, 2019d). Seria insanidade comportar tantas coisas em uma coloração, em uma só palavra? *AmarElo*, obra e canção, se assemelha à beleza dos delírios reivindicados por Manoel de Barros. Não por acaso, nos versos deste poeta brasileiro, Emicida se reconhece como um fotógrafo do invisível; a registrar o silêncio, o perfume, a remissão contida no olhar azul-perdão de um mendigo (AmarElo, 2020)<sup>117</sup>. Para nós, adultos, seres da racionalidade, talvez seja demasiado absurdo os modos como Emicida guarda tantos horizontes dentro de pequenos versos; talvez seja por isso que ele prefere, por vezes, habitar o mundo das crianças, brincar com chocalhos enquanto conversa com sua filha Tereza, na abertura de *Cananéia, Iguape e Ilha Comprida* (2019): “Quando eu tô perto das minhas filhas, eu acredito que o mundo pode ser melhor, porque elas são melhores que o mundo. [...] E aí, o que eu faço com o meu

<sup>117</sup> Emicida faz referência ao poema *O fotógrafo*, de Manoel de Barros. Ver Barros (2000).

trabalho, com a minha construção, com a minha capacidade de construir coisas, é tentar deixar o mundo no nível das crianças” (Emicida, 2019d).

Nesta busca, o artista vê a loucura não nas palavras imaginadas pela infância, mas na racionalidade de um mundo que deixa de lado o exercício de inventar: “O tempo passa, a dureza da verdade da vida nos assola, e esquecemos que um dia inventávamos, que também delirávamos, que fazíamos nascimentos” (Loponte, 2019, p. 480), reflete Luciana Gruppelli Loponte, ao discutir os modos como artistas desafiam as verdades de nossos discursos, sejam eles, educacionais, raciais, étnicos ou científicos. Ainda, segundo a autora, a arte pode nos convocar a habitar “[...] um lugar intersticial que não é nem de um educador ou de um cientista, ou de uma etnógrafa, ou muito menos de alguém que quer descobrir a verdade sobre o que quer que seja” (*Idem*).

Por certo, Emicida reside neste pequeno espaço entre as partes ou entre duas coisas vizinhas, o lugar intersticial, onde na companhia da arte constrói frestas como gretas no mundo. Um espaço arduamente feito para acolher as linhas das escritas, os timbres da voz, as divisões rítmicas dos encontros, onde o artista pode ser tantas coisas e decide inspirado em Jorge Ben Jor: “Eu quero ser o homem da gravata florida, porque eu decidi que vou torcer pela paz, pela alegria, pelo amor. Pelas moças bonitas e pelas coisas úteis que se pode comprar com dez cruzeiros. Pelo inverno, pelo sorriso, pela namorada, pelo verão, pelo céu azul, pela dignidade” (Emicida, 2020b). Ao evocar a obra de Jorge Ben Jor, o *rapper* nos chama a pensar nas confluências ancestrais da música negra afro-brasileira como importantes chaves de leitura para nossas pesquisas em educação. Ou seja, com um olhar singular e em estado de devir, semelhante à noção de identidades defendida por Stuart Hall, na qual a memória, a linguagem, a cultura são nossas companhias para pensar não de maneira arbitrária quem nós somos, mas com liberdade em quem podemos nos tornar (Hall, 2009).

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Americanah**. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

AMARAL, Márcio de Freitas do. 2015. Jovens de periferia e arte de construir a si mesmo: experiências de amizade, dança e morte. 240 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

AMARELO: é tudo pra ontem. Direção: Fred Ouro Preto. Produção: Evandro Fióti e Laboratório Fantasma. Brasil: Netflix, 2020. 89 min.

BARROS, Manuel de. **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

BARTHES, Roland. Escritores, intelectuais, professores. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BÖCKMANN, Estela. SBARDELOTTO, Diane. “Maxwell Alexandre: das vielas da Rocinha e dos museus”, ArteVersa [Online], setembro de 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/maxwell-alexandre-das-vielas-da-rocinha-e-dos-museus/>.

BRANDÃO, Leci. Ele faz *freestyle*, a gente faz partido alto. In: EMICIDA (Org.). **Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe...: Antologia inspirada no universo da mixtape**. São Paulo: LiteraRua, 2019.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** Volume 4. São Paulo: Ed. 54, 1997.

DIAS, Andrea Ernest. 2010. Mais ‘coisas’ sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro. 326 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

DONA Jacira. O Grande Ateliê de Dona Jacira, [Vídeo]. Agência Mural de Jornalismo das Periferias, 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=pOrvokYLg\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=pOrvokYLg_Q).

DONA Jacira. Plantar, colher e respirar - Com Dona Jacira #SescVerão [Vídeo]. Sesc Pinheiros, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=35t8oOp3YfE>.

DONA Jacira. **Café**. São Paulo: LiteraRUA: 2019.

DONA Jacira: o legado. Direção de Gabi Jacob e Evandro Fióti. Brasil: LabFantasma, 2022. 27min. Streaming.

EMICIDA. Emicida - Studio62 Bate Papo [Vídeo]. ProjetoStudio62, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bfemT62hIS8>.

EMICIDA. Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa... - Entrevista com Emicida, [Vídeo]. Naboca Dopovo, 2015a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XTrjSrZ1Zx8>.

EMICIDA. TV CARTA. Emicida: "Meus antepassados acorrentados me motivam" [Vídeo]. CartaCapital, 2015b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5ESpUsVmMpQ>.

EMICIDA. Emicida e Lázaro Ramos - Parte 1 [Vídeo]. Canal Brasil, 2017a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xy14vJkdX-A>.

EMICIDA. Histórias do rap nacional [Vídeo]. Ronald Rios, 2017b. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=9ZMB\\_PFBavc](https://www.youtube.com/watch?v=9ZMB_PFBavc).

EMICIDA. Emicida: Arte e Revolução [Vídeo]. TV Boitempo, 2017c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aB3ArCufnjA>.

EMICIDA. Emicida: livre, emocional e selvagem - Entrevista completa [Vídeo]. Le Monde Diplomatique Brasil, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wk2TE2Yvjlk>.

EMICIDA. A música como um diálogo. In: EMICIDA (Org.). **Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe...**: Antologia inspirada no universo da mixtape. São Paulo: LiteraRua, 2019a.

EMICIDA. ACERCA - EMICIDA [Vídeo]. RAP TV, 2019b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TtNUIQeYNL0>.

EMICIDA. "O Teatro Municipal ficou pequeno", conta Emicida [Vídeo]. Estadão, 2019c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X0UpWJO2nXk>.

EMICIDA. "Não é uma carreira. É uma causa": entrevista com Emicida [Vídeo]. Nexo Jornal, 2019d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9xBF2aAgvel&t=9s>.

EMICIDA. Roda Viva – Emicida - 27/07/2020 [Vídeo]. Roda Viva, 2020a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pDV3SGzV3m4>.

EMICIDA. [Locução de]: Emicida. São Paulo: Laboratório Fantasma, abr de 2020b. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2KOgRbLU4YuXgd9vQqX008?si=68eac8869a37407a>.

EMICIDA. METEORO ENTREVISTA - EMICIDA [Vídeo]. Meteoro Brasil, 2020c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jlsr3Syfl6k&t=17s>.

EMICIDA. Entrevista a Emicida sobre "AmarElo — É Tudo Pra Ontem" - Antena 3. ANTENA 3, 2020d. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=m\\_kljJaGX18](https://www.youtube.com/watch?v=m_kljJaGX18).

EMICIDA. Quem Emicida lê, ouve, reverencia? — Leandro Karnal e Emicida, [Vídeo]. PrazerKarnal, 2021a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bV4P7TThAI&t=6s>.

EMICIDA. Emicida: "Hoje falar sobre o amor é revolucionário" [Vídeo]. Público, 2021b. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=gxsr89Fk\\_bw](https://www.youtube.com/watch?v=gxsr89Fk_bw).

EMICIDA. [Locução de]: Mano Brown e Semayat Oliveira. São Paulo: Mano a Mano, mar de 2022a. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6af0NgIhLRQDMV8ioK5h53?si=2484c7ef6a9747e4>

EMICIDA. Ao Vivo: Café Radar com Emicida [Vídeo]. NOVABRASIL, 2022b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ugVI9XR6bqA&t=112s>.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Arte, pensamento e criação de si em Foucault: breve ensaio. **Currículo sem Fronteiras**, v. 15, n. 3, p. 945-955, set./dez. 2015.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. "Vamos nos aquilombar?" Cinema e alteridade em nome de lutas antirracistas. In: FRESQUET, Adriana. ALVARENGA, Clarisse (Orgs.). **Cinema e educação digital: a lei 14.533**. Reflexões, perspectivas e propostas. Belo Horizonte: Universo Produções, 2023.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Ditos & Escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. Prefácio (*Anti-Édipo*) (1977). In: FOUCAULT, Michel. **Repensar a Política**. Ditos & Escritos VI. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Arte, Epistemologia, Filosofia e História Moderna**. Ditos & Escritos VII. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Belo perigo: Conversa com Claude Bonnefoy**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. 2007. Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960. 183 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

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

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2009.

HILTON, James. [1933] **Horizonte perdido**. 1 ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2019.

KIRIKU e a Feiticeira. Direção: Michel Ocelot. Produção: Didier Brunner. França: France 3, 1998. 74 min. Youtube.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LUCINDA, Elisa. **A fúria da beleza**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Arte, verdade e pesquisa em educação. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 21, n. 2, p. 479–494, 2019. DOI: 10.20396/etd.v21i2.8651387.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider: ensaios e conferências**. 1 ed. Autêntica: Belo Horizonte, 2021.

MORRISON, Toni. **A fonte da autoestima: ensaios, discursos e reflexões**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MORRISON, Toni. **Amada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela**. 1 ed. Rio de Janeiro: Cabogó, 2021a.

MAXWELL ALEXANDRE. Maxwell Alexandre [Vídeo]. DeepThroat magazine, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1iPf3DAbEwk>.

MEU amigo totoro. Direção: Hayao Miyazaki. Japão, 1995. 87min.

NASCIMENTO, Beatriz. **O negro visto por ele mesmo**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos Póstumos 1887-1889**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

NOGUERA, Renato. Pinóquio e Kiriku: infância(s) e educação nas filosofias de Kant e Rамose. In: ALENCAR, Marta Vitória de; CARNEIRO, Silvio Ricardo Gomes; CORREIA, Adriano; PASCHOAL, Antonio Edmilson. (Orgs.). **Filosofar e ensinar a filosofar**. Coleção XVII Encontro ANPOF. São Paulo: ANPOF, 2017.

ÔRÍ. Direção: Raquel Gerber. Brasil: Angra Filmes, Fundação do Cinema Brasileiro, 1989. 91 min.

PEREIRA, Jaqueline Trindade. 2023. Casas de Hip Hop: criação e construção de saberes emancipatórios. 92 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

RAMOSE, Mogobe B. Globalização e Ubuntu. In: SANTOS, Boaventura de Souza.; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina. 2009.

RAMOSE, Mogobe. Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana. In: **Revista Ensaios Filosóficos**, v.4, 2011.

RIVIERA, Tania. A Excrita de Hélio Oiticica. **Revista Poiésis**, n 17, p. 53-64, jul., 2011.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, Allan da. ENCONTRO COM O AUTOR ALLAN DA ROSA [Vídeo]. Fábricas de Cultura, 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tktkglSugEc>>.

ROSE, Trícia. **Barulho de Preto: Rap e cultura negra nos Estados Unidos Contemporâneos**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2021. 336p.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Rompendo a cumplicidade entre o dispositivo estético e o colonial: arte afro-brasileira, arte negra afrodescendente”, ARTE!BRASILEIROS [Online], março de 2022. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/arte-negra-brasileira/>.

SILVA, Andressa Queiroz da; APONTES, Selmo Azevedo. O pretoguêse a ancestralidade africana no Brasil: uma análise de Canto II, da obra “O canto dos escravos”. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 78, set./dez. 2020.

SNEAD, James Arthur. On Repetition in Black Culture. **African American Review**, v. 50, n. 4, pp. 648-656, 2017.

SOBRE Noiz. Direção de Emicida, Evandro Fióti, Ênio Cesar. Brasil: LabFantasma, 2017. 71 min 3s. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kE7EIPjWhac&t=5s>>.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação: e outros ensaios**. 1 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

TAPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. 1 ed. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

VICENTE, Alexandre Luís. 2012. Moacir Santos, seus ritmos e modos: “coisas” do ouro negro. 218 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

WALKER, Alice. **Colhendo flores sob incêndios: os diários de Alice Walker 1965-2000**. Rio de Janeiro: Record, 2023.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: Uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

**Músicas citadas:**

ELZA SOARES. A carne. Maianga/Dubas: 2002. CD, Mp3, Streaming (3min 39s). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5cjmge1utiQLGaPaRDjATo?si=31ab6a08fea74ad3>.

CAETANO VELOSO. Outras palavras. São Paulo: Universal Music: 1981. LP, CD, Mp3, Streaming (3min 50s). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6Yoe5DwEruorvXOQHU2uWY?si=4b369ea79c4249a7>.

CAETANO VELOSO, GILBERTO GIL. Cinema Novo. São Paulo: Universal Music: 1993. LP, CD, Mp3, Streaming (4min 13s) <https://open.spotify.com/track/6nZva1HKMHFlfzOyyEWul?si=8dba7b9eb29a4960>.

DJAVAN. Luanda. Rio de Janeiro: EMI Music Brasil Ltda: 1980. LP, CD, Mp3, Streaming (4min). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1nfYAGZJn5LecP7UerSzbR?si=3a428e5ce279404b>.

EMICIDA. Pra Quem Já Mordeu Um Cachorro Por Comida Até Que Eu Cheguei Longe (Álbum Completo). São Paulo: Laboratório Fantasma: 2009. CD, Mp3, Streaming (78min). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/3ZA85zeudxFA1NGeb6avXS?si=winLOUh-TPO-XTZ8Xglm7w>.

EMICIDA. Soldado sem bandeira. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2009. CD, Mp3. (3min 29s). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3PNPGfkDqzjE8vykLzwJDK?si=5d3126275a834813>.

EMICIDA. Outras Palavras. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2009. CD, Mp3, Streaming (3min 41s). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1JGmmllyoCIHQsGsQQHtsW?si=8aca165a4cc74d34>.

EMICIDA. Triunfo. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2009. CD, Mp3, Streaming (3min 29s). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3XELYgcY0b9mGsJE28r4Fh?si=b0d2be9a7f244a9b>.

EMICIDA. Ainda Ontem. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2009. CD, Mp3, Streaming (3min 37s). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0aK5pOk6Xo2hB2Mto0vSBa?si=5fe88af073bd4dcb>.

EMICIDA. O Glorioso Retorno De Quem Nunca Esteve Aqui (Álbum Completo). São Paulo: Laboratório Fantasma: 2013. CD, Mp3, Streaming (51min 41s). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/57PWjWHzqzODblomXxnQca?si=WCy8V0acQU2Yx5pAiflleA>.

EMICIDA. Milionário do Sonho. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2013. CD, Mp3, Streaming (50s). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4dAUOtAYGbzKSKIJpY78OO?si=f96542114f154c2b>.

EMICIDA, DONA JACIRA. Crisântemo. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2013. CD, Mp3, Streaming (5min 16s). Disponível em:

<https://open.spotify.com/intl-pt/track/6ttr8uK3KcGCnTghOm3hwN?si=e826176b786341ef>.

EMICIDA, DONA JACIRA, ANNA TRÉA. Mãe. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2015. CD, Mp3, Streaming (4min 58s). Disponível em:

<https://open.spotify.com/intl-pt/track/3z32Uk7vU6GWjpALDkV3Vv?si=793e1b0ca4dd439d>.

EMICIDA. São Pixinguinha. COLORSxSTUDIOS: 2021. Mp3, Streaming (3min 29s). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3bw4LQ0BKYIsvjJg9UCwy?si=1822b7c623ee41c4>.

EMICIDA. Emicídio. São Paulo: Laboratório fantasma: 2010. CD, Mp3, Streaming (58min 10s). Disponível em:

<https://open.spotify.com/album/1xTiVYWuLx7GkZN9NLRVEs?si=y6hHFICwTwuVTfulkdI3iQ>.

EMICIDA. Obrigado, Darcy! (O Brasil que vai além). São Paulo: Laboratório Fantasma, Sony Music: 2014. Streaming (4min 15s). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=YvQLw8XRBKQ>.

EMICIDA. Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015. CD, Mp3, Streaming (52min 05s). Disponível em:

[https://open.spotify.com/album/77ye4kGcWBmzclWFiSClJE?si=V-Nyo46MQMqbem\\_9D3NIVg](https://open.spotify.com/album/77ye4kGcWBmzclWFiSClJE?si=V-Nyo46MQMqbem_9D3NIVg).

EMICIDA, J. Ghetto. Boa esperança. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2015. CD, Mp3, Streaming (3min 02s). Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/2v3FdNAsle9rh62DOb4Zlz?si=fed14448dae741fd>.

EMICIDA. Casa. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2015. Mp3, Streaming (4min 01s). Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/4icFcHyZjwzHhTuEcDvEkC?si=b56e1a12824d446b>.

EMICIDA. BATUCADEIRAS DO TERREIRO DOS ÓRGÃOS. Chapa. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2015. Mp3, Streaming (3min 38s). Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/7wlJeLu1laRNNXwwwLodX0?si=4a7cf5fc95624f06>.

EMICIDA. Madagascar. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2015. Mp3, Streaming (3min 52s). Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/0FAisOr5R8iaelTo9j6nQ4?si=f726939680e94bfb>.

EMICIDA. Mufete. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2015. Mp3, Streaming (3min 58s). Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/5jMXOj3VZCe9j4Wox5Px5?si=adb06b9fdf6a422f>.

EMICIDA, VANESA DA MATA. Passarinhos. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2015. CD, Mp3, Streaming (3min 41s). Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/0gGjX0aUg7OaUSAhi1CmDk?si=00416559751f4945>.

EMICIDA. AmarElo. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2019. CD, Mp3, Streaming (48min 47s). Disponível:

<https://open.spotify.com/album/5cUY5chmS86cdonhoFdn8h?si=kMRPFXqbSsyzpwUbnlslWQ>

EMICIDA. Principia. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2019. CD, Mp3, Streaming (5min 57s). Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/1wTuMYmA3AJC7zKq6cuu19?si=52924b74dd99448e>

EMICIDA, MC THA. A ordem natural das coisas. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2019. CD, Mp3, Streaming (3min 55s). Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/7MK6sYIWniVj8D1mrAAIwb?si=0a2e4e2dbae94b35>

EMICIDA, ZECA PAGODINHO. TOKYO SKY PARADISE ORCHESTRA. Quem tem amigo (Tem tudo). São Paulo: Laboratório Fantasma: 2019. CD, Mp3, Streaming (4min 09s). Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/4yEBOuDHhrFeGXyXNJ3C4y?si=e7f97713759b40fc>

EMICIDA. Cananéia, Iguape, Ilha Comprida. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2019. CD, Mp3, Streaming (5min 35s). Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/3aXbjjFVHC86pSZey62vbS?si=fe8ae24e375f47a3>

EMICIDA, DONA ONETE, JÉ SANTIAGO, PAPIILLON. Eminência Parda. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2019. CD, Mp3, Streaming (4min 04s).

Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/2iCQmixyFnDaOSvs0Fs7r?si=dee77d874206481e>

EMICIDA, MAJUR, PABLO VITTAR. AmarElo (Sample: Sujeito de sorte - Belchior). São Paulo: Laboratório Fantasma: 2019. CD, Mp3, Streaming (5min 20s). Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/5p3Llly38s0QQNoSTwbZXX?si=7a514656168e488c>

JORGE BEN JOR. A Tábua de Esmeralda (Álbum completo). São Paulo: Universal Music: 1974. CD, LP, Mp3, Streaming (40m 16s). Disponível em:

[https://open.spotify.com/album/5rcMJNWebtl2r2S18Je1A0?si=RtSe8KXJSUCf2jobh2c\\_8Q](https://open.spotify.com/album/5rcMJNWebtl2r2S18Je1A0?si=RtSe8KXJSUCf2jobh2c_8Q).

JORGE BEN JOR. Magnólia. São Paulo: Universal Music: 1974. CD, LP, Mp3, Streaming (3m 14s). Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/68DcdlbgA4vEektulFWPZ?si=fe8de61475494502>

JORGE BEN JOR. O homem da gravata florida. São Paulo: Universal Music: 1974. CD, LP, Mp3, Streaming (3m 05s). Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/09fMrVtgABLxRRuZ2Obx51?si=c15a732aec54e3b>

JORGE BEN JOR. Zumbi. São Paulo: Universal Music: 1974. CD, LP, Mp3, Streaming (3m 31s). Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/4SASmOXEaX8c4mK8RSHFJS?si=fc72618bd9da481a>.

KAMAU. Non Ducor Duco (Álbum completo). São Paulo: Plano Áudio: 2008. CD, LP, Mp3, Streaming (60min). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6hDIyQC1ljD1qmxWFTSTNG?si=VucjDL6QSk-fBxFE1uWPRQ>.

KAMAU, DJ WILLIAN. Escuto (Vozes). São Paulo: Plano Áudio: 2008. CD, LP, Mp3, Streaming (1min 1s). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6wPhStZtpylzkG16D7bOuu?si=c4f235bf7cbb407b>.

RACIONAIS MC's. Vida Loka. São Paulo: Cosa Nostra: 2002. CD, LP, Mp3, Streaming (24s). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5G1T3Cj4vP7uiGMUb278ut?si=ed427a3b60ff4826>.

RACIONAIS MC's. Vida Loka, Pt.1. São Paulo: Cosa Nostra: 2002. CD, LP, Mp3, Streaming (5min 3s). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6m8Aqifl28ER6odzMxmHtR?si=850b5141526643f4>.

RACIONAIS MC's. Vida Loka, Pt.2. São Paulo: Cosa Nostra: 2002. CD, LP, Mp3, Streaming (5min 50s). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4nTrxp4aH0q2yLVPkFmljF?si=51aac781ba3348e5>.

RACIONAIS MC's. Nada como um dia após o outro v. 1 & 2 (Álbum completo). São Paulo: Cosa Nostra: 2002. LP, CD, Mp3, Streaming (110 min). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4HcPzKyKVtcZCwJgesoZWn?si=6iqe4zEPStatYoBoLUJcbw>.

RACIONAIS MC's. Negro Drama. São Paulo: Cosa Nostra: 2002. LP, CD, Mp3, Streaming (6min 51 s). Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/3ytXzEJFeVydFfmUhhvti8?si=d929530882a44ca4>

5 “MARIA-NOVA JÁ SABIA ANTES DE TODO MUNDO”<sup>118</sup>

Frame do programa Trilha de Letras, canal TV Brasil, novembro de 2023.

<sup>118</sup>Maria-Nova, é a jovem personagem moradora de uma favela, uma das protagonistas de *Becos da Memória*, e, talvez, a dimensão ficcional autobiográfica mais acabada da autora, que nasceu Maria da Conceição Evaristo, como a própria escritora acentua em diferentes oportunidades ao falar deste romance, — o primeiro que escreveu em sua fértil vida intelectual e artística. A frase que dá título a este capítulo é inspirada em uma fala pronunciada pela narradora do romance. Ver (Evaristo, 2017a, p. 39).

Quando comecei a ler Conceição Evaristo, tomada pelas vias da construção desta pesquisa, sentia a ânsia de pintar um quadro, uma paisagem na qual estivesse disposta, sem exceção, toda a sua escrita de ficção, como se no exercício de montagem desta composição se resguardasse um segredo, uma promessa, um procedimento. Por certo, Conceição tinha muito a me dizer. Ciente, no entanto, da impossibilidade de esgotar sua extensa e flamejante vida de criação, as narrativas circunscritas neste capítulo levam a pensar, sem termo e sem retorno, a literatura e a escrita como um modo de viver e de estar no mundo. Da generosidade intelectual e abertura criadora de Conceição Evaristo, que se observa nas incontáveis partilhas encontradas em entrevistas, documentários e textos acadêmicos — sem falar em seu corpus literário —, aprendemos: as ficções são lugares de memória e a vida no recinto da palavra escrita é espaço capaz de humanizar personagens, leitoras, leitores e quem escreve. Por este caminho, acolhemos a memória, a voz e a escrita, respectivamente, como importantes noções que aparecem nas memórias de formação e na criação literária da autora, apresentadas e desenvolvidas no decorrer dos subtítulos: *Escrita, encruzilhada forasteira da memória*; *“Da voz outra, faço a minha, as histórias também”*; *“Daquelas mãos lavadeiras”*. Esta tríade, como as águas calmas e profundas, do romance, do conto e da poesia, nos carrega pelas narrativas de formação de uma mulher negra afro-brasileira, interessada na escuta e no registro de vidas mínimas, vidas brasileiras, vidas mulheres.

## 5.1 Escrita, encruzilhada forasteira da memória

“A menina encarou o homem nos olhos e fundo. Depois olhou todos em volta. Olhou novamente Negro Alírio. Quis falar com ele sobre o que ela já tinha decidido. Calou, sabendo, entretanto, que iria adiante como ele. Sim, ela iria adiante. Um dia, agora ela já sabia qual seria a sua ferramenta, a escrita. Um dia, ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos. Maria-Nova um dia escreveria a fala de seu povo” (Evaristo, 2017a, p. 177).

"Eu não nasci rodeada de livros, eu nasci rodeada de palavras" (Evaristo, 2019a), nos diz Conceição Evaristo, como prólogo desta viagem, para a qual embarcamos na companhia de uma escritora que possui a memória como lugar de criação. "Escrevo em homenagem póstuma à avó Rita que dormia embolada com ela. E, a ela que nunca consegui ver plenamente. Aos bêbados, as putas, aos malandros, às crianças vadias, que habitam os becos de minha memória [...]" (Evaristo, 2017a), escreve a professora, no prefácio do seu livro *Becos da Memória* ([2006] 2017a). Pensando na experiência de Conceição, quando olhamos para seu processo de criação literária, nos vemos diante de um movimento talhado nas experiências de uma coletividade negra, da ancestralidade incorporada pelas figuras da sua família, que vencem a morte para encantar em personagens, como Bica, Maria-Velha, Vó Rita, Nêgua Kainda, entre outras e outros, mas também pelo desejo de narrar vidas brasileiras, que o cânone da literatura por muito tempo retratou de forma estereotipada<sup>119</sup>. É possível dizer que estamos diante da escrita como um "[...] vasto painel de lembranças calcadas na 'experiência da pobreza', vividas por quem soube

<sup>119</sup>Em entrevista ao ator Lázaro Ramos, durante o programa *Espelho*, da TV Cultura, Conceição Evaristo reflete acerca da construção das e dos personagens que permeiam a sua escrita e o modo como eles se inserem na Literatura Brasileira: "[...] quando eu trago toda essa gama de personagens pra literatura e trago de uma maneira, de uma perspectiva muito pessoal mesmo, de uma perspectiva como eu vejo, como eu crio esses personagens, de dar uma representação humana. Porque desde o processo da escravidão nós somos vistos muito mais, muito mais não, praticamente como corpo, homem gostoso, mulher gostosa, marginal, ou então, infantilizados demais, é uma tendência muito grande, pelo menos na literatura, de infantilizar os personagens negros. Nos destitui do dom de fala, isso eu observo muito também e tenho falado muito, se o que diferencia o sujeito humano do animal é justamente o dom de fala, e como os personagens negros na Literatura Brasileira, como eles são mudos. Então a minha literatura, ela é muito comprometida nesse sentido de humanizar esse personagem [...]" (Evaristo, 2021a).

observar, com olhos atentos e condoídos, os becos de uma coletividade favelada e os seus habitantes" (Fonseca, 2010, p. 24). Bem como, interessada em pensar o ofício da escrita, como espaço de construção da humanidade de seus personagens, e com isso, da arte como um lugar ético e estético de produção da história negra afrodescendente na sociedade brasileira.

No ano de 2017, o Itaú Cultural<sup>120</sup> desenvolveu uma minissérie, centrada na obra e na vida de Conceição Evaristo; em um dos episódios, a professora caminha por estabelecimentos, ruas e construções, localizadas na região central de Belo Horizonte, Minas Gerais, que outrora foram cenários da sua infância e adolescência — em um período no qual o lugar ainda se chamava favela da Pindura Saia. Nestas cenas, vemos a memória de Conceição vacilar, em determinados momentos ela se diz traída, porque ali não é o lugar onde viveu, apesar de levar o mesmo endereço. Os becos se tornaram longas vias e os barrancos receberam estradas de asfalto, que hoje acolhem o Mercado Cruzeiro<sup>121</sup>. Tal como no romance *Becos da Memória* (2017a), nesta entrevista estamos diante de uma moradora carregada de banzo<sup>122</sup>, resignada diante de um espaço que se transformou após o desfavelamento.

As pessoas estavam num desespero tal, que queriam de qualquer forma abreviar o sofrimento. Havia famílias que, quando o caminhão de mudanças aparecia, elas mesmas se ofereciam para ir. Ficar ali tinha se tornado um inferno. O bicho pesadão campeava durante todo o dia e, nas noites de estrelas iluminando a terra, a fera campeava pelo tempo adentro e tudo era poeira e desespero. Havia ainda a escassez, a falta d'água. Em algumas construções do bairro vizinho, à noite, o rodante dava aos favelados algumas latas d'água. Era um exercício cansativo. Andávamos, muitas vezes, quase uma hora com uma lata na cabeça e outra dependura nas mãos. Ao amanhecer, estávamos extenuados. Ninguém reclamava mais. Acreditávamos que nada mais havia para se fazer. As três únicas torneiras públicas que ainda existiam passaram a jorrar pouca água durante poucas horas do dia. As lavadeiras começaram a perder a freguesia. Os que resistiam não sabiam como e por quê (Evaristo, 2017a, p.156).

Nesta vasta paisagem literária de Conceição, encontramos a navegar Maria-Nova, que da janela de seu quarto, por vezes, pode contemplar a imensidão do céu,

<sup>120</sup>Minissérie *Becos da Memória – Ocupação Conceição Evaristo* (2017). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-DEVLDHaRtQ>.

<sup>121</sup> Durante o documentário *Lobo de Lobo* (2021b), Conceição vaga por alguns lugares que foram importantes no decorrer de sua vida. Quando a escritora passeia pelo Mercado Cruzeiro, confessa certa resignação em relação ao espaço: "Para mim isso aqui não é Mercado Cruzeiro. Pra mim isso aqui é minha casa, né. É mártir, é parte importante da minha vida. Cada pessoa que pisa aqui, pise com cuidado! Porque pode estar pisando no meu umbigo. Meu umbigo está, literalmente, enterrado aqui. Minha mãe tinha uma prática, que é uma prática das culturas africanas, quando o umbigo da criança nasce se enterra o umbigo da criança" (Evaristo, 2021b).

<sup>122</sup> Segundo o *Dicionário escolar afro-brasileiro*, de Nei Lopes, banzo se refere a uma "[...] espécie de melancolia ou nostalgia com depressão profunda, quase sempre fatal, em que caíam alguns africanos escravizados nas américas" (Lopes, 2006, p. 27).

que alcança desde as montanhas que somem no horizonte até o quintal de sua casa, os barracos e as ruas da favela: “Um dia, não se sabia como, ela haveria de contar tudo aquilo ali. Contar as histórias dela e dos outros. Por isso ela ouvia tudo tão atentamente. Não perdia nada” (Evaristo, 2017a, p. 32), nos revela a voz onisciente do romance *Becos da Memória*. Maria-Nova ao lado desta presença é a narradora/ouvinte de Conceição, convocada por ela para dar vida aos *Becos*, quando a autora precisa lidar com a memória “[...] ora viva, ora desfacelada” (Evaristo, 2017a, s/p) de sua própria infância. Desse modo, o invento e a ficção surgem para cobrir os vazios dos *Becos* e preencher as lembranças, para que elas se revelem inteiras. A parença, como diz Conceição, de Maria-Nova com ela no seu eu-menina, é uma confusão possível para as leitoras e leitores, mas que não a constrange. A identidade da autora e da personagem narradora se delineia nas marcas de uma *escrivivência* — conceito, este, cunhado e difundido por Conceição, “como um fenômeno diaspórico e universal” (Evaristo, 2020a, p. 30). E é por isso que “Maria-Nova já sabia antes de todo mundo”; dos desfavelamentos, das mortes traiçoeiras, dos tratores violentos. Muito antes de Tio Totó, Maria-Velha, Vó Rita, e de outros tantos moradores daqueles *Becos*, Maria-Nova sabia, porque Conceição sabia.

Trata-se, assim, de histórias que enxergam a luz do sol, diante da encruzilhada forasteira da memória, escrever para Conceição é um processo de destilar o acúmulo de vozes, de vidas e de acontecimentos, que retém em si. Na imensidão das suas vivências, a memória é artifício criativo para a escrita, bem como metanarrativa, na medida em que os personagens feitos no útero das suas reminiscências, são inundados também pelo prazer de rememorar. Conceição, consciente disto, é cúmplice de Maria-Nova, que de tanto observar a vida e ouvir o seu entorno precisa escrever, pois: “[...] é muita história para você guardar sozinha” (Evaristo, 2017b). Conceição e Maria-Nova, Conceição e Ponciá Vicêncio, Conceição e Bondade, autora e personagens, simpáticos companheiros de vidas que não podem deixar de ser contadas. E cada um, a seu modo, trata de estabelecer fios espiralares no tempo de suas memórias.

Mas digo sempre: creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados a meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. **Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos.** O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados eu

construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite (Evaristo, 2020b, p. 52, *grifo nosso*).

São tantas histórias, mas especialmente são muitas vozes de mulheres que a escritora se entrega a escutar desde menina. Falas de sussurro entre as mais velhas que, escondidas de suas crianças, sentem a liberdade de uma cumplicidade feminina, para rir e lamentar sonhos e desejos adultos; falas entrecortadas pelo barulho que jorra das torneiras enquanto exercem o ofício de lavadeiras; falas que se perdem na imensidão dos becos e das vielas que separam uma casa da outra, mas não interrompem o desejo de compartilhar a vida. “Falar e ouvir entre nós, era talvez a única defesa, o único remédio que possuíamos” (Evaristo, 2020b, p. 52). Conceição que cresceu rodeada dessas vozes mulheres, em sua maioria oprimidas duplamente na sociedade, primeiro pelos patrões e patroas, depois pelos homens da sua família; vozes que “[...] raramente se permitiam fragilizar” (*Idem*). A escritora, por vezes, reflete se este é o motivo pelo qual a figura de mulheres ocupa tamanha centralidade na ficção de sua escrita e no cerne de seus poemas, como se ela operasse uma tentativa de reparo e de revide.

À memória do vivido materializada pela escrita, Conceição denominou de *escrevivência*, conceito que se expande e se produz para além do universo de suas obras, construído a partir das pesquisas de mestrado em Letras-Literaturas Brasileiras (1996) e de doutorado em Letras-Literatura Comparada (2011)<sup>123</sup>. Apesar de o termo não ser o objeto central dessas investigações, ele começa a se delinear quando Conceição se propõe a pesquisar a literatura afro-brasileira<sup>124</sup>, em um momento no qual ela era ainda pouco estudada, a exemplo dos anos de 1990. Desse modo, o sentido gerador do termo *escrevivência*, sua genealogia, se realiza na “[...] figura da Mãe Preta, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande” (Evaristo, 2020a, p. 29). Essa mulher, sob a opressão de um regime de trabalho escravo, era forçada a passar seus dias imbuída da árdua tarefa de cuidar da descendência da família colonizadora; era mãe de leite, responsável pelos alimentos, incumbida de entreter as crianças, muitas vezes, mesmo analfabeta, era a primeira

---

<sup>123</sup>A tese de doutorado, defendida na Universidade Federal Fluminense – UFF, é intitulada: *Poemas Malungos: cânticos irmãos* (2011). Já a dissertação de mestrado, defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUCRJ, chama-se: *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* (1996).

<sup>124</sup>O pesquisador Cuti (2010) assume o uso do conceito literatura negra-brasileira, já o pesquisador Eduardo de Assis Duarte (2009), defende o termo literatura afro-brasileira, dentre eles autoras como Zilá Bernd, Heloisa Toller Gomes, Maria Nazareth Fonseca, Gisêlda Melo do Nascimento, Florentina de Souza, tem se debruçado em estudos acerca do tema. Nesta tese, optamos por utilizar o conceito tal como apresenta Conceição Evaristo em sua tese de doutorado: literatura afro-brasileira.

professora a ensinar os bebês palavras nascentes, “[...] tudo fazia parte de sua condição de escravizada” (*Idem*). A esse corpo cerceado de liberdade e autonomia era atribuída também a tarefa “[...] de ‘contar histórias para adormecer os da casa-grande’” (*Idem*):

Foi nesse gesto perene de resgate dessa imagem, que subjaz no fundo de minha memória e história, que encontrei a força motriz para conceber, pensar, falar e desejar e ampliar a semântica do termo. Escrivivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também (Evaristo, 2020a, p. 30).

A apropriação destes signos escritos, grafias do corpo, grafias da voz, efeitos de uma criatividade, engenhosidade e potência oral da ancestralidade afrodescendente, marcam na literatura uma *escrevivência*, que se recusa a compor histórias “[...] para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (Evaristo, 2020a, p. 30). Desse modo, a escrita de Conceição é marcada por sua experiência e condição como uma mulher negra afro-brasileira, interessada em afirmar e traçar na história, vivências tanto dos povos africanos quanto da diáspora. Contudo, ainda que as narrativas sejam construídas a partir de uma especificidade, de uma afro-brasilidade, trata-se de um discurso literário banhado na universalidade humana. São personagens, enredos e tramas, que nos convocam ao delírio exuberante da imaginação, proporcionado pelo refinado verbo de quem não possui medo de viver e de bailar com as palavras, e com isso, de convocar a todas nós, sejamos nós as mais diferentes pessoas.

Experimentamos, assim, o calvário da profunda solidão do ser com *Ponciá Vicêncio* (2017c), e igualmente a concreta existência de contradições deveras humanas com *Ana Davenga* (2014a). E, na singularidade de cada uma e cada um dos personagens de Conceição, o que vemos não pode ser considerado apenas uma característica narrativa memorialística, uma auto ficção, um eu-sozinho da autora. No espelho de Narciso, a noção de *escrevivência* não se reconhece e sente sua voz desprezada, por isso Conceição escolhe se enxergar pelo reflexo de Oxum e Iemanjá; narrativas míticas africanas que, como aparatos teóricos, permitem compreender a vastidão do termo. Dessa maneira, as mãos firmes que grafam a escrita são as

mesmas que sustentam os *abebés*<sup>125</sup>: “Sim, porque ali, quando lançamos nossos olhares para os espelhos que Oxum e Iemanjá nos oferecem é que alcançamos os sentidos de nossas escritas” (Evaristo, 2020a, p. 39). Logo, apreendemos com a intelectual e escritora a construção de um método de escrita atravessado pela potência de narrar uma história, que é sempre coletiva.

Por estes caminhos da memória e da escrita, Conceição observa a *escrevivência* como um pássaro migratório que alça voos além das linhas geográficas, para dialogar com uma plêiade de autoras, como Teresa Cardenas, com a obra *Cartas para minha mãe* ([2006] 2010), Maya Angelou, em *Eu sei por que o pássaro canta fora da gaiola* ([1969] 2018), Toni Morrison, com *Amada* ([1987] 2007), Paulina Chiziane, na escrita de *Niketche* ([2001] 2021), e Paula Tavares, com sua ontologia poética, para citar algumas. Na visão de Conceição, essas escritoras nos convocam a adentrar histórias e experiências da diáspora no mundo, de um modo que suas obras escritas tecem laços irmanados, em um gesto de escrita transatlântica (Evaristo, 2023a).

No livro *Em busca dos jardins de nossas mães* (2021), a escritora Alice Walker, ao refletir acerca da importância da literatura e da escrita na sua vida, relembra um episódio que a marcou: “Dizem que alguém perguntou a Toni Morrison por que ela escreve o tipo de livro que escreve, e ela respondeu: ‘Porque são livros do tipo que quero ler’” (Walker, 2021). Esta fala de Morrison leva Walker a pensar nos modos como uma escritora negra precisa estar duplamente preparada, para romper a espeda camada que envolve a instituição literatura, ou seja, um lugar onde a autora, a exemplo de Morrison, se vê ladeada a se tornar “tanto seu próprio modelo quanto a artista seguindo, criando, aprendendo e tornando real tal modelo” (*Idem*). Na companhia de Morrison, Walker observa seu próprio processo de criação e acrescenta: “[...] em meu trabalho, eu não escrevo apenas o que quero ler [...] escrevo também todas as coisas que deveriam estar disponíveis para que eu pudesse ler” (Walker, 2021). Tratamos, por certo, de duas das maiores autoras de ficção do século XX e início do século XXI, mas se nos atentarmos para a longa data de publicação da obra destas intelectuais, hoje, reconhecidas, observamos um tempo dilatado e

---

<sup>125</sup>Tal como um espelho: “No abebé de Oxum, nos descobrimos belas, e contemplamos a nossa própria potência. Encontramos o nosso rosto individual, a nossa subjetividade que as culturas colonizadoras tentaram mutilar, mas ainda conseguimos tocar o nosso próprio rosto. E quando recuperamos a nossa individualidade pelo abebé de Oxum, outro nos é oferecido, o de Iemanjá, para que possamos ver as outras imagens para além de nosso rosto individual. Certeza ganhamos que não somos pessoas sozinhas. Vimos rostos próximos e distantes que são os nossos. O abebé de Iemanjá nos revela a nossa potência coletiva, nos conscientiza de que somos capazes de escrever a nossa história de muitas vozes. E que a nossa imagem, o nosso corpo, é potência para acolhimento de nossos outros corpos” (Evaristo, 2020a, p. 39).

espesso de caminhada até o momento em que é lançada luz na direção de suas palavras.

Na fala de Morrison e Walker, e poderíamos somar a elas, a visão ampliada do termo *escrevivência*, apresentada por Conceição, como uma escrita calcada na experiência de mulheres e de suas ancestras que habitam e habitaram espaços de subalternidade, é possível estabelecer um importante diálogo com a obra de Grada Kilomba. Uma filósofa, artista e importante intelectual luso-africana, que tem colocado em discussão, através de narrativas semânticas e visuais, o papel da linguagem na manutenção do colonialismo e do racismo. São questões proposta pela autora desde a elaboração de sua tese de doutorado, intitulada: *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019)<sup>126</sup>, pesquisa na qual Kilomba chama a atenção para a autoria, como espaço imprescindível no processo de produção de narrativas históricas.

As vezes eu temo escrever.  
 A escrita adentra o medo,  
 Para que eu não possa escapar de tantas  
 Construções coloniais.  
 Nesse mundo,  
 Eu sou como um corpo que,  
 Não pode produzir conhecimento.  
 Como um corpo fora do lugar.  
 Eu que, enquanto escrevo,  
 Cada palavra escolhida por mim  
 Será examinada  
 E, provavelmente, deslegitimada.  
 Então, por que escrevo?  
 Eu tenho que fazê-lo  
 Eu estou incrustada numa história  
 De silêncios históricos  
 De vozes torturadas,  
 De línguas interrompidas por  
 Idiomas forçados e  
 Interrompidas falas.  
 Estou rodeada por  
 Espaços brancos  
 Onde, dificilmente, eu posso adentrar e  
 Permanecer.  
 Então, por que eu escrevo?  
 Escrevo, quase como na obrigação,  
 Para encontrar a mim mesma.  
 Enquanto eu escrevo  
 Eu não sou o Outro  
 Mas a própria voz  
 Não o objeto,  
 Mas o sujeito.  
 Torno-me aquela que descreve  
 E não a que é descrita

<sup>126</sup> A pesquisa, originalmente escrita em inglês, se tornou livro em 2008, e teve sua primeira tradução para o português apenas em 2019, quase uma década depois.

Eu me torno autora,  
 E autoridade  
 Em minha própria história  
 Eu me torno a oposição absoluta  
 Ao que o projeto colonial predeterminedou  
 Eu retorno a mim mesma  
 Eu me torno  
 (Kilomba, 2015)

Em *While I Write* (2015), o texto performance de Grada Kilomba, a autora faz saltar os saberes desenvolvidos na academia, para refletir, justamente, sobre o porquê da decisão de escrever e por que decide projetar sua voz em performances por diferentes linguagens. Na simplicidade da pergunta “Por que eu escrevo?”, a imensidão de uma sentença, onde repousam três grandes narrativas: a da história, a da língua e a da literatura. Grada Kilomba, ao lado de Conceição Evaristo, nos abre a pensar a existência de uma circular e célebre miríade de autoras, dispostas a romper com silenciamentos históricos. Por esses sobrevoos transatlânticos, a autora mexicano-americana Gloria Anzaldúa nos ajuda a perseguir os subtextos de uma *escrevivência*, como força motriz do fazer literário:

Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. [...] Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever (Anzaldúa, 2000, p. 229–236).

Neste texto, Anzaldúa (2000) reflete acerca das motivações que alimentam sua escrita, em uma fala especialmente voltada para as mulheres escritoras, do que ela chama de ‘terceiro mundo’; para as mulheres negras junto a uma escrivaninha em algum prédio de Nova York, para as chicanas sentadas em alguma varanda no clima árido da região sul do Texas, para as mulheres indianas em seu lamento pelo tempo insuficiente para se dedicar a escrita, para as asiático-americanas. Para as lésbicas, mães solas, mulheres inextricavelmente arrastadas em múltiplas direções pela demanda incessante de atenção das crianças, pelas abrasivas paixões de amantes passados e pelo chamado inescapável da escrita, são todas elas que compõem sua escrita (Anzaldúa, 2000). Conceição observa na fala de Anzaldúa um lugar de parentesco, espaço possível no exercício de pensar o seu processo de escrita, pois, na medida em que Anzaldúa reflete sobre a experiência de tornar-se escritora, desenha grafias de histórias que vão além das suas.

Estes encontros de *escrevivências* são uma aproximação cuidadosa, não como tentativa de firmar estas autoras, a exemplo de Anzaldúa, nos limites de um conceito,

mas como possibilidade de colocar seus traços em movimento, na produção de uma escrita que se distânciava das dominações de autoficção, de escrita de si, de narrativas do eu e de ego-história. Conceição acredita que esta inscrição transatlântica pode contribuir com a teoria literária e os modos como temos observado a Literatura Brasileira. A exemplo de Geni Guimarães<sup>127</sup>, quando em *A cor da ternura* ([1991] 1998) tece um universo de fantasia e ludicidade, orquestrado pelos “olhos de dentro” da protagonista, também chamada Geni. Por intermédio de seus olhos e ouvidos, nos debruçamos na escuta dos murmúrios profetizados na cozinha de sua casa, espionagem curiosa da menina diante de segredos inocentes das mulheres de sua família. Entre um pai-nosso-que-estás-no-céu e as histórias abolicionistas de Nhá Rosária, Geni Guimarães nos apresenta a trajetória de uma personagem menina-poeta negra afro-brasileira, que habita o interior de São Paulo, sempre acompanhada pela família humilde, mas de abraço caloroso e acolhedor, até tornar-se professora primária.

Foi quando, com nitidez nunca sentida, entendi tudo o que meu pai me ensinara, nas suas palavras curtas, nas suas parábolas decifradas na cartilha da existência.

E sentimentos placentários escaparam do útero, meu útero das minhas raízes, grafaram as leis regentes de todos os meus dias.

Sou, desde ontem da minha infância, bagagem esfolada, curando feridas no arquitetar conteúdo para o cofre dos redutos.

Messias dos meus jeitos, sou pastora do meu povo cumprindo prazerosa o direito e o dever de conduzi-lo para lugares de harmonias. Meu porte de arma tenho-o descoberto e limpo entre, em cima, embaixo e no meio do cordel das palavras (Guimarães, 1998, p. 91–92).

Nas últimas linhas de *A cor da ternura* (1998), embevecidas pelo verbo poético, ora delicado ora doído da literatura, somos convocadas a desordenar o tempo, para encontrar outra menina poeta que se reencontrou no cordel das palavras, Maria da Conceição Evaristo. A paisagem é Minas Gerais, no ano de 1968, período de ebulição nas artes com a chegada do Tropicalismo e da instauração do símbolo mais acabado

---

<sup>127</sup> Ao final da obra, em uma espécie de pequeno posfácio, intitulado *Quem é Geni Guimarães*, a autora escreve: “Nasci numa fazenda chamada Vilas Boas, município de São Manuel, interior de São Paulo, em 8 de setembro de 1947. Quando contava com 5 anos de idade, meus pais se mudaram desta para outra fazenda, em Barra Bonita, onde resido até hoje, exercendo a profissão de professora. Bem antes de frequentar a escola oficial, eu “lia” poesias e histórias em tudo quanto era livros, revistas e jornais que encontrava. Quando entrei para a escola, o professor me contou que eu era poeta e, vendo que era bom, assumi por inteiro o privilégio do dom. Na adolescência colaborei com os jornais Debate Regional e Jornal da Barra, publicando contos, poemas e crônicas. [...] Acredito que o ato de escrever é o veículo de exteriorização da situação de um povo dentro da sociedade e pode, com isso, motivar mudanças. Baseada nessa crença, fui buscar minha menina das fazendas e escrevi *A cor da ternura*. Barra Bonita, 1989” (Guimarães, 1998)

da Ditadura Militar no Brasil, o AI-5. É no ano sem fim, o momento em que Conceição entrega suas palavras a um reino mais tangível, ainda tímido, mas da publicação. Neste tamborim de sentimentos, que é ver o papel revestido de tinta em circulação, temos um dos primeiros experimentos de Conceição com a dança delicada de entrelaçar a escrita e a vida, apresentada na crônica *Samba-Favela* ([1968] 1974).

[...]

Menino da favela é burro, é?

Não, não é, mas é subalimentado. “Tomara que chegue a hora da merenda! Estou com tanta fome. Eta mingauzinho bom...”. Criança favelada é filha de pais analfabetos que não sabem ler aquele bilhete que a professora escreveu, que não sabem assinar o boletim, não sabem responder as perguntas que os filhos fazem, se sabem ficam em dúvida.

“Pai, como se escreve cinquenta em algoritmo romano?”.

“Não sei, Zé, não sei...”

“Mãe, como escreve pássaro?”

Passa quase dez minutos e ainda responde com dúvida. “Pássaro escreve com dois esses”. E fica pensando: “será que ensinei certo: Escreve com dois esses ou com c?”.

Samba-alegria quando a filha casou de véu e grinalda, virgem. É tão difícil casar uma menina virgem na favela, uma menina virgem, ainda mais sendo filha de mãe solteira! Mas uma mãe solteira, muitas vezes, tem muito mais moral do que certas “madames da sociedade”.

Samba-alegria dos meninos que chutam aquela bola de pano, mas que pensam estar no Mineirão e cada um se sente um segundo Pelé.

Há samba brasileiro, mas há mais samba africano, samba de morro, homens batucando, cantando, dançando; alguns não cantam, apenas cambaleiam porque estão bêbados. [...] (Evaristo, 1974)<sup>128</sup>.

Neste enredo, os batuques da percussão e os pigmentos da escrita se alinham em preparação para o que viria a seguir: “Arrisco-me a dizer, também, que a origem da narrativa de *Becos da Memória* (2017a) poderia estar localizada em uma espécie de crônica, que escrevi, ainda em 1968. Naquele texto pode ser apreendida a tentativa de descrição da ambiência de uma favela” (Evaristo, 2017a). Conceição, à época da escrita de *Samba-Favela*, frequentava o antigo ginásio, hoje equivalente ao ensino fundamental. Em um primeiro momento, a composição do texto era parte de uma atividade escolar, proposta pela Professora Ione Correa, mas a produção da

<sup>128</sup>Uma cópia digitalizada da publicação em jornal do texto *Samba-Favela*, bem como manuscritos de Conceição Evaristo, como cartas trocadas com sua mãe Joana e esboços de suas histórias escritas a mão, fizeram parte da mostra *Ocupação Conceição Evaristo*, idealizada pelo ItaúCultural. Realizada no Rio de Janeiro e São Paulo, em maio e em junho de 2017, respectivamente, de forma presencial, atualmente parte do conteúdo que compôs a exposição pode ser acessado no formato virtual. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/>.

estudante extrapolou o ambiente da sala de aula e o espaço colegial. De modo que, alguns meses após a entrega da crônica, ela aparece publicada no *Diário Católico de Belo Horizonte* e em uma revista católica do Rio Grande do Sul. “Hoje, relendo aquele pequeno texto, vejo que *Becos da memória*, anos e anos depois, retomou e ampliou um desejo e um modo de escrita que se insinuava desde aquela época” (*Idem*).

Tal como a personagem Geni, de *A cor da ternura* (1998), Conceição se alimenta da escrita e das palavras desde a infância. Mesmo quando o livro ainda é um objeto distante, estranho artefato de desejo dentro de sua casa, as palavras a rodeiam, chamam sua atenção, lhe entregam relatos envolventes e misteriosos acerca do mundo. São contos apresentados pela mãe Joana Josefina Evaristo que, no gesto de construir bonecas de pano para suas crianças, decide como num passe de mágica dar ao objeto inanimado uma vida e certa dose de humanidade. “Livro, texto impresso, ele chega na minha vida quando eu vou pra escola, até então era minha mãe contando histórias, era minha tia contando histórias, meu tio contando histórias” (Evaristo, 2018a). De uma tradição da oralidade calcada nas culturas africanas, até as parcas leituras realizadas pela tia e pela mãe, vindas dos almanaques e revistas velhas, que pareciam atravessar intrincadas trilhas do destino, até finalmente repousar nas palmas de mãos calejadas, Conceição nos apresenta um cenário no qual o desejo da leitura, o encantamento pela escrita, é o equivalente a aspiração de uma vontade de educação. Anseio e movimento, que por muito tempo fora negado, especialmente a estas mulheres negras, a exemplo de sua mãe e de sua tia, nascidas no início do século XX.

A pesquisadora Nilsa Maria C. dos Santos, em sua dissertação, nos ajuda a pensar, ainda, os modos como a desumanização de negras velhas<sup>129</sup> está diretamente relacionada a um contexto, no qual o acesso à educação é um privilégio (Santos, 2016; 2019). Quando pensamos a nível de território nacional, a educadora Nilma Lino Gomes explica que a carência de motivação e responsabilidade das políticas educacionais brasileiras, em responder às demandas de um projeto educacional e de combate ao racismo no país, obrigou o Movimento Negro a construir “[...] com seus próprios recursos e articulações, projetos educativos de valorização da cultura, da

---

<sup>129</sup>Nilsa Maria dos Santos, discute amplamente em sua dissertação de mestrado, a escolha do termo negras velhas, como modo de confirmar a positividade desses termos, em detrimento dos usos pejorativos que eles possuem advindos de uma construção social (SANTOS, 2016). Desse modo, utilizar o termo negras velhas se constitui em “[...] uma estratégia de combate aos preconceitos e discriminações relacionados a gênero, raça e idade” (Santos, 2019, p. 502).

história e dos saberes construídos pela comunidade negra” (Gomes, 2017, p. 49). Estamos diante de um contexto no qual a população negra afro-brasileira precisou criar estratégias para alcançar esferas sociais, espaços de poder historicamente negados, importantes para a construção de um lugar e de uma identidade nacional, onde pudesse contemplar com reverência e justiça os ancestrais, e ansiar com otimismo o por vir. Um movimento que exigiu ação coletiva e de resiliência, para escapar das armadilhas cerceadoras da liberdade e da autonomia, que, mesmo em um contexto de pós-Abolição, se perpetuam com táticas modernas para manter essa parcela da sociedade em repouso, “Em fechados futuros/ Em furioso silêncio”, como escreve Beatriz Nascimento, no poema *Sol e Blue* (Nascimento, 2015, p. 57).

E é por isso que Conceição Evaristo chama a atenção para o fato de que se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra e a escrita competem a elas, como referência a um lugar histórico de produção de existências. Sob estes aspectos reluz a relevância da educação e da literatura na vida da autora. Formada, à época, na Escola Normal, a estudante que aos 13 anos ganhou seu primeiro prêmio de escrita, com a redação *Por que me orgulho de ser brasileira*<sup>130</sup>, vivencia repetidas vezes a experiência da diáspora. A recém-formada professora primária, acompanhada dos sonhos tecidos pela menina poetisa, que compôs orgulhosas sentenças, adjetivos e descrições acerca de um Brasil áureo dos anos de 1958, se obriga, uma vez mais, a deixar sua casa. Da favela da Pindura Saia para Contagem, de lá para o Rio de Janeiro, pois a Belo Horizonte de 1970 não ofertava concursos públicos para o ingresso na profissão do magistério. Para ser professora na capital mineira, era necessário conhecer nomes importantes da sociedade, que lhe forneceria uma via de admissão.

Em primeiro lugar eu me considero como professora, que foi o que eu sempre almejei a vida inteira. Desde criança quando eu ensinava os deveres para os meus irmãos menores e passei a ensinar pros filhos, pra criançada em torno, com a mesinha instalada no quintal de casa. Então, eu sempre quis ser professora e foi o fato de eu querer ser professora, que me faz sair de Belo Horizonte, porque eu queria dar aula e naquele tempo não tinha concurso. Eu

<sup>130</sup>Conceição Evaristo explica que, à época da escrita de sua redação, apesar das dificuldades enfrentadas pela família, era um período de efervescência do patriotismo no Brasil. Em 1997, o jornalista Joaquim Ferreira dos Santos, publicou o livro *Feliz 1958: o ano que não devia terminar*. Nesta obra, o autor apresenta o Brasil em uma época em que tudo deu certo: “O Brasil ganhou a Copa do Mundo pela primeira vez. João Gilberto lançou Chega de Saudade, o disco fundador da bossa nova. A revista Manchete apresentou fotos belas da colunata do Palácio da Alvorada pronta, mostrando que Brasília, em construção, se tornaria mesmo realidade, e não mais uma lenda brasileira que não se confirmaria. A arquitetura de Niemeyer causava espanto internacional. Em 1958, o Brasil assistia a Rio Zona Norte, o primeiro filme de Nelson Pereira dos Santos, que inaugurou o Cinema Novo. O Brasil se industrializava”, explica o jornalista em entrevista a Ricardo Westin, em 2014. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/em-1958-conquista-da-copa-emocionou-senadores/201c1958-foi-o-ano-em-que-tudo-deu-certo-para-o-brasil201d-afirma-jornalista>.

dependeria de famílias de gente importante, que a gente chama aqui no Rio [de Janeiro] de quem indica. E as famílias que a gente tinha relação — mas era sempre numa relação de subalternidade —, minha mãe trabalhava nessas casas, minhas tias, eu também trabalhei nessas casas. Então, essas pessoas não arranjariam uma escola pra eu dar aula (Evaristo, 2023b).

A despeito de perder a prole de estirpe cozinheiras e domésticas, característica arraigada ao fazer das mulheres da família de Conceição, as famílias de “gente importante” não tinham interesse em ver as subordinadas no papel de educadoras. Mesmo sob o jugo de uma realidade insólita, desprovida de políticas públicas, capazes de lhe assentar os direitos efetivos, tal como nos mostra a pesquisa de Oliveira e Pereira (2019), as estratégias coletivas da população negra no Brasil, sempre estiveram em circulação como modo de atravessar a margem em busca de novos horizontes. Nesse sentido, a figura das mulheres negras aparece na centralidade de uma estratégia de produção de espaços de existência, senão para si para as suas filhas e filhos.

Conceição nos conta que por esses caminhos a literatura parece sempre tê-la perseguido, ao passo que sua mãe e suas tias trabalhavam em casas de grandes escritoras e escritores de Belo Horizonte. Mas, talvez, o momento mais tenro de sua infância remeta a um pequeno banco, localizado na Praça Liberdade, número 21, espaço que passa a habitar após a tia se tornar a profissional responsável pela limpeza da Biblioteca Pública de Minas Gerais. Ali, no centro de Belo Horizonte, é o lugar onde a Conceição menina passa horas a viajar pelo trem da leitura; avida pelo descortinar de cada página e curiosa para desvelar e viajar por outras vidas e paisagens. Ali ela se via protegida pelas paredes da ficção e da própria imaginação.

[Eu] sentava na Praça da Liberdade, lia e trazia de volta, e pegava outro para levar pra casa. Foi fundamental na minha vida, talvez se eu não tivesse tido essa oportunidade de ganhar essa biblioteca, de tornar essa biblioteca minha, talvez eu não tivesse respondido com a escrita da maneira que eu respondo (Evaristo, 2021b).

A partir desse universo que se apresenta para Conceição por intermédio da leitura, chamado por ela de momento da literatura, começa a aflorar também uma vontade pelo texto escrito, como uma espécie de tábua de salvação: “Eu acho que se eu não escrevesse na adolescência, se eu não tivesse encontrado essa saída, talvez eu tivesse adoecido. Eu falo adoecer emocionalmente. No texto escrito de minha adolescência eu desaguava todas as minhas dúvidas. Toda minha observação do mundo” (Evaristo, 2021c). A adolescência é para Conceição um momento de muitas

perguntas: o porquê da pobreza na favela, qual o motivo para chamar as patroas de sua mãe de senhoras, enquanto as filhas delas chamam sua mãe de você (*Idem*). Certo dia Conceição pede a uma de suas professoras a indicação de um livro para entender o problema do negro no Brasil; lê Raimundo Nina Rodrigues, sem entender ainda uma série de coisas, se apaixona por *O diário de Anne Frank* ([1947] 1995), e passa a escrever um diário, que lamenta ter se perdido no tempo. Encontra as obras de Otto de Lara Resende, Josué de Castro e Antoine de Saint-Exupéry.

Das redações escolares e dos diários pessoais, de sua crônica publicada no jornal, em 1968, e da redação de *Becos da Memória* — que data de 1986 —, são anos vividos na companhia da leitura e da escrita, fiéis espectadoras da passagem pela adolescência até a chegada da vida adulta. No entanto, cabe dizer, que apesar de toda uma existência tecida no verbo da escrita, é apenas nos anos de 1990, na coleção *Cadernos Negros*, do grupo Quilombhoje, que Conceição deixa de ser inédita, com um conto que posteriormente faria parte da obra *Olhos D'Água* (2014b). Bem sabemos que na cronologia da criação o tempo é espiralar, mas também um espelho “[...] de nosso paradigma mais viável em termos de nação — a colonialidade, sustentada por dinâmicas de raça, gênero e classe, hierarquizando lugares de poder e agência desde o ontem, e ainda no agora” (Araújo, 2022, p. 49). Por conta dessa estrutura social, onde os espaços são ainda bem delimitados, é apenas em 2003 que o cenário literário recebe o primeiro livro de Conceição Evaristo, a obra *Ponciá Vicêncio* ([2003] 2017c). A publicação, à época, foi financiada pela própria autora. Enquanto isso, *Becos da memória* ([2006] 2017a) repousava na amargura de Conceição, engavetado pelo desencanto que permeou tentativas frustradas de publicá-lo nas décadas anteriores, sendo uma obra que nos chega 20 anos depois de ter sido escrita.

Na pesquisa *Silêncios Prescritos: estudo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)*, a autora Fernanda R. Miranda, ao buscar a existência de romancistas negras na Literatura Brasileira no espaço de quase 12 décadas, consegue mapear a publicação de treze mulheres. A escolha para este recorte temporal tem como base o ano de publicação de *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, e *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves. O estudo realizado por Miranda nos leva a compreender, a partir do *corpus* de obras lidas e analisadas, de um lado os romances como espaço privilegiado capaz de oferecer respostas “[...] às urgências da História como fluxo narrativo vivo e aberto, reconfigurando seus

apagamentos e esquecimentos” (Miranda, 2019, p. 60), de um modo que confronta diretamente “[...] a representação do negro conforme o texto nacional canônico, fraturando certos signos da nação enquanto ‘comunidade imaginada’” (*Idem*). E, por outro, chama a nossa atenção para um entendimento acerca das formas estéticas, como lugar histórico e estratégico de ascensão da classe e da sociedade burguesa, aspecto que nos ajuda a entender as circunstâncias sob as quais a Literatura Brasileira é forjada: na imagem de um homem branco cisgênero.

Em contrapartida à aparente escassez de publicações advindas de romancistas negras no Brasil<sup>131</sup>, Miranda (2019) identifica que após o lançamento de Ana Maria Gonçalves, em 2006, até outubro de 2019, cerca de 17 novas autoras surgem no cenário literário. Com isso, a pesquisadora acredita ser possível vislumbrar um campo no qual a forma do romance pode se tornar mais aberta (*Idem*). Nesse sentido, cabe dizer, o romance habita o posto de uma notável tecnologia, hoje em dia mais necessária do que nunca. Este campo, conforme Toni Morrison, “Enquanto arte, lida com as consequências humanas das outras disciplinas: história, direito, ciência, economia, estudos do trabalho, medicina. Enquanto narrativa, sua forma é o principal método pelo qual o conhecimento é apropriado e traduzido” (Morrison, 2020, p. 138). Particularmente, quando a experiência da escrita se constrói desde espaços cujos pensamentos, corpos, discursos e memórias passam por um lento e implacável processo de apagamento sistemático: “A literatura, sensível como um diapasão, é uma incansável testemunha da luz e da sombra, do mundo em que vivemos” (Morrison, 2020, p. 170).

Ponciá gastava a vida em recordar a vida. Era também uma forma de viver. Às vezes era um recordar feito de tão dolorosas, dito amargas lembranças,

<sup>131</sup>Na obra *O negro escrito: apontamentos sobre a presença do negro na Literatura Brasileira* (1987), o escritor e pesquisador Oswaldo Camargo, constata a inexistência da escrita de ficção de autoras e de autores negros e negras, no Brasil, em suas primeiras décadas de República — à exceção de Lima Barreto. “O negro foi e é poeta, quase só poeta. Fato que surpreende, visto que, ao menos em São Paulo, já aparecia em 1911, uma imprensa alternativa negra” (Camargo, 1987, p. 74). Desse modo, o pesquisador questiona o que pode ter levado a ausência da escrita de uma prosa ficcional, a exemplo do conto e da novela, já que a imprensa negra era ativa e poderia ter funcionado como uma espécie de escola de escrita expandida para o gênero da ficção (*Idem*). A extensão do formato, bem como o tempo de ócio necessário para a pesquisa, preparação e idealização da escrita, condições sociais e materiais comumente relacionadas a elite branca, são alguns fatores apontados por Camargo (1987), para uma parca produção deste gênero por autoras e autores, negras e negros. Por outro lado, a pesquisadora Fernanda R. Miranda, assinala que apesar das características do formato, que implica diretamente em pensar os modos como a realidade social interfere no trabalho intelectual, a que se considerar, ainda, outro fator “[...] tão material e objetivo quanto, para pensarmos a minoridade do romance de autores negros no Brasil: o apagamento da voz negra é sistêmico, histórico e concreto. Este apagamento pode ser observado na ficção através de alguns exemplos, como a produção de Carolina Maria de Jesus, que tem mais de seis romances escritos e até hoje não publicados. Ou seja: embora a autora tenha conseguido superar as dificuldades sociais/econômicas/materiais apontadas como o maior empecilho para a produção em prosa, a maior parte de sua escrita permanece soterrada. Outro exemplo é a obra de Maria Firmina dos Reis, que não consta em nenhuma bibliografia que a historiografia literária produziu em todo o século XX, embora o romance tenha sido bem recebido no contexto do seu surgimento, no século anterior” (Miranda, 2019, p. 28).

que lágrimas corriam sobre o seu rosto, outras vezes eram tão doces, tão amenas as recordações, que de seus lábios surgiam sorrisos e risos. A mãe e o irmão eram sempre matéria de sua memória. Tanto tempo já tinha se passado. Quando se encontrariam juntos os três? Parte de sua vida era o desejo para que isso acontecesse. Porém nada fazia, a não ser ficar ali, calma, sentada, quase inerte. Era preciso esperar. E era isso que ela estava fazendo havia anos. Fazia o que suas forças lhe permitiam. Só lhe era possível esperar (Evaristo, 2017c, p. 79–80).

Das parentes de Conceição, nome carinhoso atribuído às suas e a seus personagens, à Ponciá Vicêncio, protagonista homônima do primeiro livro, lançado em 2003, é reservado um lugar especial. Cúmplices da autora que somos, sabemos que é improvável deixar de se encantar pela artesã do barro, que ao lado de Maria Vicêncio, sua mãe, manuseia a terra com alento e dor. Nessa história de separação e reencontro, Ponciá, Maria e Luandi reservam à Conceição, na grafia de árduas trajetórias de vida, uma caneta pungente escondida por trás do processo de criação: “Às vezes, não poucas, o choro da personagem se confundia com o meu, no ato da escrita. Por isso, quando uma leitora ou um leitor vem me dizer do engasgo que sente, ao ler determinadas passagens dos livros, apenas respondo que o engasgo é nosso” (Evaristo, 2017c), escreve a autora no prefácio da obra. Durante a participação de Conceição no programa Roda Viva, da TV Cultura, a atriz e poetisa Elisa Lucinda relembra momentos quando da leitura do romance *Ponciá Vicêncio*, em que não pode conter as lágrimas, pela força da narrativa. A partir disso, a artista direciona uma pergunta à Conceição: “Então eu quero saber, como é que você se sente, na sua prosa poética, e que tipo de labor você acha que você faz com a língua, com tanta oralidade nela, que mágica é essa? Porque você escreve coisas que eu não tenho coragem, não” (Lucinda, 2021):

Olha Elisa, o meu labor, eu acho que ele é muito marcado pelo meu senso de observação. Eu gosto muito de assuntar a vida. De assuntar as coisas, de assuntar os acontecimentos. Eu tenho uma sede muito grande de perceber mesmo, [...] esse olhar de perceber o âmago das coisas. E essa busca pela profundidade dos acontecimentos, pelos motivos. [...] Eu quero saber os detalhes. E acho que escrever também você tem que saber os detalhes, você tem que ir no fundo, você tem que ir na alma da história. Então, eu acho que essa necessidade, essa busca minha de ir na alma da história, na alma dos acontecimentos, de ir na alma das pessoas, né?! E, de certa forma, de revirar e de revirar a minha própria alma. E fica o aspecto mais difícil, é tentar traduzir com palavras, essa necessidade de ir na alma dos assuntos e de ir na alma das pessoas [...] (Evaristo, 2021d).

Neste processo de assuntar a vida e acessar arquivos da memória nem sempre fáceis — como as lembranças do processo de escravização que, modulados de maneiras diferente em cada obra, sempre acabam por permear seus enredos, a

exemplo de *Ponciá Vicêncio* (2017c) e *Becos da Memória* (2017a) —, Conceição constrói fios capazes de fundir o tempo passado e presente. Por assim dizer, neste exercício de buscar a alma da história, paulatinamente, em um jogo de escuta e de trato com as palavras, a autora forja, nas mais rarefeitas cenas do cotidiano, efígies ancestrais como grafias da oralidade projetadas na escrita. Conceição cuida das palavras, do mesmo modo que cuida das ficções da memória, e, matérias de sua *escrevivência* que são, não poderiam culminar senão em verbos repletos de assombro e de beleza.

A narrativa de Conceição eclode certo desejo de educação, que além de emancipar aquela e aquele que aprende, expande o universo dos que vieram antes e dos que ainda vão nascer. Se trata, assim, de uma história de formação profundamente entrelaçada com a arte literária, na qual se vislumbra o sonho de romper silêncios seculares e de construir uma história afirmativa acerca da população negra afro-brasileira. Conceição escreve aquilo que gostaria de ler e aquilo que não podemos nos furtar todas e todos de conhecer. Suas narrativas são como horizontes que espreitam as janelas de um Brasil de montes, de vales, de favelas e de ilhas, estados de secas, de enchentes e até tremores. De destinos belos e espantosos, morada de personagens, quais sejam, crianças, jovens, adultos, sem idade, que carecem de certa dose de humanização.

## 5.2 “Da voz outra, faço a minha, as histórias também”

Uma gaiivota espancada  
 Numa escada de mármore  
 Tentava encontrar o oceano  
 Procurando-o em todo o lugar

Tempos difíceis na cidade  
 Nesta cidade difícil à beira-mar  
 Não há para onde correr  
 Não há aqui nada de graça

Uma prostituta numa esquina  
 Esperando o comboio  
 Um bêbado deitado na calçada  
 Dormindo sob a chuva

E eles escondem os seus rostos

E eles escondem os seus olhos  
 Porque a cidade está morrendo  
 E eles não sabem por quê

Oh, Baltimore  
 Cara, é difícil viver  
 Oh, Baltimore  
 Cara, é difícil viver, apenas viver  
 [...]  
 (Nina Simone - *Baltimore, trad. nossa*)<sup>132</sup>

A poderosa voz de Nina Simone nos carrega delicadamente pela paisagem urbana da cidade portuária de Baltimore, no estado de Maryland, Estados Unidos da América. O ano é 1978, cerca de duas décadas depois de um período marcado pela violência e o racismo, assegurados pelas leis segregacionistas<sup>133</sup>, que eram vigentes no país norte-americano. Contudo, passados os anos, as marcas deste tempo de sistemática exclusão ainda respingavam na sociedade, de um modo que os movimentos pelos direitos civis, eram, ainda, catalizadoras de lutas e confrontos diretos naquele território (Trapp, 2022). É neste contexto, que Nina Simone canta a imagem de uma pobre gaivota, criatura deslocada de seu habitat, perdida e machucada, por entre a paisagem de mármore. A angústia e a desesperança são notas comoventes de seu canto, que nos confidencia: são tempos difíceis, as pessoas querem esconder o rosto, desejam apenas viver. Me questiono se, ao acaso, este vasto oceano do desejo, assombrosa metáfora de liberdade cantada por Nina Simone, seria a mesma correnteza que flui nas *Águas de Kalunga* (2019b), o poema escrito por Conceição Evaristo.

[...]  
 Na abundância de Kalunga,  
 as nossas lágrimas.

Volto no tempo e novamente  
 encontro meu eu-menina.  
 Sou eu, Faizah.  
 Não esqueço a lição que aprendi  
 na língua de minha aldeia célebre,  
 e creio no meu nome,  
 que significa: A que é vitoriosa.  
 Contemplo os corpos dos meus  
 e creio cada corpo tombado,

<sup>132</sup>No original: Beat-up little seagull/ On a marble stair/ Tryna find the ocean/ Lookin' everywhere./ Hard times in the city/ In a hard town by the sea/ Ain't nowhere to run to/ There ain't nothin' here for free./ Waiting for a train/ Drunk, lying on the sidewalk/ Sleeping in the rain./ And the people hide their faces/ And they hide their eyes/ 'Cause the city's dyin'/ And they don't know why./ Oh, Baltimore/ Man, ain't it hard just to live?/ Oh, Baltimore/ Man, ain't it hard just to live? Just to live./

<sup>133</sup>Ver (Leite, 2020).

outro se levanta.

Estamos em pleno mar,  
brinca o comandante do Águas Mansas.  
Sorrio, minha companheira de viagem me pergunta  
se estou mais calma.  
Olho e reconheço,  
é a minha menina,  
minha filha.  
Foi meu corpo e o dela,  
que eu vi no fundo do mar.  
Não sei bem,  
pouco importa se eram os nossos corpos.

Se o comandante grita: 'Terra a vista',  
meus olhos da memória  
continuam escavando fundo de Kalunga.  
Ali, se tropeça nos mortos,  
mas há sempre,  
o milagre da ressurreição.

Aqui estou,  
minha filha me acompanha.  
Ela tem também os olhos cheios  
das águas de Kalunga.

Respeitamos as águas,  
cultivamos as lágrimas,  
somos herdeiras e herdeiros,  
de quem sabe verter e enxugar  
com as próprias dores.

Nossas mãos mesmas se erguem  
do fundo dos tempos,  
e se entrelaçam às outras.  
Temos as palmas  
e as almas abertas.  
(Evaristo, 2019b)

Estes versos nos chegam em formato de performance-leitura<sup>134</sup>; com eles é possível sentir o pulsar de vozes irmanadas, em que a prosa envolvente de Conceição experimenta o intervalo emocionante da voz de Elisa Lucinda. Confluência que infla nossos pulmões, ao passo que nos rouba a própria respiração. Ao fundo da eloquente rouquidão que acompanha os timbres da fala da poetisa a performar, somos interpeladas por uma paisagem sonora que remete ao balanço das águas e ao doce passeio das gaivotas que, vigorosas, sobrevoam sua casa em liberdade. Teria o

---

<sup>134</sup>Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/podcast/aguas-de-kalunga-por-conceicao-evaristo-1/>.

pássaro, enfim, rompido a dureza do mármore e desvelado o vasto oceano que buscava há tanto? “Baltimore é aqui”, escreve a historiadora e poeta Nina Rizzi<sup>135</sup>.

Entre este singelo bater de asas recém recuperadas, que sobrevoa contemplativo as águas de Kalunga, Conceição Evaristo nos confessa: “Queria ser Nina Simone” (Evaristo, 2023c). A cantora é responsável por embalar muitas de suas tardes, noites, manhãs e madrugadas dedicadas à escrita, como uma presença companheira no tempo dilatado de uma escrita diligente, intervalo necessário, já que “[...] as palavras precisam de trato”, nos diz a professora aposentada do Estado do Rio de Janeiro, pois as histórias, elas, já estão aí. Quando enuncia que “as histórias estão aí”, a escritora se refere a esse movimento de olhar para as pedrinhas miudinhas do cotidiano, para fazer delas romance e poesia. A escritora mal presente, ou talvez tenha consciência profunda, que é nas palavras grafadas em texto, onde se encontra seu elo mais íntimo com Nina Simone. Pois, no gesto de se atentar às narrativas do vivido e pôr reparo nos mais manifestos acontecimentos do cotidiano, Conceição dispõe no cerne de sua criação do saber que mais lhe encanta na cantora de jazz norte-americana: a voz.

Quando a luz da lamparina era apagada, a escuridão do pequeno cômodo, em que dormíamos com mamãe, me doía. Ao apagar das luzes, minhas irmãs logo-logo adormeciam, confortadas com as lembranças de nossas falantes brincadeiras, em que, muitas vezes, a mãe era a protagonista. Aí, sim, a noite e seus mistérios se abatiam sobre mim. E tudo parecia vazio a pedir algum gesto de preenchimento. Escutava ainda os passos de minha mãe se afastando. **Instantes depois, podia colher pedaços da voz dela, colados a outros de minhas tias e de vizinhas mais próximas.** Apurava os sentidos, mas o teor profundo das conversas me fugia, diluindo-se no escuro. Então eu inventava dizeres para complementar e assim me intrometer nas falas

<sup>135</sup>Em 2020, a historiadora, poeta, tradutora e professora Nina Rizzi elaborou um ensaio para o blog Escamandro, no qual ela escreve acerca da canção *Baltimore* (1978), de Nina Simone. Em seu texto, além de contextualizar a história por trás da gravação e escrita da canção, bem como o cenário que permeou o seu lançamento e interpretações em shows, a autora nos apresenta a canção ao lado de outra emblemática obra de Nina Simone, *Mississippi Goddam* (1964). Segundo Rizzi, são canções que fazem parte da virada de Nina Simone, como uma fúria latente e legítima da artista, em meio a violência e o racismo presente na sociedade norte-americana. Contudo, o ensaio de Nina Rizzi não para por aí, o passado e o presente são circulares em sua escrita, tal como o exercício de tradução que exerce como profissão. Conforme avançamos no texto, somos apresentadas a estarrecedores dados de homicídio de jovens negros e casos de segregação racial, nas últimas décadas — seja em Baltimore, Maryland, ou em Fortaleza, Ceará. Tendo isso em vista, Nina Rizzi propõe um exercício de tradução da música *Baltimore*, inicialmente vindo de uma oficina que ministra, chamada *Do poema à poesia*. Atividade na qual certos enxertos escritos da música em português, são apresentados para impulsionar as pessoas que participam da oficina a criar poemas — sem que tenham ainda escutado a música. Na sequência, podem ouvi-la com o objetivo de transportar sua escrita para o ritmo da canção. *Baltimore*, na tradução de Nina Rizzi, se torna *Serviluz*, uma comunidade de Fortaleza, que fica próximo a uma região turística conhecida como Praia do Futuro. “Curiosamente, procurava o bairro no google maps e simplesmente não existe. Porque se Baltimore é aqui, Baltimore não existe, as periferias não existem, o Brasil não existe. Na verdade o bairro aparece com o nome de Vicente Pinzón (sim, o colonizador espanhol) [...] MAS, o Serviluz existe, eu garanto, e lá existem milhares de famílias que vivem trabalham, sofrem, amam, gozam, brincam, nadam e surfam, assim como em todos lugares do mundo. E é lá que morava o Juan Ferreira dos Santos, jovem de 14 anos assassinado pela polícia do estado do Ceará no ano passado enquanto curtia, talvez um reggae, com seus amigos no Mirante do Morro Santa Teresinha, que é uma outra quebrada que não consta como bairro no mapa” (Rizzi, 2020).

distantes delas. Todas as noites, esse era o meu jogo de escrever no escuro (Evaristo, 2021e, p. 77, *grifo nosso*).

As cúmplices vibrações que atravessavam sem dificuldade as finas paredes da casa de Conceição menina, escondem um colóquio de sons, um repertório de vidas guardadas em seus elementos mínimos. Condenadas ao esquecimento, as palavras despedaçadas, outrora destiladas na noite, são reagrupadas. Primeiro pela intromissão inocente de Conceição que, ávida por adensar os sentidos prescritos naquelas vozes mulheres, perpetua as conversas em sua imaginação como se partilhasse dos momentos vividos e da escuta confidenciada no cômodo adjacente. O movimento seguinte é o de grafar na escrita não apenas uma história com início, meio e fim, mas uma prosa implicada pelo exercício de conservar dicções, timbres, frases, onomatopeias, interjeições, “compósitos de uma estética griô” (Martins, 2021a), como se no fundamento da escrita dançassem inúmeras vocalizações. E neste jogo de escrever no escuro da noite, Conceição se atenta à profundidade dos causos seculares, à beleza contida na textualidade oral, herança dos espaços afro referenciados e de pertença da sua infância. “Por isso também busco a primeira narração, a que veio antes da escrita. Busco a voz, a fala de quem conta, para se misturar à minha” (Evaristo, 2017a).

Seu primeiro romance nasce, assim, do verbo de sua mãe, da palavra que ressoa e vibra, como se tivesse vida: “Vó Rita dormia embolada com ela, Vó Rita dormia embolada com ela, Vó Rita dormia embolada com ela...’ A entonação da voz de mãe me jogou no passado, me colocando face a face com o meu eu-menina. Fui então para o exercício da escrita” (Evaristo, 2017a), profere Conceição, para grifar a frase que pulsa em seus ouvidos e a incita a criar a obra *Becos da Memória* (2017a). Um testemunho da “palavra como potência de fala” (Martins, 2021a), capaz de degelar espaços cristalizados da memória e incentivar os estilhaços da ficção, a ocupar os lugares de fissura. Conceição nos convoca a prestar atenção na ressonância singular das textualidades orais, dos múltiplos saberes contidos no exercício da escuta de vidas mínimas, vidas brasileiras, vidas mulheres.

Em 1983, a escritora negra afro-estadunidense Paule Marschall publicou um ensaio no jornal *The New York Times*, intitulado *From poets to the kitchen/As poetas da cozinha*, um texto de teor autobiográfico, interessado em explorar seu caminho de desenvolvimento e amadurecimento como escritora. Diferente do que poderíamos imaginar, ou seja, um relato voltado para reconhecidos nomes da literatura ou para a

experiência de acesso a uma vasta biblioteca, o percurso formativo de Paule se assemelha ao de Conceição. Paule cresceu, sim, entre poetisas, rodeada de palavras, no entanto a condição dessas mulheres não remetia em nada à vocação-poeta, pois nunca fizeram o que estas figuras supostamente fazem: como forjar certo ar de intelectualidade, gozar a exclusividade do tempo voltado para a leitura, reservar um espaço recluso para a escrita. Para as mulheres que rodeavam a Paule menina, grafar letras no papel era exercício ocasional de correspondência, realizada entre a família e os parentes que ficaram em Barbados. A cozinha, espaço central da casa em que residia com sua família, localizada em um porão de arenito, era a redoma do encontro habitual das mulheres da vizinhança.

Uma vez dentro das sedimentares paredes, as mulheres se despiam de seus desbotados chapéus e casacos, apanhavam suas xícaras de chá ou chocolate e se acomodavam ao redor da imensa mesa de centro, revestidas pela cálida camada de segurança das suas conversas (Marshall, 1983). “Enquanto minha irmã e eu estávamos sentadas em uma mesa menor em um canto fazendo nosso dever de casa, elas conversavam — interminavelmente, apaixonadamente, poeticamente e com um alcance impressionante. Nenhum assunto estava além delas” (Marshall, 1983, *trad. nossa*)<sup>136</sup>. Ali, no intervalo das cenas de infância, de soslaio, Paule apreendia um modo de contar histórias e de usar as palavras, que levava em conta a profundidade da expressão oral. Dessa maneira, os ritmos, a sabedoria e a beleza das falas que envolviam a cozinha de sua casa propiciaram a escritora desenvolver em suas obras de ficção uma linguagem de singular tonalidade (Araújo, 2022). À Paule, mais do que o conteúdo das conversas, interessava o murmúrio, o estilo que morava naquele troca-troca de frases: “A perspicácia, a ironia, a sagacidade e o humor que elas trouxeram para suas histórias e discussões e a inventividade e ousadia de sua poesia com a linguagem — o que, é claro, eu só conseguia sentir, mas não definir, naquela época” (Marshall, 1983, *trad. nossa*)<sup>137</sup>, assinala Paule Marshall.

No fundamento da arte narrativa de Conceição Evaristo, repousam também reminiscências dessas tímidas escutas, que podem ser vistas como suas primeiras lições de criação literária: “Na origem da minha escrita ouço os gritos, os chamados das vizinhas debruçadas sobre as janelas, ou nos vãos das portas contando em voz

<sup>136</sup> No original: While my sister and I sat at a smaller table over in a corner doing our homework, they talked - endlessly, passionately, poetically, and with impressive range.

<sup>137</sup>No original: The insight, irony, wit and humor they brought to their stories and discussions and their poet's inventiveness and daring with language — which of course I could only sense but not define back then.

alta uma para outras as suas mazelas, assim como as suas alegrias. Como ouvi conversas de mulheres!” (Evaristo, 2020b, p. 52). De um cotidiano rodeado por estas vozes mulheres de sua família e de suas amigas habitantes da favela, inicia um exercício de treinar o ouvido para uma escuta atenta, revestida de poesia e inventividade. “Eu não tenho a menor dúvida que a minha competência para a escrita ela foi forjada, ela foi formada, nas oportunidades que eu tive de escuta. Escutar para mim foi, assim, essencial” (Evaristo, 2021d). Os intervalos dessas escutas tramados por Conceição são fissuras onde a escritora passou a construir e perseguir a noção de *escrivivência*; este procedimento literário, forjado na memória coletiva de pessoas afro-diaspóricas, no qual o registro de suas vidas no pós-Abolição e até mesmo as reminiscências de seus ancestrs, antes e durante a escravidão, tem uma forte marca na partilha da tradição oral.

Amadou Hampâté Bâ, mestre malinês no pensamento da tradição oral africana, ao refletir, especialmente, a partir da região de savana ao sul do Saara, aponta o valor atribuído a palavra falada nestas regiões, bem como seu caráter fundamental e sagrado, que a considera um elemento “[...] mágico por excelência, grande vetor de ‘forças etéreas’, não era utilizada sem prudência” (Hampâté Bâ, 2010, p.169). Na tradição oral dessas regiões, tamanha é a ligação entre a memória, a palavra e a espécie humana, que se uma tradicionalista<sup>138</sup> africana fosse questionada acerca do que é a tradição oral<sup>139</sup>, sem ressalvas, diria que “É o conhecimento total” (*Idem*). Logo, quando Conceição nos diz: “Como ouvi a voz de mulheres!”, a força reiterada dessa experiência parece carregar a compreensão da autora de que não há outro modo de conceber a vida, os saberes, os acontecimentos, senão por meio da própria

---

<sup>138</sup>Como nos explica Amadou Hambâté Bâ, “Os grandes depositários da herança oral são os chamados “tradicionalistas”. Memória viva de África, eles são suas melhores testemunhas. [...] Em bambara, chamam-nos de *Doma* ou *Soma*, os “Conhecedores”, ou *Donikeba*, ‘fazedores de conhecimento’; em fulani, segundo a região, de *Silatigui*, *Gando* ou *Tchiorinke*, palavras que possuem o mesmo sendi de ‘Conhecedor’. Podem ser Mestres iniciados (e iniciadores) de um ramo tradicional específico (iniciação do ferreiro, do tecelão, do caçador, do pescador, etc.) ou possuir o conhecimento total da tradição de todos os seus aspectos. Assim, existem *Domas* que conhecem a ciência dos ferreiros, dos pastores, dos tecelões, assim como das grandes escola de iniciação da savana — por exemplo, no Mali, o Komo, o Kore, o Nama, o Do, o Diarrawara, o Nya, o Nyaworole, etc” (Hambâté Bâ, 2010, p. 175, *grifos do autor*).

<sup>139</sup>“Contrariamente ao que alguns possam pensar, a tradição oral africana, com efeito, não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os *griots* estão longe de ser seus únicos guardiães e transmissores qualificados. [...] A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcerta a mentalidade cartesiana acostumada separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falhar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial” (Hambâté Bâ, 2010, p. 169, *grifo do autor*).

arte da linguagem poética, inseparável do procedimento de escuta e de completo mergulho nas vozes de mulheres — e, por consequência, de suas vidas interiores não registradas.

Tal como no seio da infância de Paule Marshall, as vozes lavadeiras atravessam Conceição menina, que descobre dividir os becos e os cômodos com poetisas de notável sapiência, no manejo da arte da palavra. As mais velhas de Conceição, assim, trazem histórias contadas em feixes de falas que abarcam a coletividade de um espaço social, enredadas pela experiência de uma vida singular que é a condição de mulher negra, habitante de espaços subalternizados da sociedade brasileira. Pensar os meandros de escuta e registro do cotidiano, tão bem manejados por Conceição, nos remete ao conto *Ayoluwa, a alegria do nosso povo* (2014c), que faz parte do livro *Olhos D'Água*. Nesta narrativa, a autora apresenta a história de uma comunidade resignada pela escassez e fragilizada pela visão de um futuro tomado de desesperança, mas, sobretudo, demonstra a construção de uma narrativa que se move pelo trabalho com a palavra, com grafias formadas na gramática do cotidiano:

Quando a menina Ayoluwa, a alegria do nosso povo, nasceu, foi em boa hora para todos. Há muito que em nossa vida tudo pitimbava. Os nossos dias passavam como um café sambango, ralo, frio e sem gosto. Cada dia era sem quê nem porquê. E nós ali amolecidos, sem sustância alguma para aprumar o nosso corpo. Repito: tudo era uma pitimba só. Escassez de tudo. Até a natureza minguava e nos confundia. Ora aparecia um sol desensolarado e que mais se assemelhava a uma bola murcha, lá na nascente. Um frio interior nos possuía então, e nós mal enfrentávamos o dia sob a nula ação da estrela desfeita. Ora gotejava uma chuva de pinguitos tão ralos e escassos que mal molhava as pontas de nossos dedos. E então deu de faltar tudo: mãos para o trabalho, alimentos, água, matéria para os nossos pensamentos e sonhos, palavras para as nossas bocas, cantos para as nossas vozes, movimento, dança, desejos para os nossos corpos (Evaristo, 2014c, p. 91)

Os pinguitos de chuva, o café sambango, o estado de pitimba e o amolecimento do corpo são expressões que nos convidam a adentrar em um universo ilustrado por

vocábulos de origem banto<sup>140</sup>. Além disso, na medida em que conhecemos a história de Ayoluwa, se evidencia na escrita de Conceição a escolha por uma série de nomes de origem africana ou árabe, para compor a coletividade ali apresentada. Para o pesquisador Adriano Moraes Migliavacca, é possível dizer que o conto de Ayoluwa “[...] não possui personagens, mas nomes, e tais nomes são portadores de destinações” (Migliavacca, 2021). Logo, a redação biográfica de cada corpo é destilada pela sua matriz de nome lorubá: “E os pequenos, os que já existiam, como Mandisa, a doce, Kizzi, a que veio para ficar, Zola, a produtiva, Nyame, o criador, Lutalo, o guerreiro, Bwerani, o bem-vindo [...]” (Evaristo, 2014a, p. 92), escreve Conceição, em um exercício de descoberta e esmero com os termos, não apenas em relação as suas significações, mas por suas ressonâncias, vozes e dicções.

Eu sou uma pessoa que eu não sei dançar, eu não sei cantar, minha voz é feia, garota. Não sei cantar, garota. Me considero uma pessoa sem ritmo. Mas as pessoas dizem que os meus textos são muito musicais. Eu escrevo, às vezes eu leio o texto pra eu escutar o som, a melodia, o ritmo do texto. Eu gosto de levar pro texto palavras de origem bantas. Gosto de olhar pro texto, expressões mais que eu tenho chamado da gramática do cotidiano, do linguajar do cotidiano (Evaristo, 2017b).

Ao compreender a linguagem como um espaço de afirmação e de diferença identitária, Conceição Evaristo nos convoca a pensar que há sempre um modo de dizer as coisas, um caminho na brisa da fala, que remete à concepção africana da linguagem, onde se privilegia uma espécie de segredo e circunlocução, em detrimento de definições exatas, escreve LeRoi Jones — Amiri Baraka, em 1967. Também o filósofo antilhano Edouard Glissant (2021) reclama isso para todas e todos, o direito à opacidade, “querendo distinguir um modo de linguagem marcado pela ‘estética da oralidade’” (Brito, 2011, p. 102)<sup>141</sup>. Quando Conceição narra no conto de Oyoluwa: “Ora aparecia um sol desensolarado e que mais se assemelhava a uma bola murcha, lá na nascente. Um frio interior nos possuía então, e nós mal enfrentávamos o dia sob

---

<sup>140</sup>A pesquisadora Emanoela Cristina Lima, em sua dissertação de mestrado, investiga elementos do continente africano, presente na realidade toponímica de Minas Gerais, tendo como foco o estudo das línguas africanas, que mais são usadas no território brasileiro. Tendo isso em vista, a autora destaca a existência das línguas de família banto: o quimbundo, quicongo e umbundo; e da família Kwa: o iorubá (Lima, 2012). Acerca desta discussão, é possível consultar também a obra *A árvore da palavra banto em Minas* (2019), de Sônia Queiroz. Cabe ainda destacar, que em 2021, durante uma aula pública, realizada por Conceição Evaristo, para a Universidade de Princeton, a autora salienta a profunda relação de sua escrita e poética com a paisagem de Minas Gerais: “A minha identificação como mineira, é uma identificação que não há como negar, é uma identificação como mineira, como uma mulher negra, como uma criança negra, como uma jovem negra que passei toda a minha infância em Minas Gerais. É uma identificação também, profundamente, marcada pelas culturas bantas que chegaram em Minas Gerais. Eu cresci no universo de Congada, eu cresci no universo da favela. Então, é uma identificação, a partir das minhas origens negras e a partir das minhas origens de classes populares” (Evaristo, 2021f).

<sup>141</sup>Optamos por adotar o sobrenome Brito (1996, 2011), nas citações diretas advindas das pesquisas realizadas por Conceição Evaristo, em sua dissertação e tese, tendo como base a ficha catalográfica dos referidos trabalhos.

a nula ação da estrela desfeita”, a autora entrega a cada frase um segredo, um conto a se desvendar. Cúmplice de Glissant, a ideia da opacidade lhe agrada, porque nessas palavras, cuidadosamente tecidas, repousa o feito vivido, as experiências compartilhadas no hiato da noite, bem como índices de sabedoria irredutíveis à clareza e à linearidade do romance. São labirintos flamejantes de uma estética da oralidade, que vem de longe:

Então, esse encantamento pelas palavras, pelo som das palavras, pelo significado da palavra, isso tá na base do meu texto. Se eu pudesse pegar a palavra, o som da palavra, a palavra dita, e traduzir isso da forma mais fiel possível pra escrita, eu faria. Eu queria realmente transportar essa riqueza da oralidade pra escrita, mas a oralidade justamente tem isso que a escrita não tem, que é o corpo, o gesto, é o olhar, é o movimento (Evaristo, 2021d).

A pesquisadora Laura Cavalcante Padilha, ao pensar o ato do dizer, na vasta territorialidade africana, chama a atenção para a importância da palavra proferida, em sociedades nas quais o domínio da escrita se revelou tardiamente: “O feito vivido [...] nas sociedades africanas não letradas passava a ter estatuto de fato contado e, com isso, preenchia-se o vazio lacunar da não-escrita e a História se disseminava pela voz” (Padilha, 1995, p. 16). Desse modo, a eficácia da voz, seus *status* de relevância na construção e destruição<sup>142</sup> do passado, presente e futuro, se espalhou pelo globo, como importante marca dos povos também da diáspora<sup>143</sup>. Evocar a tradição oral, portanto, representa o resgate de reminiscências comuns de determinados territórios do continente africano por estes grupos étnicos e históricos, que forçadamente tiveram de se dispersar: “[...] são elementos que (con)fundem os textos africanos e os diaspóricos, sem anular, entretanto, as diferenças, as peculiaridades de cada criação” (Brito, 2011, p. 15). Por este caminho, viajamos até o segundo maior estado brasileiro, conhecido como Minas Gerais, em que uma forte marca da diáspora é a preservação da tradição dos Reinados e das Congadas, tanto na capital Belo Horizonte quanto em

<sup>142</sup>“No contexto dos sistemas cognitivos africanos e afro-brasileiros, a palavra, além de ser signo naquilo que representa alguma coisa, é também investida de eficácia e de poder, pois a palavra falada mantém a eficácia de não apenas designar a coisa a que se refere, mas também de portar nela mesma a coisa em si. Ela traz em si aquilo que evoca; como continente ela contém, como força de enunciação, aquilo que a voz nomeou e denominou. Ela é, em si mesma, o acontecimento. Como aponta Zumthor, “a palavra proferida pela Voz cria o que diz. [...] A palavra detém o poder de fazer acontecer aquilo que libera a sua vibração. Na palavra são as divindades, os ancestrais, os iníquos, as rezas que curam, que performam o tempo oracular dos enigmas, o passado e o devir, o som que emite, transmite, esconde, desvela, escurece ou ilumina. Na palavra e nos cantos, os ancestrais são e assim como na palavra e nos cantos o tempo é. Daí a natureza numinosa e o poder aurático da palavra proferida” (Martins, 2021a, p. 93).

<sup>143</sup> Em sua tese de doutorado, Conceição Evaristo reflete, inspirada em Anthony Smith e Édouard Glissant, “[...] um entendimento da África e da diáspora, não como espaços constituídos por uma história original una ou por um mito único fundacional para todo o território africano ou, ainda, da fiel transposição deste mito para a diáspora, o que seria impossível. A diversidade histórico-cultural já marcava os povos africanos desde a época das invasões colonizadoras. Permite, porém, considerar o evento da dispersão como a unicidade histórica da diáspora, conforme Glissant enfatiza” (Brito, 2011, p. 16).

seu entorno. A fábula matriz desse festejo reside na figura de Nossa senhora do Rosário: “Rainha da terra. Rainha do mar. Senhora das águas. Em muitas das versões da fábula que recria o aparecimento da imagem de Nossa Senhora do Rosário, é nas águas que ela surge e é das águas que os pretos do Rosário vão resgatá-la [...]” (Martins, 2021b, p. 30). Pensar o modo como esses festejos se organizam não é tarefa simples; ao falar dos Reinados e da figura de Nossa Senhora do Rosário, buscamos apreender: “Águas. Mares. Travessias. Diásporas” (*Idem*), aponta Leda Maria Martins, no livro *Afrografias da Memória: O reinado do Rosário no Jatobá* (2021b).

Nesta Belo Horizonte das Congadas, lugar de biomas como a Caatinga, o Cerrado e a Mata Atlântica, onde Conceição nasceu e viveu até os 27 anos de idade, residia também Antônio João da Silva, a figura personificada do personagem, Tio Totó, de *Becos da Memória* (2017a). Ele, ao lado de Maria Filomena da Silva (tia Lia), sua companheira e irmã mais velha de Joana, mãe de Conceição Evaristo, ocupou um espaço importante na vida da autora, que em certa idade precisou deixar a casa materna: “[...] Fui morar com eles, para que a minha mãe tivesse uma boca a menos para alimentar” (Evaristo, 2009a)<sup>144</sup>, relembra Conceição. A escritora que pouco sabia de seu pai biológico, sentiu suavizado o vazio que rondava a existência de seu genitor, pela possibilidade de ter duas mães, Joana e tia Lia, as personagens Mãe Joana e Maria-Velha<sup>145</sup>, bem como construiu, na figura do padrasto Aníbal e de Tio Totó, um lugar de acolhimento paterno (*Idem*). Em meio às vozes mulheres, sinuosas a ressoar no entorno de Conceição, os cantos e os ritos dos Reinados e das Congadas<sup>146</sup> eram timbres familiares, que chegavam por intermédio de seu ávido participante, Antônio da Silva, ou Tio Totó.

Maria-Velha, Tio Totó, Mãe Joana são gestados, assim, em um lugar crepuscular, em que a memória e a ficção se tornam um (Evaristo, 2020c). Neste

<sup>144</sup>Conceição nos conta, ainda, que o casal não tinha filhos e passava “[...] por menos necessidades, meu Tio Totó era pedreiro e minha Tia Lia, lavadeira como minha mãe. A oportunidade que eu tive para estudar surgiu muito da condição de vida, um pouco melhor, que eu desfrutava em casa dessa tia. As minhas irmãs enfrentavam dificuldades maiores” (Evaristo, 2009a).

<sup>145</sup>As personagens Mãe Joana, Maria-Velha e Tio Totó, são figuras centrais da obra *Becos da Memória* (2017a).

<sup>146</sup>Como nos explica Leda Maria Martins, “Os festejos do reinado apresentam uma estrutura organizacional complexa, disseminada em uma tessitura ritual que desafia e ilude qualquer interpretação apressada de toda a sua simbologia e significância. Levantamento de monstros, novenas, cortejos solenes, coroação de reis e rainhas, cumprimento de promessas, folguedos, leilões, cantos, danças, banquetes coletivos, são alguns dos muitos elementos que compõem as celebrações em toda Minas Gerais” (Martins, 2021b, p. 54). Além disso, a pesquisadora nos explica que “Nas narrativas dos congadeiros, a história do aparecimento e resgate da imagem da santa metamorfoseia-se em muitas versões do tema, com recorrências, supressões e acréscimos próprios dos processos de transmissão oral, vestindo-se sempre com as estórias, cores, matizes e timbres dos lugares e de contexto que as assimila, recriam e reproduzem” (*Idem*).

espaço entre o acontecimento e a narração do fato, onde mora a invenção, suas vozes ancestrais podem ser aquelas mesmas que matizam os territórios do continente americano com “[...] as suas divindades, seus modos singulares e diversos de visão de mundo, sua alteridade linguística, artística, étnica, técnica, religiosa, cultural, suas diferentes formas de organização social e de simbolização do real” (Martins, 2021b, p. 31). A tradição oral grafada na literatura por Conceição Evaristo, ora como a inspiração primeira da escrita, ora como verbo dos seus personagens, demonstra esta veiculação de saberes, que se dissemina e assenta em diferentes espaços do território brasileiro.

As culturas negras [...] em sua formulação e modus constitutivos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou orais, com que se confrontaram. E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade que pode ser pensada como um tecido e uma textura, em que as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se, reatualizam-se continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando as singularidade e alteridades negras (Martins, 2021b, p. 32).

Desse modo, no intenso jogo de coreografar as singularidades e alteridades de seu povo, Conceição nos presenteia com a obra *Histórias de leves enganos e parecenças* ([2016] 2017d). Livro redemoinho da fantasia, carregado pelo diz-que-me-disse dos lugarejos de vizinhança, pelos acontecimentos que descansam na boca dos bem-intencionados, dispostos a fazê-lo eternidade nas lembranças de uma comunidade, que se amontoa em rodas de conversas noturnas. Ladeadas de suspense, romance, terror e aventura, as histórias ali contidas parecem ser escritas para nos enfeitiçar, contudo Conceição nos adverte: “Nada me surpreende do invisível que colho. Sei que a vida não pode ser vista só a olho nu. De muitas histórias já sei, pois vieram das entranhas do meu povo. O que está guardado na minha gente, em mim dorme um leve sono. [...] Cada qual crê em seus próprios mistérios” (Evaristo, 2017d, p. 17). Neste manancial fluido de produção de existências, somos apresentadas a Sabela, corpo negro-feminino, nobre espírito ancião, mestra das partilhas e do saber ancestral, que nos carrega por águas violentas em uma tímida jangada.

Quando no céu retumbavam trovões, gritos rasgados da boca do tempo, as vozes do alto foram repetidas desde já de dentro das entranhas da terra. Os buracos terrestres. Mesmo os bem-bem pequenos, como os minúsculos orifícios por onde penetram as menos formigas, até as crateras de onde jorram os vômitos dos vulcões, todos copiaram os gritos celestes. Todas as inimagináveis frinchas do chão manifestaram-se com um longo e profundo

som. Todas as fendas do solo brandaram violentamente, inclusive a maior, a aguardadora das imensas águas, o mar. Repito. Todos os buracos terrestres devolveram aos céus, em forma de eco, os brados roucos e lancinantes que se despendiam das nuvens. Tudo foi um só abalo, um transtorno só. Céu e terra como se tudo fosse uma única matéria em rebuliço. Eu lembro que, naquela tarde, os sons mais baixos provinham das vozes humanas em gritaria. Os cães ladravam em uníssono, misturando confusamente seus lamentos aos finos e irritadiços miados dos gatos. Os bichos de dois pés emitiam trinados, que de tão estridentes rachavam os bicos. Olhei Sabela, Mamãe tinha a expressão toda úmida. De sua roupa ensopada a água escorria. Lá fora a chuva nem começara ainda. Era sempre assim. O corpo de minha Mãe dava sinal do tempo. Em épocas de seca, ele também emitia avisos. A saliva ia rareando em sua boca e sua língua ficava fina, finíssima como uma filha desidratada. Durante quase todo o estio ela guardava silêncio, tornava-se meio muda. E quando ensaiava proferir alguma palavra, um hálito quente, incandescente, por mais que ela guardasse distância do interlocutor, se fazia sentir por todos. E naquele dia, apesar do tempo ser de seca, o corpo de Mamãe anunciava chuva (Evaristo, 2017d, p. 59–60).

O conto homônimo de Sabela, filha de mãe Sabela, neta de vovó Sabela, ancestral de Sabela, é contado pelo viés misterioso das hidro-grafias da memória de Rouxinol, Madre Pia, Irisverde, Sabela filha. Tal como o convite que, alastrado pela imaginação, nos é feito neste conto, estar diante da escrita de Conceição é liberar-se também para a escuta de muitas vozes. Suas palavras possuem hálito, sopro, melodia, entonação. A mitologia pessoal de Sabela escorre por nossos ouvidos, como se estivéssemos sentadas na sala de casa a ouvir memórias de certas comunidades, contadas por nossas avós e avôs, de nossas mães e pais, de nossas tias e tios, histórias que vêm de longe; e a cada interlocutora ou interlocutor que se dedica a compartilhá-las, elas recebem novas e inebriantes reviravoltas. O ritmo que falta à Conceição para o campo da dança, profissão que tanto admira, e os timbres desafinados que, segundo ela, ecoam de sua voz, apesar de amar a música, transbordam pelo texto (Evaristo, 2020d). De tanto treinar a escuta, as palavras de Conceição ganham som:

O meu texto do ponto de vista literário é um texto que me dá trabalho. É um texto que eu penso as palavras. Eu penso as expressões. Eu leio o texto alto pra escutar a sonância das frases. [...] Eu recorro, eu gosto muito do português arcaico, algumas expressões que eu ainda ouço em família, os ditados africanos, as metáforas. Minas [Gerais] é muito marcada pelas culturas bantas, então levo muitas expressões bantas pra dentro do texto (Evaristo, 2015).

Arrisco dizer que o texto da autora pode ser pensado como cantos-narrativos: primeiro, vindo da palavra dita, assessora da memória, do acontecimento, como a voz outra que é entregue a quem está acostumada a ouvir muito; depois, a voz grafada na magia da escrita para se fazer literatura, sem perder de vista seus timbres e ecos gestados na oralidade. “Quero a dinâmica das palavras pronunciadas no cotidiano, as

que movimentam a vida e não as que dormem no dicionário” (Evaristo, 2020a, p. 37). Seu trabalho semântico se delinea, assim, nas heranças da voz, como um rearranjo da memória. Paul Zumthor, em suas teses sobre a voz, parece restituir esta busca de Conceição, que vai além de transcrever a fala oral, para lhe conferir *status* literário, mas, sobretudo, para dar-lhe um sentido que considera a vocalização como experiência de uma presença viva no espaço-tempo, onde residem a contadora, o contador e seus ouvintes (Zumthor, 2007). Defender que a grafia de Conceição possui certa sonoridade, se relaciona a uma compreensão da escritora de que a palavra pronunciada, esta que vem de seus ancestrs e de uma vivência afrodiaspórica, tem corpo e movimento. E como gesto irredutível à racionalidade, a voz, uma vez cultivada no trabalho da criação, atravessa o assombro da memória, para se tornar presença poética na escrita.

O rumor dessas vozes autênticas e vibrantes, que se entrecortam nas narrativas grafadas por Conceição, revelam, assim, uma escrita sempre em vias de aprender e de ensinar uma lição, não moralizante, mas voltada a um movimento de se educar, de se transformar por via da “[...] mais sofisticada das tecnologias já inventadas [...] a palavra” (Fischer, 2011, p. 84). Sendo a busca por proferi-la e por grafá-la na escrita, relacionada a “[...] essa pura ausência, essa constatação de que algo não está ali e que por isso precisa ser “dito”, esse desejo de ‘apanhar a coisa’, mesmo que secretamente sabendo dessa plena impossibilidade” (*Idem*). Desse modo, é possível dizer que a força criadora<sup>147</sup> de Conceição é uma dobra na linha, deste fino e arenoso traço ligado aos processos de subjetivação, que diz respeito à “criação de modos de existência”, como escreve Deleuze, inspirado na filosofia de Foucault (Deleuze, 1992, p. 146). Tal como na filosofia no romance,

[...] Escreve-se sempre para dar a vida, para liberar a vida aí onde está aprisionada, para traçar linhas de fuga. [...] entre as quais alguma coisa pode passar, pode se passar, surgir um clarão que sai da própria linguagem, fazendo-nos ver e pensar o que permanecia na sombra em torno das palavras, entidades de cuja existência mal suspeitávamos (Deleuze, 1992, p. 176).

<sup>147</sup>Deleuze, em *Conversações* (1992), ao refletir sobre a filosofia de Foucault, especialmente voltado a pensar esta terceira fase/dimensão intelectual, de um autor que sempre surpreendeu seus leitores, escreve: “Foucault não emprega a palavra sujeito como pessoa ou forma de identidade, mas os termos subjetivação, no sentido de processo, e ‘si’, no sentido de relação (relação a si). E do que se trata? Trata-se de uma relação da força consigo (ao passo que o poder era a relação da força com outras forças), trata-se de uma “dobra” da força. Segundo a maneira de dobrar a linha de força, trata-se da constituição de modos de existência, ou da invenção de possibilidades de vida que também dizem respeito à morte, as nossas relações com a morte: não a existência como sujeito, mas como obra de arte. Trata-se de inventar modos de existência, segundo regras facultativas, capazes de resistir ao poder bem como se furtar ao saber, mesmo se o saber tenta penetrá-los e o poder tenta apropriar-se deles. Mas os modos de existência ou possibilidades de vida não cessa de se recriar, e surgem novos” (Deleuze, 1992, p. 116).

Esta relevância que Conceição atribui às palavras e à sua força criadora é acompanhada de uma dilatada pesquisa, que vasculha tanto os registros da memória, quanto dos dicionários, sejam eles os mais diversos, o que confere ao texto escrito uma espécie de atualização da performance vocal. Toni Morrison, no ensaio *Sítio da memória* (2020), evoca a dimensão estética da voz enquanto linguagem, como uma presença fantasma, mas também motor material da escrita. Logo, este momento primeiro da pesquisa-criação, que antecede a concepção do romance, emerge de algo “[...] inefável e flexível [...] uma figura apenas vagamente evocada, o canto de uma sala, uma voz. Comecei a escrever meu segundo livro, que se chamou *Sula* ([1973] 2021), graças a uma preocupação com o retrato de uma mulher e o modo como vi seu nome ser pronunciado” (Morrison, 2020, p. 311). Hannah Peace é o timbre dessa presença. A suposta amiga de sua mãe, que se locomovia para lá e para cá, envolta por uma aura cor violeta, nunca teve sua biografia detalhada, pois para a escritora importava o farfalhar de vozes que perseguiram a destilação de seu nome e o modo como estas mulheres, no eco de sua pronúncia, deixavam escapar a existência de um segredo entorno de Hannah (*Idem*). Na escrita de *Sula*, a verossimilhança não importava a Toni Morrison, tampouco ela desejava descobrir o que cintilava nas conversas vindas do clã mulherio de sua mãe; tendo o corpo da voz como movimento, a ficção lhe oferecia o material necessário para preencher os vazios, como estratégia para explorar uma vida interior não registrada<sup>148</sup>.

Os vazios, que repousam entre o acontecimento e a escuta de uma voz, esta que vem sempre carregada de um certo sentido na materialidade da gramática, também podem ser veículo de lembrança, como nos ensinam Conceição Evaristo e Toni Morrison. Na fenda do vivido e no ruído das vozes pronunciadas, a ficção e a invenção, como arte da palavra, pedem licença para se fazer conto, romance e poesia. Nas mãos de Conceição, acostumadas a segurar o giz, bússola do conhecimento traçado nos quadros verde-musgo, artefato ubíquo das escolas brasileiras até meados dos anos 2000, o escrever como ato professoral de ensinar divide espaço com o

---

<sup>148</sup>Neste ensaio, Toni Morrison nos confia elementos que permeiam a sua criação literária, a exemplo, de histórias que nascem primeiro de imagens que emergem em sua imaginação, envoltas pela possibilidade de impulsionar uma narrativa. Além disso, escrever é para a autora, um modo de acessar a si mesma, por intermédio de personagens inspirados na figura e na vida de sua mãe e de seu pai: “[...] são minha entrada, na minha própria vida interior. E é por isso que as imagens que flutuam ao redor deles — os vestígios, por assim dizer, no sítio arqueológico — emergem primeiro, e emergem tão vivamente e de modo tão imperioso que as reconheço como meu caminho para uma reconstrução de um mundo, para uma exploração de uma vida interior que não foi registrada e para a revelação de uma espécie de verdade” (Morrison, 2020, p. 311).

projeto literário de criar nos silêncios, nos vazios, nas faltas — tanto aquelas advindas de uma conversa que se perdeu na imensidão da noite entre paredes da casa de sua mãe, quanto aquelas dissipadas pelos ventos da História. As vidas subalternas, ignoradas pelas manchetes dos jornais e invisíveis ao cenário das grandes obras literárias, nas histórias da autora não recebem apenas um nome, mas o protagonismo; o êxito de Conceição se move “na própria força de sua narração” (Carrascosa, 2020, p. 154), que confere ao que é contado duração e nos resgata de certa fugacidade da vida.

Conceição parece estar sempre em busca do indizível, da palavra proferida que escapa no instante mesmo em que ressoa na voz, o timbre de seu acontecimento. Suas escolhas semânticas perseguem o sonho de verbalizar experiências subjetivas, como o espontâneo ruído de Dona Joana, quando ela reage com furor ao questionamento da filha: “Por exemplo, se eu perguntasse pra minha mãe hoje, agora: 'Mãe o que que a senhora tá achando, por exemplo, da saúde no Brasil?' Ela simplesmente responderia assim: 'Hum!'. Olha, como traduzir isso pra escrita?” (Evaristo, 2021d). Como revelar o balbúcio de Joana, sem reduzi-lo? Qual o verbo, a frase, a parábola, sintaxe, capaz de proferir o que Joana nos fala? Inquietação criadora de Conceição, experiência de impossibilidade nossa. Mergulhamos e nos perdemos em sua oralidade, descobrimos posições inéditas da linguagem, por fim, reconhecemos as misérias de nossas próprias enunciações. Nossa única certeza é que, ao compartilhar os mistérios que perseguem a feitura de seu verbo, Conceição nos convida a viver a vastidão contida no interstício da oralidade, num mundo que se torna penetrável somente pelo exercício de uma escuta talhada com devoção.

É, talvez, no livro de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* ([2011] 2020c), onde Conceição mais evidencia sua predileção pela escuta:

**Isaltina Campo Belo** me recebeu com um sorriso de boas-vindas acompanhado de um longo apertado abraço. Depois desse gesto, meio sem graça me pediu desculpas dizendo que estava se sentindo tão honrada com a minha presença, por isso tinha cometido aquela desmesurada audácia. Não me importo — disse eu — aliás, me importei sim — gostei tanto, que espero a repetição desse abraço na saída. E soltamos uma boa gargalhada, como se fossemos antigas e íntimas companheiras. A sonoridade de nossos risos, como cócegas no meu corpo, me dava mais motivos de gargalhar e creio que a ela também. E foi tudo tão espontâneo, que me recordei de algo que li um dia sobre o porquê de mulheres negras sorrirem tanto. Embora o texto fosse um ensaio, lá estavam Isaltina e eu, como personagens do escrito, no momento em que vivíamos a nossa gargalhada nascida naquele franco afago. E quando nossos risos serenaram, ela me agradeceu pelo fato de eu ter passado pela casa dela,

para colher a sua história. Era uma honra, uma honra! — repetia pausadamente — sempre inquieta a me olhar (Evaristo, 2020c, p. 55, *grifo nosso*).

Na história de Isaltina Campo Belo, ou de Natalina Soledad, Adelha Santana Limoeiro, Regina Anástacia, entre tantas outras, que dão título a cada uma das histórias da obra *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2020c), não por acaso, Conceição nos surpreende com a chegada do seu corpo, no corpo do texto. Ela, a escritora, se torna matéria dos contos, figura inegociável e hábil ouvinte daquelas 13 histórias apresentadas no decorrer da coletânea. Em cada uma das vozes-mulheres ali enredadas, a presença de Conceição se dá no gesto de ficcionalizar a vida e o seu encontro com as personagens — já os limites entre o vivido e o inventado, como uma aragem, se dissipam no tempo da narrativa. A verdade é que são histórias de beleza, de dor e alegria; por vezes, o hálito de determinadas confissões ali proferidas encontra a lembrança de uma voz amiga, um desabafo entrecortado no silêncio da amizade entre mulheres, que na marca de suas diferenças, de vez em sempre recorrem uma à outra, para acomodar vivências que lhe são singulares e comuns: “Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. E, quando de mim uma lágrima se faz mais rápida do que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver” (Evaristo, 2020c, p. 8), escreve Conceição, no prefácio de *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Esse gesto de atenção que a autora confere a vozes outras se assemelha a um exercício ético<sup>149</sup>; Conceição faz do tempo da escuta, lugar de morada, no qual “[...] escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte” (Zumthor, 2007, p. 84).

Na medida em que nossas questões educacionais nem sempre se delineiam pela obviedade dos acontecimentos e pela tangibilidade de eventos, o modo como Conceição Evaristo se relaciona, se constitui e cria com a literatura nos permite olhar para a opacidade da linguagem, como um importante espaço de produção de conhecimento e de saberes. Especialmente, voltado para pensar vidas que não podem ser vistas a olho nu. Matérias da educação, o trabalho da escuta e a atenção

<sup>149</sup>Esta atitude ética de escuta, da qual se ocupa tão bem Conceição Evaristo, é delineada por Foucault, em sua aula de 3 de março de 1982, no curso a *Hermenêutica do Sujeito* (2010b), como o estágio inaugural de uma ascese (*âskesis*), na qual “A passagem da *alétheia* ao *êthos* (do discurso verdadeiro ao que será regra fundamental de conduta) começa seguramente com a escuta” (Foucault, 2010b, p. 297, *grifo do autor*). Esta relação com a verdade apontada pelo filósofo, diz respeito a um modo de apreender, estranhar ou inquietar-se com aquilo que é dito — seja por uma amiga ou um amigo, por uma professora ou professor, pela figura de uma pessoa mais velha dotada de sapiência e revestida pela arte da oralidade —, nos convoca ao ato de tornar-se aquilo que se é.

aos balbucios da vida nos levam a pensar nas palavras proferidas, nas sonâncias que carregam existências, na beleza das grafias nascidas da oralidade e que se entrelaçam às gramáticas que pulsam dos dicionários, para contar histórias, vivências e existências nem sempre registradas.

### 5.3 “Daquelas mãos lavadeiras”

“Fui catar papel e permaneci fora de casa uma hora. Quando retornei vi varias pessoas as margens do rio. E que lá estava um senhor inconciente pelo álcool e os homens indolentes da favela lhe vasculhavam os bolsos. Roubaram o dinheiro e rasgaram os documentos (...) É 5 horas. Agora que o Senhor Heitor ligou a luz! E eu, vou lavar as crianças para irem para o leito, porque eu preciso sair. Preciso dinheiro para pagar a luz. Aqui é assim. A gente não gasta luz, mas precisa pagar. Saí e fui catar papel. Andava depressa porque já era tarde. Encontrei uma senhora. Ia maldizendo sua vida conjugal. Observei mas não disse nada. (...) Amarrei os sacos, pois as latas que catei ao outro saco e vim para casa. Quando cheguei liguei o radio para saber as horas. Era 23,55. Esquentei corrida, li, despi-me e depois deitei. O sono surgiu logo”  
(Jesus, 2014, p. 17)<sup>150</sup>.

Ousar escrever. Afirmar-se poetisa e compositora no seio da favela do Canindé. Para Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus é a mais corajosa das escritoras. Bitita, como era conhecida no seio familiar, ousou ser humana em meio às desafiadoras condições de subalternidade vividas na companhia dos três filhos, na cidade de São Paulo. Leitora voraz de tudo que chegava em suas mãos, pela laboriosa atividade de recolher lixo, fazia da escrita um exercício de ultrapassar as paredes do barracão em que residia e de viajar para além da lama que delimitava a estrada das vielas onde estava condicionada a viver. Acostumada a dormir com as folhas de

---

<sup>150</sup>Uma importante discussão se desenvolve a partir da publicação das obras de Carolina Maria de Jesus, tendo como premissa manter a originalidade de seus escritos. Este movimento se dá, especialmente, a partir da organização de um conselho responsável por acompanhar as publicações, coordenado por Conceição Evaristo e formado por demais intelectuais interessadas pelo estudo da obra de Carolina. Na centralidade do debate, Evaristo defende a manutenção da escrita singular da autora. Ao compreender que não se trata de pensar o texto de Carolina a partir do erro, mas, sobretudo, como modos de expressão e de apropriação da língua em contextos específicos.

escrita de baixo do travesseiro, por vezes fez da filha Vera Eunice, que dividia leito com ela, apoio para angariar firmeza na escrita que se dava na calada da noite (Jesus, 2021b). Ler e escrever parecem verbos irmanados no solene cotidiano de Carolina. A escritora, em sua arrebatadora missão, ora de registrar os acontecimentos de um espaço insólito da cidade, ora como cálido refúgio das agruras da pobreza e da fome, alimentava a crença de que merecia os livros<sup>151</sup>, a escrita e uma certa vida, para além da miserabilidade.

Conceição Evaristo chama nossa atenção para o fato de que olhar para a criação de Carolina Maria de Jesus é um exercício de testemunhar “O desejo, a crença e a luta pelo direito de ser reconhecida como escritora, enquanto tentava fazer da pobreza, do lixo, algo narrável” (Evaristo, 2009b, p. 28). Distante da ideia de romantizar a pobreza e o racismo, pensar com Carolina é a tentativa de cercar uma pergunta ética: Por que escrever? Uma questão levantada pela jornalista Adriana Couto<sup>152</sup>, durante uma entrevista realizada com Conceição Evaristo — que, à época, relançava o livro *Canção para ninar menino grande* ([2018] 2022) —, no qual a autora responde que escreve pelo “[...] desespero de narrar as histórias, o desespero de escrever um poema, o desespero de agarrar a vida, de agarrar esse momento, que pode eternizar através da escrita. Cada obra que eu produzo, eu aprofundo essa *escrevivência*” (Evaristo, 2023d). No bojo dessa questão parece residir também uma reflexão, construída em outra ocasião, acerca da escrita da autora de *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada* ([1961] 2021a): “Quando uma mulher como Carolina Maria de Jesus crê e inventa para si uma posição de escritora, ela já rompe com um lugar anteriormente definido como sendo o dela, o da subalternidade, que já se institui como um audacioso movimento” (Evaristo, 2009b, p. 28). Carolina sabia que era escritora, nutria um apreço pelas palavras, tinha a arte como premissa, inundava-se de uma curiosidade pelo mundo; sob o céu de sua humilde casa, junto dos filhos dançava coreografias privadas, os ensinava notas de violão e lhes impunha a condição de estudantes (Jesus, 2021b).

A matéria orgânica das folhas de papel e sua fibra vegetal arrancada das árvores possuem uma data de valia na esteira do consumo de nossa sociedade. Ultrapassada a marca de sua conveniência, são objetos descartáveis, amassados

---

<sup>151</sup>Alberto Manguel, escreve no livro, *Notas para uma definição do leitor ideal* (2020), que entre as formas de censurar os livros, está a de “[...] fa-zer-nos acreditar que não os merecemos” (Manguel, 2020, p. 47).

<sup>152</sup> Entrevista realizada no programa *Metrópolis*, da TV Cultura.

entre seus semelhantes, quais sejam, folhas de ofício, papéis de enrolar pão, antigas impressões vencidas pelo tempo dos escritórios. Esses materiais, ao passo que são reunidos para forjar o sustento da família, encontram também as mãos da poetisa. No vazio das folhas que não se tornam cruzeiros, se fazem os diários, os manuscritos, as cartas, os infindáveis registros de criação, que apegados aos repositórios materiais que somos, orgulhosamente chamamos de arquivos — iludidos por uma premissa segundo a qual seríamos capazes de abarcar a existência artística. Carolina foi escritora, poetisa, compositora, o trabalho com a arte da palavra, que tanto lhe interessava, escorre por grafias talhadas em folhas de quem conhece o papel bem, até demais.

O exercício da escrita como uma atitude de inscrição no mundo possui um contorno singular, quando tratamos de existências vividas sob a dupla condição de inferiorização na sociedade: de ser mulher e de ser negra. Concordamos com Frantz Fanon, quando o filósofo nos diz: “Falar é existir de modo absoluto para o outro” (2008, p. 33). Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, ávidas leitoras que ousaram escrever, nunca se conheceram pessoalmente, mas de alguma forma se encontram pela primeira vez, por volta de 1963. Nesse ano, Conceição, que integrava a Juventude Católica Operária – JOC e dava seus primeiros passos em direção a uma participação atuante nos espaços do movimento negro no Brasil, é apresentada à obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* ([1960] 2014). Prontamente, a jovem Conceição faz da obra literária leitura de toda a família. De um modo que os diários de Carolina se fazem presença nos serões realizados nos finais de tarde — uma roda de leitura familiar regida por Conceição e sua já conhecida competência com as palavras e com os livros (Evaristo, 2019c). Durante um encontro com Vera Eunice de Jesus, filha de Carolina, Conceição relembra a experiência da sua família de entrar em contato com uma narrativa que lhes era tão íntima:

Quando eu li Carolina Maria de Jesus, ‘Quarto de Despejo’, na minha infância a gente era personagem. Cada vez que a sua mãe falava que: ‘Hoje vendi não sei quanto e vou comprar o pão...’, era aquilo que minha mãe vivia em Belo Horizonte. Acabava de catar o papel, passava no depósito, vendia e levava aquele dinheiro pra casa. Então, ler Carolina, era ler a história de nossa vida (Evaristo, 2021b).

Passados alguns anos desta afetuosa cena doméstica de leitura, Joana Josefina Evaristo, a mãe de Conceição, toma para si o exercício de grafar a escrita e os acontecimentos do cotidiano em folhas de papel extraviadas pela casa da família:

“Nos anos 70, [...] a minha mãe começa também um diário, que é igualzinho ao diário de Carolina Maria de Jesus. Inclusive do ponto de vista físico, porque são restos de cadernos nossos, cadernos que ela acha também no lixo” (Evaristo, 2019c), relembra Conceição, durante o seu encontro com Vera Eunice. Por este caminho, a intelectual Audre Lorde nos inspira a pensar a poesia e — podemos dizer — a escrita de mulheres, como um lugar fundamental de contato e de expressão com o sensível, onde acontece a “[...] destilação reveladora da experiência” (Lorde, 2021, p. 46), justaposta a uma atitude de buscar a inteireza do mundo, e com isso agarrar o máximo possível cada parte de si mesma. “Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo”, reflete Conceição, ao pensar o ato de escrever de mulheres negras, como Carolina Maria de Jesus, sua mãe Joana e tantas outras (Evaristo, 2020b, p. 53-54).

Mais ao norte do Atlântico, a escritora negra afro-estadunidense Maya Angelou, multiartista e educadora, no ensaio *Art in Africa* (1997), evoca a figura das mulheres em diferentes lugares do mundo, como pessoas acostumadas a celebrar a arte nas miudezas da vida. Ao tratar especialmente das mulheres em África, continente onde residiu, durante o período que passou no Cairo e em Acra, Egito e Gana, respectivamente, a autora sublinha que essas mulheres tinham a arte como via para exceder a mera sobrevivência e sobrepujar os limites de uma expressão de si; para elas, a arte era, ainda, um espaço de contemplação e de ensino para as crianças: “Em África, assim como em outros lugares do mundo, mulheres criavam seus próprios retratos — retratos distinto de si mesmas e de seus universos” (Angelou, 1997, p. 67, *trad. nossa*)<sup>153</sup>. No processo de criação de seus retratos, arriscamos dizer que Maya Angelou nos convoca a revisitar a potência da experiência estética na construção de si: “O que eu estou tentando ser é uma poetisa. Não apenas com o meu trabalho, mas com a minha vida. Penso que seja possível levar uma vida poética” (Angelou, 1989, p. 13, *trad. nossa*)<sup>154</sup>.

Dessa maneira, com Angelou é possível pensar em uma estética da existência, conceito discutido por filósofos como Friedrich Nietzsche (2001) e Michel Foucault

<sup>153</sup>No original: “In Africa, as in other places of the world, women created their own portraits — distinctive portraits of themselves and their universe”.

<sup>154</sup>No original: “What I’m trying to be is a poet. Not just with my work, but with my life. I think it’s possible to lead a poetic life”.

(2010a; 2011), quando os autores se ocupam da experiência da arte, relacionada a uma atitude ética e estética de olhar para a vida com uma visão pintora, visão cineasta, visão poetisa, visão artista que nos impele a ultrapassar contingências que nos são impostas. Do contrário, estaríamos designadas a continuar a ser sempre as mesmas, restritas a padecer diante de episódios para os quais a racionalidade ocidental não basta. Portanto, o desejo de escrita, pelo entendimento de uma autoinscrição no interior do mundo, vem acompanhado de uma atitude ética de produção de si e de uma coletividade, que percebe no fenômeno estético uma vida mais suportável (Nietzsche, 2001). É o que nos diz Conceição Evaristo, quando reflete sobre o papel da literatura em sua formação, como uma espécie de dobra no mundo, uma saída para se manter sã em meio aos acontecimentos da vida e exceder a experiência da sujeição:

Porque a arte ela é uma válvula de escape e a literatura para mim é essa criação. É a possibilidade que eu tenho de sair de mim mesma, de indagar o mundo, de inventar um outro mundo, de apresentar a minha discordância com esse mundo. E, é uma experiência que eu tenho desde bem nova, eu sempre escrevi, eu sempre gostei de escrever, escrever pra mim é a possibilidade mesma de fundamentar, de fundar um diálogo (Evaristo, 2020d).

“Por que escrever?” é assim uma pergunta ética. Cercá-la diz respeito a evidenciar o duplo esforço que enfrentam as mulheres negras tanto para escrever quanto para publicar (Miranda, 2021). O acontecimento dessas obras enquanto artefato cultural em circulação está longe de acompanhar os processos de escrita dessas mulheres, que produzem e criam no interior de suas casas, em vivências paralelas a outras demandas e profissões. São incontáveis os manuscritos relegados ao mero passar do tempo, aos quais jamais teremos acesso<sup>155</sup>. Por exemplo: a obra *Úrsula* ([1859] 2020), de Maria Firmina dos Reis — professora primária e escritora, contemporânea de autores como José de Alencar e Machado de Assis —, foi considerada o primeiro romance abolicionista escrito em língua portuguesa, esquecido por cerca de um século. É apenas em 1973, a partir do trabalho do pesquisador José Nascimento Morais Filho, que a obra da escritora reaparece na literatura e recebe sua segunda edição: “Embora participasse intensamente da vida intelectual maranhense publicando livros ou colaborando quer em jornais e revistas literárias quer em antologias [...] Maria Firmina dos Reis, lida e aplaudida no seu tempo, foi como que por amnésia coletiva totalmente esquecida: nome e obra!” (Morais filho, 1975, p. 21).

<sup>155</sup> Tema sobre o qual Virginia Woolf se debruça na obra *Um teto todo seu* (2014).

Maria Firmina dos Reis viveu a maior parte da vida em uma pequena cidade do estado do Maranhão, chamada Guimarães. Um lugar atravessado pela Baía de São Marcos, onde as águas doces dos rios encontram e se misturam com as águas salgadas do mar — conhecido como um ecossistema estuarino, essa baía separa o pequeno município da capital São Luís. Nestas paisagens do século XIX, a escritora, uma mulher negra maranhense, leciona, escreve ficção e abre a primeira escola mista gratuita do país (Morais filho, 1975). Colocando em suspenso a discussão acerca da obra de Maria Firmina dos Reis, lembremos que Conceição Evaristo tem seus romances *Becos da Memória* e *Ponciá Vicêncio* publicados décadas depois de terem sido escritos, o que nos leva a pensar nos constantes processos de violência que o pensamento de mulheres negras experimenta no Brasil.

Na medida em que ampliamos o olhar para o continente americano, encontramos a pesquisa de Eliza Araújo, em que a autora chama a atenção para a descoberta tardia da escrita de mulheres negras escravizadas, como Phillis Wheatley (1753–1784)<sup>156</sup>, nos Estados Unidos da América, e de Esperança Garcia (1751-?), no Brasil. No processo de revisitar esses escritos, a pesquisadora constata: “As narrativas escritas por mulheres negras nesses dois países passam a ser publicadas no século XIX, confirmando que há muito tempo elas escrevem suas narrativas” (Araújo, 2022, p. 14). Uma significativa mudança neste panorama se dá, segundo a socióloga Patricia Hill Collins (2017), pela presença de artistas e intelectuais negras como Toni Cade Bambara, Ntozake Shange, Angela Davis, Toni Morrison, June Jordan, Alice Walker e Audre Lorde, que, no início da década de 1970, imprimiram suas vozes nas narrativas literárias, políticas e sociais norte-americanas, e com isso “quebraram o silêncio”. Nas décadas seguintes, como resultado de seu enfrentamento, se desenvolve uma voz como “ponto de vista autodefinido e coletivo” e, sobretudo, se evidencia a presença de pessoas com um modo de pensar e de narrar a sociedade, com “visibilidade impensável em comparação ao passado” (*Idem*). É neste cenário, em desenvolvimento ao norte da América, que se torna possível a publicação de grandes obras como *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola* ([1968]

---

<sup>156</sup>Para pensar há quanto tempo mulheres negras têm escrito na diáspora, Eliza Araújo retoma os nomes de Phillis Wheatley, uma escritora “[...] da África Ocidental, movida compulsoriamente e escravizada nos Estados Unidos. Ela é considerada a primeira pessoa negra a publicar escritos naquele país. Em sua poesia, criticava o colonialismo, denunciava os horrores da escravidão e explorava temas religiosos”, bem como, Esperança Garcia, “[...] mulher negra escravizada, que escreveu uma carta ao presidente da província de São José do Piauí, denunciando os maus tratos que sofria de seu senhor; o que atesta que as mulheres negras brasileiras já no século XVIII se valiam da linguagem escrita para registrar e denunciar as violências sofridas no contexto do regime escravagista” (Araújo, 2022, p. 13).

2018), de Maya Angelou, e o *Olho mais azul* ([1970] 2019), de Toni Morrison. Em circulação, esses textos se somam a um contexto histórico, no qual o pensamento de mulheres negras estadunidenses se torna efervescente e protagonista do cenário político e social do país<sup>157</sup>.

Na América do Sul, especialmente em se tratando do Brasil da década de 1980, falamos de um período de reestruturação do movimento negro<sup>158</sup>, que se estabelece a partir de 1978, com a criação do *Movimento Negro Unificado* – MNU<sup>159</sup>. Intelectuais e artistas como Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Zezé Motta, Abdias do Nascimento, o bloco Afro Ilê Aiyê são vozes ativas no cenário nacional que denunciam silenciamentos e travam disputas dissonantes por um espaço epistemológico, artístico e político. Nesse contexto, nasce o *Cadernos Negros*, a publicação de autoria negra mais longa do Brasil, editada pelo Movimento Quilombhoje. Veiculado até os dias atuais, o surgimento desta publicação se dá pelo interesse de autoras negras e autores negros de transformar o espaço editorial, tanto pelo viés da construção de um lugar de autoria quanto pela oportunidade de produção de experiências de leitura descentralizadas.

Ainda, para Mirian Alves (2010), a circulação de *Cadernos Negros* encenou novas fagulhas no interior das discussões literárias, pois se tornou um recinto de férteis debates em torno da escrita de mulheres negras na literatura brasileira. Segundo a escritora e crítica literária, em sua primeira edição a coletânea era composta por seis autores e duas autoras: Célia Aparecida Pereira e Ângela Lopes Galvão: “[...] Nos encontros e nos debates internos dos grupos de literatura, mulheres escritoras, em proporção numérica menor que dos colegas escritores, incluíam a

<sup>157</sup>Por certo há uma extensa gama de movimentos que se espalham nos Estados Unidos da América, neste período, mas podemos citar dois como importantes marcos: o *Black Power Movement* e o *Black Arts Movement*. Autoras como Jacquelyn Hall (2005) e Eliza Araújo (2022), apresentam de maneira mais detalhada tanto o BPM e BAM quanto a relevância de pensá-los dentro de uma discussão mais ampla, que engloba o *civil rights movement* e o feminismo negro (Collins, 2017).

<sup>158</sup> Segundo a pesquisadora e pedagoga Nilma Lino Gomes (2017), o movimento negro é um “ator político”, repleto de momentos históricos, que reverbera em diferentes conquistas e redefinidas lutas atuais. A saber seu dinamismo emerge em períodos como a Revolta dos Malês (1835), Revolta da Chibata (1910), a Frente Negra Brasileira (1930), o *Teatro Experimental do Negro* – TEN (1940-1960) e o *Movimento Negro Unificado* (1978). De maneira que não pode ser visto como apenas um momento isolado e homogêneo.

<sup>159</sup> Como explica Mirian Alves, em 1978 “É fundado, em São Paulo, o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MUCDR), nome posteriormente simplificado para Movimento Negro Unificado (MNU) em 1979. A primeira atuação do MUCDR foi a realização de um Ato Político Contra o Racismo, em protesto à discriminação racial sofrida por quatro garotos do time juvenil de voleibol do Clube de Regatas Tietê, impedidos de participar do time por serem negros, e também em protesto à morte de Robson Silveira da Luz, trabalhador e pai de família, torturado até a morte no 44º Distrito de Guaianazes. O ato público [...] contou com a participação de várias entidades negras de São Paulo e do Rio de Janeiro e com a presença de mais de duas mil pessoas [Nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo]” (Alves, 2010, p. 37). Na obra *Lugar de Negro* (1982), Lélia Gonzalez, contextualiza o processo histórico e social de consolidação do movimento negro no Brasil, que mais tarde resulta na criação do MNU, do qual fez parte ativamente. Ver (Gonzalez; Hasenbalg, 1982).

questão da literatura feminina na pauta dos debates como uma das preocupações literárias a serem consideradas” (Alves, 2010, p. 68-69), aponta a escritora, que estreou no volume 5 da coletânea. Por certo, o próprio movimento literário convergiu e sofreu com a diluição de determinadas questões atinentes a cada um de seus participantes. Tal como falar do MNU, se trata de um universo vasto e complexo de interações sociais, onde se pensa uma coletividade, composta por pessoas com interesses e visões próprias (Gonzalez, 1982). No entanto, citar a criação do *Cadernos Negros* e o próprio *Movimento Negro Unificado* é um exercício de visitar um fluxo coletivo de pensamento, interessado em “[...] transformar a autopercepção da população negra através da educação e de um relacionamento com a arte na forma da palavra escrita” (Araújo, 2022, p. 166).

Cadernos Negros marca passos decisivos para nossa valorização e resulta de nossa vigilância contra as idéias que nos confundem, nos enfraquecem e nos sufocam. As diferenças de estilo, concepções de literatura, forma, nada disso pode mais ser um muro erguido entre aqueles que encontraram na poesia um meio de expressão negra. Aqui se trata de legítima defesa dos valores do povo negro. A poesia como verdade, testemunha do nosso tempo.

Cadernos Negros é a viva imagem da África em nosso continente. É a Diáspora Negra dizendo que sobreviveu e sobreviverá, superando as cicatrizes que assinalam sua dramática trajetória trazendo em nossas mãos o livro.<sup>160</sup>

Neste trecho, resgatado por Lélia Gonzalez (1982), circulamos o tempo para testemunhar as palavras que compõem o texto de apresentação de *Cadernos Negros*, na sua edição de lançamento. Para a filósofa mineira, esta passagem que abre a coletânea prima, é um genuíno manifesto, ético e estético, no qual é possível sentir a presença de vozes outras que ressoam, como ondas que ora se juntam, ora se dissipam pelo Atlântico: Frantz Fanon, Agostinho Neto, Amílcar Cabral, Malcon X, Solano Trindade e Abdias do Nascimento, são alguns dos timbres que ecoam, por tudo que representam (Gonzalez, 1982). Prenunciar os interstícios existentes nesse espaço de publicação e de circulação de autoria negra é um exercício de perseguir os passos de Conceição Evaristo, em seus primeiros anos como escritora no Rio de Janeiro. Pois é nos volumes 13 e 14 de *Cadernos Negros* que seus poemas e contos, respectivamente, e ela por consequência, deixam de ser inéditos. *Di lixão* (2014d) e *Maria* (2014e), histórias que compõem a coletânea *Olhos D'Água*, vencedora do Prêmio Jabuti de 2016, caminharam antes ali, pelas páginas do *Cadernos Negros*.

---

<sup>160</sup> Ver (Gonzalez, 1982, p. 26).

A palavra escrita nas sonoridades da poesia, do conto, do romance, como um testemunho do vivido se apresenta na forma do livro, estranho objeto de desejo, manifesto símbolo do saber, em movimentos onde os campos em disputa são inúmeros e se escancaram sem pudor. Não sem nos fazer refletir: quais histórias seriam grafadas por Alice Walker, se ela nunca houvesse encontrado Nora Neale Hurston, naquele rodapé de autores brancos?<sup>161</sup> Que brasis seriam forjados nas ficções da memória de Conceição Evaristo, se os diários de Carolina Maria de Jesus nunca houvessem sido paisagem de seus serões familiares? Pois quem se entrega aos detalhes espalhados na cadência dos verbos de *Samba-Favela*, diligentemente escolhidos e organizados para acolher o cotidiano de um território material e sobretudo simbólico da jovem Conceição, é presenteada também pelos timbres arrojados da voz de Carolina Maria de Jesus. O pequeno artigo a ocupar um terço da página do jornal, que divide espaço com outras duas matérias, intituladas com destaque, *Cônego Guilhermino faleceu em Itabira*, seguida de *Catequese voltada para o homem moderno* — espremido entre elas se mostra *Samba-favela*. “Um artigo que escrevi e que foi publicado em 1968, logo depois que eu li o *Quarto de Despejo*. Quem lê aquele parágrafo e lê Carolina Maria de Jesus, percebe a influência do texto do *Quarto de*

---

<sup>161</sup>No livro *Em busca do jardim de nossas mães: Prosa mulherista* (2021), Alice Walker se ocupa da escrita de ensaios que acentuam a eminência artística, que sempre permeou o interesse e a sensibilidade das mulheres negras, a despeito da falta de reconhecimento e dos apagamentos sistêmicos que sofreram. Na primeira parte da obra, a escritora destaca a importância de termos modelos na literatura, na arte, na vida, sobretudo para as artistas, para quem formar-se sem estes modelos é um risco ocupacional. Na medida em que a formação de um repertório atua para enriquecer e ampliar nossos modos de ser e estar no mundo. Por este caminho, chegamos a Nola Neale Hurston, e a relevância que a autoria de mulheres negras teve na escrita de Alice Walker, a primeira mulher negra a ganhar um prêmio Pulitzer de Ficção (1983): “É comum me perguntarem por que, em minha vida e em meu trabalho, eu sinto uma necessidade desesperada de conhecer e assimilar as experiências de escritoras negras que me antecederam, a maioria delas desconhecidas por mim e por vocês até bem pouco tempo atrás [...] Minha descoberta dessas escritoras — a maioria delas fora de catálogo, abandonadas, desacreditadas, amaldiçoadas, quase perdidas — aconteceu, como muitas coisas de valor, quase por acaso. Como ficou evidente — e isso não deveria me surpreender —, eu descobri que precisava de uma coisa que apenas uma delas poderia me dar. [...] No entanto, o incidente que iniciou minha busca aconteceu há muitos anos: sentei à minha mesa de trabalho um dia, num quarto só meu, com fechadura e chave, e comecei os preparativos para um conto sobre vodu, um assunto que sempre me fascinou. Recolhi muitos dos elementos dessa narrativa em uma história que minha mãe me contou várias vezes. [...] Eu tinha começado a ler tudo que conseguia encontrar sobre o assunto ‘O negro, sua cultura popular e superstições’. Havia Botkin e Puckett e outros, todos brancos, a maioria racistas. Bom, pensei, onde estão os negros pesquisadores de folclore? Onde estão os antropólogos pretos? Onde está a pessoa negra que seguiu pelas estradas do interior do Sul a reunir as informações das quais eu preciso [...] E foi então que vi, numa nota de rodapé das vozes brancas que detinham a autoridade, o nome de Zora Neale Hurston. [...] Folclorista, romancista, antropóloga e estudiosa do vodu, além de mulher negra versátil, com coragem suficiente para pegar uma fita métrica e tirar as medidas de cabeças negras aleatórias no Harlem; não para provar a inferioridade delas, mas para provar que, não importava o tamanho, a forma ou a situação de servidão de seus donos: aquelas cabeças continham toda a inteligência necessária para se virar nesse mundo. [...] E ao encontrar aquela Zora (como uma chave dourada capaz de abrir um depósito de tesouros variados), fui fisgada. [...] O que eu tinha descoberto, claro, era um modelo. Um modelo que, aliás, me deu muito mais do que o vodu para minha história [...] Ela ofereceu, como se soubesse que um dia eu iria vagar pelo deserto, um registro quase completo de sua vida. [...] Tive aquela sensação maravilhosa, que os escritores têm de vez em quando, de estar com um grande número de pessoas, espíritos antigos, todos muito felizes de me ver consultá-los e reconhecê-los, e ansiosos por me mostrar, por meio da celebração de suas presenças, que eu, de fato, não estou sozinha” (Walker, 2021).

*Despejo na minha escrita*” nos diz Conceição, enquanto desliza a mão pelo tempo, guardado nas páginas frágeis e amareladas do jornal *Diário Católico de Belo Horizonte*, preservado na Biblioteca Estadual de Minas Gerais (Evaristo, 2021b).

Em 2021, a emissora mexicana Canal 22 apresentou a série documental *Lobo de Lobo*, uma produção interessada em reunir cinco escritoras e escritores da América Latina. O desenrolar de cada episódio se dá pela construção de um diálogo fictício, com uma escritora ou escritor de mesma nacionalidade, para que, nas temporalidades curvilíneas e heterogêneas da linguagem audiovisual, esta conversa conte um pouco da história da literatura daquele país. Conceição Evaristo é escolhida para representar o Brasil. Em seu episódio, as imagens de Carolina Maria de Jesus, que tomam a tela diante de nós, são narradas pela voz de Conceição, como se elas, lado a lado, contassem uma história da literatura escrita por mãos de mulheres negras. Neste documentário, passeamos pela escrita de Conceição, tendo cada vez mais a compreensão de que sua literatura é forjada por uma espécie de geografias da existência, experienciada nos becos da favela, no morro Pindura Saia, pelos corredores da Biblioteca Pública, na praça da Liberdade, nas mesas de plástico do bar Amarelinho, no Rio de Janeiro, até chegar em sua residência atual em Maricá, no estado de Minas Gerais — onde Conceição finalmente consegue um espaço para abrigar a biblioteca de livros que reuniu ao longo dos anos<sup>162</sup>.

Deslumbrada pelo lago que se insinua dançarino e cantante, como paisagem na janela de sua nova residência, Conceição escreve na presença das águas, substância que tanto lhe seduz, mesmo sendo ela uma escritora que não sabe nadar (Evaristo, 2021b).

[...]

E foi então que, tomada pelo desespero por não me lembrar de que cor seriam os olhos de minha mãe, naquele momento resolvi deixar tudo e, no dia seguinte, voltar à cidade em que nasci. Eu precisava buscar o rosto de minha mãe, fixar o meu olhar no dela, para nunca mais esquecer a cor de seus olhos.

Assim fiz. Voltei, aflita, mas satisfeita. Vivia a sensação de estar cumprindo um ritual, em que a oferenda aos Orixás deveria ser descoberta da cor dos olhos de minha mãe.

---

<sup>162</sup>De um desejo antigo de tornar sua biblioteca particular em um espaço comunitário, este acervo de livros, cartazes, moções honrosas e prêmios, outrora localizados em Maricá, como uma filha ou um filho que parte para sua viagem de reencontro, o conjunto bibliográfico e artístico reunido pela escritora ao longo da vida, se torna a essência de um espaço cultural, inaugurado no Rio de Janeiro, a Casa Escrevivência. Localizada no Beco João Inácio, Largo da Prainha, no bairro da Saúde — conhecido como Pequena África —, a casa é uma instituição aberta a comunidade e interessada, especialmente, em atender escolas e projetos de educação. Ver: (Lisboa, 2023) (Evaristo, 2023a).

E quando, após longos dias de viagem para chegar à minha terra, pude contemplar extasiada os olhos de minha mãe, sabem o que vi? Sabem o que vi?

Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz. Mas eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum.

[...]

(Evaristo, 2014f, p. 14)

Nas águas dessa história, onde é narrada a busca pela cor dos olhos maternos, que se inundam entre lágrimas felizes e profundas, o conto intitulado *Olhos d'Água* (2014f) é um mar para se rememorar. Conceição nos fala que escreve como um exercício para esquecer a dor. Com isso, a autora resgata certo pensamento muito caro à educação e à filosofia, esse movimento de liberdade, ao qual temos acesso diante da possibilidade de exercitar-nos pelas palavras e, com isso, construir, inventar, senão transformar a nós mesmos. Não significa, é claro, um esquecimento como fuga de mundo, mas a deriva de uma construção de si. Para Conceição, não se trata apenas de esquecer a dor, é um movimento de vencer a morte:

[...] Eu acho que é alguma coisa assim, é o espírito de sobrevivência mesmo, esse desejo de você agarrar-se à vida de alguma forma. E para mim a literatura é essa oportunidade que você tem que se agarrar à vida, porque você registra a vida, você inventa a vida, você discorda da vida. E, escrever, tem até um texto meu que eu digo isso, escrever é uma forma de sangrar (Evaristo, 2020d).

É no conto *A gente combinamos de não morrer* (2014g) que encontramos a história de Bica, que é também a história de muitas mães, filhas, irmãs, esposas que sangram e convivem com a sentença de morte nas periferias do Brasil. Mas Conceição trata, em meio a este conto de dor e coragem, também de um outro modo de sangrar: “Meu filho dorme. Lá fora a sonata seca continua explodindo balas. Neste momento, corpos caídos no chão, devem estar esvaindo em sangue. Eu aqui escrevo e relembro um verso que li um dia. ‘Escrever é uma maneira de sangrar’” (Evaristo, 2014g, p. 90). No trato das palavras, conta histórias que “estão aí”, agarra-se à literatura para forjar a morada de vidas que doem, faz delas poemas que vibram e nos implicam, uma espécie de impressão física. Sangramos pela impossibilidade de continuarmos os mesmos. É possível pensar com Conceição que essa erupção, à qual somos entregues por meio da escrita, nos salva da morte, na medida em que nos deixamos

afetar, nos deixamos transformar por aquilo que criamos, nos deixamos duplicar em um jogo intenso ao infinito. “Escrever para não morrer”, profere Foucault, inspirado em Blanchot, logo nas primeiras linhas do ensaio *A Linguagem ao Infinito* (2009). Tão intensas existências, de Conceição e de Foucault, que por certo não falam do mesmo lugar, não cresceram na mesma comunidade, não pisaram nas mesmas ruelas históricas, mas, ainda assim, sustentam essa pungente linha que tensiona a arte e a morte como modo de viver.

O que em primeiro momento parece demasiado intenso: falar de dor, de sangrar, de uma suposta morte, é com efeito um modo de tomar a literatura e a escrita como isto que afecta, corporalmente, e irradia em práticas de si, não como uma saída para a salvação, mas, talvez, descaminho para uma extensa entrega à construção e transformação de si. Fischer (2015, p. 948) escreve que, para Foucault, “[...] entregar-se à escrita era uma escolha: ou ele seria transformado, ou então estaria morto. Nietzscheanamente falando, não há para Foucault uma salvação possível, ou melhor, o que existe é apenas uma escolha, que acontece entre o nada e o caos”. O filósofo, tal como a escritora, não deseja escapar da vida e da sua erupção, por outro lado, os escolhe como efeito de uma experiência-limite.

Nos limiares deste lugar, onde a literatura é morada de tantas vidas, experiência-limite, a vivência daquela e daquele que escreve se torna um acontecimento ético e estético inominável. A palavra grafada no texto se estilhaça de maneira tão visceral na carne, que por vezes a escritora ou escritor se vê diante da impossibilidade da escrita. Durante uma mesa do Festival Literário de Paracatu – Fliparacatu, realizado em 2023, Conceição Evaristo e o escritor moçambicano Mia Couto confidenciam, cada um, uma cena que, guardada no íntimo de sua memória e no desejo de sua criação literária, repousa à espera de ser contada. Há uma insuficiência da linguagem, as palavras fracassam e se tornam incapazes de fazer jus à humanidade dos personagens e dos eventos que habitam lembranças. Captar a vida pela literatura não é tarefa fácil, mesmo para aquelas e aqueles acostumados a assuntar a vida, como nos ensinam Conceição Evaristo e Mia Couto:

[...] E de tudo que a gente observa tem um fato que eu observei e que eu não consegui escrever ainda. Eu venho repetindo esse fato e, talvez, nessa repetição desse fato eu consiga escrever o que eu vi. Até porque, a vida a gente não consegue captar. A vida pela palavra. Talvez a gente consiga captar a vida muito mais pelo silêncio. Por aquilo que a gente colhe e fica lá dentro, digerindo. [...] Eu vi uma vez, no Rio de Janeiro, no ano que eu me aposentei — eu trabalhava no morro de São Carlos, ali na direção do Estácio, do Sambódromo —, eu vi um menino. Aquele rapaz deveria ter no máximo

seus 18 a 20 anos, e era um menino que trabalhava pro tráfico. Então ele estava em pé, mas em pé numa atitude de sentinela, atento e com uma escopeta. E, eu passo por ele, e vem na direção dele uma mulher, também uma menina bem nova, também negra e com um menininho — esse menininho deveria ter um três ou quatro anos. E, na medida que essa mulher, essa jovem mulher vem com essa criança em direção a esse rapaz, a gente percebe que ele vai desarmando, até o momento que ele abaixa, joga a escopeta pra trás e abraça o menino. Eu tenho muita vontade de escrever essa cena. Porque no minuto que era aquele menino ali, pronto pra matar ou morrer, bastava a polícia subir ou bastava um outro menino também sentinela do tráfico chegar ali, ele estava pronto para matar ou morrer. E, repentinamente, o que que eu tenho ali?! Eu tenho um pai, um jovem pai, abraçando uma criança (Evaristo, 2023c).

O intervalo entre a caminhada de uma professora às vésperas de se aposentar ricocheteia nas ficções da memória<sup>163</sup> da escritora, para quem aquele momento não pode ser fugidio. Dez anos se passam desde o seu testemunho; mas, como escrever isso? se pergunta Conceição. “A cena me toma, eu me emociono, porque eu vejo o quadro novamente na minha frente. E como escrever isso? Como escrever. Eu não sei ainda como escrever isso. Então eu acho que a literatura é isso também” (Evaristo, 2023c), esta impossibilidade das palavras e a magnitude do que elas podem comunicar. No segundo seguinte, tanto da cena quanto da escrita, tudo parece possível; uma guerra ou um abraço, uma briga ou uma brincadeira, um riso ou uma interrogação. Na escrita do conto ou do romance, na folha da prosa ou da poesia, sempre há um intervalo, onde reside o ser da escrita e a literatura, como lugar da experiência.

A impossibilidade da escrita de Conceição não é senão uma atitude de artesanaria e zelo com as narrativas, tal como Ponciá Vicêncio possui com o barro — sua matéria de criação (Evaristo, 2007). A personagem que dá título ao livro de Conceição Evaristo, nos inspira a compreender o processo de formação de uma escritora, no qual pensar o manuseio da arte irrompe em pensar o manuseio da vida. Quando se põe a refletir acerca da construção do romance, Conceição nos diz que o cuidado de Ponciá com o barro, “[...] é como o que a escritora tem com a feitura do texto [...] O barro pra Ponciá é a arte” (Evaristo, 2007, p. 102), por isso é preciso cuidar das palavras, como é preciso cuidar da vida. Nestas mãos que não cessam de reinventar sempre e sempre, é Benjamin que aproxima a figura do narrador do fazer

---

<sup>163</sup>Conceição Evaristo defende que, nos interstícios da memória, onde o esquecimento prevalece e sobrepuja as lembranças, nasce a necessidade da invenção: “Portanto estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim invento, sem o menor pudor. Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido” (Evaristo, 2017a).

artesão, "[...] como a marca do oleiro na argila do vaso" (Benjamin, 2010, p. 205). Para o autor, "[...] a narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão — no campo, no mar e na cidade —, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação" (*Idem*).

Mãos artesãs, mãos cozinheiras, mãos lavadeiras. O órgão do cuidado exaustivamente relegado às mãos femininas: lavar, passar, cozinhar, cuidar das crianças. Conceição desde menina, aos oito anos de idade, acompanhava as mulheres de sua família nos mais diferentes ramos domésticos, que alternava com outras atividades, "[...] como levar crianças vizinhas para escola, já que eu levava os meus irmãos. O mesmo acontecia com os deveres de casa. Ao assistir os meninos de minha casa, eu estendia essa assistência às crianças da favela, o que me rendia também uns trocadinhos" (Evaristo, 2009a). Quando as tarefas eram realizadas em casas de professoras e professores, as horas trabalhadas eram revertidas em aulas particulares ou pela possibilidade de receber maior atenção quando estava na escola. Houve, ainda, os casos em que Conceição ganhava livros didáticos, que se tornavam companhia e pertença para ela, para suas irmãs e seus irmãos.

Na vivência cotidiana com mulheres lavadeiras, Conceição presencia a construção de uma íntima relação com os céus, especialmente com o sol e seu papel fundamental na secagem das roupas. As mãos de sua mãe Joana, por vezes, como que encantadas, desenharam na poeira do chão a imagem do astro rei, em um ato de súplica por sua visita. Era preciso calor para que as vestes tão bem esfregadas completassem o ciclo do cuidado em suas mãos. Falar dessas mãos lavadeiras, cozinheiras e encantadas nos permite pensar nas grafias de uma comunicação artesanal, tal como propõe Benjamin, manifesta em alfabetos misteriosos e sábios, que irradiam por corpos poéticos e mulhérios, como nos conta Conceição ao relembrar sua infância:

Foram, ainda, essas mãos lavadeiras, com seus sois riscados no chão, com seus movimentos de lavar o sangue íntimo de outras mulheres, de branquejar a sujeira das roupas dos outros, que desesperadamente seguraram em minhas mãos. Foram elas que guiaram os meus dedos no exercício de copiar meu nome, as letras do alfabeto, as sílabas, os números, difíceis deveres de escola, para crianças oriundas de famílias semi-analfabetas. Foram essas mãos também que folheando comigo, revistas velhas, jornais e poucos livros que nos chegavam recolhidos dos lixos ou recebidos das casas dos ricos, que aguçaram a minha curiosidade para a leitura e para a escrita. Daquelas mãos lavadeiras recebi também cadernos feitos de papéis de embrulho de pão, ou ainda outras folhas soltas, que, pacientemente costuradas, evidenciavam a nossa pobreza, e distinguiam mais uma de nossas diferenças, em um grupo escolar, que nos anos 50 recebia a classe média alta belorizontina (Evaristo, 2020b, p. 50–51).

Diante do absurdo da desigualdade e da pobreza que se escancara quando Conceição passa a habitar a escola, as mãos artesãs constroem cadernos e costuram formas para tornar possível a atividade de habitar um espaço de educação formal. Paul Valéry, certa vez, ao ser convidado para proferir um discurso em um congresso de cirurgia, fala das mãos como este órgão compósito de incontáveis instrumentos e meios, capaz de irradiar os nossos instintos: “Como encontrar uma fórmula para descrever esse aparelho que tanto golpeia como abençoa, tanto recebe como dá, que alimenta, presta juramento, bate o compasso, lê pelo cego, fala pelo mudo, se volta para o amigo, se arma contra o adversário, e que se faz martelo, tenaz, alfabeto?...” (Valéry, 2020, s/p). Não é somente na sala de cirurgia que as mãos tocam a vida, uma vez que de sua execução pormenorizada se cria uma sequência inimaginável de experiências, de sensibilidade pelo cuidado e pela arte, do cultivo da terra e das sensações, da possibilidade de aprender *hobbies* e obter profissões, — até o tão sonhado manejo da escrita, portal para a inebriante experiência da leitura. Há tenros cotidianos que se fazem pela célebre coreografia desse órgão, bem sabe Conceição:

Das mãos lavadeiras, recebi ainda listas de mantimentos, palavras cifradas, preços calculados para não ultrapassar o nosso minguado orçamento (sempre ultrapassavam) e lá ia eu, menina, às tendinhas, aos armazéns e às padarias perto da favela para fazer compras. **Nesse exercício de quase adivinhar os textos escritos produzidos por minha família, quem sabe o meu aprendizado para um dia caminhar pelas vias da ficção...** (Evaristo, 2020b, p. 51, *grifo nosso*)

À guisa de seus saberes, pelas mãos que desenhavam palavras entre o sabão em pó e a aprendizagem da leitura que se dava pelo ato de folhear velhas revistas e almanaques resgatados do lixo, o que se manifesta na escrita de Mãe Joana ou de tia Lia, as mãos lavadeiras que guiam Conceição, são menos erros e mais frases que permitem a continuação da prole. Em coreografias diversas de um órgão que toca a vida, em suas mais diferentes esferas, de suas mãos nasceram listas de mantimentos para a compra do mês, esboços de receitas caseiras capazes de alimentar para além do se acreditava e rascunhos das contas de lavagem como notas do sustento a receber. Termos e registros do cotidiano familiar, confiados a menina Conceição, e inundados pela escrita semianalfabeta das mulheres de sua família. Hoje, a escritora celebra em cada uma destas listas feitas por mãos lavadeiras, o testemunho do encontro com o que poderíamos chamar de suas primeiras professoras de ficção. Pois, na imaginação da Conceição menina, a dobra da literatura se dá na radicalidade

de uma experimentação cotidiana, onde a vida é arte, e a arte é um modo de tornar-se o que se é. Uma questão que acentua a relevância do pensamento e da escrita de mulheres negras, para que seja possível pensar, contar e atualizar a história do Brasil.

As memórias de formação de Conceição Evaristo com a literatura apontam uma série de linhas de força, caras às nossas pesquisas em educação. Em especial, àquelas investigações interessadas em pensar os modos como nos constituímos existencialmente, tendo como horizonte a narrativa de vidas e de experiências que nos escapam — não sem nos interpelar, surpreender e transformar. No processo de acompanhar as experiências e as vivências da autora com a escrita, somos convocados a refletir acerca da literatura romanesca e da escrita de ficção, como este lugar privilegiado de onde a arte e a vida se confundem, para fazer aparecer vidas e vozes não registradas. Além disso, o trabalho com a palavra, a possibilidade de escrever e publicar, de movimentar as histórias, as memórias e a oralidade que se faz presente nas cenas cotidianas são apontadas por Conceição Evaristo, como uma espécie de trabalho, de cultivo, de movimento de vida, que atravessa a autora, mas, sobretudo, produz coisas e existências no mundo. A todo momento a escritora parece tensionar os modos como temos pensado uma educação voltada a prestar atenção nas vozes e nas vidas mínimas, como genuínos espaços de cultivo da arte da palavra. Onde as cenas e as existências do cotidiano se revelam, grafadas pela via das ficções, inebriantes experiências capazes de enriquecer nossas sensibilidades.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Miriam. **Brasil Afro autorrevelado: Literatura brasileira contemporânea**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- ANGELOU, Maya. WELLER, Sheila. Work In Progress: Maya Angelou. In: ELLIOT, Jeffrey M. (Org.). **Conversations with Maya Angelou**. Jackson e Londres: University Press of Mississippi, 1989.
- ANGELOU, Maya. Art in Africa. In: ANGELOU, Maya. **Even The Star Look Lonesome**. New York: Random House, 1997.
- ANGELOU, Maya. [1969] **Eu sei por que o pássaro canta na gaiola**. Bauru: Astral Cultural, 2018.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, p. 229–236, 2000.
- ARAÚJO, Eliza. **Morrison, Angelou E Evaristo: Mulheres negras e escritas revolucionárias**. São Paulo: Pontes, 2022.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e Política**. 12. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.
- BRITO, Maria da Conceição Evaristo de. “Literatura Negra: Uma Poética da Nossa Afro-Brasilidade”. 1996. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUCRJ, Rio de Janeiro, 1996.
- BRITO, Maria da Conceição Evaristo de. Poemas malungos: Cânticos irmãos. 2011. 172 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, 2011.
- CAMARGO, Oswaldo. **O negro escrito: apontamentos sobre a presença do negro na Literatura Brasileira**. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura/IMESP, 1987.
- CARDENAS, Teresa. [2006] **Cartas para minha mãe**. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.
- CARRASCOSA, Denise. Sabela e um ensaio afrofilosófico escreviente e ubuntuísta. In: DUARTE, Constância Lima. NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- CHIZIANE, Paulina. [2001] **Niketche: uma história de poligamia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- COLLINS, Patricia Hill. O que é um nome? Mulherismo, Feminismo Negro e além disso. **Cadernos Pagu**, n. 51, 2017. DOI: 10.1590/18094449201700510018.
- CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Conversações** (1972–1990). Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. In: AFOLABI, Niyi. BARBOSA, Márcio. RIBEIRO, Esmeralda (Orgs.) **A mente afro-brasileira**. Trenton-NJ, EUA/ Asmara, Eritreia: África World Press, 2007, p. 103-112.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Na cartografia do Romance Afro-brasileiro: ‘Um defeito de cor’ de Ana Maria Gonçalves”. In: LAHNI, Claudia Regina *et al* (Orgs.). **Culturas e diásporas africanas**. Juiz de Fora: Editora UFRJ, 2009.

EVARISTO, Conceição. [1968] **Samba-favela**. O Diário. Belo Horizonte, 18/10/1974. Seção: Documentação Católica.

EVARISTO, Conceição. In: ARRUDA, Aline Alves. Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo: um *Bilungsroman* feminino e negro. 2007. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

EVARISTO, Conceição. “Conceição Evaristo por Conceição Evaristo” Literafro – Depoimento gravado no I Colóquio de Escritoras Mineiras, maio de 2009a. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/%E2%80%A6/188-conceicao-evaristo>.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31. 2009b.

EVARISTO, Conceição. Ana Davenga. In: EVARISTO, Conceição. **Olhos D`Água**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014a.

EVARISTO, Conceição. **Olhos D`Água**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014b.

EVARISTO, Conceição. Ayoluwa, a alegria do nosso povo. In: EVARISTO, Conceição. **Olhos D`Água**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014c.

EVARISTO, Conceição. Di Lixão. In: EVARISTO, Conceição. Ana Davenga. In: EVARISTO, Conceição. **Olhos D`Água**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014d.

EVARISTO, Conceição. Maria. In: EVARISTO, Conceição. Ana Davenga. In: EVARISTO, Conceição. **Olhos D`Água**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014e.

EVARISTO, Conceição. Olhos D`Água. In: EVARISTO, Conceição. Ana Davenga. In: EVARISTO, Conceição. **Olhos D`Água**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014f.

EVARISTO, Conceição. A gente combinamos de não morrer. In: EVARISTO, Conceição. **Olhos D`Água**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014g.

EVARISTO, Conceição. Ciência & Letras - Conceição Evaristo [Vídeo]. Canal Saúde Oficial, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IMQps4LU0t4>.

EVARISTO, Conceição. [2006] **Becos da Memória**. 3 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017a.

EVARISTO, Conceição. Bondelê #12: Resenha de Ponciá Vicêncio mais entrevista com a autora [Vídeo]. Bondelê, julho de 2017b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FyZjFD5liOc&t=77s>.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 3 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017c.

EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e parecenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2017d.

EVARISTO, Conceição. O Trilha de Letras recebe a escritora Conceição Evaristo | Programa Completo [Vídeo]. TV Brasil, março de 2018a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9lpOGN36WxA&t=450s>.

EVARISTO, Conceição. Negra Voz Podcast - 02 - Conceição Evaristo e Maris Firmina dos Reis. Negra voz Produções, setembro de 2019a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ChBzniAJqOs>.

EVARISTO, Conceição. [Locução de] Elisa Lucinda. Águas de Kalunga. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2019b. Podcast. Disponível: <https://museudeartedorio.org.br/podcast/aguas-de-kalunga-por-conceicao-evaristo-1/>.

EVARISTO, Conceição. Assembleia de Minas Gerais [Vídeo]. Assembleia de Minas Gerais, outubro de 2019c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2xBKk0sPzk8>.

EVARISTO, Conceição. Escrivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima. NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020a.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: DUARTE, Constância Lima. NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020b.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas Lágrimas de Mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2020c.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo – Escrivências [Vídeo]. Leituras Brasileiras, 2020d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY&t=712s>.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo e a mulher negra na sociedade - Espelho [Vídeo]. Canal Brasil, abril de 2021a. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=1SRI-R27F\\_o&t=105s](https://www.youtube.com/watch?v=1SRI-R27F_o&t=105s).

EVARISTO, Conceição. Lobo de Lobo. Conceição Evaristo [Vídeo]. Canal 22, outubro de 2021b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JO-0wzLJzVk>.

EVARISTO, Conceição. Utopias da Escrivência, com Conceição Evaristo [Vídeo]. Pastor Henrique Vieira, dezembro de 2021c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I5QTOB-Q4fQ>.

EVARISTO, Conceição. Roda Viva - Conceição Evaristo - 06/09/2021 [Vídeo]. Roda Viva, setembro de 2021d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O2bxQJH-Plk>.

EVARISTO, Conceição. **Poemas de Recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2021e.

EVARISTO, Conceição. Pílulas literárias - Conceição Evaristo [Vídeo]. Lili Schwarcz, abril de 2021f. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XUV1xDo8ZZ0>.

EVARISTO, Conceição. [2018] **Canção para ninar menino grande**. 2 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.

EVARISTO, Conceição. Live “História que meus livros não contam” [Vídeo]. Casas Escrivências, julho de 2023a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=egx2jgMQaVQ>.

EVARISTO, Conceição. Canção para Ninar Menino Grande com Conceição Evaristo – Podcast Matéria Bruta – Episódio 85 [Vídeo]. Canal Curta!, junho de 2023b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pONGbkNzr9o>.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo e Mia Couto - Vozes da alma [Vídeo]. Flipacatu, agosto de 2023c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jMP0h3zBzbA>.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo - 24/01/23 [Vídeo]. Metrópolis, janeiro de 2023d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5iLBkWGG3Ko>.

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

FISCHER, Rosa Maria. Arte, pensamento e criação de si em Foucault: breve ensaio. **Currículo sem Fronteiras**, v. 15, n. 3, p. 945-955, set./dez. 2015.

FISCHER, Rosa Maria. Mídias audiovisuais e literatura: “amor à narrativa”. **Leitura: teoria e prática**, v. 29 n. 57, p. 78-86. 2011.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. O mar ondulado da memória em Conceição Evaristo. **Via Atlântica**, v. 1, n. 18, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50736>.

FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Ditos & Escritos III. Rio de Janeiro: Forense, 2009, p. 47-59.

FOUCAULT, Michel. Prefácio (Anti-Édipo) (1977). In: FOUCAULT, Michel. **Repensar a Política**. Ditos & Escritos VI. Rio de Janeiro: Forense, 2010a, p. 103-106.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

FOUCAULT, Michel. **Arte. Epistemologia, Filosofia e História Moderna**. Ditos & Escritos VII. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

FRANK, Anne. [1947] **O diário de Anne Frank**. Rio de Janeiro: Record, 1995.

GELEDÉS. “Movimento Negro Unificado” Portal Geledés [Online], maio de 2010. Disponível em: [https://www.geledes.org.br/movimento-negro-unificado-militao/?amp=1&qclid=Ci0KCQjwqP2pBhDMARIsAJQ0CzpNNjC2cj1YBfUIXOZGElw1T6z8hIRL0EYeCHDEdzW3mGbn6H6Pk\\_caAm18EALw\\_wcB](https://www.geledes.org.br/movimento-negro-unificado-militao/?amp=1&qclid=Ci0KCQjwqP2pBhDMARIsAJQ0CzpNNjC2cj1YBfUIXOZGElw1T6z8hIRL0EYeCHDEdzW3mGbn6H6Pk_caAm18EALw_wcB).

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

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis: Vozes, 2017.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

GONZALEZ, Lélia. HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GONZALEZ, Lélia. Experiências e tentativas. In: GONZALEZ, Lélia. HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GUIMARÃES, Geni. [1991] **A cor da ternura**. São Paulo: FTD, 1998.

HALL, Jacquelyn Dowd. The long Civil Rights Movement and the political uses of the past. **The Journal of American History**, v. 91, n. 4, p. 1233-1263. mar. 2005. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3660172>.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). **História geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. 2 ed. Brasília: Unesco, 2010.

JESUS, Carolina Maria de. [1960] **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 2014.

JESUS, Carolina Maria de. [1961] **Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada**. São Paulo: Companhia das Letras: 2021a.

JESUS, Vera Eunice. Lobo de Lobo. Conceição Evaristo [Vídeo]. Canal 22, outubro de 2021b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JO-0wzLJzVk>.

JONES, LeRoi. **O jazz e a sua influência na cultura americana**. Rio de Janeiro: Recors, 1967.

KILOMBA, Grada. "WHILE I WRITE" by Grada Kilomba [Vídeo]. Grada Kilomba, maio de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UKUaOwfmA9w>.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEITE, Gisele. "Considerações sobre a segregação racial nos Estados Unidos (EUA)" Portal Geledés [Online], agosto de 2020. Disponível em: [https://www.geledes.org.br/consideracoes-sobre-a-segregacao-racial-nos-estados-unidos-eua/?gclid=CjwKCAjw4P6oBhBsEiwAKYVvkq2UIC7ukyOMf4U7G990Ymin6BtEKOScXdc70iRR5JN3anVRTXFg8BoCI0EQAvD\\_BwE](https://www.geledes.org.br/consideracoes-sobre-a-segregacao-racial-nos-estados-unidos-eua/?gclid=CjwKCAjw4P6oBhBsEiwAKYVvkq2UIC7ukyOMf4U7G990Ymin6BtEKOScXdc70iRR5JN3anVRTXFg8BoCI0EQAvD_BwE).

LIMA, Emanoela Cristina. A toponímia africana em minas gerais. 2012. 125 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

LISBOA, Vinícius. Conceição Evaristo, Conceição Evaristo abre Casa Escrevivência, espaço cultural no Rio" Agência Brasil [Online], julho de 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-07/conceicao-evaristo-abre-casa-escrevivencia-espaco-cultural-no-rio>.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**: ensaios e conferências. 1 ed. Autentica: Belo Horizonte, 2021.

MANGUEL, Alberto. **Notas para uma definição do leitor ideal**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020.

MARSHALL, Paule. "From the poets to the kitchen" The New York Times, 9 de Janeiro de 1983. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1983/01/09/books/from-the-poets-in-the-kitchen.html>.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo tela. 1 ed. Cabogó, 2021a.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021b.

MIGLIAVACCA, Adriano Moraes. "O tushimuni de Conceição Evaristo" Estadão [Online], 30 de março de 2021. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/tushimuni-conceicao-evaristo-migliavacca/>.

MIRANDA, Fernanda R. **Silêncios prescritos**: estudos de autoras negras brasileiras (1859-2006). Rio Janeiro: Malê, 2019.

MORAIS FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida**. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.

MORRISON, Toni. [1973] **Sula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MORRISON, Toni. [1987] **Amada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MORRISON, Toni. [1970] **O olho mais azul**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MORRISON, Toni. **A fonte da autoestima**: ensaios, discursos e reflexões. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MORRISON, Toni. Sítio da memória. In: MORRISON, Toni. **A fonte da autoestima**: ensaios, discursos e reflexões. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

NASCIMENTO, Beatriz. Sol e Blue. In: RATTIS, Alex. GOMES, Bethania (Orgs). **Todas (as) distâncias**: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OLIVEIRA, Fernanda; PEREIRA, Priscila Nunes. Pensamentos de mulheres negras ao sul do sul: das lutas coletivas por cidadania à narrativa da existência por meio da educação. **Currículo sem Fronteiras**, v. 19, n. 2, p. 453–477, maio/ago. 2019.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre a voz e a letra**. Niterói: EDUFF, 1995.

QUEIROZ, Sônia. A árvore da palavra banto em Minas. In: QUEIROZ, Sônia. **Palavra Banto em Minas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

REIS, Maria Firmina dos. [1858] **Úrsula**. Jandira: Principis, 2020.

RIZZI, Nina. “Baltimore: Nina Simone, por Nina Rizzi” Escamandro [Online], agosto de 2020. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2020/08/01/baltimore-nina-simone-por-nina-rizzi/>.

SANTOS, Nilsa Maria Conceição dos. Negras velhas: um estudo sobre seus saberes nas perspectivas de envelhecimento, trabalho, sexualidade e religiosidade. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SANTOS, Nilsa Maria Conceição dos. Pensamentos de negras velhas sobre feminismo e currículo. **Currículo sem Fronteiras**, v. 19, n. 2, p. 497-524, maio/ago. 2019.

SIMONE, Nina. Baltimore. Nova York: Sony Music Entertainment Inc: 1978. LP, CD, Mp3, Streaming (4min 38s). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/39CyGKIFqMzSuynOR8uILD?si=923e806f29b4422f>.

SIMONE, Nina. Mississippi Goddam – Live at Carnegir Hall. Nova York: UMG Recordings, Inc: 1964. LP, CD, Mp3, Streaming (4min 56s). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2UG2WPDBg6tQ8nhi1cqJRP?si=6534ce6b79ae42c4>.

TRAPP, Rafael Petry. Traduzindo ideias: black sociology e a mobilização Intelectual antirracista entre os estados unidos e o brasil (década de 1970). **Esboços**, v. 29, n. 50, p. 70-88, jan./abr. 2022.

VALÉRY, Paul. **Discurso aos cirurgiões**. In: VALÉRY, Paul. A arte de pensar: ensaios filosóficos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 82 -91.

WALKER, Alice. **Em busca dos jardins de nossas mães**: prosa mulherista. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, percepção, leitura**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, o que significa investigar, pesquisar, escrever, inventar caminhos científicos direcionados a saberes que vêm das artes, da educação e da filosofia? Desde o princípio, não desejamos impor coisas ao campo da educação, este lugar ao lado do qual temos depositado nossas reflexões, experiências, vivências e lutas — e que, historicamente, é alvo de ataques equivocados, intromissões autoritárias e soluções entusiastas. Logo, esta pesquisa se desenvolve em oposição à construção de receitas simples, de manuais e cartilhas pré-moldadas acerca de um amplo campo de saber e de disputas, que abarca a educação formal, não formal, os espaços culturais, sociais, de vivências e experiências diversas, mas que não por isso se faz insignificante ou banal — pelo contrário, mostra-se complexo e multifacetado. Escolhemos, assim, um caminho de pensamento e atitude de pesquisa que vê a relação entre *arte e educação*, como simpáticas companheiras, sem encerrar o sentido do que lhes é singular, ética, estética, política, social e economicamente, em nome de uma homogeneização de suas práticas e saberes. Isso significa que apostamos na vivacidade das diferenças, na confluência de saberes e na retidão das partilhas desses dois campos.

Movidas por esse pensamento, inventamos uma escrita em educação interessada em pensar os modos como Cecilia Vicuña, Conceição Evaristo e Emicida se tornam o que são, a partir de uma vida implicada na experiência da arte como formação de si. Uma discussão envolta por questões éticas e estéticas; dois grandes conceitos caros à filosofia, à educação e à arte, que parecem dados, escovados, demasiado gastos de tanto pronunciados. Portanto, não os tomemos como mera “escrevinhação, palavreado”, ou “elaborações inconsistentes, vagas”, capazes de carregar nossos textos para abismos acadêmicos, vaidosos, nos quais abdicamos de pensar e de experienciar (Fischer, 2005, p. 127). Nesta tese, buscamos cercar, dialogar e nos deixar inebriar pelos conceitos, tendo como horizonte a hipótese da pesquisa, e, sobretudo, ancoradas no pensamento de três autoras: Rosa Maria Bueno Fischer, Nadja Hermann e Marilena Chauí. Ao lado delas, não podemos deixar de anunciar Michel Foucault, autor que nos permite pensar a formação muito próxima de um trabalho estilístico e existencial, a partir do qual fazemos da própria vida uma obra de arte. Também Friedrich Nietzsche, que nos dá pistas para observarmos a formação como movimento, meio do caminho, processo de cultivo de vivências e experiências, pelas quais somos atravessados ao longo da existência, em busca de nos tornarmos o que somos.

Dito isso, pensar o léxico do olhar vinculado com o léxico da filosofia é uma das lições que temos aprendido com Marilena Chauí (1988), como uma importante atitude de apreensão de conhecimento. Isso nos permite observar o trabalho das gingas, dos timbres, dos traçados, das danças, dos rituais e das grafias de artistas, de um modo que nos mobiliza a abandonar a noção de que é possível ter a posse de si e do mundo (Chauí, 2002). As artes, como uma filosofia sensível, são nossas companheiras intelectuais, no caminho de superar “as ilusões da razão ocidental como desejo de purificação intelectual do mundo” (Chauí, 2002, 184-185). Para nós que tratamos das experiências com a arte, em paralelo a uma noção de formação, o pensamento da filósofa (ao escrever sobre Merleau-Ponty) nos traz inúmeras contribuições. Especialmente, quando escreve em relação ao trabalho de artistas como um devir ético; o fazer intimamente ligado a vontade de vir-a-ser: “O pintor traz seu corpo para olhar o que não é ele, o músico traz seu corpo para ouvir o que ainda não tem som, o escritor traz a volubilidade de seu espírito para cercar aquilo que se diz sem ele” (Chauí, 2002, p. 163). Nessa bela passagem, Marilena Chauí nos fala da experiência como fissão do Ser (Chauí, 2002). A comoção entre o visível e o invisível, que nos convida a decifrá-la, sem separar-se dela, em um trabalho diligente de aproximação, no qual as artes nos ajudam a pensar a experiência como “ponto máximo de proximidade e de distância, de inerência e de diferenciação, de unidade e pluralidade em que o Mesmo se faz Outro no interior de si mesmo” (Chauí, 2002, p. 163-164).

Diante da surpresa dessa outra existência que se revela para nós, a experiência como uma ética nos convoca a acolher o que nos abala, assombra e pode transformar. Esse acontecimento não é do nível de um entendimento e autodeterminação individual, no qual buscamos identificar esse outro e encerrá-lo em um pensamento objetivo (Hermann, 2002). Ao contrário, a verdade do outro passa a refletir em nossas singularidades, como uma íntima relação de abertura, confronto, vertigem e possibilidade. Ao abordar o trabalho ético do fazer artístico, a partir de uma noção de experiência que se relaciona tanto com a filosofia quanto com as artes, nos aproximamos de um modo de pensar a estética, que nos distancia da lógica da totalidade e do que nos aprisiona (Hermann, 2002). A autora Nadja Hermann sugere este movimento, tendo como base o declínio das éticas tradicionais, nas quais a mão de obra e as nossas subjetividades passam a ser operadas por uma lógica de exploração (*Idem*). Uma vez constatado isso, torna-se necessário construir formas de pensar que busquem ultrapassar tais violências. Para a autora o “[...] reconhecimento

do estético, como um modo de conhecer pela sensibilidade” é um importante movimento nessa direção, haja visto que é um lugar de encontro com “a pluralidade e a diferença” (Hermann, 2002, p. 14). Sendo assim, a estética pode ser vista como gesto e vestígio de acesso a uma vida moral, e um trabalho ético que buscamos em relação a nós mesmos.

A arte afeta o nosso pensamento para se fazer experiência, e já não separamos mais “[...] o vivido do pensado, a teoria da prática” (Fischer, 2021, p. 3), na medida em que revestimos a pesquisa, forma e conteúdo, de vozes artistas, linguagens poéticas, escritas em diálogos com autoras e autores que nos são caros — e que nos ajudam a refletir acerca de qual ciência queremos e para quem produzimos. Rosa Fischer nos encoraja a olhar para as experiências processuais e para a narração dos caminhos de criação, como um modo de deslocar nossas pesquisas de leituras apressadas e inconsistentes, “apoiadas quase que exclusivamente na ideia de linguagem como representação” (Fischer, 2021, p. 5). Apostamos nas narrativas de cineastas, escritoras (es), pintoras (os), artistas visuais, musicistas e artistas performance, por crer que, no seu trabalho em movimento, nos lampejos cotidianos em que se deram genuínos encontros com a arte, reside uma beleza ética, estética, filosófica, que circunscreve o tema da formação. Isso se relaciona, exatamente, ao que queremos dizer quando escutamos narrativas e acompanhamos obras de uma escritora, de um músico e de uma artista visual, interpeladas e provocadas a pensar que a vida de cada um de nós, sejamos nós as mais diferentes pessoas, pode se fazer uma obra de arte.

Suponho, ainda, que inventar uma pesquisa em educação com vozes artistas, remete ao que nos ensina Rosa Fischer (2021), quando a autora observa que nesta atividade de escuta, reside o pressuposto de “[...] que as artes do pensamento não se separam do próprio pensamento com (e sobre) as diversas artes”, bem como, de que nossas pesquisas podem adquirir intensidade, confluência e pluralidade, se tivermos “[...] no horizonte de nossos estudos a preocupação estética e também política, que nos levaria a olhar o chamado real com imaginação e, ao mesmo tempo, com uma lucidez que nos distancia de nós mesmos” (Fischer, 2021, p. 11). Com essas indagações, reafirmamos os modos como temos observado a noção de formação nesta pesquisa, a partir de “[...] uma escolha da própria existência, como busca de um estilo de vida”, implicado em um trabalho sobre si mesmo, em um agir eticamente, que pressupõe deixar-se atravessar “pela presença do outro” (Fischer, 2009, p. 95), como

nos explica a autora, inspirada nos escritos de Michel Foucault, em *A hermenêutica do sujeito* (2004).

Por esse caminho, retomo algumas ideias que começaram a ser apresentadas no ensaio sobre a metodologia, e que se delineiam no decorrer dos capítulos, como exercício de sintetizar as experiências do pensamento que essa tese suscitou. Uma escrita-travessia, guiada pela escuta, manuseio e continuidade dos arquivos de pesquisa, até culminar no que chamamos de *memórias de formação*. Este movimento inicia, sem querer soar de forma ambígua, com *a história dos começos*, especialmente ali onde encontramos os gestos, os lampejos, em que as fagulhas da memória, tão flamejantes a rememorar, podem se confundir à fantasia, a julgar pela intensidade com que as experiências aparecem contadas por Cecilia, Conceição e Emicida — e não vamos esquecer que dialogamos com genuínos contadores de histórias. Assim, *a história dos começos* circunscreve as narrativas de uma artista visual e da performance, de uma escritora e de um músico, acerca de *como se fazem artistas; quando se dá seus primeiros encontros com a arte*. Conforme avançamos por esse caminho, novas autoras e autores, artistas e linguagens se somam a discussão dos processos formativos, para nos auxiliar a buscar *quais rituais circunscrevem sua criação e a inseparabilidade entre sua arte e sua vida*. Por fim, a tese vai nos contado uma história acerca destas vozes artistas que nos remetem a *experiências de criação e de existência, inseparáveis de um compromisso ético e estético com questões urgentes de nosso tempo*.

Quando falamos de Cecilia Vicuña, sentimos na sutileza do seu idioma o corpo de uma voz, que tem como guia a ancestralidade ameríndia andina e uma forte conexão com a natureza. Motores tanto criativos quanto existenciais de uma artista visual, plástica e da performance, que nos aproximam de uma sensibilidade estética, em sintonia com as forças da natureza. Em uma das cenas narradas pela artista, retornamos ao ano de 1969, em um dia passado na praia chilena de Concón, no qual Cecilia distraidamente se diverte na paisagem, até que se vê entrelaçada pelo movimento dos ventos, tocada pelos grãos de areia, em um diálogo com os cantos que ecoam das calmas e salgadas ondas do Oceano Pacífico. Este episódio muda completamente a relação da artista com a sua própria arte. Naquele momento, Cecilia se vê consciente do que está ao seu redor, assim como a natureza parece estar ciente de tudo, nos diz. Por certo, assim como a aventura da formação, as experiências não se encerram de modo tão objetivo e na concretude demarcada de um tempo isolado

na vida de quem aprende, vivencia e se faz outro. Há uma miríade de processos e experiências, que influem e culminam nos acontecimentos vividos na praia de Concón, por exemplo. Cenas que perpassam o encontro doméstico e sem pretensão de Cecilia com o caderno de sua tia Rosa Vicuña, onde se depara pela primeira vez com a imagem de um *quipu* — e com isso, aos poucos, ela se dá conta do apagamento da arte pré-colombiana, nas escolas e na cultura cotidiana do Chile. Bem como o contato com a pintura *naif* e a compreensão da existência de obras de artistas indígenas que, obrigados a abandonar a arte pré-colombiana, em nome da elaboração de imagens católicas, subvertem essa lógica e criam os santos cusquenhos.

As cenas vividas e partilhadas por Cecilia nos levam a pensar em experiências com a arte, que se orientam por saberes esquecidos, como um ritual capaz de restabelecer ou atualizar nossos vínculos com o presente. Especialmente, quando a artista nomeia a natureza e a ancestralidade andina como ponto central de ebulição ética e estética. Nesta direção, a artista nos aponta para movimentos que podem nos ser caros como educadoras, a supor uma adesão ao invisível, relacionada à apreensão de saberes milenares, capazes de pela experiência estética nos fazer reestabelecer uma conexão e diálogo surpreendentes com a natureza. Cecilia nos chama a refletir, cada vez mais, acerca de uma sensibilidade que não é redutível à razão. Logo, se pararmos para ouvir as coisas, as pessoas e a natureza ao nosso redor, podemos aprender importantes lições acerca de uma educação que faz jus a alteridade, como acentua Nadja Hermann. Trata-se de um lugar e de uma educação voltados aos afetos, às afecções, à inquietude, e, sobretudo, a uma abertura — ao invés da negação do que é diferente. Na companhia de Cecilia, apostamos naquilo que como água nos escapa, não sem oferecer certa perspectiva em relação à fluidez da vida e à existência de saberes que vão além de nossas verdades ocidentais. Irredutível à crença das nomeações, a artista andina nos convoca a estranhar os modos como temos visto a própria noção de arte, ao evocar a extensão das águas doces do Rio Mapocho como seu genuíno espaço de criação, e a *arte precária* como radical movimento de oposição ao que é sacralizado pela história da arte.

Afinal, o que pode haver de mais ético e resiliente que a coreografia dos flumes? Que pode nos evocar mais os mistérios da formação do que um rio como Apurímac, que surge nascente nas cordilheiras, passa por desafiadoras e torrentes encostas, presencia belas e assombrosas montanhas, para enfim desaguar um imponente Rio Amazonas?! O que dizer então do Mapocho, esse lugar dos corpos

perseguidos pela ditadura, das águas que cada vez menos brotam da terra, mas que ainda se permite continuar sua bela jornada em direção à imensidão das geleiras de El Plomo?! O tema dos rios e a sua força motriz, na constituição das sociedades e de nossos horizontes existenciais, é um assunto que desenvolvemos ao lado de Ailton Krenak. Não esqueçamos, ainda, dos *quipus*, esse delicado e resistente fio, com os quais Cecilia chama a nossa atenção para o resgate da arte pré-colombiana, na América do Sul. Com isso, a artista nos convoca ética e esteticamente a habitar a natureza e se abrir a outras linguagens, vidas e universos. Se é verdade que nos distanciamos tanto desse lugar sagrado, Cecilia se compromete a desenrolar os fios de uma arte pré-colombiana, como quem produz um traçado em direção à memória ancestral, seus movimentos de cura e de renovação, onde as polaridades são potências, segundo Silvia Riviera Cusicanqui. Tratamos, por certo, de uma formação pertencente a vasto repertório de conhecimentos incorporados, relacionada tanto à oralidade quanto às práticas vivas, de preservação de uma identidade coletiva e de sua memória cultural, como aponta Diana Taylor.

As confluências de um conhecimento ancestral continuam a nos acompanhar, enquanto embarcamos em direção ao Jardim Cachoeira, para falar de Emicida. A íntima relação que o cantor estabelece com a arte passa pelas mãos artistas e pela voz contadora de histórias de Dona Jacira, sua mãe. Com ela, somos apresentadas a cenas domésticas de infância, juventude e vida adulta, tanto dela quanto do próprio Emicida. Episódios que nos levam a pensar como a arte pode ser este sinuoso caminho de elaboração do sentido, do vivido e do experienciado. No exercício de rememorar histórias, Dona Jacira e Emicida demonstram lampejos de uma vida que pode ser contada pelo encarte de discos de vinil. Revivemos, ao lado do músico, a cena em que ele caminha até um sebo da Avenida Mazzei, para vasculhar a caixa de *discos que ninguém quer*; nos emocionamos com seu pranto ao som de *Lamentos*; presenciamos as coisas se tornarem solares como uma manhã de primavera, quando sabemos do seu sonho de ser o homem da gravata florida. Logo, o processo de apreensão, interpretação e compreensão do mundo que acontece com Emicida é um movimento desenhado, entre outras artes, pelo contato com a música negra afro-brasileira. Uma importante chave de leitura, que nos permite pensar os traços de um conhecimento e saber que se dá nas trilhas da memória, seja ela inscrita como letra, voz, gesto ou corpo — como nos diz Leda Maria Martins. Dessa maneira, falar das experiências de Emicida com a arte nos leva a apostar em uma educação forjada nas

sonoridades e nas vocalidades. Pois ali onde esses saberes da oralidade emergem, encontramos um vasto terreno de possibilidades para pensar os timbres, os ritmos, os batuques e a poesia, como importantes linguagens poéticas e modos de existência de pessoas afrodiaspóricas, mas, sobretudo, como um vislumbre epistêmico para todas e todos nós, pessoas interessadas em uma ciência feita de diferença, alteridade e banhada pela poesia. Por esse caminho, aprendemos com Emicida que a arte é um modo de ser, estar e se reterritorializar no mundo, e o canto que se escuta lá de longe manifesta um pleno desejo de viver, como se habitássemos uma bela canção. Afinal, aprendemos com Audre Lorde, a poesia não é um luxo. Por outro lado, pode ser o pavimento de nossas vidas, a linguagem capaz de nomear aquilo que não tem nome e de nos colocar diante da vastidão do saber e do não-saber.

Vejo na música *Ainda Ontem* (2009), uma importante contribuição de Emicida para nossas pesquisas em educação, na medida em que ali o *rapper* forja, na letra e na poesia de uma canção, a importância de saberes coletivos se tornarem ressonantes. Nesta obra encontramos o samba, passeamos pelas rimas e sentimos que é possível dialogar com memórias outras, que podemos nos abalar, nos identificar e até sentir vertigem, mas já não podemos negar a existência, a concretude e a assombrosa presença do outro. Tratamos dessa música que compõe a primeira mixtape, mas poderíamos citar a relação que o cantor estabelece com a arte, a partir de Moacir Santos, Clementina de Jesus, Alaíde Costa, Wilson das Neves, Racionais Mc's, entre outras e outros. Uma construção formativa com artistas e obras afrocentradas, que nos diz algo acerca de saberes e de uma educação comprometida em atualizar o Brasil, a partir de sua própria memória. Não por acaso, chamamos suas músicas de histórias-canção. Linhas poéticas e rítmicas, onde são criados sinuosos quilombos, que nos convidam a conhecer uma ética e uma estética constituída no conhecimento oral, no som dos atabaques, na levada dos ritmos, na desobediência das repetições, como nos ensinam Tricia Rose e James Arthur Snead. Um compósito poético e sensível, cadenciado pela pronúncia de vozes que vivem, repousam e se embelezam na fúria e na leveza das rimas. São verbos e timbres interessados em contar e construir uma história positiva das pessoas negras com elas mesmas — sem abandonar os atravessamentos e as lutas contra as violências, os silenciamentos e os apagamentos dolorosos, produzidos em um sistema e sociedade racistas.

A voz, ímpeto criativo de Conceição Evaristo, ao lado da memória se mostra potência do pensamento, assim como gesto, lampejo e matéria para a literatura. A

escritora, no exercício de pensar a gênese de sua arte, viaja para um lugar no qual reside tudo que viveu e ouviu na infância: o acúmulo de palavras e histórias, os sussurros a meia-voz, as risadas perdidas na noite, os segredos entrecortados pelas paredes e pela água que enche os baldes de mãos lavadeiras. A voz pode ser um motor da criação, defende Toni Morrison; vetor de forças etéreas, em que a memória e a palavra, dependendo de quem a pronuncia, se revela a possibilidade de guardar o conhecimento total, segundo Hambâté Bâ. Dessa maneira, na companhia de Conceição, percorremos cenas de uma poesia primeira, que acontece na companhia dessas poetisas, que nem sempre se consideram como tal; poetisas da cozinha, nos fala Paule Marshall. Por outro lado, nesse processo sentimos que nossas questões precisam ser cuidadosas, primeiro para não romantizar a miséria e o racismo, segundo para seguir em direção a uma discussão fértil como educadoras, na qual a arte e a formação, como isso que nos constitui existencialmente, não reside apenas em lugares dados, marcados, centralizados e, por vezes, separados do mundo. Mas sim, vive nas pessoas, na sua sensibilidade, nos seus modos éticos de viver, se relacionar e habitar o mundo.

Ao escrever com Conceição Evaristo nos deparamos, ainda, com a presença de Carolina Maria de Jesus. Um encontro literário entre duas celebres escritoras, que nos convidam a habitar os serões familiares realizados na casa de Conceição, nos quais as palavras de Carolina saltam de seus diários para se fazer companhia. Já os impasses da escrita, no conflituoso e necessário terreno das publicações, é um universo que nos apresenta Fernanda Ribeiro Miranda. As discussões levantadas pela autora, e as narrativas de Conceição que acompanhamos, nos levam a refletir acerca das ausências, dos apagamentos e dos livros que foram escritos, mas que nunca teremos a chance de ler. Na contramão desse processo, Conceição Evaristo trama a elaboração de uma *escrevivência*, conceito potente no campo da metodologia e, sobretudo, da criação artística, que move a escrita de mulheres negras, em uma cinesia transatlântica. Ao lado de Paulina Chiziane, Geni Guimarães, Maya Angelou, Toni Morrison e Alice Walker, para citar algumas, a escritora acentua a relevância de contar, ao longo da vida, com a presença de referências e modelos, que soam como repertórios vivos de uma existência. Falamos aqui de escritoras negras interessadas e comprometidas com o trabalho da palavra, especialmente na medida em que essa arte demonstra a capacidade de humanizar pessoas e personagens, completar

lacunas da memória e da história, colocar em ascensão acontecimentos e vidas até então não registradas.

Esse trabalho que Conceição Evaristo realiza com a palavra, é um movimento que interessa, sobremaneira, ao campo da educação. Na medida em que a linguagem é um espaço onde podemos criar mundos, provocar aproximações e distanciamentos, experimentar o pensamento e pavimentar caminhos existenciais. Dessa maneira, cabe dizer que a escritora nos convida a cercar as palavras, inunda-nos de dicionários tantos, mostra-nos que no trabalho de escuta diligente a gramática do cotidiano é capaz de guardar incontáveis existências. Nessa escrita e nesse modo de se relacionar com a vida, que encontramos na criação evaristiana, reside a força motora da opacidade, onde são tramadas vidas complexas que não podem ser vistas a olho nu. Arrisco dizer que residem, nesse movimento, importantes vestígios para pensarmos o tema da formação humana, tendo como horizonte a narrativa de vidas e de experiências que nos escapam — não sem nos interpelar, surpreender e transformar. Pois, quando lemos, conhecemos, narramos e ouvimos a vida por via da ficção, sejam elas da literatura ou da própria pesquisa acadêmica, temos a chance de enfrentar nossos próprios desconhecimentos e adquirimos a oportunidade de superar nossas incontáveis misérias.

Por fim, cabe dizer que as linhas de força da pesquisa, guiadas pelo procedimento de escuta, manuseio e continuidade de arquivos, que denominamos como *narrativas de formação*, *grafias de formação* e *memórias de formação*, nos levam para um espaço das memórias e das vocalizações, onde se acentua a relevância da palavra proferida, como forma, conteúdo e lugar de saber, experiência e educação. Por esse caminho, falamos desde narrativas formativas mais próximas ao conhecimento, que se dão na escola formal, até aquela que acontece fora dela e nos constitui existencialmente. Ao mobilizar as noções de memória, formação e narrativa, produzimos uma escrita capaz de grafar existências que encontram na arte a companhia de um pensamento matriz, no qual os processos formativos e o fazer artístico de Cecilia, Conceição e Emicida não podem ser separados de um pensamento acerca da ancestralidade ameríndia e negra afro-brasileira. Portanto, narramos uma plêiade de experiências e saberes, que nos comovem a pensar os modos como nossa educação se relaciona a uma construção formativa de pessoas dedicadas a realizar um trabalho ético e estético consigo mesmo, em direção a uma existência mais bela. Nos interessou, ainda, falar de experiências de artistas que nos

apresentam modos de ver e de deixar ser visto pela arte. Especialmente, tendo como pressuposto, o fato de que a arte e a experiência estética podem nos colocar em contato com vidas tão semelhantes e ao mesmo tempo tão distantes de nós — oferecendo-nos os instrumentos necessários para que enfrentemos nossas lutas diárias, em uma radical oposição à pobreza da experiência, à violência das verdades incontestáveis, aos preconceitos totalizantes e aos apagamentos sistêmicos, a exemplo do genocídio e do epistemicídio, pelo qual passam e passaram as populações ameríndias e negras, e seus conhecimentos.

Se trata de um modo de cercar a noção de formação pela lente das linguagens poéticas, teóricas e artistas, em uma experiência de escrita na qual nos fazemos outro no interior de nós mesmos, como se provássemos na fissura de si a encantadora possibilidades de um vir-a-ser, nas palavras de Marilena Chauí. Por certo, é um movimento que não se encerra com esta pesquisa, na medida em que nos suscita outras tantas perguntas, relacionadas a pensar: de que modo propor um procedimento metodológico interessado em articular a escuta de experiências de artistas e o manuseio de seus arquivos de criação nos permite construir uma noção de formação capaz de contribuir diretamente em nossas práticas educacionais? Sejam estas experiências diretamente relacionadas à docência, à escola e à universidade; ligadas à partilha do conhecimento, experiências de recepção, leitura, escuta e escrita de obras; ou nos processos de compreensão e apreensão de mundo.

Ainda, ao lado de Cecilia Vicuña, nos perguntamos: que epistemologias o perspectivismo ameríndio nos incita, quando falamos de *arte* e de *educação*, sem que haja um aprisionamento desse modo de pensar e da sua experiência, no cômodo recinto em que guardamos nossas verdades irrefutáveis? De que modo escutar vozes artistas, como de Cecilia Vicuña, nos auxilia a olhar para a construção de uma ética compartilhada e de um saber ameríndio, não apenas como conteúdo, mas forma de conhecimento? Já com Emerica somos convocadas a refletir: que educação e que existências podemos construir e abraçar, ao pesquisar em direção a uma radical aposta na poesia, como esse lugar de leveza, de fúria, do não-saber e da vastidão? Ainda, a exemplo da linguagem musical, mas poderíamos pensar nas artes de modo geral, é possível pensar a experiência e o trabalho estético como um exercício de reterritorialização no mundo, tendo como horizonte as práticas poéticas e rítmicas formadas no interior de contextos afrodiaspóricos? Por fim, a escritora Conceição Evaristo nos convoca a refletir: de um lado, de que modo a partir da literatura podemos

honrar uma educação relacionada a tradição oral, que aposta na palavra proferida e no trabalho com a voz, para fazer ver vidas mínimas, vidas interiores e vidas subalternas não registradas? E do outro, como apostamos em uma educação que deseja superar as ausências e os apagamentos, que a escrita e o pensamento de mulheres negras tiveram e têm no Brasil, a partir dos movimentos talhados pela escrita de ficção?

Por certo, essas e outras tantas perguntas, que surgem na experiência da escrita e do pensamento, nos carregam em direção à encruzilhada dos saberes, lugar onde se entrelaça a arte, a vida e a educação.

## REFERÊNCIAS

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento**: Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EMICIDA. Ainda Ontem. São Paulo: Laboratório Fantasma: 2009. CD, Mp3, Streaming (3min 37s). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0aK5pOk6Xo2hB2Mto0vSBa?si=5fe88af073bd4dcb>

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Escrita acadêmica: a arte de assinar o que se lê. In: COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Inês (Org.). **Caminhos investigativos III**: riscos e possibilidades de se pesquisar nas fronteiras. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Docência, cinema e televisão: questões sobre formação ética e estética. **Revista Brasileira de Educação**, v. 14, n. 40, p. 93-101, 2009.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Por uma Escuta da Arte: ensaio sobre poéticas possíveis na pesquisa. **Rev. Bras. Est. Presença**, v. 11, n. 1, Porto Alegre, 2021.

HERMANN, Nadja. Razão e Sensibilidade: notas sobre a contribuição do estético para a ética. **Educação & Realidade**, v. 27, n. 1, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

APÊNDICES

## Apêndice A - Quadro de entrevistas audiovisuais e sonoras

**Cecilia Vicuña****Cecilia Vicuña, El Viento de los Muertos: un encuentro con Leonora Carrington", 2016.**Disponível em: <https://vimeo.com/184018049>.**Cecilia Vicuña, CCE Santiago, 2018.**Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9x2PFaBQQ30>.**Cecilia Vicuña, CCE Santiago, 2019.**Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=5aCPRv5qqfw>.**Cecilia Vicuña, Guggenheim Museum, 2020.**Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=cL\\_7MDuT8Xk&t=187s](https://www.youtube.com/watch?v=cL_7MDuT8Xk&t=187s).**Cecilia Vicuña, El León de El Español, 2021.**Disponível em: [https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20210219/cecilia-vicuna-premio-velazquez-basuritas-senala-conciencia/560195828\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20210219/cecilia-vicuna-premio-velazquez-basuritas-senala-conciencia/560195828_0.html).**Cecilia Vicuña, CEE Santiago, 2021.**Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=x\\_HgNZFXIsq](https://www.youtube.com/watch?v=x_HgNZFXIsq)**Cecilia Vicuña, Homenaje a la Trayectoria: Cecilia Vicuña, 2022.**<https://www.youtube.com/watch?v=uLtdcdygZj8>**Cecilia Vicuña, Pivô Arte e Pesquisa, 2022.**Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DTELdNDItHA&t=1586s>.**Cecilia Vicuña, Banrepcultural, 2022.**Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BeLrHFqIp0&t=2010s>**Cecilia Vicuña, LalululaTV, 2023.**Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NtkYAZ9wuFg&t=557s>

**Conceição Evaristo**

**Conceição Evaristo, Depoimento gravado no I Colóquio de Escritoras Mineiras, maio de 2009a.**

Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/%E2%80%A6/188-conceicao-evaristo>.

**Conceição Evaristo, no Canal Saúde Oficial, 2015.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IMQps4LU0t4>.

**Conceição Evaristo. Bondelê, julho de 2017b.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FyZjFD5liOc&t=77s>.

**Conceição Evaristo, TV Brasil, março de 2018a.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9lpOGN36WxA&t=450s>.

**Conceição Evaristo. Negra voz Produções, setembro de 2019a.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ChBzniAJqOs>.

**Conceição Evaristo, Assembleia de Minas Gerais, outubro de 2019c.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2xBKk0sPkz8>.

**Conceição Evaristo, Leituras Brasileiras, 2020d.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY&t=712s>.

**Conceição Evaristo, Canal Brasil, abril de 2021a.**

Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=1SRI-R27F\\_o&t=105s](https://www.youtube.com/watch?v=1SRI-R27F_o&t=105s).

**Conceição Evaristo, Canal 22, outubro de 2021b.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JO-0wzLJzVk>.

**Conceição Evaristo, Pastor Henrique Vieira, dezembro de 2021c.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I5QTOB-Q4fQ>.

**Conceição Evaristo, Roda Viva, setembro de 2021d.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O2bxQJH-Plk>.

**Conceição Evaristo. Lili Schwarcz, abril de 2021.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XUV1xD08ZZ0>.

**Conceição Evaristo, Casas Escrevivências, julho de 2023a.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=egx2jgMQaVQ>.

**Conceição Evaristo Canal Curta!, junho de 2023b.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pONGbkNzr9o>.

**Conceição Evaristo, Flipacatu, agosto de 2023c.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jMP0h3zBzbA>.

**Conceição Evaristo, Metrópolis, janeiro de 2023d.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5iLBkWGG3Ko>.

**Emicida, ProjetoStudio62, 2014.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bfemT62hIS8>.

**Emicida, Naboca Dopovo, 2015a.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XTrjSrZ1Zx8>.

**Emicida, CartaCapital, 2015b.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5ESpUsVmMpQ>.

**Emicida, Canal Brasil, 2017a.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xy14vJkdX-A>.

**Emicida, Ronald Rios, 2017b.**

Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=9ZMB\\_PFBavc](https://www.youtube.com/watch?v=9ZMB_PFBavc).

**Emicida, TV Boitempo, 2017c.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aB3ArCufnjA>.

**Emicida, Le Monde Diplomatique Brasil, 2018.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wk2TE2Yvjlk>.

**Emicida, RAP TV, 2019b.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TtNUIQeYNL0>.

**Emicida, Estadão, 2019c.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X0UpWJO2nxk>.

**Emicida, Nexo Jornal, 2019d.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9xBF2aAgyel&t=9s>.

**Emicida, Roda Viva, 2020a.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pDV3SGzV3m4>.

**Emicida, Laboratório Fantasma, 2020b.**

Disponível em:

<https://open.spotify.com/episode/2K0gRbLU4YuXgd9vQqX008?si=68eac8869a37407a>.

**Emicida, Meteoro Brasil, 2020c.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jlsr3Syfl6k&t=17s>.

**Emicida, ANTENA 3, 2020d.**

Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=m\\_kljJaGX18](https://www.youtube.com/watch?v=m_kljJaGX18).

**Emicida, PrazerKarnal, 2021a.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bV4P7TThtAl&t=6s>.

**Emicida, Público, 2021b.**

Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=gxsr89Fk\\_bw](https://www.youtube.com/watch?v=gxsr89Fk_bw).

**Emicida, Mano a Mano, mar de 2022a.**

Disponível em:

<https://open.spotify.com/episode/6afoNglhLRQDMV8ioK5h53?si=2484c7ef6a9747e4>.

**Emicida, NOVABRASIL, 2022b.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ugVI9XR6bqA&t=112s>.