

--- levar em minha cabeça as cabeças do Sangaço  
levar em minha cabeça as cabeças dos negros de África y Bahia



--- empilhar sobre minha cabeça as cabeças do Sangaço  
empilhar sobre minha cabeça as cabeças dos negros de África y Bahia

“MAS NÃO SE COME COM A MÃO DE QUALQUER JEITO, EXISTE UMA MANEIRA DE SE COMER COM A MÃO QUE, SE VOCÊ NÃO SABE, COMETE GAFE. PORQUE O ATO DE COMER COM A MÃO TAMBÉM EXIGE UMA CULTURA”

**Paulo Nazareth**

*Entrevista com Paulo Nazareth, ocorrida em 28 de março de 2019, no Instituto Pretos Novos – IPN, na Gamboa, Rio de Janeiro, com a presença de André Leal, Elisa de Magalhães, Felipe Scovino, Jorge Vasconcellos, Ítala Isis, Moacir dos Anjos, Rafa Éis, Ronald Duarte, Tatiana Martins e Yasmim Adorno.*

**Jorge Vasconcellos** *Boa Tarde a todos. Estamos muito alegres em dar continuidade ao nosso processo editorial, criativo, inventivo, afetivo da Arte & Ensaios, agora com a entrevista da edição de número 38 da revista, cuja temática desdobra-se da 37, Índixs-Negrxs, com x, sem demarcação de gênero, pluralizando essa potência geradora do povo brasileiro, tendo aqui o prazer de contar com essa conversação coletiva com o nosso querido Paulo Nazareth. Seu trabalho está dentro de um campo da arte que não é propriamente a chamada arte performática, mas aquilo que é, justamente, a não performance ou a reconfiguração de um certo campo da ação performática, que você nomeia como “arte de conduta”, ou, eu diria, uma contraconduta uma vez que coloca em questão as nossas condutas cotidianas. Gostaria que você começasse falando de modo mais geral sobre o seu trabalho, a sua poética, o seu processo, tendo como ponto de partida disparador desta conversa falar o que é “arte da conduta”.*

**Paulo Nazareth** *Começo agradecendo a recepção de todos. Dizem que é bom agradecer sempre e isso já é uma forma de conduta. O agradecimento é melhor que a desculpa. Essa é uma questão da conduta. Você fala da contraconduta, eu gosto disso. Aqui eu vou falar também de comportamento, desse binômio conduta-comportamento; como me conduzo na vida? como me comporto? Fico pensando na escola e outros lugares que ditam uma certa educação, o que é a má conduta, o mau comportamento ou o bom comportamento. Onde moro tem uns presídios que ficam próximos e a Apae, que são cadeias alternativas. Preso, você pode ser solto por um bom comportamento; ou fica lá mais tempo no mau comportamento. [gosto de dizer comportamento, bom comportamento – mau comportamento, arte do comportamento, arte de comportamento, gosto do que se denomina mal comportamento, mah conduta... – algo como desobediência civil].*

P. Nazareth Edições, Ltda. Salvador, Bahia, Brasil, Maio, 2014



*Cadernos de África. JC. Santa Luzia. MG. Brasil*

Para mim a formação em arte já começa lá atrás, na minha meninice, construída com a família, com a minha mãe, com a comunidade, os vizinhos todos trabalhando juntos. Acho que essa é a minha primeira escola de arte e conduta. Escola de conduta. De modo que cheguei a esse lugar da conduta olhando para essa minha história. Minha mãe trabalhava varrendo rua. Era uma mulher que andava muito, e aí essa relação dela com a cidade ela transfere para a gente, a gente acaba conhecendo a cidade através desse caminhar. Ela descia o morro para varrer a rua no Centro da cidade. A gente ia junto com ela e ela ia passando isso, varrendo, esse ato de varrer que era o trabalho mesmo, o trabalho do dia a dia. Mas esse trabalho, o ato de varrer e, ao mesmo tempo de observar a cidade, observar a rua, influencia a formação dela e o que ela passa para os filhos. Fazer uma varredura com o olhar, exceder. A gente muda do interior de Minas para a capital, Belo Horizonte, onde continuo buscando minha construção. Antes de me descobrir como artista, eu tentei entrar para a polícia, como muita lá gente do morro, que também



*Cadernos de África. Carne seca com abóbora ou frango. Rio de Janeiro . RJ. Brasil*

vira padeiro, confeitoiro, artista, faxineiro, enfim. Acho que o número de artistas vai diminuindo, a maior parte é polícia, a gente convive.

Particpei de um grupo que era "os patrulheiros mirins" [era soh patrulheiros, mirins eh por minha conta], uma espécie de preparatório para entrar para a carreira de polícia [militar], uma das perspectivas de melhora da condição social e econômica. Mais do que professor; ninguém queria ser professor. O que se quer é entrar para a polícia. Mas eu não tinha talento nenhum, passava nas provas, mas não passava no psicotécnico. Tentei Exército, Marinha, Aeronáutica, polícia militar, civil, tudo. Cheguei até a fazer prova para amigos, não sei se pode revelar aqui... Como eu, o cara também era da Silva. Eu fiz prova para ele duas vezes, uma eu não consegui, não levei os documentos, a polícia esteve lá em casa e aí eu achei melhor não levar. E a outra vez eu fiz a prova e tal, mas o que ele queria era que eu fizesse era redação, porque ele não era muito bom nisso. Talvez por isso que ele não entrou para a polícia. Meus irmãos me-

tiam medo, falando: “ele vai entrar para a polícia e depois ele vai te pegar. E se você falar que você fez a prova para ele, vai ser pior para você”. Mas aí comecei a redação escrevendo “a polícia é uma instituição que mata”, e segui. Acho que foi até bem escrito, mas ele não foi aprovado. Para mim isso é conduta, comportamento. Nesse jogo com o sistema, salvei meu amigo e me salvei.

Nessa época, faço a prova para o teatro universitário e para a Escola de Belas Artes, mas em ambas fui reprovado no teste de habilidade. Então não tinha habilidade nem para a polícia, nem para entrar para a escola de arte, nem teatro, nem nada. Nesse mesmo ano eu conheço mestre Orlando, um artista baiano, de Salvador, que vai para Belo Horizonte, ganhador de um prêmio no salão da Pampulha em 1977, que foi o ano em que nasci. Mestre Orlando que tinha um choque com os professores, principalmente, da escola estadual de arte, porque ele era visto pelos professores como um artesão, um artista popular, que consideravam seu trabalho artesanato e não arte. Mas a conversa com ele era muito boa, porque ele falava desse lugar. E ele falava: “sim, eu sou um artesão, eu faço artesanato”. E ele falava: “é, porque o artesanato é aquela arte que nasce com você, a arte nata”; e ele aponta esse lugar e aí, quando eu vou estar com ele, ele fala: “você já é artista, você é artista lá atrás quando sua mãe varria a rua e achava aqueles brinquedos, aqueles objetos, os “hominhos”, como a gente falava dos bonecos, que ela levava pra você e você reconstruía. Eu construía a perna que faltava, ou cavava com pedaço de faca velha a cabeça que faltava, também usava chiclete. Na época, anos 80, a coisa era tão feia, que não dava para comprar chiclete, eu pegava chiclete do chão, aqueles que ficavam grudados no chão, e aquilo eu usava como massa para modelar. Mestre Orlando apontava esse artista. O encontro com ele foi importante para eu observar seu lugar dessa conduta, como ele se comportava em relação à arte instituída e como ele passava isso para a comunidade. Mestre Orlando oferecia uma oficina de arte, era um ateliê aberto aos meninos da comunidade, mas ele se preocupava que *tinha* que ter uma merenda, os meninos precisavam de merenda. Era uma troca, os meninos ficavam ali trabalhando o dia inteiro, cavando as carrancas. Fui trabalhar com ele, justamente, para fazer as carrancas que é aquela máscara de proa dos barcos, que é uma arte sacra, mágica. É um objeto, mas vai além, porque tem uma performance aí, de conduta: é um objeto que vai na proa do barco afugentando os maus espíritos, e todo mundo cria uma relação com isso, então acontece uma performance de um objeto sacro. Ao mesmo tempo que conheço Mestre Orlando, conheço o Tião Vieira, que é um bonequeiro de Minas e eu acabo me envolvendo com toda a comunidade do teatro de bonecos, e com a brincadeira. A apresentação do teatro de bonecos, que é essa brincadeira, é muito sagrada, porque tem a relação da alma que se transfere para o boneco, é muito performático e está ligada à vida, uma vez que o boneco fala de questões sociais, do que está acontecendo na comunidade ou com a prefeitura. Na convivência com os bonequeiros também fui construindo esse pensamento da performance. Que é um teatro, mas daquela região específica. O boneco está fazendo uma performance, não está representando; o boneco é o boneco e ele tem um comportamento. Não tem uma fala, às vezes ele até tem uma estrutura de texto. Ele torna-se um ser, uma entidade que tem essa relação com o corpo do manipulador. Aí começa minha relação com performance, embora eu tivesse um certo ranço com estrangeirismo anglicano, coisas ligadas ao sindicato e de esquerda e ao pensamento familiar. Cheguei a querer chamar performance de ação. Mas depois fui aceitando a performance como uma palavra incorporada e vendo a língua de um outro lugar. Falo de uma língua inglesa,



P. Nazareth Edições, Ltda. Belo Horizonte. Porto Alegre. MG. Brasil. Maio 2010

mas você tem a língua portuguesa, que é uma língua que também foi imposta, então não era bem a questão de língua, mas de como que a gente usa essa língua.

Mas a ideia da performance foi se expandindo para a relação arte/vida e tudo vai se tornando arte/vida. Quando faço um desenho, ele existe nesse mundo e é arte/vida. Fui percebendo que ele tem relação com a minha mãe, com as rezas. Tudo isso foi construindo meu comportamento, e a performance vai se abrindo. Quando, por exemplo, paro de usar sapatos e passo a só usar chinelo. Então é uma performance que já se estourou, expandiu, que mesclou, que me transformou. Houve um tempo em que os negros não podiam usar sapatos, mas não podiam entrar em um tribunal de chinelos. Meu pai falava do pé mal-educado; é mal-educado porque é da má conduta, porque, com o uso constante do chinelo, o pé vai se abrindo assim. Foi essa motivação para deixar de usar sapato. Essa performance torna-se uma conduta, um comportamento, a maneira como vou me colocando no mundo. O que passo a fazer como objeto de arte é usar a cultura da minha família. A gente usava as bolsas de saco, eu passo a usar a bolsa de saco como afirmação em um lugar de estilo. Passo a enxergar a bolsa de saco de estopa como objeto rico, com um *design* bem estudado, bem feito. Todos aqueles objetos do cotidiano, eu passo a olhar para eles de uma outra maneira, vê-los de um outro jeito... pensei: “não, sabe, tem um pensamento aqui”. Por exemplo, quando se cria a alça para lata de goiabada, o esquentador de marmita... isso vai construindo

esse lugar do comportamento, do pensamento do lugar e percebe-se o valor dessa cultura. Minha mãe comia com a mão, diferente do rico que tem uma etiqueta, um ato de nobreza [ato de nobreza referente a minha mãe]. Mas não se come com a mão de qualquer jeito, existe uma maneira de se comer com a mão que, se você não sabe, comete gafe. Porque o ato de comer com a mão também exige uma cultura. Não é porque você está comendo com a mão que você não tem cultura, você tem uma outra cultura. Posso traduzir o jeito de comer com a mão para os mais requintados jeitos de se comer com o talher. Da mesma forma que há garfo, colher, faca para se comer sopa, macarrão, carne, há uma forma de se pegar a comida com a mão. Você tem maneiras de alta cultura em diferentes lugares e é isso que vou mostrando; meu desejo é trazer isso à tona, falar do meu lugar, do Palmital, permanecer lá e falar e apontar

Eu não vou te roubar. P. Nazareth Edições, Ltda. Palmital. Santa Luzia. MG. Brasil. Junho, 2012

**SABER O QUE TEM DE AFRICA EM MINHA CASA [KNOW WHAT THERE IS FROM AFRICA IN MY HOME]- PALMITAL A, setor 7, SANTA LUZIA / MG - BRASIL - CONHECER AFRICA ANTES DE CHEGAR A EUROPA -- SABER O QUE HA' DE MINHA CASA EM EUROPA -- SABER O QUE TEM DE AFRICA EM EUROPA [KNOW AFRICA BEFORE TO GO TO EUROPA-- KNOW WHAT THERE IS FROM AFRICA IN MY HOME --KNOW WHAT IS IN EUROPA FROM MY HOME -- KNOW WHAT THERE IS FROM AFRICA IN EUROPA -- KNOW WHAT THERE IS IN AFRICA FROM MY HOME] SABER O QUE TEM DE MINHA CASA EM AFRICA (Savoir ce qu'il AFRIQUE DANS MON CHEZ-- Palmital A, Secteur 7, Santa Luzia / MG - BRÉSIL -- CONNAITRE AFRIQUE AVANT D'ARRIVER EN EUROPE -- SAVOIR CE ont en europe DE Mon chez -- SAVOIR CE ont en europe D'AFRIQUE-- SAVOIR CE ont DE MON CHEZ en AFRIQUE)**



o Morro do Palmital. Às vezes me falam que faço apologia da pobreza, da favela. Não é isso não. Lá no Palmital a gente precisa de água, luz, mas é um dos lugares mais bonitos da região, e importantíssimo. Palmital fica num dos pontos mais altos da região de Santa Luzia, Lagoa Santa. Lagoa Santa é onde foi encontrada Luzia, que nós pensávamos que havia sido queimada aqui no incêndio do Museu Nacional. Responsabilidade do governo federal, vamos lembrar, o golpe lá e todos esses aí no passado e que tentam jogar a responsabilidade para a UFRJ. Mas é reduzir escala. E Luzia é de lá. Foi encontrado esse fóssil, um dos mais importantes da América, o mais antigo da América do Sul. Uma mulher negra, com traços negroides, quase 12 mil anos, encontrada na região do Palmital. Aí percebi que o lugar é importantíssimo; Luzia andou por aqui. Ao mesmo tempo, embaixo do morro passava a estrada real, onde as riquezas do interior, desde Diamantina, passando por Ouro Preto, Sabará, escoava, a caminho do Rio de Janeiro, Paraty, para depois seguir para a Europa, alimentando a Revolução Industrial. A Revolução Industrial foi na Inglaterra e, graças a isso [as riquezas retiradas das colônias], não se costuma falar disso. Mas as coisas no mundo acontecem em efeito cascata, ou, como se fala lá, o efeito cachoeira. Gosto de ficar lá no alto do morro do Palmital pensando isso. Meu trabalho é falar desse lugar, do meu lugar, faz parte do meu lugar como artista, esse comportamento, essa arte de conduta. O objeto de exposição, o lugar de exposição não é mais somente a sala ou o livro. É esse lugar de conversa, que pode ser aqui, pode ser no boteco, na feira. Esse é um ato de conduta, meu comportamento é me expor, expor meu lugar.

**Rafa Éis** Primeiramente, pedir licença a Exu, que detém a palavra, a comunicação, para pedir a palavra. Licença à pequena África, lugar que a palavra não dá conta de descrever a importância para povo preto, para a diáspora. É um grande presente poder estar aqui hoje e integrar essa conversa. Chamo-me Rafa Éis, sou artista, educador, tatuador. Atuo em oficinas de arte na Coarte, que é o Centro Cultural da Zona Oeste, e também colaboro com o Centro Cultural Pequena África, que fica aqui bem pertinho, trabalhando junto a Mãe Celina de Xangô, que cuida do espaço. Antes de começar, queria te trazer uma notícia: em 2013, eu pude fazer parte de um programa de formação de professores, eu e mais dois artistas e educadores também, Luciano Lane e a Letícia Bertane, e a gente rodou 15 cidades do interior do Rio Grande do Sul, fazendo trabalho de formação com professoras e professores, chegou a trabalhar com mais de 500 professores e você foi uma grande referência de um projeto experimental de educação que foi todo pautado na caminhada e intervenções no espaço da rua. Seu trabalho é um grande motivador das ações que a gente desenvolveu nesse percurso, e eu queria muito te dizer isso. A pergunta que eu trago, já que eu falei em Exu e tem muito a ver com toda a força desse orixá relacionada à abertura de caminhos, ao deslocamento, ao movimento, à comunicação, à transmissão da mensagem. Li recentemente uma entrevista sua, na qual comenta que assim que você nasce, é levado ao barraco de Exu. Então, a pergunta é em relação aos destinatários das mensagens que você carrega no seu trabalho. Que mensagens você leva, a quem você leva, em quais lugares elas chegam e, se todas as mensagens chegam, como deveriam chegar ou se passam por algum ruído; afinal, você transita entre muitos lugares, não só apenas geográficos, mas simbólicos, políticos, que também constituem sua subjetividade. Qual o teor das mensagens e os destinatários das mensagens?

**PN** [soh apontar aqui meu agradecimento pelas palavras, a noticiarem bom saber que o trabalho que venho fazendo motiva a outras gentes em seus fazeres, grato pela notícia] – Sim, eu fui para um bar-

raco de Exu. Nasci no Hospital de Santa Teresinha, minha mãe desceu o morro, na verdade era o pé do morro, depois subiu, e a gente morou, durante um tempo, nuns barracos de aluguel em um terreiro que tinha sido desativado, e os barracos foram abandonados. Exu está aí presente; assim, eu vou tomando consciência com o tempo. A história da minha família, daquela que trabalha para outra família, então, para saber a história da minha família, vou olhando e espelhando nessa outra família, que era a dos patrões. E é engraçado que, quanto mais eu vou puxando os fios, mais as coisas vão lá para trás, vão até em África, a relação da Itália com Etiópia. Os italianos perderam a guerra, nunca conseguiram, de fato, conquistar, dominar e colonizar a Etiópia por completo. E houve duas grandes guerras na Etiópia. Dizem que o patriarca dessa família, veio da Itália depois da guerra, mas não coincide nem com a Segunda Guerra, nem com a Primeira Guerra. Pelas minhas contas, creio que ele participou da guerra da Etiópia e veio para cá depois dela. Muitos italianos tinham vergonha de ter perdido a guerra para os negros. Nesse momento, o governo federal brasileiro estava oferecendo essas terras para europeus ocuparem, falavam mais em desbravar, na região do Vale do Rio Doce. Essa família italiana ocupou terra indígena e começou a relação dos parentes de minha mãe com eles, que chamavam a população nativa do lugar de bugres. Pela decisão de permanecer na terra, agora de propriedade da família italiana, eles perdem a condição de indígenas e passam para essa condição de bugre, de bruto. Tornam-se trabalhadores da roça. A história da relação com essa família acompanhou-me, eu trabalhei para essa família. O destino dos meus filhos, das minhas filhas era trabalhar para essa família. Bem, a mãe da minha mãe, Nazareth, [NAZARETH CASSIANO DE JESUS, assim se escreve] foi enviada para Barbacena, minha mãe não gosta de contar isso muito não, mas esse patriarca, esse italiano, que foi delegado, juiz de cartório do lugar, é um dos que assina para ela ir para Barbacena. A família contava que ela tinha feito uma macumba, que ela era de terreiro – a transformação em bugre tem essa relação com os terreiros. O lugar da família, onde moro até hoje [morar em condicionado de transito, pois estou em outro ponto na mesma estrada, minha família se partiu y as partes ficaram em pontos diferentes da estrada] fica na Rio-Bahia, nesse meio-do-caminho. Muita gente que vem da Bahia tentando chegar no Rio de Janeiro para em Santo Antônio das Figueiras. Bem, mas diziam que a Nazareth tinha feito uma promessa para o Exu, capeta, e por isso que ela teria enlouquecido, e ela enlouqueceu, e aí foi enviada para Barbacena.

A história é que um dia ela está caminhando com a minha mãe nos braços, indo em direção ao rio, quando chegam os capatazes da fazenda para tirar sua filha e a arrancam dela. Para mim o Exu já aparece aí, ele aparece nessas narrativas. Os dois irmãos mais velhos, a Maria e o Divino, tinha um outro, Expedito [se não me engano], que morreu, seguiram com essa religiosidade, e a Maria depois teve um terreiro [no AltoVera Cruz em Belo Horizonte]. Minha mãe falava das rezas e desses movimentos que o mundo faz que são calculados. Depois a gente vai para Belo Horizonte e vai aparecendo o Exu, ela faz as rezas para os santos católicos, porque é criada dentro da casa-grande, fica meio afastada dos irmãos; ela era mais nova. Então durante muito tempo teve esse digamos, *apartheid*, essa separação entre os irmãos, e ela acreditava que era por essa religiosidade que não conversavam; mas hoje, depois de muito tempo, ela já começa a se ver nesse lugar, nesse outro lugar também do qual ela foi afastada por muito tempo. E aí acho que essas mensagens vão chegando, o Exu vem soprando. Essa busca de quem era Nazareth, ela é enviada para Barbacena que era uma fábrica de corpos, ela perde o nome e passa a ser identificada por

um número. Então Nazareth Cassiano de Jesus, que eu carrego comigo, perde esse lugar do nome, passa a ser um número, e ela fica em Barbacena por cerca de 20 anos. Vou buscando isso, essa memória, cavando pouco a pouco, perguntando para os patrões, perguntando para a mãe. Procurando as sombras, os reflexos. Nas fotografias, às vezes, a gente aparecia no fundo, o patrão sempre na frente e os bugres lá no fundo. A partir dessa imagem borrada, então, quando começo a tomar consciência disso, desse lugar, aí eu vou buscando essa imagem do fundo da fotografia. E eu tenho que olhar para o álbum da casa-grande, do patrão, para buscar os detalhes, quem é que está ali? Quem é essa pessoa lá no fundo? Buscando essas informações. Acho que essa mensagem vem e vai, talvez entre esses mundos mesmo e até essa tomada de consciência, que é um processo longo de descoberta. É bem difícil, é um processo de apagamento total. É preciso escarafunchar para saber essa rota. Por que que esse moço sai da Itália e vem para cá? E ele sai como um derrotado, ele perdeu para os negros e ele vem para cá, mas chega como um rei. E constrói um reino ali, com seus súditos e tudo. O trabalho é ir desfazendo esse reino e ir levantando outro reino, falando dessa condição de nobreza dos Boruns, das comunidades quilombolas, tradicionais do Vale do Rio Doce, do Vale do Mucuri, o Vale do Jequitinhonha. Pareciam comunidades menores, divididas, mas acontecia com elas o mesmo que com o povo Borum, que estava em deslocamento no seu território. É importante falar desse território, o que é um território Borum. Muitas vezes se usa o termo nômade para questionar o direito à terra: “então esse povo é nômade, eles não tinham terra”. Não, eles têm um grande território no qual eles se deslocam. Quando você cria uma fazenda no meio desse território, você impede a passagem desse povo. Um grupo de 1.200 indígenas não pode ser dono desse grande território, mas um fazendeiro, uma pessoa, pode ser dona desse território; por exemplo, esse moço, além de ser delegado, era juiz de cartório, como muitos outros; cria os papéis e diz que o território pertence a ele. Como os Boruns e outros povos não dominam o papel, o cartório, os brancos dominam esse lugar. Então eu acho que a mensagem é essa, às vezes para mim mesmo, para o outro, essa que vem e vai, esse escarafunchar, fuçar e achar onde estão essas pistas, de quem são. Quem eram esses bugres? E eu falo disso. O povo Borum se divide em uns grupos pequenos, e as comunidades tradicionais na região, também. Justamente porque em grupos menores era mais fácil se deslocar, se defender, se esconder. Até quando se assina a Lei Áurea, em 1888 [gosto de lembrar que essa lei, na prática, não finda a escravidão]. Mas, antes disso era muito difícil, e não foi a assinatura da Lei Áurea que fez com que as coisas ficassem mais fáceis, porque o processo de escravização segue. Mas há outros fatores, como a pressão das fazendas, a grilagem de terras indígenas e quilombolas da região e o apagamento mesmo, você esquece, você era bugre, você era peão, a sua família não vivia aqui antes, ela vivia aqui porque ela trabalhava para essa fazenda, mas como se as famílias estavam aí antes do processo da criação das fazendas, que é do final do século 19? É como se eles chegassem no lugar já tendo os empregados. Então essa mensagem vai e volta. O Palmital é uma construção constante, ao mesmo tempo que essa conversa vai lá, não sei, para fora, para esse museu, na casa de um colecionador. Eu costumo falar que eu tenho feito mandingas, é o trabalho. Eu gosto de falar trabalho também no sentido de trabalho que a gente faz lá no terreiro. Meus trabalhos de arte são também esse trabalho de mandinga, esse trabalho de terreiro. Eu desejo que a energia desse trabalho transforme alguma coisa. Se essa imagem seja fotografia, vídeo, desenho, estiver na casa de uma pessoa, que ela tenha um diálogo e sempre retorne a ele, que o trabalho fique martelando na cabeça dela e dos filhos sobre tudo isso.

um conto de África diz que a morte, num tempo antigo, se parou sobre uma cidade de pretos e ahi ficou sem sair por um longo tempo ---a cada hora um negro caia morto e ja não tinha o que fazer-----a gente do lugar andava desesperada com tantos mortos a enterrar-----  
 -----pra morte não importava se levava homem, mulher, jovem, velho, doente ou são ---- então Oxala interviu, depois das preces de quem andava vivo, ----- polvilhou galinha preta com farinha de maniva [mandioca, macacheira, alpim] ----- polvilhou galinha preta com cal e gesso --- polvilhou galinha preta com efum ---- no mercado soltou galinha preta polvilhada de efum ---- e a morte assustada com o canto de cascata de galinha preta polvilhada de efum \_ coisa que nunca viu\_ foi-se embora de ahi .....

projecto: deixar que galinhas de angola invadam o terreiro do museu do crime [antropologia do negro/antropologia do cangaço] cidade de salvador/ BA  
 que inumeras galinhas de angola se espaihem pelo terreiro do museu do crime.....  
 levar a viver 5 mil galinhas de angola ao patio do museu do crime na cidade de salvador / BA



desenho de olhos por todo o corpo ---- observar o mundo pelo desenho dos olhos ---desenhar olhos-----  
 descrever o mundo pelo desenho dos olhos --- interpretar o mundo pelo desenho dos olhos ----  
 entender o mundo pelo desenho dos olhos --- fazer do corpo o desenho dos olhos --- olhar tocando---  
 olhar encostando --- ver com todo o corpo --- encher com todo o corpo ---- conhecer o mundo com o  
 desenho dos olhos por todo o corpo.--fazer que o observe o mundo--fazer que o corpo aprenda com o  
 mundo ---- deixar que o corpo sofra o prazer e a dor de existir no mundo-- que todo o corpo seja olhos-



Imagem a partir de - Cêrlogos apreis- imagens after - pierre verger

iniciando pintados com pontos brancos como mandam seus orixás, assim como Obatalá pegou Efun e pintou a galinha d'angola--Salvador, primeira metade do sec. XX.

**Ronald Duarte** *Gostaria também de agradecer a sua presença, o seu deslocamento. Agradeço ao Jorge Vasconcellos, pela colaboração na revista, e a todos que já nos acompanham, bem como agradecer a presença dos convidados. Gostaria de te fazer várias perguntas, mas vou direcionar para uma questão. Mesmo sem te conhecer pessoalmente, já ouvi falar do seu trabalho, das suas andanças, do jeito de ser, dessa honestidade visceral, pulsante. Mas, em algum momento, há uma virada, um pulo do gato, como o que vi hoje, o Paulo Nazareth Arte Contemporânea Ltda., é sensacional. Qual foi o momento da virada da chave na cabeça, quando e como entendeu que estava no mercado? Outra coisa é que você também não fala muito da sua formação, e é perceptível que seu conhecimento vem de várias direções, você trabalha muito bem com seus Exus, com a sua Nazareth que você carrega e com a sua ancestralidade, você tem um canal de comunicação muito direto com a sua ancestralidade. Por isso pergunto pela cor da sua pele: é visível o negro, o índio, o quilombola, mas tem aquilo que não está dito, mas que aparece, no nariz afilado, na verve mesmo, na forma de construção de pensamento. Então eu quero saber onde está esse pulo do gato, onde é que o Paulo Nazareth nasceu? Porque o Paulo Sérgio da Silva já existia, e até virou um trabalho seu, mas o Paulo Nazareth não. Em algum momento ele nasce, aparece e tem um feedback. Eu quero que você fale dessa virada, desse momento em que sua atitude torna-se trabalho, que é a arte de conduta, que eu não vejo mais como performance, mas como ação.*

**PN** A gente está num lugar, numa sociedade que todo mundo quer ser branco. Lá, em Santo Antônio das Figueiras, todo mundo queria ser branco. Ninguém era preto, ninguém era negro. Todo mundo era moreno-claro, mas de uma grande diversidade. A paleta era gigantesca. O Pereira era moreno-claro da pele escura, o Chocolate, moreno-claro da pele escura. O único que não era moreno-claro era o Júlio Preto. Ele até queria, mas não conseguia, pois, ninguém deixava que ele fosse moreno-claro. Os outros eram, enfim, variedades. O Pereira era da pele escura e falava: “ah, eu sou branco, olha os meus dentes”. Eu achava que estava certo. Para mim, era uma verdade. Os dentes dele eram branquíssimos. E ele disputava com o Chocolate quem era mais branco. Eu até queria. Gosto de contar esse caso do Esquadrão Classe A, que tinha o Mister T, como o Sargento B.A. Baracus. Apesar das dificuldades, meu irmão mais velho trabalhava e ele comprou de presente um carrinho do Esquadrão Classe A. Aí vinha as fotografias impressas dos heróis. Ele pergunta para todo mundo: “quem você quer ser?”. Aí eu: “quero ser esse daqui, o Mister T”, e ele falava: “Não, esse aí não, não pode ser esse aí não. Ele é feio, né. Não pode ser ele não”. Mas eu queria ser ele. Mas não pode esse não. “Ah, então eu quero ser esse aqui”, que era o velho. “Não esse cara é velho, não pode ser ele não.” Eu quero ser esse aqui. “Ah não, esse é burro. Não pode ser esse não”. Sobrava uma mulher e o outro. “Quem que você quer ser?” Falei que achava não poder ser a mulher não, então escolhi o cara que era considerado bonito. Mas queria ser o Mister T. Depois o Mister T foi lutar com o ganhão italiano Rock Balboa, Rock II. Eu estava torcendo pro Mister, mas eu tinha que querer ser o ganhão italiano Rock Balboa. Todo mundo tinha que querer ser o italiano, o descendente de italiano. Isso até hoje. Então tem um rastro da família do meu pai que vem desse povo que chegou da Itália. E que a gente tinha que querer ser isso, mesmo não sendo. Estávamos no meio do caminho. E foi justamente quando mudamos do Morro do Carapino e fomos para o Planalto Turmalina na margem da BR Rio-Bahia. Havia uma família que morava longe, que era lá no trevo, que era a parte escura, afro-indígena, afro-borum, que ficava lá do outro lado do trevo. Que era a parte mais periférica, longe, a gente



*Cadernos de África. Sant George. Harare. Zimbabwe*

tinha que andar para chegar lá. A outra parte ficava no Vila Isa, que é a parte mais branca. Morávamos no meio e, quando chegávamos no Vila Isa, éramos considerados os pretos. Mas lá depois do trevo, você é o mais branco. E isso é martelado o tempo todo. Claro que se quer ir para o Trevo, porque no trevo eu sou mais abraçado. Então nesse lugar da *branquitude*, eu sempre percebi isso e costumo repetir, falar que sou o preto, o negro, para receber o prêmio. Então, você quer dar um prêmio para um negro? Ah, tem esse aqui. Mas se você quer castigar um branco, pega esse aqui. Vamos castigar um branco! Castiga esse branco aqui, que é o branco sujo, escuro. O branco que mais lembra o negro. O branco que tem a memória de África mais reluzente. E se você quer premiar um negro, pega esse aqui, que é mais escovado e que está mais afastado da imagem negra. Então, já fui chamado de negro-branco – “Quem é o Paulo?” Ah, é aquele negro-branco que fica ali –, por ter essa pele clara. Mas isso não me salva porque, desde a minha meninice até hoje, eu sou parado pela polícia e sou revistado justamente por insistir em ser negro, em manter esse cabelo. Mas é uma questão política e tomar a consciência desse lugar de pes-



Cadernos de África. Capoeira angola de Minas. Santa Luzia. MG. Brasil

soa negra é muita porrada. Você vai levando muita porrada e depois sendo abraçado pelo movimento negro. O movimento negro em todos os âmbitos, porque lá em Santo Antônio das Figueiras, tudo isso que era o *brown*, era feio, o *brown*, o marrom, a dança afro, a dança de rua, o *break*, isso era considerado coisa de *brown*, de marginal e eu não podia fazer isso, capoeira, dos anos 80 até anos 90, tudo isso era feio. Eu queria, mas eu não podia porque era coisa de marginal. Mas aí, a partir do momento que eu mudo, era o mais claro. Todavia, estudava no Centro, tinha que descer o morro. Lá, era o mais preto, e sofria por isso, principalmente porque ia a pé, ia suando e juntando poeira na pele, poeira do minério da Vale, de serraria, da fumaça dos ônibus, pó de tudo quanto é tipo, e chegava preto mesmo. Todos esses pós vinham grudando até eu chegar na escola. Ao fim das aulas, voltava, lavava a camisa e repetia tudo no dia seguinte, não conseguia chegar limpo no Centro. Era o cara sujo, e isso vai te fazendo mais preto. Quando mudamos para Belo Horizonte, tinha a questão do cabelo. Diziam que eu era o James

Brown, mas isso não era um elogio, era uma ofensa [assim me tratavam para me ofenderem, era bulimia mesmo]. Até descobrir quem era o James Brown, aí falei: “porra, James Brown! Sou o James Brown”. Mas me chamar de James Brown não era pra me elogiar, era pra me sacanear. Não tinha como cortar o cabelo. Ou cortava o cabelo, ou comprava o feijão. Mas começou um movimento de consciência lá, tinha um grupo, que eu gostava. Foram eles que começaram a chamar a atenção para minha condição de negro. Lembro de uma amiga, hoje está em Luanda, casou com um angolano, ela me trouxe pra eu ler o *Negras raízes* (livro de Alex Haley, que virou seriado de televisão estadunidense [a palavra Americano uso para tudo que vem do continente America], em 1977 e depois adaptado para a TV brasileira [dublado]). Comecei a frequentar a capoeira, ao mesmo tempo que estava nos patrulheiros. Estava formado com os patrulheiros, em posição militar, em uma zona de mato no meio [a própria capoeira como vegetação], e, num gramado, um grupo jogando a capoeira. O corpo parado, em forma militar, e o olho gingando. Até que um dia o corpo acompanhou o olho, saltou na roda, e aí é essa coisa da capoeira Angola. A partir daí, a consciência de ter um corpo negro, mesmo tendo pele clara, começa a vir. Porque a polícia, quando para o ônibus, só manda descer você? Sua cabeça, seu cabelo afro é de onde escorre uma tinta que impregna todo o seu corpo. Mesmo seu corpo sendo de pele clara, desse cabelo afro escorre uma tinta que faz o seu corpo enegrecer. Você fala em pulo do gato, pergunta sobre um lugar. Estamos num circuito de arte, e a condição de negro é questionada no sentido de “não, você só chegou aí por causa da sua herança branca”. Mas se eu estivesse lá no presídio de Neves, o que teria me levado ao presídio de Neves teria sido a minha herança afro. Então, é o castigo e o prêmio. Seu castigo pela sua condição afro. É uma questão que eu tenho que afirmar, porque lá atrás eu tinha que querer ser o italiano que eu nunca seria, que nunca serei. Justamente pela marca africana. Meu corpo é tingido, não importa o quanto a pele seja clara. Essa herança africana faz esse corpo não ser o corpo perfeito [eh claro estou apontando como uma sociedade doente branca ou embranquecida enxerga meu corpo, enxerga o corpo negro]; em meu trabalho tenho que afirmar o poder negro, [a Forza afro, a nobreza herdada de África].

**RD** Mas a Nazareth era negra?

**PN** Ela era mestiça [tenho pensado no como forjaram o ser negro, antes para os indígenas diziam *negros da terra*, para justificar a escravização do povo indígena nas Capitânicas de São Paulo y Minas Gerais, y em África durante os anos de colonialismos diziam indígenas para os negros nativos, ainda dizem *indigenous* para os Koi San na África do Sul. Nazareth eh filha de mistura, em verdade eh um mulher de um lugar não definido, os senhores da fazenda a diziam bugre, assim como para todas as pessoas que não eram brancas y trabalhavam ahi, ela vem de uma família Borum y desse lugar de comunidades quilombolas, vem desse encontro – ela nasceu em 1913 quando se intensificava o processo de invasão de terras indígenas y quilombolas no Vale do Rio Doce, nordeste de Minas], afro-indígena, filha dessa região. Ela é Krenak, Borum, mas vive num território que é das comunidades tradicionais afro-brasileiras. A identificação maior dela é com a etnia Borum. Mas ela é o que se chamava [pejorativamente] de bugre, não é nem uma coisa nem outra; no olhar do colonizador era só uma bugre que devia trabalhar pra riqueza acontecer. Eu carrego isso. E a arte contemporânea é a própria construção, desse lugar. É o que eu falo da firma; aos poucos vou descobrindo esse mecanismo. Fui vendedor, vendia o resto, o rejeito da Vale [Companhia Vale do Rio Doce]. Ficava garimpando o refugio, para conseguir um dinheirinho. Depois vou



## Marmita

Encher marmita com formigas saúvas e devora-las (come-las) ainda vivas.

As saúvas são uma das mais importantes pragas da agricultura do Brasil



As saúvas são conhecidas dentro outros nomes, de cabeçuda, caçapó, caiapó, carregadeira, cortadeira, formiga-cabeçuda, formiga-caiapó, formiga-carregadeira, formiga-cortadeira, formiga-da-roça, formiga-de-mandioca, formiga-de-nós, formiga-de-roça, formiga-saúva, lavradeira, manhuara, maniuara, picadeira e roceira.

## OBJETOS PARA NÃO DORMIR:

Acessórios, objetos de madeira e alumínio que impedem o fechar dos olhos e o sono contínuo.



## UM CORPO MORTO É IGUAL À QUALQUER CORPO MORTO:

Um homem caminha pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro carregando nos braços a metade longitudinal de um porco "duroque" ao mesmo tempo que emite um som de lamento ou dor.



*"O ritual que caracteriza a performance (estrutura de linguagem de vários artistas contemporâneos), fala da luta de sempre, a de construir o futuro, procurando no ontem, a esperança de uma libertação das maculas do presente para recomeçar. Só o retorno à origem, esse mergulho no passado primordial do ser humano, possibilita regenerar a existência."*

Gilberto Cavalcante- Aspectos do Ritual na Arte Contemporânea

projecto---- : comer um punho de terra diante da porta do não retorno em Africa  
project---- : eat a handful of earth before the door of no return in Africa  
projet----- : mangez une poignée de terre à la porte de non retour en Afrique



RP. Topless Woman Doing Light Work, Pounding Grain & Nursing, Sierra Leone, Africa, 1920-1940s ---

After [A partir de ]: Light work. A hearty life, pounding grain and nursing, Sierra Leone. P. Nazareth Edições, Cadernos de África. Ouidah/ BENIN. Rio de Janeiro, Brasil, Janeiro, 2013.

vender limão, corante, vendo minhas gravuras na feira. Para mim isso já é um lugar da arte. Então eu já estava fazendo o que eu acreditava. Mas claro que depois tem uma aproximação com a galeria. Eles vão lá ver e me propõem expor uns negócios na feira deles. Topei, mas desconfiado, havia uma ignorância pensada. Por exemplo, eu não sabia o que eram essas feiras, nunca estudei inglês. Tenho um inglês mais ou menos, construído, um inglês de estrada. Mas isso é um comportamento, uma postura. Eu venho desse lugar de onde muita gente emigra. Vai pros Estados Unidos, Portugal, vai pra Londres, na Inglaterra. É a partir desse lugar que eu penso, eu cresci ouvindo as pessoas que foram e tiveram sucesso, as que não tiveram sucesso, as que morreram, as que foram violentadas na fronteira com o México. Então desde que eu entendo da codificação das palavras eu ouço Estados Unidos e México. Esses dois países estrangeiros são os que primeiro passam a existir pra mim, além do Brasil. E o México como esse lugar de passagem pra chegar ao céu, aos Estados Unidos. Lembro de uma vez, que ouvi: “O Lula era um cara que não falava inglês e que nunca aprendeu a falar inglês. Ou ele era muito ignorante ou muito esperto.” [eu quiz fazer assim] Eu poderia ter aprendido a falar inglês. Mas preferi pegar esse não saber, essa ignorância e transformar isso numa pedra. Uma parte do meu trabalho passa por essa questão da linguística, a construção do texto né. Tudo parte de um lugar, quando falo que eu saio da roça e vou pra capital, que é Belo Horizonte e chego falando “pobrema, ingrês” e um monte de outras palavras. E as pessoas riam de mim, do meu falar, e eu não entendia o porquê. Era um *bullying* constante. Quando eu tomo consciência disso, da condição linguística, da variedade, do que é uma língua, eu começo a usar isso a meu favor. Como construir um lugar, uma variação do português, e que pode ter no inglês, espanhol, e quando essas línguas se encontram, e quando se separam. E como que a língua da minha mãe, qual que é a marca afro-indígena nas palavras da minha mãe? Então, isso é uma marca, uma herança que eu quero carregar. Eu quero afirmar essa condição, eu quero falar dessa Nazareth, eu quero falar desse lugar ali.

Quando eu tomo a consciência do povo Borun, meus parentes, penso que a gente estava naquela terra há muito tempo, tem uma questão de um sangue aqui nessa terra que me pertence. Essa relação com o próprio rio, o Watu, que é o rio Doce. Daí o valor dessa terra, desse lugar, dessa gente. A nobreza que é fazer parte desse povo. Existe um jeito de se vestir que eh muito nobre. A pena do tucano, é um adereço da mais alta nobreza.

**Moacir dos Anjos** *Como é que você lida com uma identidade fluída – no trabalho e na vida – num mundo em que as marcações identitárias rígidas cada vez mais são usadas para incluir ou excluir pessoas de grupos, empregos ou mesmo exposições?*

*Como é que você enxerga o processo de captura pelo mercado e pelo colecionismo da imagem de exotismo que você mesmo projeta em vários dos seus trabalhos? Como você se protege disso ou usa isso justamente pra abrir a discussão sobre as diferenças?*

**PN** Essa questão da identidade, do exotismo, desse lugar da América Latina, essas coisas estão juntas. Construo meu trabalho pensando que essa identidade é forjada o tempo todo. A identidade do que é ser latino-americano, do que é ser brasileiro, mexicano, americano, num sentido amplo do ser americano. Busco esse lugar dessa cumplicidade afro, abordando essa irmandade afro, falando da e na América Latina e Estados Unidos [a América como um todo, a construção desse lugar que chamamos América]. Lá

[nos EUA], não há dúvida nenhuma em ser negro. Há uma política oficial [um senso comum] que marca essa diferença entre brancos e negros. A não ser que eu seja latino, que não é negro, ou um afro-latino, que também não é negro. Nos Estados Unidos tudo é um grande mercado, é um país que dita as regras de um mercado, e não somente o mercado de arte, mas o mercado como um todo: o mercado de produtos, o mercado de informação, o mercado de *commodities*, de hambúrguer. É o mercado que cria e regula as categorizações das pessoas. Então há os americanos e os subamericanos, isto é, os americanos e os latino-americanos; os americanos e os afro-americanos; os americanos e os euro-americanos [isso percebo, que para eles esse eh o Americano legítimo, o euro-dependente, o anglo-saxo-americano], todos colocados numa escala de valores, em gavetas. E estamos falando de americanos! Mas há um choque entre o afro-americano e o afro-latino-americano, que é uma produção a partir do mercado que dita as regras. Nesse lugar, o latino tem esse lugar do exótico. Ser exótico é ser objetificado, é uma subvalorização. Meu trabalho aponta essa ironia, porque apresento o objeto exótico [o sujeito exotificado] que olha, que questiona. Mas, às vezes, aquele que está sendo olhado, que se vê sujeito e que está pensando o outro como objeto, ele não percebe que está sendo olhado. Ele não percebe que ele também é objeto dessa ação. O desejo é que ele olhe tanto o objeto até que ele perceba que ele está sendo olhado. Eu tenho lidado dessa maneira, tenho falado desse lugar, dessa mandinga, desse trabalho. Gosto de pensar que essa magia, essa mandinga tem uma outra racionalidade, e que a ciência e a matemática podem ser tão ficcionais e absurdas, às vezes, lunáticas, fanáticas, ofuscantes quanto o lugar do [dito] não racional. A matemática [a ciência] também pode ser o lugar da cegueira, de uma crença sem parâmetros. Quando eu falo da mandinga, do exotismo, não descarto a ciência, sobretudo quando a pessoa que olha essa imagem se percebe sendo olhada também.

**Felipe Scovino Paulo**, *seu trabalho elabora questões de diversos níveis, metafóricas, simbólicas, de uma maneira muito rica. Querida que você falasse dessa relação próxima de imagem e ação. Mas antes de você falar sobre isso queria fazer um rápido triângulo, pegando as respostas que você deu para os colegas; primeiro pensar nesses trabalhos que foram feitos na fronteira do México com os Estados Unidos, no território norte-americano, a aparição do seu corpo se dá no espaço de exclusão, portanto, é um corpo-guerra, como você falou como um afro-indígena, com distintas narrativas, memórias, histórias. Você está elaborando isso longamente, expondo isso em trabalhos. Esse corpo negro, com ascendência indígena, nasceu em um país latino-americano, num lugar geográfico que está excluindo quaisquer corpos, memórias, narrativas e histórias dessas culturas e etnias. A sua palavra ela não vem oralizada, ela vem quase como um grito emudecido; a palavra se dá de uma maneira concreta, em ações. Como é que essas conjunções se colocam? A aparição do seu corpo, a aparição do seu corpo nesse território de exclusão e finalmente, a palavra.*

**PN** Eu gosto de pensar cada vez mais nessas fronteiras que vão sendo modificadas na América como a construção de um lugar, sendo de origem afro; nessa *africanidade*; o lugar dessa diáspora – esse território de América –, ele me pertence. Pertence nessa relação com os ancestrais. Essa América tem um mercado; a circulação desses corpos negros acontecia como mercadoria e, para mercadoria, essa fronteira não é exata. Quais objetos estão sendo transados? A objetificação desses corpos negros, que vieram da África, faz com que eles transitem nas Américas e no mundo. O comércio como correnteza que provoca



*Cadernos de África. Mario Francisco Mujuaburre. Maputo. Mozambique*

*Cadernos de África. Campo. Belo Horizonte. MG. Brasil*

*Cadernos de África. Melancia fruta de preto#3. São Paulo. SP. Brasil*

*Cadernos de África. Marley. Santa Luzia. MG. Brasil*

o deslocamento dos corpos, Europa-África-América do Sul-América Central-América do Norte. Os corpos negros têm daqui uma história em comum. Pensando lá atrás, na minha infância, na minha meninice, na construção desse território mexicano, estadunidense, esses lugares fazem parte da minha construção de mundo antes que eu pise aí. Como África faz parte da nossa construção de mundo, da nossa ânsia, do desejo, mesmo não chegando à África continental. Mas existe uma África aqui (ele aponta a parte de trás da cabeça). Ela está todo tempo presente aqui, embora eu não veja esse continente. Sinto ela aqui, a africanidade, como uma energia bem forte. Não eh de hoje, mas aquela que representa um passado comum entre o africano de hoje que está em África contemporânea e os africanos da diáspora. Existem esse passado e essa energia comuns. Essa ancestralidade comum que fica aqui presente, cada um lida com isso. A partir de sua história contemporânea, história de vida e a relação. Então esse território pra mim já vem sendo construído lá na minha infância, na minha meninice, na minha relação com a capoeira, com o movimento negro. Esse território em África e aqui me pertence aqui. De alguma maneira, além da questão política de um cidadão de um país ou de outro. É uma questão anterior à questão política oficial. Então, meu corpo, o corpo dos meus pares, meus parentes, dessa irmandade, eles têm essa possibilidade de transitar nesse território, nesse ciclo dentro do Atlântico, desse canal atlântico: Europa, América do Sul, Central, onde existe toda essa herança africana. E ainda tem essa raiz indígena, lá atrás; fica-se indo e voltando nesse tempo que não é linear. Esse corpo vai para essa fronteira para falar da falsidade dessa fronteira, da violência que é esse limiar. Porque ao longo da história da colonização essa fronteira mudou muitas vezes e pode continuar a mudar. Essa linha – ou a cerca, como a gente fala da história da colonização – é a mesma quando o fazendeiro latifundiário põe a cerca em cima da “terrinha” do indígena, e vai tomando cada dia mais, até que esse território desaparece. A mesma questão dessa fronteira; a cerca sempre vai pra cima do pequeno produtor, a cerca sempre vai pro sul. Busco falar do direito a essa paisagem, que é anterior à questão política [oficial]. O trânsito nessa fronteira vai além disso: é um direito à paisagem. Acho que a palavra que aparece aí vem desse mesmo lugar. A palavra falada, a oralidade, a escrita, são variações de uma língua, que pode ter muitos desdobramentos. Numa fronteira México-Estados Unidos, por exemplo, de duas línguas que em princípio parecem afastadas, mas você tem uma herança latina na construção da língua inglesa, tem uma herança gigantesca de termos em latim. Ao mesmo tempo, falando do latim, é uma língua que também foi imposta e apagou muitas outras. Naquela fronteira, as duas línguas que se impõem, e se desdobra na mistura do espanhol com o inglês, o *espanglish*. Esse corpo vai vivendo ali e questionando sua territorialidade. Você não sabe exatamente de onde é esse corpo, pode ser brasileiro, pode ser afro-mexicano; pouco se fala disso, porque não se percebe, não se sabe. Os próprios mexicanos não têm conhecimento dos mexicanos negros, de pele escura [aqui generalizando]. Um corpo como o meu pode ser tanto mexicano quanto cubano, quanto brasileiro, e o fato de ele estar ali talvez aponte para essa falsidade que é construção da nacionalidade.

**FS** *Eu entendo essa ideia da língua, da palavra. Justamente como o máximo edificador de uma cultura. Mas estamos falando de culturas híbridas também. Assim, essa escrita se vincula exatamente àquilo que você acabou de falar de uma hibridização...*

**PN** *Ao mesmo tempo estou usando uma língua, que é uma língua do colonizador; tanto na América hispânica como na América anglo-saxônica, quanto na América portuguesa, você tem uma língua que*

*Cadernos de África. c'que vous pensez?. Cotonou. Benim*



é própria de cada território, cheia de elementos das línguas locais, mas é uma língua que foi imposta, matando as outras, e que nega isso. No Brasil você tem, hoje, cerca de 200 línguas indígenas, dependendo do modo como o linguista olha, que também pode ser uma maneira preconceituosa de tratar uma língua. Acredito nesse número, porque, se um povo diz que a língua dele é diferente da outra, ele sabe mais sobre ela do que quem não é falante. Mas o desconhecimento, em nosso território, das línguas que permanecem vivas é tão grande, que uso uma língua que não é daqui, é de outro lugar. A língua do colonizador se torna a minha língua e tenho que pensar o mundo a partir dessa língua. Defender meu lugar como pessoa, como ser, a partir dessa língua que me foi imposta [y o que carrego da língua original que marca a variacionismo linguística de cada grupo de falantes no território nacional, eh tratado como erro linguístico, erro de português etc....].

**Elisa de Magalhães Paulo**,  *você fala de uma África que, mesmo sem você ter estado lá, ela está atrás da sua cabeça. Mas você já esteve lá. O que mudou? Como é a África (essa que está atrás da sua cabeça) antes e depois do contato com o continente africano mesmo.*

*Cadernos de África. Belo Horizonte. MG. Brasil*



*Cadernos de África. Alerta. Cape Toen. South Africa, 2018*

**PN** Acho que essa África “não” existe [as vezes digo “não” querendo dizer sim, não quero me expressar mal, não existe num olhar/pensamento cartesiano, não existe no sentido de objeto palpável, no sentido de um produto do capital, não existe para os que ficaram em África, os que não sofreram a diáspora, não existe para os contemporâneos, ao mesmo tempo que outras afirmas não existem para nós até que tomamos contato com ela – sim então me contradigo: existe um mundo longe de nossos olhos, eh uma existência em outro âmbito; alguns têm dificuldade em aceitar essa existencialismos pois não faz parte de um raciocínio linear. De muitas vezes que estive em África continente fui visto com deslumbrado, no Brasil me falavam para ter cuidado com África, pois a África que eu imaginava não existia, que a África era perigosa y que o orgulho negro não existia em África; bem, isso existe y existe muito mais, mas a não existência também eh possível, fora muitos anos de colonizacion y isso matou algumas Áfricas, a África de cada um, a África sonhado por cada indivíduo, mas outras Áfricas continuam a existir y outras surgem – brasileiros lah se preocupavam com minha pessoa; dizia que eu corria risco por acreditar em África, y até africanos tiveram medo de eu me perder nos confins de África; estou trabalhando para isso, para me misturar y me diluir cada vez mais a África]. Conversando com outras pessoas que foram pra lá se percebe isso, realmente é uma outra África. E essa África que existe aqui às vezes causa um estra-



*Cadernos de África. Botanic Garden. Cape Town. South Africa, 2018*

nhamento eterno nos africanos contemporâneos. Aqui e lá, conversando com os imigrantes, eles falam: “Ah, mas os brasileiros pensam que a África é um país.” Mas não é isso não. Essa África é uma terra, que acaba sendo um lugar só. Um lugar mítico [assim nossa África eh um território utópico onde não existe fronteiras, mas ser utópico não significa impossível de ser sonhado sua existência].

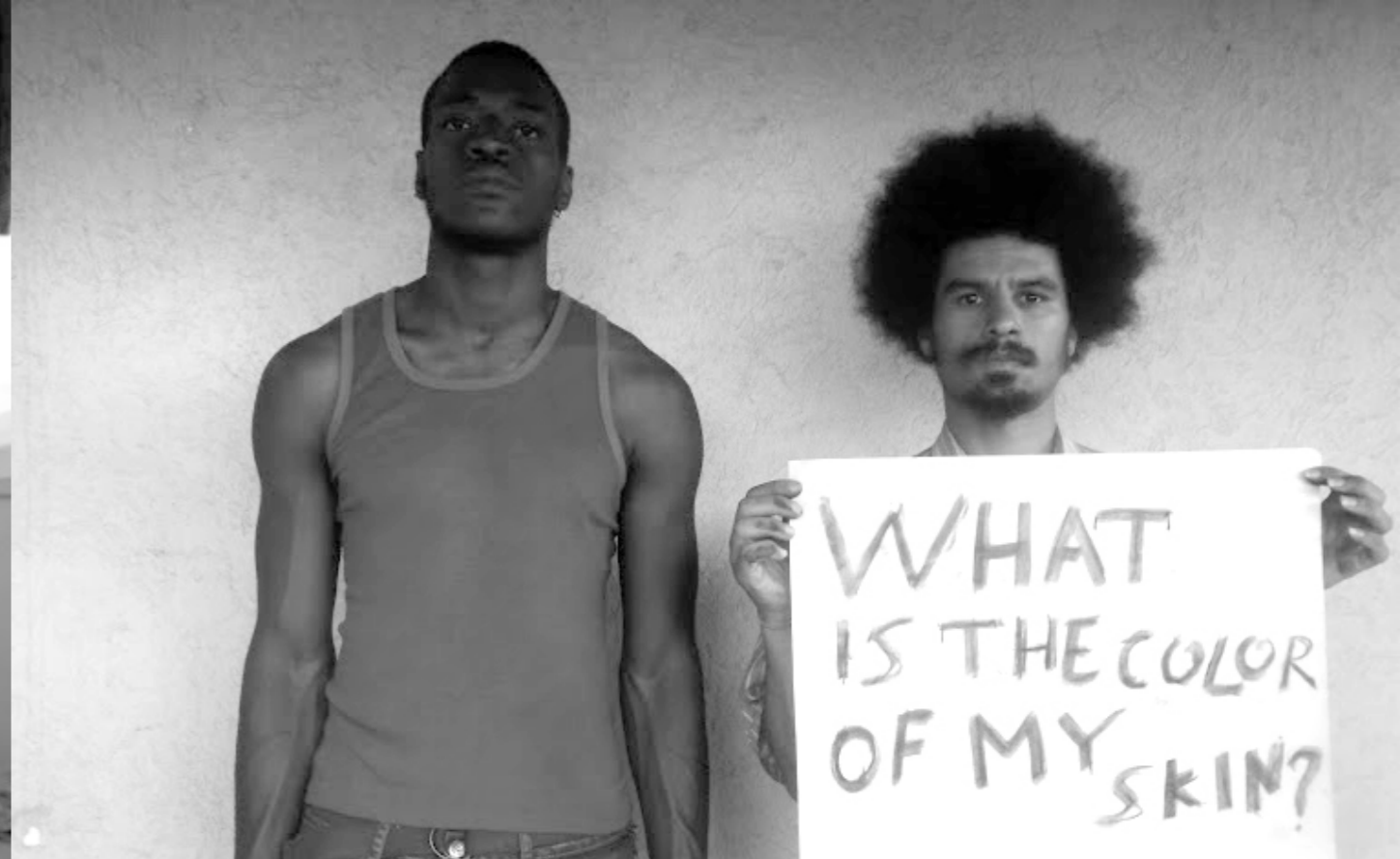
**EM** *Uma ideia de África.*

**PN** Isso [mas não somente isso, eh um sentimento, eh uma saudade ancestral, eh um banzo hereditário] essa presença que fica o tempo todo na cabeça. Você não vê com esses olhos da carne, mas a África está ali, fazendo você senti-la o tempo todo na cabeça, na nuca. Você sabe que essa presença está ali o tempo todo, mesmo que você não a veja diretamente. É um desejo, um sonho, uma energia muito forte. E quando se chega em África, dá para sentir uma energia. Mas aí tem esse descobrimento dessa outra África, dessas outras Áfricas. Quando você está em África não faz sentido falar em dança afro, por exemplo. Pode-se falar em dança zulu, a dança changana, a cultura changana. Porque tudo que está ali, com suas especificidades e diferenças, é afro. O que temos aqui é uma construção de África, um continente imaginado antes da grande diáspora, a maior da história, quando a África não tinha essa divisão que tem hoje [eh difícil não se deixar trair pelas palavras, porque essa África, esse sentimento eh muito maior do que qualquer coisa, não eh somente uma África imaginada, eh uma África que vem de uma memória ancestral, uma África que pertence a nós y a nossos ancestrais, aqueles que foram atravessados por navios negreiros]. As fronteiras eram outras. O trânsito pelo continente africano respeitava outras regras. Então não tem como a gente falar de países na África. É essa África anterior a isso tudo [uma África] que está aqui atrás, essa África ancestral que é maior que a condição de países. Maior que a constituição, que conceito de Estado moderno. Mas é sempre bom chegar em África e perceber que existe essa África contemporânea. Muitos africanos de hoje não percebem essa África de antes, porque esse conceito de nacionalidade forjado é forte, porque é uma política de Estado. E é forte a ideia do conceito de nacional, de nacionalismo. Esse pseudosentimento patriótico é uma ilusão, não se restringe à América, e vai criando conflitos em diferentes lugares. Na África é possível falar do movimento negro, em lugares como a África do Sul pela criação e surgimento do *apartheid*. Mas essa segregação não se restringe à África

do Sul, tem a Namíbia de uma maneira mais parecida com Brasil e Moçambique, Angola [etc..] países que estavam colonizados e onde houve segregação entre brancos e negros. Os holandeses e os ingleses, as companhias de mineração inglesa tomaram a Rodésia como país, um país privado porque estava sob a administração de uma empresa privada britânica. A oficialização do *apartheid*, na África do Sul, de uma certa maneira faz surgir uma consciência política do que é ser negro [não quero que pensem que o *Apartheid* foi algo bom, foi y continua a ser uma desgraça]. E cria divisões do negro e do *coloured*. Quando eu chego na África do Sul eu sou *coloured*. Me defino como *coloured* [continuo a ser negro, mas ahi ha uma outra categorização, dilata pelo colonizador]. O *coloured* tem um pouquinho mais de privilégio (durante o *apartheid*) do que o negro, mas ele também está sujeito às leis do *apartheid*. Ele não é branco, não tem os mesmos privilégios que o branco, mas serve como espécie de escudo. O *apartheid*, embora tenha acabado, continua; de maneira não oficial, mas continua. Os brancos têm muito medo dos negros. As áreas negras são entendidas como muito perigosas, embora sejam, como aqui no Brasil, áreas onde mora muita gente trabalhadora. Ao mesmo tempo, os negros também têm medo dos brancos, e têm medo dos *coloureds*. As gangues são de *coloureds* [assim ouvi, uma visão parcial do todo].

Essas viagens me fizeram perceber a diversidade africana. Em Moçambique existe o mulato ainda. Essa palavra que a gente não usa, não gosta, porque ela faz essa referência à mula. Então o movimento negro aqui rechaça essa palavra, mas em Moçambique, que teve a independência recente, em 1975, essa palavra ainda é muito forte. É forte também a presença de alguns costumes portugueses. Em todos esses países africanos, se você tem a pele mais clara, supostamente você tem melhores condições econômicas, consegue os melhores trabalhos. Porque ele tem uma relação com o branco, tem uma herança branca e nesse caso até uma herança financeira, econômica [y eh claro também cultural]. Então é uma outra África. A África de hoje é como a América, continente que se constrói a partir desse grande negócio, não é essa África mítica ancestral [no sentido da construção do mudo a partir do capitalismo, eh evidente que temos que resguardar todas as suas diferenças]. No entanto, de alguma maneira essas Áfricas conversam, uma pertence à outra. Mas é preciso saber das mudanças que ocorreram. A diáspora transforma não só os que saíram como os que ficaram. E essa “panÁfrica” está espalhada em vários lugares. No Brasil há uma África, em Minas, outra, no Rio de Janeiro outra ainda, que é diferente da África baiana. Mas há, também, a África no Caribe, México, nos Estados Unidos.

**Ítala Isis Paulo**, *conheço o seu trabalho e o acompanho já há algum um tempo. Sou mulher, artista caminhante e às vezes é muito difícil esse lugar de andarilha e gostaria de compartilhar as questões que passam no meu percurso. Eu queria destacar dois trabalhos seus que me marcam: o primeiro é o percurso que você fez até os Estados Unidos, caminhando, pegando carona – essa coisa de pegar carona, para uma mulher, tem outra conotação; aliás, todo esse espaço da cidade para mulher tem outra conotação. Quando eu li sobre esse trabalho a primeira impressão que eu tive foi que você era doido, eu jamais faria isso nunca. E aí depois eu me peguei pensando que você é homem. Tive a oportunidade de ser orientanda do Jorge no mestrado e me veio durante as pesquisas uma artista também caminhante, a Aline Campo, que fez basicamente a mesma coisa, com um detalhe: ela se desafiava a fazer isso sem dinheiro. Então ela foi caminhando, pedindo carona, andando sem dinheiro por diversos países. Quando isso apareceu no G1, surgiu uma série de comentários desqualificando-a. Aí lendo esse texto da Maria*





Cadernos de África. Coloured. Belo Horizonte. MG. Brasil

Cadernos de África. White. Belo Horizonte. MG. Brasil

Cadernos de África. What is the color of my skin. San Fernando. Bs.As. Argentina

Cadernos de África. Black \_ Neger. MG. Brasil

Angélica Melendi, que está no livro Paulo Nazareth, arte contemporânea Ltda., fiquei impressionada quando você fala: "Seja como for, às vezes, nos Estados Unidos da América, quando eu entro em lojas de brancos, todos ficam com medo, incluindo eu". E aí é uma pergunta que eu também queria me fazer: como é o medo, levando em conta a sua relação com o espaço? E a segunda coisa, eu queria que você falasse um pouco, pensando nessa questão do mercado, pensando nessa questão das instituições, como é que a gente faz para que essas instituições comecem a nos ajudar a trabalhar para nós? E queria que você falasse sobre o trabalho na bienal de Veneza.

**PN** Gosto muito da galinha-d'angola por tudo que ela representa na cultura de origem iorubá, no candomblé, essa galinha que espanta a morte, que é a vida nova, a possibilidade de uma vida nova que espanta a morte, do comportamento dela. Mas a galinha-d'angola é um bicho que tem muito medo. Muito, muito medo. Mas ela não paralisa. Ela fica quietinha e depois dá um passo. E ela começa a andar em círculos. Anda um pouquinho, dorme, daqui a pouco ela ocupa todo um espaço, um território. No começo ela está ali, naquele pontinho, parada, mas aí ela vem, volta, anda, vai indo, vai indo. E se acontece uma coisa ela grita, em forma de cascata. Sai correndo, faz o maior escândalo e foge. Ela não

Cadernos de África. Goleiro. Belo Horizonte. MG. Brasil



Cadernos de África. Goleiro #2. Belo Horizonte. MG. Brasil

tem medo de ter medo. Eu gosto muito disso, apesar de ser domesticada, ela não perdeu todo o seu instinto. Ela continua com resquícios do seu instinto silvestre, selvagem, livre. Ter medo é normal, você tem que ter medo, você tem que se preservar, mas você não pode deixar isso te travar. Se eu precisar sair correndo, mais vale um covarde vivo do que um corajoso morto [assim diz o ditado]. Então você corre e foge. A paralisação já é uma morte. É um jogo; eu tento me colocar mesmo nesse lugar. A verdade é que eu nasci no morro. Era um perigo Palmital, um perigo; ainda mais você pensando que tem cara de negro, cara de preto; você está na periferia, você está correndo um risco. Você pode ser morto, só pela sua cara. Você pode ser morto porque o outro tem medo de você. Morto pelo medo do outro [falo de uma morte causada não pelo acaso de viver na periferia, mas justo por ahi viver, y sua morte ser causada pelo poder publico, pelo policia y outras guardas, milícias, etc...]. Então acho que a solução para o medo é se deslocar daqui para ali. Acho que é isso. Desculpe, eu não sei...

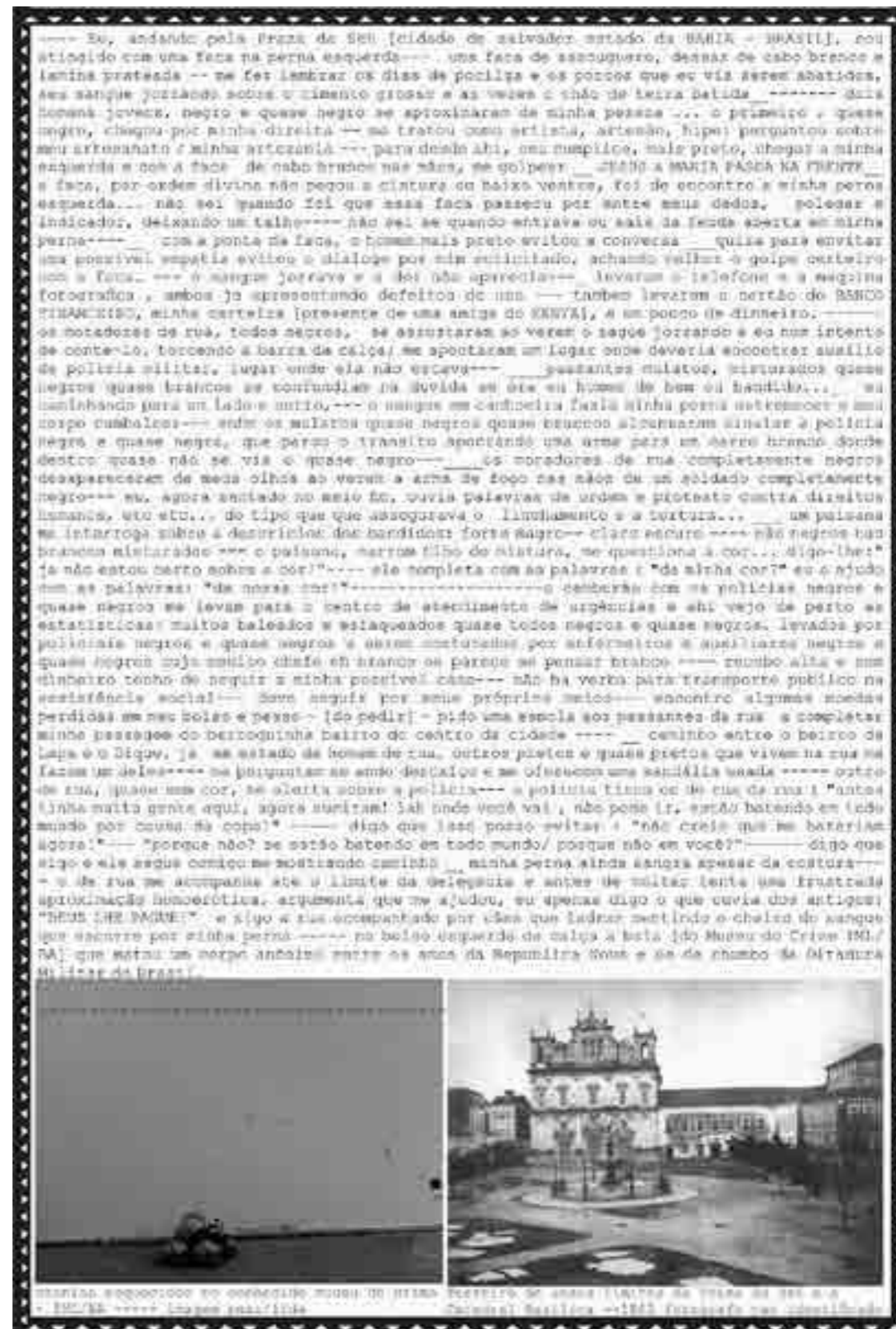
Mas você me perguntou também sobre a Bienal de Veneza. Quando fui convidado pra Bienal de Veneza na Itália, tinha acabado de ter um encontro com os Kaiowá, de Mato Grosso do Sul. Cheguei num dia bem bonito, dia de quinta-feira [estava chovendo, y para o kaiowá a chuva eh boa, traz boas noticias], que é quando acontece a grande reza, que se vira a noite [Cheguei para aprender a rezar]. Eu cheguei lá para aprender essa reza, para não esquecer, para passar adiante. Enquanto estiver nascendo menino,

menina, criança, o mundo tem esperança. Quem me recebeu na aldeia kaiowá foi Valdomiro [Valdomiro Flores]. Nas nossas conversas ele ficou sabendo que eu escrevia panfletos e pediu para eu escrever as coisas de lá. Ele me passou esse encargo de escrever [escrever se escreve de muitas maneiras, o desenho eh um caminho]. Segui viagem, Paraguai, Argentina, e aí, na Argentina, e recebi o convite de participar da Bienal de Veneza. Pensei então na possibilidade de que um indígena daqui fosse à terra de Colombo contar sobre a morte de cada indígena, a partir da chegada de Colombo nas Américas. Aí entrei em contato com o Genito Gomes, que era o cacique, pedi pra ele para falar com o rezador e perguntar a ele quem deveria ir à Veneza para fazer esse trabalho. Se era o cacique ou o Valmir, o *abueh*, uma espécie de artista, aquele que faz os instrumentos, para o canto [y outras artes]. O rezador respondeu que quem deveria ir era ele mesmo e o cacique. Tinha passagem e estadia para uma pessoa, mas fui buscar mais recursos, os dois foram, e contaram essa história né.

**IS** Isso foi negociado com o curador? Ou foi uma surpresa?

**PN** Não, isso foi uma conversa. Eles não tinham uma ideia do que eu apresentaria, fui falando, da gravação da reza, em aprender a reza guarani-kaiowá para o mundo não acabar, que era um vídeo, filmado no escuro, da casa de reza, na época não tinha luz nem nada, então foi tudo filmado no escuro. Então, o cacique e o rezador foram falar disso [da morte de cada indígena nas Americas a partir da chegada de Colombo] e uma série de produtos que eu chamo de santos de minha mãe. Todos os produtos que levam nomes de santos. Era para eles ficarem dois meses, mas decidiram voltar antes, porque o rezador tem um sonho dos tremores de terra na Europa. Logo depois que ele voltou houve uns tremores, se não me engano, no leste europeu. Bem, seguimos com o trabalho, aconteceu muitas vezes. Mas a primeira, por coincidência, foi na rua Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em Veneza, no alto, onde alugamos um barraco [em Ribeirão das Neves-MG]. E depois, em 2015, eu fui convidado para o pavilhão da América Latina em Veneza de novo. E repetimos a questão lá em Veneza de novo e aí o barraco que a gente tinha alugado – do primeiro convite da Bienal, lembrei de um trajeto que fazíamos, quando era menino, Belo Horizonte-Curvelo, tinha uma placa a placa “Veneza”, onde compramos um barraco, no alto Veneza – por coincidência tinha sido num terreiro, tinha sido vendido, teve guerra do tráfico lá e o barraco não estava mais disponível. Fomos procurar outro barraco que acabamos por encontrar na própria rua Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. O proprietário falou que ele não queria alugar, que ele queria vender. Depois de uma negociação, ele vendeu o barraco que é a Casa Nazareth Cassiano de Jesus, onde venho trabalhando como um lugar/objeto de arte [ARTE LUGAR, LUGAR ARTE, ARTE GEOGRAFICA, GEOGRAFIA ARTE, GEOGRAFIA DA ARTE, ARTE HABITACIONAL, ARQUITETURA DE ARTE].

**André Leal Paulo**, *acompanho seu trabalho há um tempo e há uma série de questões que me mobiliza. Acho que primeiro essa questão do que está nesse África-Brasil, Brasil-África, Estados Unidos-África, que é a figura do homem exótico. Esse homem exótico que sai caminhando encontrando outros homens exóticos, nesse diálogo de subalternidades sem passar pelo colonizador. Essas ações transformam o exótico como ponto de vista. Exótico é o colonizador e não nós, colonizados. No seu trabalho, isso é muito forte. Nas suas obras, as caminhadas, o seu cabelo que você penteia para cima, são dispositivos para mobilizar esses encontros e alteridades. A pergunta que quero fazer se relaciona a essa relação nomadismo/*





P. Nazareth Edições, Ltda. Salvador. Bahia. Brasil. Maio, 2014

*sedentarismo, a essa necessidade de andar, em contraponto à diáspora negra e do povo Borum-Krenak, seu antepassado, que foi sendo expulso de suas terras e você falou nessa casa que você tem agora, que é um ponto fixo ali. Como você vê essa relação entre nomadismo e sedentarismo, no seu trabalho? Outra questão é sobre a história sempre envolvida nas suas obras. Percebo que há uma necessidade de construir e se conectar com uma ancestralidade, mas tem muita pesquisa também envolvida nos seus panfletos.*

**PN** Eu gosto de reafirmar esse lugar do trânsito e falar do lugar do nômade, que não é um lugar, mas são muitos lugares, de um trânsito por um território. O trânsito que os Borum fazem, também os Guarani, os Kaiowa, povos acusados de ser nômades. Então a palavra é “acusação” mesmo. São acusados porque se tem a ideia de que, se são nômades, não têm território ou lugar. No entanto, esses povos precisam de um grande território para viver em trânsito, para ter uma família extensa, para visitar os parentes em diferentes lugares de seu território – se mover de um lugar para o outro. Os Kaiowá e os Guarani tinham esse lugar superextenso, que vinha desde Argentina, Bolívia, Uruguai, Paraguai, até o Brasil. Mas há a criação dos Estados modernos que vão impedindo esse trânsito. Esse Estado chega sobrepondo-se a uma já existência que é milenar, que existia no território antes dele [antes do Estado Colonizador]. Um trânsito de pessoas que existia antes de América ser América e Brasil ser Brasil e talvez eu me inspire muito nesse lugar. Carregue muito essa herança Borum. Por isso faço com que o território mexicano, estadunidense, canadense também seja meu território, meu território de trânsito [y desse mesmo jeito Africa passa a ser um território ao qual pertencço eu, eh parte de minha ancestralidade, assim meu território de transito de nômadar se agranda seguindo os passos de meus ancestrros – y sobre a historia, essa eh uma construccion, entre textos escritos y o que escuto a oralidade – me interessa a pesquisa, a investigacion mesmo, ler fragmentos, ler as partes que faltam no quebra-cabeza].

**AL** *Trânsito e encontro.*

**PN** Sim, a criação das relações pede retorno. Isso se torna meu território de trânsito, onde eu tenho um lugar para chegar, onde tem pessoas que me esperam. Onde se é [eu *persona*, ser existente y a existência se sobrepões-te a morte] sempre bem-vindo e sempre esperado. Esse nomadismo acontece nesses trajetos que vão sendo ampliados a partir dessa pesquisa, dessa busca de história e da ancestralidade. Fazer com que um lugar em África também seja meu território de retorno. Saber que existe Família Da Silva na Nigéria, Benim, Togo, Gana, y todo o continente africano e que eu possa chegar e ser reconhecido [reconhecido como um parente]. “Ah, você é um Da Silva? Vem aqui ficar com a gente.” E ser bem-vindo por ser Da Silva. E muitas vezes ser mal vindo por ser Da Silva também. Esse território vai sendo expandido nas relações de parentesco, de cordialidade. O trabalho é esse também de nos perceber e perceber quem é e onde está o outro. Quem é o exótico, e a transformação disso às vezes se torna esse produto [objeto de pensamento].

**EM** *Você escreve numa língua que é muito própria que não é português, mas é reconhecível. No entanto, tem um código todo particular. Tanto na troca de whatsapps e messengers que tivemos para marcar a entrevista quanto na escrita de seus panfletos, a língua é a mesma. Penso que não é somente uma língua que conta uma história, mas ela tem uma narrativa toda própria e que não importa o que é ficção e o que não é. Você cria todo um universo não só mexendo na língua, na palavra mesmo, como contando essas histórias da maneira que você conta. De um certo modo é como se fosse uma revanche, uma vingança da língua que foi obrigada a adotar. Você a domina para mudá-la, torcê-la para dizer o que diz. Há essa dimensão ou não?*

**PN** No Brasil, o preconceito linguístico é fortíssimo. Tão forte que é comum as pessoas falarem: “Ah, eu não sei nem falar português, vou aprender inglês?” Não escapei desse preconceito principalmente mudando do canto para o centro do estado de Minas Gerais. Você tem uma diversidade linguística entre o norte e o sul, do país, que muda o acento, o sotaque, a cada lugar, a ponto de impedir o entendimento do que se fala [outras vezes sem causar desentendimento]. É como se houvesse muitas línguas portuguesas aqui. Ele tem o hábito de zombar do outro, quando o sotaque é fora do padrão da região – e, veja, muda no mesmo estado. Essa oralidade, construída a partir do português aprendido na escola, do jeito de falar, das palavras dos meus pais, da herança africana e ameríndia, levo para a escrita. É quase uma língua estrangeira, que não é muito compreendida. Na escola, eu sabia articular aquilo, aquelas palavras embora o grafar, grafava tal qual a oralidade. Então, a palavra que eu conhecia, falada ou grafada, gerava problemas. Levei um tempo para entender isso. Por exemplo, trocar o “l” pelo “r”; algo muito comum falar “ingrês”, “prantar”. Gosto de ouvir e perceber essa variação linguística em várias gentes. Doutores em universidades falam “prantar”, sem perceber, quando estão relaxados; mas em outros momentos se policiam para não errar. Sempre escrevi como falei; na redação perdia pontos de ortografia. Mas a língua culta também é uma construção. Escrevia poesias, queria ser poeta, mas tinha ortografia “ruim”. Mas as coisas mudam quando começo a desenhar, porque desenho é uma forma de escrita. Na escola em que estudava, Escola Estadual Pedro Aleixo, aprendi francês [um pouco, uma introdução]. Era um sistema pedagógico antiquado [melhor dizer, antigo, arcaico], que guardava resquícios de uma escola da década de 50/60/70, quando o ensino do francês era chique. E tinha também uma aula de inglês, era

o mesmo professor. Como podíamos escolher, um ano eu ficava no inglês, “ingrês”, no verbo “to-be” do “ingrês” e no outro eu ficava no verbo “être” do francês. Mas eu comecei a criar uma simpatia pelo francês, Talvez por conta da proximidade com a [da] língua latina. Depois eu criei uma resistência em relação a todas. A questão política acabou envolvendo como eu pensava, e a vontade que tinha de ir a Paris terminou, quando comecei a ver a relação da França com os imigrantes em Paris, a relação do colonialismo na França. Aí o francês foi ruindo.

Tive a oportunidade de ir pra Índia. Foi a primeira vez que eu saí do Brasil, peguei avião pela primeira vez, tudo primeira vez, em 2006. Uma viagem que começa em Belo Horizonte, São Paulo, Johannesburg, finalmente Nova Délhi. Foi boníssimo. Não falava nada, tinha esquecido do verbo “to be”; não sabia o que era “Nice to meet you.”. Para mim “Nice to meet you” era “Machu Picchu”, eu escutava “Machu Picchu”. E essa acabou se tornando uma ação. Quando eu encontrava alguém: “Nice to meet you”, “Machu Picchu”. Depois entendi que era uma performance [um ato] muito forte [um ato de afirmacion de lugar politico-geográfico-linguístico], porque era a afirmação de lugar da América-pré-América. Uma América pré-colombiana, um outro lugar, mas que era uma combinação linguística. Outra palavra, mas que se refere a uma grande civilização, lugar geográfico, pré-colombiano [y eu afirmava essa lugar sempre que encontrava alguém, y tenho repetido isso nos últimos meses].

**EM** *E anterior à língua espanhola.*

**PN** [sim, claro que sim, eh anterior a colonizacion, eh o que se pode dizer hoje um ato afirmativo decolonial]. Não sabia muita coisa, mas Machu Pichu é uma palavra que traduz muita coisa. Então esse era um comportamento que já estava ali. Era uma performance linguística que vai além da performance de apresentação no espaço comum [eh uma performance expandida]. Essa relação com a vida. “Nice to meet you”, “Machu Picchu”. Uma afirmação, e isso começou nesse pensamento. Que eu acho que já estava acontecendo mas ficou mais forte aí. Essa afirmação desse lugar. “Nice to meet you.” “Machu Picchu.” “Machu Picchu.” E começo um projeto que é isso: aprender a língua do outro e o outro aprender a minha língua. Mais: as línguas se encontram e fazem a terceira, que não é língua de ninguém, mas é língua para o comércio, pra gente se tratar aqui, é a língua do negócio, do encontro, a língua de contato. “Você quer comida? Pão. Quanto custa? Você está satisfeito?” Isso aí se consegue trocar. As pessoas vão nascendo e adotando essa linguagem como natural-materna. Quando volto pro Brasil, termino a Escola de Belas Artes e decidi estudar linguística. Fiz a metade do curso e depois acabei sendo jubilado por falta. Porque aí acabei indo viver a língua mais que estudar, vivenciar essa questão linguística. O que acontece que o encontro dessas línguas, o estudo de linguística e a vivência dessas outras línguas me fazem compreender o meu lugar linguístico. Esse lugar linguístico, de pensar na linguística da oralidade, na linguística textual, estudar isso. E aí você [que sou eu] vai vendo essas mudanças que acontecem na oralidade quando alguém fala algo e você entende outra coisa, ou quando alguém escreve uma coisa que tem essa variação da própria escrita, da maneira como se grafa e essa marca da mão que escreve como a marca do som. Percebi com isso que a língua não é rígida nesse sentido da oralidade quanto o texto, ela é passível de muitas interpretações.

**EM** *Penso que os seus panfletos são um desdobramento importantíssimo da performance, se a gente pode chamar assim, ou da ação. Acho que uma coisa não pode se desgrudar da outra de jeito nenhum.*



*Cadernos de África. Parati. Rio de Janeiro. RJ. Brasil*

**PN** Os panfletos são uma das coisas mais importantes do meu trabalho. Não exatamente tudo passa pelo panfleto, mas antigamente quase tudo passava pelo panfleto [em verdade muito se passa pelos panfletos, o que não passar y quando não passa eh porque perdi a mão]. Os panfletos são projetos, são promessas, são performances [gosto de dizer Atos, são atos, são ex-votos y são santinhos, volantes, guias, roteiros...]. O panfleto, o volante, o santinho são como promessa, projeto ou ex-voto. Há momentos em que é promessa e há momentos que é ex-voto quando se trata desse relato de algo que se passou, aconteceu. O fato de ele ser panfleto já o coloca na vida, mas o acontecimento fora do panfleto às vezes aconteceu, outras não. É bem importante. Às vezes as pessoas, os curadores, quando conversam, não percebem a potência do panfleto como um trabalho forte. Ele é feito em papel-jornal, precário mesmo, porque é para hoje, para agora, porque amanhã já é passado. Eu gosto do nome em espanhol que um mexicano falou: “o papel revolução”, “papel revolution” que é o papel com que se faz jornal. Mas ao mesmo tempo que ele está falando dessa verdade, do texto crível. O jornal é aquele que fala da “verdade”, está próximo da ciência. Eu gosto da diferença da bíblia e do jornal. O papel-bíblia que é pra ficar, mas, ao mesmo tempo, está longe da ciência. Ele está falando de outro universo. E o jornal é a ciência, a “verdade”, o fato. Já a bíblia, acreditar em seu texto é uma questão de fé. Eu gosto muito desse choque entre esses dois papéis e tenho usado o papel-jornal pra falar disso. Nele imprimo esse texto, essa outra ortografia em cima desse papel que fala de fato, fala de ciência, de uma suposta verdade, que deveria ser crível.