

Sobre *gatherings*, ajuntamentos e hábitos de assemblagem¹

About gatherings: meetings and assembly habits

Fabiana Lopes

fabiana@fabianalopes.com

Pode alguém teorizar efetivamente sobre um processo em expansão? [...] Quais são as premissas filosóficas por trás de minha práxis? Eu penso como a articulação de uma teoria é *gathering place* [lugar de encontro, de ajuntamento], às vezes um ponto de descanso enquanto o processo avança, insistindo que você o siga (Christian, 1985, p. 9-10).

Em meados de março de 2020, eu estava há poucos dias de minha chegada à cidade de Porto Alegre (Rio Grande do Sul) para os preparos da 12^a edição da Bienal do Mercosul. Como uma das curadoras adjuntas da Bienal 12|Porto Alegre, eu chegaria à cidade quatro semanas antes da abertura da exposição, programada para 16 de abril, e acompanharia, mais de perto, os processos das artistas que também chegariam à cidade com antecedência a fim de desenvolver pesquisas adicionais, para produzir seus trabalhos e/ou acompanhar sua montagem. Eu estava empolgada com esse *gathering*, com o encontro em presença, com o estar por perto durante a execução e instalação de muitas das obras do projeto, com o tempo do encontro para um café, da conversa demorada, do papo rápido na rua, das múltiplas possibilidades de encontrar pessoas conhecidas na Praça da Alfândega, espaço público em torno do qual estão dois dos três espaços expositivos da bienal: o Memorial do Rio Grande do Sul e o Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Esses momentos de encontro ampliariam, em grande parte, meu entendimento dos projetos e obras das artistas convidadas e me permitiriam experimentar o que seria uma vivência prática das possibilidades criadas por Feminino(s), visualidades, ações e afetos.

¹ Texto originalmente publicado em Bienal 12, 2020.

Até então, na maior parte dos casos, as discussões com as artistas convidadas sobre os seus (possíveis) projetos tinham acontecido em encontros virtuais. Pensando na proposta da Bienal 12|Porto Alegre, comecei a considerar as artistas que já vinha conhecendo e acompanhando nos últimos cinco anos. Minha contribuição específica para o projeto foi oferecer a possibilidade de pensar em Feminino(s), visualidades, ações e afetos a partir da produção de artistas negrodscendentes – uma produção pouco explorada no Brasil e na América Latina – e tentar ir apreendendo, ainda que de maneira experimental, a “gama de possibilidades de saber, de fazer e de existir” que essa produção (poÉtica) anuncia (Silva, 2014, p. 81).

Que desenho, ou impressões, da produção de artistas da diáspora negrodscendente esse *ajuntamento*, esse *gathering* poderia apresentar? O que a articulação desses trabalhos em diálogo num projeto de exposição faria/provocaria? Ainda que como um exercício reduzido e limitado, seria esse gesto de aproximação da produção de artistas negras relevante para expandir o campo de referências de artistas, curadores, educadores, arte-educadores no Brasil? Quais possibilidades e tensões esse *gathering* poderia provocar? Como esse *ajuntamento* nos ajuda a seguir pensando sobre a emergência de estratégias estéticas pretas no contexto brasileiro, meu ponto de partida, mas também na América Latina?

No caso do Brasil, em específico, e da América Latina em geral, há um longo caminho a ser percorrido no que diz respeito a atentar para a produção de artistas negras, e para as pistas que essa produção oferece sobre saberes, fazeres e modos de seguir existindo na sociedade estruturalmente antipreta em que vivemos. Se a produção artística de autoria negra é ainda tão invisível (eu estava tentando evitar fazer essa declaração, mas aqui estou enroscada nela), Fred Moten (2003, p. 68) nos lembra que

[A] marca da invisibilidade é uma marca racial visível; invisibilidade tem, como cerne, a visibilidade. Ser invisível é ser vista, instantaneamente, e de forma fascinante reconhecida como o irreconhecível, como o abjeto, como a ausência de autoconsciência individual, como um vaso transparente de significado totalmente independente de qualquer influência do próprio vaso.

Uma questão relevante, então, é como podemos, a despeito dessa marca (ou talvez por ela motivadas), seguir “[f]onografando esse problemático paradoxo [visual]”.

Minha tentativa neste texto é ir procurando apreender como uma poética negra, a mesma que levou mulheres negras a se organizar numa rede coletiva de ajuda – estou pensando aqui em como mulheres negras nos organizamos para apoiar nossas comunidades durante a crise de saúde e financeira instaurada pela pandemia da covid-19 –, se manifesta no fazer artístico. Chamou minha atenção, por exemplo, como a proposta de algumas artistas evadiam o lugar do objeto de arte [de *commodity*?], e/ou como suas propostas esgarçavam o conceito de espaço de exposição para o objeto de arte – ainda que existindo em relação a esse espaço. Essas artistas circunscreviam o fazer artístico ao processo de pesquisa em si, ao fazer coletivo, ao encontro, ao *gathering* ou *ajuntamento* e a seus modos de articulação próprios. Em alguns casos, o resultado final da pesquisa, o que é apresentado no espaço expositivo, não é mais que um resíduo mais ou menos explícito do processo de investigação. Em outros casos, entretanto, *gathering* parece ser o juntar materiais, uma certa articulação de objetos, um acúmulo, quase. Por outro lado, ainda, minha articulação de grupos de projetos e artistas que se tangenciam em diálogo se apresentou como *gathering*, como um campo para observação, como um terreno de possíveis teorizações.

O exercício que eu procuro fazer, então, é o de pensar alguns projetos a partir desses conceitos-tentativa de *gathering*, ajuntamento ou hábitos de assemblagem: *gathering* como encontro (ou aglomeração) de pessoas; *gathering* como ajuntamento de coisas, como acúmulo de objetos; *gathering* como aquilo que emerge da articulação de conceitos (ou teorias) quando trabalhos são colocados em diálogo. E é possível que esses conceitos-tentativas não se sustentem, que eles se dissolvam a qualquer mo(vi)mento.

I can't breathe, I can't breathe
I can't breathe

“Pode alguém teorizar efetivamente sobre um processo em expansão? [...] Quais são as premissas filosóficas por trás de minha práxis?” Essas são algumas perguntas colocadas Barbara Christian (1985, p. 9) em sua tentativa de desenhar uma crítica negra feminista no início dos anos 1980 (Silva, 2014, p. 81). Centrada na relação entre premissas filosóficas e práxis, Denise Ferreira da Silva toma os comentários de Christian para considerar, ela mesma, o modo como uma poética negra feminista enfrentaria tal tarefa. Expandindo a discussão,

Silva (p. 81) nos oferece as seguintes perguntas: “Será que a intenção da poeta emanciparia a Categoria da Negridade dos mesmos modos científicos e históricos de saber que a produziram...? Será que a Negridade emancipada da ciência e da história imaginaria uma outra práxis e perambularia pelo Mundo, com o mandado ético de abrir outros modos de saber e fazer?” Oferecendo uma resposta positiva (e provisória) para ambas as perguntas, Silva (p. 81) propõe que “[de] fora do Mundo como o conhecemos, onde a Categoria de Negridade existe em/como pensamento – sempre, e de antemão, um referente de *commodity*, um objeto, e o outro, como fato além de evidência – uma Poética de Negridade anunciaria uma gama de possibilidades para saber, fazer e existir”. O que eu imagino fazer aqui seja talvez uma oscilação (ou uma dança imperfeita e inacabada) entre a pergunta de Christian “Pode alguém teorizar efetivamente sobre um processo em expansão?” e tentativas de apreender algo da “gama de possibilidades para saber, fazer e existir” indicada por Silva. E fazer isso num momento em que respirar é um evento – e um evento difícil.

Gathering

an assembly or meeting, especially a social or festive one or one held for a specific purpose.

Ajuntamento

reunião, aglomerado de pessoas, aglomeração.

Com base em Zimbabwe, Dana Whabira seria, possivelmente, a primeira artista que eu encontraria. Whabira já havia passado duas semanas em Porto Alegre desenvolvendo pesquisa de campo, acompanhada pela artista local Miti Mendonça, nos quilombos Silva, Fidelix, Lemos, Areal, a antiga área da Colônia Africana, e a região da Restinga. Essa pesquisa informaria a produção de um desenho, comissionado pela Bienal 12|Porto Alegre, parte da série *Circles of uncertainty/Círculos de incerteza* – uma investigação contínua sobre histórias de mapeamento, migração e pistas de rotas de fuga em comunidades da diáspora africana. Mediante visitas aos quilombos e entrevistas com seus líderes e membros, bem como com pesquisadores locais, Whabira procurava identificar diferentes pontos de referência (e de entrada) para conhecer a história passada e presente dessas comunidades e delinear uma produção preta de espaço. Ao rastrear espacialidade, temporalidade e radicalidade negras, a artista tentava entender a

natureza complexa do quilombo, sua existência precária e delimitação ambígua no passado e no presente. A pesquisa era também uma forma de acessar as políticas raciais no Brasil, conhecer o *status* dos espaços ocupados pelos quilombos na *psyche*, mitologia e imaginário urbanos.

Quilombo para Whabira parece ter um sentido de espaços historicamente formados e não, necessariamente, um sentido simbólico estendido que abarque, por exemplo, espaços pretos urbanos (ajuntamentos urbanos). Mas quais seriam as vantagens e limitações do cruzamento desses dois conceitos? É possível, num momento contemporâneo, pensar num sem implicar o outro? Como considerar a pesquisa de Whabira em diálogo, por exemplo, com o pensamento de Beatriz Nascimento (2018, p. 134), para quem quilombo é não apenas espaço formado historicamente mas “um movimento geral de longa duração em todo o Brasil”, uma organização social com continuidade na contemporaneidade?

O trabalho final, um desenho em grafite em formato circular de larga escala, guardaria, de alguma maneira, as informações apreendidas pela artista durante as três semanas de pesquisa de campo. Esse desenho condensaria as histórias de *displacement* dessas comunidades quilombolas cujas narrativas historicamente construídas podem incluir práticas radicais como “plantar”, no cabelo, mapas de rotas de fuga, sementes e ouro. Essas narrativas nos ajudam a identificar e pensar radicalidade em práticas pretas cotidianas e a re/conhecer nelas pistas de uma tradição ainda viva. O desenho também preserva certo grau de opacidade, não revelando as camadas do processo, não evidenciando explicitamente a pesquisa. Esse trabalho nos convida a refletir sobre como o fazer artístico pode estar circunscrito na pesquisa e como opacidade (sugerida também pelo título da obra) e invisibilidade continuam sendo mobilizadas como estratégias subversivas.

Ao realizar esse projeto no Brasil, Wabira lança uma luz sobre como algumas práticas da Tradição Radical Preta – uma tradição que pode ser mapeada ao longo da história de resistência do povo preto às condições de opressão impostas pelas intervenções coloniais – se atualizam localmente. Estou pensando aqui tanto na contribuição oferecida pelo teórico estadunidense Cedric Robinson (2000, p. 171) que conecta a natureza da Tradição Radical Preta com os levantes e práticas insurgentes, como a formação de quilombos, com “o desenvolvimento contínuo de uma consciência coletiva, informada por lutas históricas por liberdade e motivada por um senso de obrigação compartilhado em preservar o ser coletivo,

a totalidade ontológica”. Ao mesmo tempo, penso na definição de Robinson em diálogo com o conceito de quilombo oferecido por Nascimento que, como mencionado, o entende como movimento de longa duração que continua no momento contemporâneo.

O impulso rizomático que (des)orienta meu pensamento e a ideia de práticas radicais, fuga, cabelo e cotidiano me levam ao projeto Rotas de fuga (2017) da artista mineira Charlene Bicalho. Trata-se de performance em que Bicalho, em colaboração com cinco outros artistas, caminha pelas ruas da cidade de Ouro Preto (MG) e entrega pepitas de “ouro” (cascalho pintado de dourado) que tira de entre o cabelo às pessoas que vai encontrando pelo caminho ou vai, alternativamente, deixando traços de “ouro” pelas ruas, janelas, portas e caixas de correio das casas do percurso. Acessar a pesquisa de artistas que não fazem parte do projeto da Bienal 12|Porto Alegre me ajuda a demonstrar como os processos de pensamento e criação delas/nossos estão em constante transborde.²

Hands up, don't shoot! Hands up, don't shoot!

Hands up, don't shoot!

Hands up, don't...

Eu também encontraria, nos primeiros dias, a artista visual e escultora sul-africana Lungiswa Gqunta que, durante o curso de quatro semanas, começando em meados de março, se engajaria em intenso trabalho colaborativo com um *gathering* de quatro artistas locais (Daniele Reis, Malena Mendes, Mariana de Jesus e Paula Fernandes). O trabalho, produzido por mulheres negras, consistiria em manusear – dobrando e redobrando, esticando e torcendo – uma quantidade

² Realizada na cidade de Ouro Preto (no estado de Minas Gerais) em colaboração com as artistas Priscila Rezende, Winny Rocha, Ana Bárbara Coura, Fredd Amorim e Karla Ribeiro, *Rotas de fuga* é, para Charlene Bicalho, um misto de cotidiano e performance. A artista pesquisava tranças nagô, possíveis caminhos de fuga que, às vezes, essas tranças representavam, e a prática de esconder pepitas de ouro entre o cabelo. Para essa performance coletiva, os artistas se encontraram em frente ao Museu da Inconfidência vestindo roupas pretas e vermelhas. Organizados em fileira, eles se sentaram entre as pernas uns dos outros e, de forma cuidadosa, entregaram ao *ori* (cabeça) do companheiro à frente, pepitas de “ouro” (cascalho pintado de dourado). Depois disso, os artistas se dividiram em duplas e saíram caminhando pelas ruas ao redor do museu, como em rotas de fuga distintas, presenteando as pessoas que encontravam pelo caminho com as “pepitas de ouro” retiradas de seus cabelos. Houve quem, tomado de pavor pela aproximação dos artistas, traçasse rotas distintas das deles. Durante os percursos foram deixados rastros de “ouro” pelas ruas, janelas, caixas de correio e varandas das casas até a igreja Santa Efigênia. O registro em fotografia e vídeo foi feito por Labibe Araújo.

expressiva de arame farpado previamente encapado com tecido de algodão. A instalação final, uma versão da obra *The softness of a woman's touch/A maciez do toque de uma mulher* (2018-2020), consistia em dois grandes emaranhados de arame farpado separados por uma passagem entre eles e ocuparia toda uma sala no segundo andar na Fundação Iberê Camargo. Na sala também estaria a obra em vídeo *Feet under fire* (2017), da mesma artista. Nessa versão de *The softness of a woman's touch* produzida por mulheres negras em *gathering*, num exercício de tecer coletivo, lírico e radical, não seria possível aos visitantes acessar todos os nós formados e desmanchados durante o processo. Ainda assim, podemos considerar o modo como a obra – e seu processo de criação complexo, intenso e trabalhoso – articula as ideias de toque, proximidade e intimidade, de um lado, e, de outro, paisagens coloniais, legados espaciais e violência; podemos também seguir pensando nas rupturas que essa poética preta feminista colaborativa anuncia.

E se Dana rastreia espacialidades e temporalidades pretas e as codifica em seus desenhos, no caso da artista visual do Recife Ana Lira, que faz o mapeamento de espacialidades das diásporas negrodescendentes por outra via, a pesquisa está em como as codificações do conhecimento preto, suas vivências e transmissões, seus modos de resistência à opressão se dão por manifestações poéticas – por textos ou palavra falada, e por manifestações sonoras que vão desde batidas de tambor com todas as suas múltiplas variantes à música eletrônica. Como a invisibilidade pode também ser uma forma de empoderamento? Como o conhecimento codificado, não explicitamente revelado nos processos de manifestações poéticas e sonoras da diáspora afro-ameríndia, pode viajar e ser compartilhado por outros modos de experimentação sensorial sem a imposição de processos de tradução? Essas são algumas proposições feitas por Ana Lira com o projeto Chama (2020), na definição da artista, “uma experiência dedicada às poéticas da Diáspora e suas expressões sonoras, celebrativas, sensoriais e escritas”. O projeto consiste de um ciclo de experimentações sensoriais que inclui uma instalação sonora no espaço expositivo, nesse caso, o primeiro piso do Memorial do Rio Grande do Sul. A instalação é composta por livros de poemas criados por Ana Lira (em português) e a poetisa sudanesa Ola Elhassan (em inglês, dinamarquês e árabe), tecelagem da Guiné Bissau, e um espaço para os visitantes ficarem juntos, manusearem os livros e ouvirem *sets* das *playlists* criadas para o programa de rádio *online*, outra ação do projeto elaborada e executada pela artista.

Além da instalação sonora e da rádio *online*, compõe o projeto uma celebração coletiva – uma festa programada para acontecer fora do espaço expositivo, na Praça do Tambor durante a abertura da mostra, em abril de 2020 – e uma roda de conversa/vivência com jovens DJs. No partilhar de suas investigações sobre musicalidades e sonoridades da diáspora afro-ameríndia, Ana Lira colabora com (e compartilha) as pesquisas da artista e DJ Marta Supernova (Rio de Janeiro, Brasil) e da DJ Suelen Mesmo (Coletivo Turmalina em Porto Alegre, Brasil). Um ponto importante no entendimento de como Lira articula o conceito de colaboração – também uma forma de *gathering* – é que o chamar/anunciar o nome da autora sempre implica o anunciar/chamar o nome de suas colaboradoras. Por isso a frase que acompanha o título *Chama (2020): Ana Lira convida Marta Supernova, Ola Elhassan e Suelen Mesmo*. Parte de uma pesquisa para a qual a “noção de coletividade e presença física é fundamental”, de uma pesquisa que “acontece nas andanças e nas articulações,” nas vivência-das-entrelinhas, o projeto de Ana Lira desloca o entendimento de fazer artístico para o espaço e processo de *gathering* tanto das rodas de conversa (ou vivências) quanto das celebrações, o espaço em que “os corpos liberam as angústias acumuladas no cotidiano”, dançando em *gathering*, em ajuntamento, em movimento (negro), em performance (negra). Propondo o festejar como lugar de pertencimento, o Chama nos convida para uma série de experiências sensoriais, para ouvir, sentir e pensar com o corpo, e para uma prática poética feminista preta de fazer coletivo.³

O trabalho da artista visual Juliana dos Santos, *Entre o azul e o que não me deixa/deixam esquecer* é uma instalação interativa e performativa, composta de luz azul, tecido branco, sensor de presença e som – uma edição da narrativa de um grupo de pessoas racializadas sobre suas experiências com o azul. *Entre o azul...* surgiu das reflexões de Juliana dos Santos sobre possibilidades poéticas e os limites de ser artista negra. Uma dessas possibilidades que a artista procurava tecer era uma investigação sobre a cor azul, seus desdobramentos na história da pintura e os possíveis usos/aplicações no agora. Essas investigações, entretanto, esbarravam na forma como a artista era racialmente interpelada.

³ Fábria Prates, “Project Chama: poetics of the black diaspora” in interview with Ana Lira. Disponível em: ContemporaryAnd.com, acesso em 30 jun. 2020.

Seria possível falar do Azul se o tempo todo não me deixam esquecer que meu limite está muito aquém do céu? Quais são as demandas que não me deixo/deixam esquecer? Podem artist_s negr_s abstrair? Como falar do azul se o tempo todo gritam-me 'negra'? Como posso esquecer-me no azul se a lembrança alheia me interrompe o sonho?

Essas são as perguntas que emergiram da investigação e das experiências da artista. A pesquisa sobre azul abriu a possibilidade de *gatherings*, ajuntamentos e encontros. Um deles foi o encontro-performance em Porto Alegre para o qual Santos convidou dez pessoas para compartilhar suas experiências azuis. O encontro-performance resultou num *audio specific*, uma paisagem sonora com depoimentos da artista intercalados com trechos de depoimentos dos participantes. A instalação/*audio-specific*/paisagem sonora apresentada no segundo piso do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs) seria para Juliana a elaboração de uma experiência imersiva que surge da busca do sensível e da experimentação num exercício-tentativa de falar a respeito do azul entre outras possibilidades de *gathering* e partilha.

No justice, no Peace! No justice, no Peace!
No justice, no Peace!

Eu incluo nesse grupo a artista nigeriana Rahima Gambo que participa da exposição com a série *Tatsuniya* (2017), que começou como fotodocumentação sobre estudantes da escola Shehu Sanda Kyarimi, em Maiduguri, Nigéria – parte de um projeto fotojornalístico maior, intitulado *Education is Forbiden*, sobre as experiências de estudantes de escolas e universidades afetados durante o conflito com o Boko Haram na região. A série, entretanto, se desdobra num desenrolar de narrativas e acontecimentos relacionais em torno da produção das imagens nas quais a artista está totalmente implicada.

Nesse processo de *gathering* com as jovens estudantes, Gambo acaba explorando os acontecimentos intangíveis que geralmente emergem de encontros, de *ajuntamentos* nos quais há espaço para expressão criativa. Que possibilidades podem emergir quando focalizamos o que não pode ser registrado pela câmera de maneira completa e precisa: as conexões que são formadas quando nos *juntamos* para falar e ouvir, para ensinar e aprender, para brincar e nos expressar? Fazendo

dessa questão um guia para seu processo, Gambo desloca o conflito do Boko Haram e o trauma a ele associado para uma posição secundária, e compartilha seu encontro com a leveza, com a energia relacional e com a fluidez num espaço em que são borradas as diferenças entre imagem fixa e em movimento, entre fato e ficção. As fotografias e videoinstalação apresentam imagens de um grupo de adolescentes, em seus uniformes, brincando em sala de aula (*Tatsuniya playing slow*), ou juntas, cada uma segurando nas mãos uma vela acesa (*Tatsuniya: holiday is coming*). Na instalação, composta de palmeiras e terra, as imagens do vídeo são projetadas por entre/sobre as folhagens diretamente na parede atrás delas.

Gathering:

collection, compilation.

Ajuntamento:

ato ou efeito de ajuntar.

Ajuntamento como compilação de objetos é outra possibilidade de entendimento de *gathering* que emerge em minhas observações dos trabalhos das artistas Michelle Mattiuzzi, Lucia Laguna, Lidia Lisbôa, Janaina Barros e Jota Mombaça. Com os trabalhos *Psicanálise do cafuné: catinga de mulata* (2017) e *Psicanálise do cafuné: sobre remendos, afetos e territórios* (2016-2019) a artista visual e pesquisadora Janaina Barros apresenta, respectivamente, um *gathering* de imagens fotográficas e de peças do vestuário íntimo (camisolas). A série de fotoperformance *Psicanálise do cafuné: catinga de mulata* apresenta oito imagens nas quais a artista é fotografada num cenário externo, rodeada de arbustos, pedras e água de rio, o rosto encoberto com uma meia calça da cor de sua pele, permitindo que se vejam apenas os contornos de olhos, nariz e boca. Nas imagens, a artista performa gestos intrigantes, manuseando um pequeno boneco/marionete feito também de meia-calça de náilon. *Psicanálise do cafuné: sobre remendos, afetos e territórios*, por sua vez, é trabalho formado por um conjunto de seis camisolas cor-de-rosa com textos bordados em suas barras. As camisolas – cujos subtítulos individuais são *Livro cor de rosa*, *Banhos para o amor*, *Orações para o amor*, *Livro de receitas*, *Simpatias para o amor*, *Orações para todos os males* – estão penduradas desde o teto até a altura dos olhos, de maneira que seja possível ler os textos bordados que, por sua vez, estão associados aos conceitos evocados pelo subtítulo.

Um exemplo é a peça, *Psicanálise do cafuné: sobre remendos, afetos e territórios. (Livro cor-de-rosa)*, obra de 2016 na qual se lê *Desencanto: As melhores histórias de amor... Eles se completavam na paixão, mas o seu amor era impossível... Amor em estado bruto: mais do que violento, profano... Atos de amor.*

A pesquisa sobre afeto e a costura como uma das categorias analíticas dessa investigação são partes integrantes do processo de Barros. A intervenção relevante, entretanto, é o modo pelo qual a artista mobiliza o conceito de cafuné (e de afeto) como chave de aproximação e ponto de partida para observação e leitura das práticas de vida das famílias da população negra, uma população geralmente acessada apenas a partir de temas associados à violência e privação de direitos. Como mulheres negras, cafuné e afetos se tangenciam? Que remendos essa aproximação implica ou revela? Essas são questões que podem nos auxiliar a ter um diálogo mais aprofundado com a obra. Igualmente relevante é o juntar, o *gathering*, de objetos delicados e íntimos, de reflexões e sugestões sobre conhecimentos do universo coletivo (preto), sobre histórias e experiências que a artista vai acionando. O que esse trabalho evoca sobre conhecimentos e seus modos de transmissão, sobre autocuidado e sobre cuidado coletivo específicos das famílias pretas no Brasil? A obra deixa pistas de como voltamos ao nosso livro de receitas (pretas) e como mergulhamos em nossos conhecimentos ancestrais: nas ervas, nos banhos, nas simpatias para o amor, e nas orações para todos os males.

No caso da artista visual e performer Michelle Mattiuzzi o *gathering* é o *Jardim da abolição* (2020), instalação que articula 111 vasos de tamanhos variados, 11 ervas e flores de poder, terra e a frase em neon “A intuição liberta a imaginação”. O conhecimento das ervas e flores de poder (algumas das quais são alecrim, arruda, pimenta, guiné – planta também conhecida como amansa-senhor, por seu uso subversivo por parte de pessoas escravizadas para envenenar seus donos) é transmitido por práticas orais e por curandeiras do Brasil e da América Latina.⁴ A obra, um projeto inédito de Mattiuzzi, marca uma ruptura de sua produção até aqui já que nesse trabalho seu corpo não está diretamente implicado. A obra serve como uma espécie de sugestão que declara a liberdade do pensamento pela intuição para um imaginar do presente a partir da força dessas plantas. Ela serve também como um lembrar, no presente, de gestos

⁴ Para saber mais sobre a erva amansa-senhor, veja Camargo (2007, p. 31).

entendidos historicamente como subversivos e radicais. Será que *Jardim da abolição* nos dá pistas sobre as plantas de poder necessárias aos *Banhos para o amor* e às *Simpatias para o amor* sugeridos na obra de Janaina Barros? Como uma junção de trabalhos tão distintos e práticas tão específicas nos convidam, por diferentes vias, a olhar para as tradições ancestrais presentes na contemporaneidade? Como esse diálogo nos ajuda a pensar criticamente sobre tradições radicais, a produção de artistas negras no Brasil e o contexto social para o qual elas apontam?

Na obra da pintora Lucia Laguna (Rio de Janeiro, Brasil) *gathering* pode ser pensado dentro do espaço pictórico. Os trabalhos da série Paisagem, alguns dos quais estão reunidos na Bienal 12|Porto Alegre, oferecem a possibilidade de vislumbrar os sentidos estendidos do conceito de paisagem que a artista articula. Para Laguna, paisagem é o que se vê a partir da janela de seu ateliê: o morro da Mangueira e a arquitetura do improvisado, do precário e do não acabado do subúrbio da Zona Norte do Rio de Janeiro (e tantos outros subúrbios de grandes centros urbanos no Brasil) – parte do vocabulário estético da artista; paisagem é o jardim da casa de Laguna, uma espécie de sítio arqueológico da vida da artista, um espaço formado por uma *ajuntamento* de plantas e objetos acumulados por décadas – estatuetas e vasos quebrados, chaves, cadeados, grades e outros objetos descartados; paisagem é, também, o conjunto de objetos alocados em seu ateliê: pinturas prontas e em processo, pequenos estudos, escadas e trenas, embalagens de tinta, ferramentas e um volume de fita crepe usada colado na parede ou amontoada pelo chão. Paisagem aparece na obra de Laguna como *gathering*, e *gathering* como espaço para articular a linguagem do *ajuntamento*, da bagunça, e a assemblagem de momentos da vida como lugar de teorização.

*I can't breathe
You're taking my life from me
I can't breathe
Will anyone fight for me?
(Wilson, 2020)*

Lidia Lisbôa, a escultora, artista visual e de performance que trabalha com uma forma de assemblagem de tecidos (em sua maioria) e de outros materiais descartados, ocuparia uma sala da Fundação Iberê Camargo com um conjunto de

suas séries: *Cicatrizes* (2012-2015), *Cordões* (2013-2020), *Cupinzeiros* (1993-2020), *Casulos pequenos* (2014), *Casulo grande* (2012) e *Chorões* (2013). A sala proporciona, de forma ligeira e tangencial, a experiência de encontrar esses objetos no ateliê da artista. As *Cicatrizes* – objetos redondos feitos de meia-calça de náilon preenchidas com tiras de tecidos descartados e marcadas, na superfície, por costura grossa explícita (ou suturas) – foram organizadas num grande volume, um monturo no chão e outro pendurado desde o teto. Apresentados pela primeira vez, arranjados sobre um pedestal baixo no chão, os *Cordões* (umbilicais para a artista) são uma espécie de grandes colares feitos da combinação de peças em cerâmica produzidas por Lisbôa e partes de corpos de bonecas – cabeças, braços e pernas. Os *Cupinzeiros*, peças também feitas em cerâmica organizadas no chão em outro espaço da sala estão associados à memória da infância da artista sobre pastagens nas regiões rurais do Paraná, onde Lisboa observava de longe os cupinzeiros reais.

Um conjunto de peças das séries *Casulos* – objetos de tecido crochutados – e *Chorões*, também em tecido crochutado sobre arame, foi organizado em diálogo. Entre esses dois grupos de obras, o *Casulo*, peça de grande escala produzida também em crochê, seria uma vez mais ativado durante a abertura da exposição, em performance na qual Lisboa caminha pelo espaço expositivo vestida com o objeto.⁵ Existem duas questões relevantes que emergem do contato com o universo de objetos da artista: as intervenções propostas no entendimento de costura e de crochê, e as aproximações entre costura e performance. A prática de Lisboa apresenta uma intrigante combinação entre objetos em assemblagem, geralmente tecido, e performance. Essa combinação parece tornar possível considerar a artista numa espécie de cruzamento entre um grupo de artistas negras brasileiras que tomam a costura como categoria analítica, e outro grupo, de uma geração mais jovem, que parece tentar aprofundar investigações centradas na experiência da mulher negra, enquanto tomam a performance como categoria central de sua investigação: alguns possíveis exemplos são Priscila Rezende, Renata Felinto, Janaina Barros, Val de Souza, Charlene Bicalho e Natalia Marques.

⁵ Minha primeira lembrança dessa ativação foi durante um almoço com outros artistas, na casa de Lidia em 2014. Ao ouvir o som do pandeiro tocado por uma das convidadas, a artista se levantou da mesa, “vestiu” o *Casulo* e passou a dançar num pequeno espaço entre a mesa e o fogão.

O conjunto de 21 bandeiras da série *Nãovão* (2017-2020) da artista Jota Mombaça evoca a ideia de *gathering* no contexto de coleção ou compilação de objetos. A prática multidisciplinar de Mombaça deriva de seu trabalho em poesia e em teoria crítica, e acontece num processo que entrelaça “a materialidade sônica e visual das palavras, crítica anticolonial e desobediência de gênero” (Furtado, 2018). Essa prática também se desdobra a partir de dois elementos-chave que se esbarram, se articulam e se interpelam: os processos de escrita e de performance da artista. Os processos de escrita se manifestam em ensaios poéticos, ficção científica e formas de ficção visionária que incluem pressentimentos e prosa profética. É precisamente do nódulo entre escrita e performance que emerge a série *Nãovão*, cuja versão ampliada está na Bienal 12|Porto Alegre. *Nãovão*, na descrição da artista, é uma “série de bandeiras brancas com pequenas sentenças ou fórmulas conceituais escritas em/[com] sangue” – uma confluência entre escrita e o gesto performativo de empregar o próprio sangue como tinta (Furtado, 2018).

A referência ao uso do sangue na prática de performance de Mombaça vem do poeta, artista visual e teórico Jota Medeiros (Natal, Brasil), de quem a artista pretendia reproduzir uma performance usando sangue. A falta de documentação sobre a performance de Medeiros limitou a ação da artista, mas levou-a a um entendimento da escassez de arquivos sobre a produção artística da região Nordeste como índice de apagamento dessa produção do cânone da história da arte do Brasil. A partir dessa reflexão, Mombaça cria a obra *Memória fraca* (*Bad memory*) – composta por texto escrito com sangue na página de uma revista. Esse trabalho é seguido por *A ferida colonial ainda dói* (*The colonial wound still hurts*), em que a artista faz intervenções com o próprio sangue em “mapas icônicos, revistas, livros, e lugares para escrever, desenhar ou sublinhar discursos e representações que reforçam a colonialidade e o sistema sem-fim de opressão e reprodução de guerra”. *Nãovão* vem nessa esteira, com uma reflexão sobre a “violência [das] narrativas hegemônicas sobre paz, harmonia e ordem social” (Furtado, 2018). Em suas performances, escritas ou nos vãos entre elas, Mombaça produz um contínuo ensaio do fim do mundo como o conhecemos. Ao mesmo tempo, ela propõe um exercício de imaginação (ou “figuração”) do que poderia emergir em substituição ao sujeito moderno-colonial.

Pensando em *gathering* como a articulação (ou esgarçamento mesmo) de conceitos que emerge de obras em diálogo, observo possibilidades de uma

reflexão em torno da ideia de memória, performance, arquivo e desaparecimento com as obras das artistas Mirella Maria, Priscila Rezende, Jota Mombaça, Gladys Kalichini e Renata Felinto, e do artista Helô Sanvoy. Referências à escravidão entrelaçadas a experiências contemporâneas, ora coletivas ora individuais, das artistas atravessam o trabalho de Maria, Sanvoy e Rezende. A obra *As Marias de minha vida* (2020) da artista visual e pesquisadora Mirella Maria, um vestido-objeto tecido com reproduções fotográficas, ocuparia o segundo piso da Fundação Iberê Camargo. Intrigada com seu sobrenome “Maria” (um sobrenome-nome) e determinada a descobrir sua origem, Maria engaja num processo de investigação e mergulha nas histórias de sua família paterna. “Maria” é o nome de proprietários de africanos escravizados, um nome transferido, como sobrenome e marca de poder e propriedade, para gerações de famílias pretas no Brasil. A pesquisa leva a artista a colecionar fotografias de membros de sua família, mulheres e homens, que carregam o sobrenome-nome “Maria”, e a organizá-las na forma dessa vestimenta bastante usada em seu círculo familiar. *As Marias de minha vida* alinhava história e memória num *gathering* de fotonarrativas biográficas. A obra também estabelece um diálogo bastante próximo com *Parede da memória* (1994), trabalho seminal da artista Rosana Paulino, composto por 1.500 pequenos objetos (patuás), irregularmente quadrados e costurados a mão, com imagens reproduzidas dos retratos de 11 membros da família da artista. *Parede da memória*, que completou 25 anos em 2019, faz parte do conjunto de trabalhos de Paulino que ocupariam um espaço no andar térreo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Hands up, don't shoot! Hands up, don't shoot!

Hands up, don't shoot!

O vídeo *Estão sendo tecidos* (2013-2018) do artista multidisciplinar Helô Sanvoy documenta sua mãe, Maria Conceição, trançando o cabelo do artista enquanto trava uma longa conversa com Helô e sua parceira Dheyne de Souza, sobre os eventos de sua infância: as condições de trabalho nas lavouras no interior de Goiás nos anos 1950, a convivência entre descendentes de escravizados e pessoas que haviam, elas mesmas, sido escravas, as dificuldades da vida na região, os costumes da família, os cuidados com o corpo e, especialmente, com os cabelos. O momento de cuidado com os cabelos como contexto para discussões sobre temas sociais e políticos é parte de um processo cultural de transmissão

oral, e um evento recorrente na história das famílias negras no Brasil. As narrativas da infância da mãe do artista se confundem com o contexto geral da vida de famílias no interior de Goiás e do Centro-oeste, no pós-1950, remetendo à formação histórica do tecido social e cultural do interior do Brasil e, consequentemente, às condições de desigualdades políticas e sociais vividas no país atualmente. É importante notar a recorrente menção à família negra – uma formação feita-impossível na sociedade eternamente-colonial-brasileira – e aos processos de autocuidado e de cuidado coletivo entre os artistas citados. Relevante também é o entendimento de cuidado coletivo como uma forma de *gathering*, como *éthos* de assemblagem, como momento de com/partilhar, como performance preta, como (tempo de) estudos pretos.

Na performance *Bombril* (2010-2018), apresentada pela primeira vez em 2010, a artista mineira Priscila Rezende faz do cabelo uma esponja de lavar louças e esfrega, com o cabelo, molhado e ensaboado, a superfície de utensílios domésticos metálicos usados na cozinha. O título *Bombril* refere-se ao nome de uma conhecida esponja de aço que serve como termo pejorativo, ainda usado com muita frequência, para referir-se ao cabelo crespo, e é especialmente dirigido a meninas e mulheres negras. A performance, entretanto, não se restringe a indicar lacerações estéticas. Com a vestimenta usada na performance, uma alusão à mulher escravizada, Rezende aponta para a permanência de práticas sociais e econômicas que confinam mulheres negras a “invisíveis senzalas modernas”. O esfregar objetos sentada no chão, uma posição de desconforto físico e moral, serve como gesto de auto-objetificação, um momentâneo transformar do corpo em cabelo-que-esfrega, em corpo-a-serviço dos objetos, do espectador, em imagem de confronto.⁶ O vídeo apresentado na Bienal 12| Porto Alegre é um documento da performance realizada por Rezende em 2018 na Praça da Alfândega, espaço público localizado em frente ao edifício do Memorial do Rio Grande do Sul, onde o trabalho seria apresentado – um belo diálogo entre o espaço expositivo e seu entorno.

Como na série *Nãovão*, arquivo e desaparecimento fazem também parte da reflexão de Jota Mombaça na obra *Así desaparecemos* (2019-2020), um vídeo em dois canais que ocuparia o primeiro piso do Memorial do Rio Grande do Sul.

⁶ Declaração da artista compartilhada por e-mail com a autora em março de 2020.

O projeto é pensado em relação à queima de arquivos históricos. No Brasil, a referência é a ordem oficial para a queima de documentos relacionados à escravidão por volta de 1890, mas também ao incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro em 2018. Um dos vídeos apresenta a versão editada do registro da performance de mesmo título (*Así desaparecemos*) realizada durante o 45 Salón Nacional de Artista em Bogotá, em outubro de 2019. Nessa performance Mombaça, posicionada em frente à obra *Auras anónimas* (2007-2009) da artista colombiana Beatriz Gonzalez, lê, em um papel em chamas, textos escritos por vítimas do conflito armado na Colômbia.⁷ O vídeo auxiliar retoma aspectos do arquivo queimado durante a performance. Uma questão a ser explorada é como Mombaça sobrepõe ideias de arquivos históricos e arquivos humanos, performance e apagamento, acionando a relação entre performance, reprodução e desaparecimento.

Em suas investigações, a artista visual e pesquisadora da Zâmbia Gladys Kalichini geralmente articula história colonial, marginalização e memória, focalizando narrativas de mulheres deixadas de fora da memória coletiva nos contextos africanos. Instalada no Margs, *Erasing erasure/Apagando o apagamento* (2017) é uma videoinstalação imersiva cujas imagens são projetadas em *voile* branco de dimensões equivalentes ao tamanho da parede da sala de projeção. No vídeo a artista aparece performando uma prática funeral comum na Zâmbia na qual pessoas enlutadas cobrem-se de pó branco (*chinbuyaring*). Com a videoinstalação, Kalichini procura criar um contexto para experiências de luto e de lembrança individuais coletivas. Ao mesmo tempo, a artista tenta abrir espaço para uma reflexão sobre perdas pessoais, bem como sobre o apagamento de mulheres historicamente relevantes – como é o caso de Alice Lenshina (1920-1978) e Julia Chikamoneka (1910-1986), figuras importantes na história da luta pela independência na Zâmbia no início dos anos 1960, cujas participações não foram devidamente documentadas ou re/conhecidas. Assim, enquanto cria espaço de ritual e luto evocando narrativas de mulheres historicamente esquecidas, *Erasing erasure* serve como um gesto na direção de mulheres contemporâneas, cujas histórias estão em processo de desaparecimento.

⁷ *Auras anónimas*, obra pública de Beatriz Gonzalez, é composta por 8.947 lápides serigrafadas em folhas de propileno com a silhueta de carregadores levando mortos. Está instalada em quatro *comumbarios* do Cemitério Central de Bogotá.

No caso da artista visual e pesquisadora paulistana Renata Felinto, a reflexão tem a ver com as memórias afetivas da artista em relação a alguns espaços da cidade de São Paulo. Na videoperformance *Dança na terra em que piso* (2014), Felinto dança graciosamente em sete espaços públicos da cidade: diante da Catedral da Sé, no Vale do Anhangabaú, num terreno vazio na região da Cracolândia, em frente à Estação da Luz, na ponte Mie Ken no bairro da Liberdade, em frente ao estádio de futebol Itaquero e num carrossel do parque de diversões Marisa (1974-2020) em Itaquera, bairro em que a artista passou a infância. Para cada espaço, Felinto escolheu uma música que serve de paisagem sonora para sua performance, uma escolha que levou em conta a letra da música, questões de relevância histórica e política e suas próprias memórias do espaço. Numa sala imersiva na Fundação Iberê Camargo, o vídeo em três canais projeta a performance de cada espaço em alternância. Podemos acompanhar a artista dançando, por exemplo, o “Ponto de Nanã”, música dedicada ao orixá Nanã, diante da Catedral da Sé, ou dançando no Vale do Anhangabaú uma música relacionada ao Kuarup – cerimônia-festa-ritual funeral de grupos indígenas do Alto Xingu.⁸ Com essa associação de paisagem sonora e espaço, Felinto cria um corpo narrativo que revela as diferentes tradições que informam a paisagem urbana de São Paulo, cruzando e contrapondo epistemologias que geralmente não vão juntas. Outra intervenção importante é como, dado que em alguns dos espaços nos quais a artista performa negritude e expropriação se entrelaçam, o dançar da artista funciona como um gesto na direção da reapropriação desses territórios, como uma expansão das possibilidades de sua presença (preta). *Dança na terra em que piso* sugere uma (re)flexão sobre território, espaço e lugar, reflexão que Felinto ativa com o corpo, pelo corpo, em movimento (negro), em performance (preta). Embora o trabalho tenha sido produzido em 2014, essa seria a primeira oportunidade de o público visitante o experimentar com o corpo todo numa sala imersiva e, quem sabe, dançar com a artista.⁹

⁸ “Ponto de Nanã”. Compositor: Roque Ferreira. Intérprete: Mariene de Castro, 2012; “Kuarup Kamairurá”, Coletiva: Grupo indígena Kamayurá, 2012.

⁹ A Bienal 12|Porto Alegre ofereceria diferentes experiências imersivas com as obras de, por exemplo, Renata Felinto, Lungiswa Gqunta, Lidia Lisbôa, na Fundação Iberê Camargo, e Juliana dos Santos, Gladys Kalichini e Lorraine O’Grady, no Margs. Eu gosto de imaginar que tipo de reverberações e resquícios essas experiências produziriam.

*if I should die, tomorrow at the hands of the police man,
and the paper say
we're going to call it a suicide, would you even question why?
would you shake your head, and say the ain't right,
or do your best to forget about it,
please, please, please don't forget about me.
say my name*¹⁰

Minha última observação de/em *gathering* acontece em torno de reflexões sobre paisagem nas obras de Lorraine O'Grady, La Vaughn Belle e Gwladys Gambia, além das de Lucia Laguna já mencionada. No trabalho em vídeo *Landscape (Western Hemisphere)/Passagem (Hemisfério ocidental)* (2010-2012), a artista estadunidense Lorraine O'Grady propõe um pensar sobre paisagem a partir das mechas de cachos do próprio cabelo, que se movem em diferentes direções ativadas pelo vento e acompanhadas por uma composição sonora produzida por canto de pássaros, barulho de grilos, cigarras e do próprio vento. Refletindo sobre a obra, a pesquisadora em estudos de performance Adrienne Edwards propõe que “[n] os interstícios do cabelo de O'Grady, localizamos os resíduos da escravidão, a resiliência e persistência dos espectros – um testamento de sobrevivida. Também encontramos caminhos de resistência transgressiva embutidos na altura, profundidade e expansão de suas ondas.” Desde a menção de seus usos radicais na história da diáspora africana nas Américas (Whabira) até sua presença na composição formal das obras (Rezende, Sanvoy e O'Grady) o cabelo tem sido um elemento recorrente, mobilizado como categoria analítica por meio da qual artistas refletem sobre escravidão, resistência e suas permanências (Edwards, 2016).

Para a Bienal 12|Porto Alegre, a artista visual das Ilhas Virgens La Vaughn Belle iria produzir uma versão do trabalho *Storm (and other violent interruptions of The Pintoresco)* (2016-2020). A obra original é composta por uma série de desenhos em carvão sobre papel nos quais a artista contrasta imagens da palmeira “sublime” presente em representações coloniais com imagens de tempestades tropicais. Nessa versão da obra, entretanto, La Vaughn Belle produziria um desenho

¹⁰ Maimouna Youssef, “Say my name”: Maimouna Youssef Music (Ascap), 2017.

de grande escala feito diretamente na parede. *Storm* propõe uma ruptura às narrativas sobre o pitoresco com frequência relacionadas à paisagem do Caribe em discursos coloniais, tensionando os sentidos das ideias de fragilidade, vulnerabilidade e resistência.

Com prática em desenho, colagens e performance, a artista Gwladys Gambie propõe considerações sobre a mulher negra e suas representações tanto na Martinica, ilha em que a artista vive e trabalha, quanto no Caribe em geral. A paisagem do Caribe e o *creole* como parte da paisagem sonora da região são articulações importantes nessa reflexão. Esses elementos informam o imaginário da artista e a iconografia específica que ela usa para representar, de modo decolonial, o corpo da mulher negra – de acordo com Gambie, um espaço topográfico sensível, um espaço poético. Para a Bienal 12| Porto Alegre, ela expandiu a série de colagens *The birth of Manman Chadwon* (2018). *Manman Chadwon* é uma figura de sua mitologia pessoal cuja criação foi inspirada em *Manman Dlo*, a deusa do oceano na cultura afro-caribenha. O significado da palavra *Chadwon*, em *creole*, também remete a ouriço do mar, uma referência recorrente no trabalho da artista.

Ao discutir a obra de O’Grady, Edwards (2016, p. 173-176) aponta também para os sentidos “múltiplos, matizados e correlatos” do termo “paisagem”: “como substantivo”, ela explica, “pode significar gênero artístico (como na pintura de paisagem), ou como uma topografia (como numa vista expansiva); e, como verbo [em inglês *to landscape*], conota o cultivo, disciplina e delimitação do solo”. Quais são, então, os sentidos de paisagem que cada uma dessas artistas aciona? Como cada sentido se mostra atravessado pelas intervenções coloniais e suas sobrevidas? Como a obra *Siboney* (2014) da artista Joiri Minaya complicaria essas leituras? Na performance, cujo registro em vídeo seria apresentado no Margs compartilhando espaço com as pinturas de Lucia Laguna, Minaya engaja num longo, laborioso e detalhado trabalho de (re)construir em mural, na parede de um museu, uma paisagem tropical a partir da estampa de um tecido por ela achado. Em seguida, a artista borra o mural (e a paisagem) e o transforma esfregando seu corpo molhado contra ele, ao ritmo da canção *Siboney* (Ernesto Lecuona, 1927) interpretada por Connie Francis (1960).

As colagens de Gwladys Gambie seriam apresentadas no Memorial do Rio Grande do Sul dividindo a sala com desenhos da série *About frictions* (Sobre fricções) e *About affections* (Sobre afecções) da gravadora, arquiteta e mestre de ferramenta de santo Eneida Sanches. Sanches é (re)conhecida como a primeira mulher a desenhar e produzir ferramentas de santo no Brasil, um importante fazer ancestral que ela compartilha mediante cursos e oficinas para jovens aprendizes. No caso de Eneida, portanto, gestos e estratégias femininas se traduzem também em atos de martelar, marretar e soldar. Parte de sua investigação sobre a gravura como im/pressão e seus desdobramentos, as gravuras-desenhos (ou desenhos híbridos) apresentados na Bienal 12| Porto Alegre articulam experimentações com o grafite sobre papel, a ponta-seca sobre chumbo e o desenho sobre cobre. Os desenhos da série *About frictions* emergem das fricções, rasgos e inserções que a artista faz sobre o metal. Em *About affections* ela explora a ideia da imagem da gravura como carimbo, pensada a partir do corpo e suas possíveis afecções – o papel (corpo) em sanfona ganha movimento de expansão e encolhimento, movimentando, expandindo e deslocando, também, nosso entendimento sobre gravura e sobre desenho.

“Pode alguém teorizar efetivamente sobre um processo em expansão?” Essas reflexões são frutos do meu oscilar, de minha dança imperfeita e inacabada entre a pergunta de Christian e a proposição de Silva, entre tentativas de teorizar sobre um processo em expansão – de teorizar *como* processo (sempre) em (processo de) expansão, e de rast(r)ear, Tateando no breu, pistas da “gama de possibilidades para saber, fazer e existir” que uma poética de negritude anunciaria. Invertendo e parafraseando a afirmação de Christian, eu penso *gathering place*, o lugar de encontro e aglomeração, o espaço de ajuntamento, de hábitos de assemblagem e acúmulo, como articulação de teorias, como (lugar de) movimento (negro), como performance (negra). Resta, entretanto, uma última pergunta que eu quero fazer de mim para mim mesma, bem baixinho, sussurrando até: pode alguém teorizar (imaginar e refletir, perambular e dançar) sem respirar?

*I can't breathe, I can't breathe,
I can't breathe,
I can't
breathe.*

Fabiana Lopes é curadora independente, vivendo entre Nova York e São Paulo. Doutoranda em Estudos de Performance na New York University. Tem como foco a produção artística da América Latina e pesquisa a produção de artistas afrodescendentes no Brasil.

Referências

- BIENAL 12 – *Feminismo(s): visualidades, ações e afetos*. Catálogo da 12ª Bienal do Mercosul [livro eletrônico coordenado por José Francisco Alves].
- CAMARGO, Maria Thereza Lemos de Arruda. Amansa-senhor: a arma dos negros contra seus senhores. *Revista Pós Ciências Sociais*, São Luís, v. 4, n. 8, jul.-dez. 2007.
- CHRISTIAN, Barbara. *Black feminist criticism: perspectives on black women writers*. New York: Teachers College Press, 1985.
- EDWARDS, Adrienne. *Blackness in abstraction, “Lorraine O’Grady”*, p. 173-176. New York: Pace, 2016.
- FURTADO, Will. Exploring the body as colonial occupation. Interview with Jota Mombaça. *ContemporaryAnd*, 10 Mar. 2018. Disponível em: www.contemporaryand.com. Acesso em 20 jun. 2020.
- MOTEN, Fred. *In the break: the aesthetics of the black radical tradition*. Minneapolis: University of Minnesota, 2003.
- NASCIMENTO, Maria Beatriz. *Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual: possibilidades nos dias da destruição*. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.
- ROBINSON, Cedric J. *Black marxism: the making of the radical black tradition*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000 [1983], p.171.
- SILVA, Denise Ferreira da. Toward a black feminist poethics. *The Black Scholar*, v. 44, n. 2, summer 2014.
- WILSON, Gabriella. *I can’t breathe*. New York, 2020.

Dossiê recebido em junho de 2022 e aprovado em julho de 2022.

Como citar:

LOPES, Fabiana. Sobre *gatherings*, ajuntamentos e hábitos de assemblagem. Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 282-303, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.16>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>