



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

Ekografias do hiv/aid\$



RAMON VICTOR BELMONTE FONTES

Salvador/Bahia
2023

RAMON VICTOR BELMONTE FONTES

Ekografias do hiv/aids

Tese apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção do título de Doutor em Literatura e Cultura, na área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, na linha de pesquisa Documentos da Memória Cultural.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Suzane Lima Costa.

Salvador/Bahia
2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Fontes, Ramon Victor Belmonte
Ekografias do hiv/aid\$ / Ramon Victor Belmonte
Fontes. -- Salvador/BA, 2023.
166 f. : il

Orientadora: Suzane Lima Costa.
Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da
Bahia, Instituto de Letras da UFBA, 2023.

1. hiv. 2. aids. 3. cura. 4. arte contemporânea. 5.
leitura po-ética. I. Costa, Suzane Lima. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
(PPGLITCULT)**

ATA Nº 5

ATA DE DEFESA DE TESE

DOUTORANDO (A): RAMON VICTOR BELMONTE FONTES

TÍTULO DA TESE: Ekografias do HIV/AIDS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura

DATA DA DEFESA: 21/07/2023

HORA: 09:00h

LOCAL: Sala de defesa do Instituto de Letras (Ufba).

BANCA EXAMINADORA:

1. ORIENTADOR(A): SUZANE LIMA COSTA (PPGLITCULT/UFBA)
2. EXAMINADOR(A) EXTERNO(A): MATHEUS ARAÚJO DOS SANTOS (UNEB)
3. EXAMINADOR(A) EXTERNO(A): LEANDRO COLLING (UFBA)
4. EXAMINADOR(A) INTERNO(A): ARIVALDO SACRAMENTO DE SOUZA (PPGLITCULT/UFBA)
5. EXAMINADOR(A) INTERNA: LIVIA MARIA NATALIA DE SOUZA SANTOS (PPGLITCULT/UFBA)

RESULTADO: (x) aprovação da Tese. () reprovação da Tese. () reformulação da Tese, indicando o prazo de sessenta dias para apresentar a nova versão.

PARECER: A tese apresentada possui relevância para o campo de estudo de Literatura e Cultura pela riqueza teórico-crítica do texto; colabora para produção de outros conhecimentos sobre HIV/AIDS; e oferece um novo modo de leitura crítica a partir de um manejo experimental. Em face ao exposto, a banca aprova a tese indicando à publicação.

Dr. MATHEUS ARAÚJO DOS SANTOS, UNEB

Examinador Externo à Instituição

Dr. LEANDRO COLLING, UFBA

Examinador Externo ao Programa

Dra. LIVIA MARIA NATALIA DE SOUZA SANTOS, UFBA

Examinadora Interna

Rua Augusto Viana, s/n - Canela - Salvador/BA - CEP 40110-909 Telefax: * carladameane@gmail.



Universidade Federal da Bahia
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
(PPGLITCULT)

Dr. ARIVALDO SACRAMENTO DE SOUZA, UFBA

Examinador Interno

Dra. SUZANE LIMA COSTA, UFBA

Presidente

RAMON VICTOR BELMONTE FONTES

Doutorando(a)

Dedico e agradeço às vidas insubmissas e infinitas, e por isso mesmo
ankhcestrais...

*“Ìbèrè àgbà
bi a ànàò
lò rì.”*

“Mesmo quando
o velho se curva,
ainda está de pé”

Owé, livro de provérbios, Mãe Stella de Oxóssi

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, minha irmã e meu pai por estarem juntas, na medida do que é possível para cada uma delas.

À minha *Íyá* Carmem França, meus pais, minhas mães, meus irmãos e irmãs do Ilê Axé Oyá Mesi que, de formas diversas, me ensinam e me cuidam nessa travessia da vida.

À Obaluayê, à Oyá, Sultão das Matas, Seu Boiadeiro, Marujo e aos Pretos e Pretas Velhas que repousam *pertolonge* na Calunga Grande e seguem conversando comigo, sobretudo nos sonhos.

À orientadora Prof.^a Dra. Suzane Lima Costa que aceitou me guiar durante esses cinco anos de doutoramento, inclusive animando-me nos momentos de quase desistência.

Aos professores doutores Arivaldo Sacramento de Souza e Matheus Araujo dos Santos que aceitaram o convite para estar na banca de qualificação desse trabalho e puderam contribuir substancialmente para as questões trazidas aqui na tese.

Às doutoras e doutores Lívia Maria Natália de Souza, Leandro Colling, Arivaldo Sacramento de Souza e Matheus Araújo dos Santos, por aceitarem ler o meu trabalho na condição de examinadores,

Às pessoas artistas que vivem com hiv/aids e já produzem poética a partir desse atravessamento e, também, àquelas pessoas artistas que tiveram diagnóstico recente para a positividade e, dentro em breve, seguirão forjando a cura.

Ao NuCuS – Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (IHAC/UFBA), sobretudo à linha de pesquisa “Artes, Gêneros e Sexualidades” que topou ler meu texto de qualificação e contribuiu, igualmente, para a maturidade dos argumentos que aqui se encerram.

Ao meu *Orí*, por manter a ousadia de seguir.

À FAPESB pela bolsa de investigação, à UFBA – Universidade Federal da Bahia e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura por aceitar e acolher as questões que essa tese se interessa.

Resumo

Estes escritos investigam as artes contemporâneas produzidas por pessoas racializadas e soropositivas para o hiv/aids, refletindo o que, nas obras dessas artistas, emerge como uma reação contracolonial que nos conta outras histórias, diferentes das de medo, morte e dor retratadas ao longo de quarenta anos desde o surgimento da epidemia do hiv na década de 1980. Os fragmentos literários apresentados aqui se debruçam na construção da ekografia como um modo de leitura crítica no campo das artes, entendendo o campo literário como um espaço-tempo expandido que pode abarcar performances, vídeo-performances, cinema, música, teatro, literatura e artes visuais. Ante a inexistência de uma cura para a epidemia do hiv/aids, no campo das ciências da saúde, a ekografia busca agenciar o campo literário como um espaço-tempo capaz de produzir saberes epistêmicos na produção de cura dos efeitos causados pelo racismo, sorofobia e outras matrizes de opressão e violência que atravessam a vida da pessoa artista. Ekografar uma epidemia de hiv/aids é manejar as práticas e processos artísticos fazendo o arquivo e o repertório de quarenta anos ecoar outras possibilidades para compreensão dos cenários ético, estético, político e afetivo que assentam uma noção de ancestralidade positiva e, também, é mergulhar em questões que ficaram relegadas no tempo, como a persistência de mortes na população negra, a vida psíquica e as dinâmicas subjetivas da pessoa que vive com hiv/aids em sua relação diária com os medicamentos antirretrovirais e o uso das linguagens artísticas como modo de elaboração e expressão contra os adoecimentos oriundos da intersecção entre raça, gênero e status de saúde. Inspirada pelo pensamento negro radical de Denise Ferreira da Silva (2019), David Nunes (2021), Saidiya Hartman (2008; 2021) e Jota Mombaça (2016; 2020), a ekografia localiza na dialética racial brasileira interstícios por onde uma linguagem po-ética tem capacidade de fazer surgir um "terceiro elemento" que investe na vida e na vitalidade como movimento contracolonial de cura. Na cena das artes contemporâneas, as contribuições oferecidas pelos pensamentos de Leda Maria Martins (2021), Lívia Natália (2022), Mateus Aleluia (2016), Félix Ayoh'Omidire (2022), Reinaldo Laddaga (2013), Castiel Vitorino Brasileiro (2022), Pedro Lemebel (1996), David Kopenawa (2010), Gilles Deleuze (1992; 2014; 2018), Félix Guattari (1981; 2006), Roland Barthes (2017), entre outros, agenciam a ekografia num modo crítico de leitura po-ética das obras de arte contemporânea.

Palavras-chave: hiv; aids; cura; arte contemporânea; leitura po-ética.

Resumen

Estos escritos indagan las artes contemporâneas de la gente racializada y seropositiva al vih/sida reflejando lo que en las obras de estos artistas emerge como una reacción contracolonial que nos cuenta otras historias, distintas a las de miedo, muerte y dolor retratadas a lo largo cuarenta años del estallido de la epidemia en 1980. Los fragmentos literarios aquí presentados se centran en la construcción de la ekografía como forma de lectura crítica en el campo de las artes, entendiendo el campo literario como un espacio-tiempo expandido que puede abarcar performances, video performances, cine, música, teatro, literatura y artes visuales. Ante la inexistencia de una cura para la epidemia del vih/sida, en el campo de las ciencias de la salud, la ekografía busca gestionar el campo literario como un local capaz de producir

conocimiento epistémico en la dirección de una cura para los efectos causados por el racismo, serofobia y otras matrices de opresión y violencia que atraviesan la vida del artista. Ekografar una epidemia de vih/sida es gestionar prácticas y procesos artísticos, haciendo eco al archivo y al repertorio de cuarenta años de otras posibilidades para comprender los escenarios éticos, estéticos, políticos y afectivos que subyacen a una noción de ancestralidad positiva y, también, es bucear en temas que quedaron relegados en el tiempo, como la persistencia de muertes en la población negra, la vida psíquica y la dinámica subjetiva de la persona que vive con vih/sida en su relación cotidiana con los antirretrovirales y el uso de lenguajes artísticos como forma de elaboración y expresión frente a las enfermedades derivadas de la intersección de la raza, el género y el estado de salud. Inspirada en el pensamiento radical negro de Denise Ferreira da Silva (2019), David Nunes (2021), Saidiya Hartman (2008; 2021) y Jota Mombaça (2016; 2020), la ekografía encuentra intersticios en la dialéctica racial brasileña a través de los cuales un lenguaje poético tiene la capacidad de dar lugar a un "tercer elemento" que invierte en vida y vitalidad como un movimiento contracolonial de cura. En el escenario de las artes contemporáneas, los aportes que ofrecen los pensamientos de Leda Maria Martins (2021), Lívia Natália (2022), Mateus Aleluia (2016), Félix Ayoh'Omidire (2022), Reinaldo Laddaga (2013), Castiel Vitorino Brasileiro (2022), Pedro Lemebel (1996), David Kopenawa (2010), Gilles Deleuze (1992; 2014; 2018), Félix Guattari (1981; 2006), Roland Barthes (2017), manejan la ekografía en una forma crítica de lectura po-Ético las obras de arte contemporáneo que se entrecruzan a partir de la triangulación entre raza, género y estado de salud.

Palabras clave: vih; sida; cura; arte contemporáneo; lectura po-Ético.

Abstract

These writings investigate the contemporary arts produced by people of color and seropositive for hiv/aids reflecting what, in the works of these artists, emerges as an anticolonial reaction that tells us other stories, different from those of fear, death and pain portrayed throughout forty years since the outbreak of the epidemic in the 1980s. The literary presented here focus on the construction of ekography as a way of critical reading in the field of arts, understanding the literary field as an expanded space-time that can encompass performances, video performances, film, music, theatre, literature and visual arts. Faced with the inexistence of a cure for the hiv/aids epidemic, in the field of health sciences, ekography seeks to manage the literary field as a space-time capable of producing epistemic knowledge in the production of a cure for the effects caused by racism, serophobia and other matrices of oppression and violence that cross the artist's life. Ekography an epidemic is to manage artistic practices and processes, making the forty-year archive and repertory echo other possibilities for understanding the ethical, aesthetic, political and affective scenarios that underlie a notion of positive ancestry and, also, is to dive on issues that were relegated over time, such as the persistence of deaths in the black population, the psychic life and the subjective dynamics of the person living with hiv/aids in their daily relationship with antiretroviral drugs and the use of artistic languages as a way of elaboration and expression against illnesses arising from the intersection of race, gender and health status. Inspired by the radical black thought of Denise Ferreira da Silva (2019), David Nunes (2021), Saidiya Hartman (2008; 2021) and Jota Mombaça (2016; 2020), ekography finds interstices in the brazilian racial dialectic through which a poetic language has the

capacity to to give rise to a "third element" that invests in life and vitality as a anticolonial cure movement. In the contemporary arts scene, the contributions offered by the thoughts of Leda Maria Martins (2021), Livia Natália (2022), Mateus Aleluia (2016), Félix Ayoh'Omidire (2022), Reinaldo Laddaga (2013), Castiel Vitorino Brasileiro (2022) , Pedro Lemebel (1996), David Kopenawa (2010), Gilles Deleuze (1992; 2014; 2018), Félix Guattari (1981; 2006), Roland Barthes (2017), among others, manage ekography in a critical way of po-Ethical reading the works of contemporary art that intersect from the triangulation between race, gender and health status.

Keywords: hiv; aids; cure; contemporary arts; po-Ethical reading

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABIA – Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS

aids – síndrome da imunodeficiência adquirida

ARV – Antirretrovirais

CAPS – Centro de Atenção Psicossocial

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CNPQ – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

GAPA – Grupo de Apoio à Prevenção à Aids

GIV – Grupo de Incentivo à Vida e Luta contra o HIV/Aids

hiv – vírus da imunodeficiência humana

I=I – Indetectável é igual a intransmissível

NuCuS – Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades

ONG – Organização Não-Governamental

PVHA – Pessoa vivendo com hiv/aids

SUS – Sistema Único de Saúde

UNAIDS – Programa Conjunto das Nações Unidas sobre HIV/Aids

LISTA DE IMAGENS

1. Printscreen do perfil @afetocolateral com imagens da performance Baile Urubu (2018)..... pág.87
2. Franco Fonseca abraça seu pai após performance Baile Urubu (2018)..... pág.91
3. Franco Fonseca caminha entre urubus no Mercado Ver-o-Peso (Belém/PA).....pág.92
4. Franco Fonseca sentado no Mercado Ver-o-Peso, rodeado por urubus.....pág.92
5. Franco Fonseca dança no Mercado Ver-o-Peso (Belém/PA).....pág.92
6. Franco Fonseca dança no Mercado Ver-o-Peso (Belém/PA).....pág.93
7. Maria Sil performa o velório de Maria Silvino.....pág.99
8. Maria Sil performa o velório de Maria Silvino na versão online.....pág.102
9. Micaela Cyrino performa Cura (2015) em Quito/Equador.....pág.108
10. *Frame* da videoperformance Derivar: a resposta flui da mente (2020).....pág.109
11. *Frame* da videoperformance Derivar: a resposta flui da mente (2020).....pág.112
12. *Frames* da videoperformance Iauaraetê (2020).....pág.114
13. *Frames* da videoperformance Iauaraetê (2020).....pág.114
14. *Frames* da videoperformance Iauaraetê (2020).....pág.115
15. *Frames* da videoperformance Iauaraetê (2020).....pág.116
16. Pintura *El Encuentro*, Jaime Zapata (1990).....pág.118
17. João Nyn performa *Xawara – Cocar de Seryngas, agulhas e penas* (2015)
.....pág.119
18. Fotografia *Alacranes en la Marcha* (1994) com Pedro Lemebel na Parada LGBTQIAPN+ de Nova York.....pág.120-121
19. Obras O veado ferido (1946) e A coluna partida (1844) da artista Frida Kahlo.....pág.122
20. Printscreen do perfil @lingadacobra com imagens da arte visual HETERO DRUGS (2018)
.....pág.129
21. *Printscreen* da página inicial do site da empresa farmacêutica HETERO.....pág.130
22. Printscreen do perfil @lingadacobra com imagens da performance Sob os seus pés (2019)
.....pág.131
23. Printscreen do perfil @lingadacobra com imagens da performance Sob os seus pés (2019)
.....pág.132
24. Printscreen do perfil @lingadacobra com imagens da performance Terra posithiva (2020)
.....pág.134
25. Printscreen do perfil @lingadacobra com imagens da performance Terra posithiva (2020)
.....pág.135
26. Printscreen do perfil @lingadacobra com imagens das exposições Zona de Remanso e Grande Circular (2019-2020).....pág.138
27. Arte visual Enxame (2021), de autoria de Linga Acácio.....pág.140

28. *Frame da videoarte sem título ou se começarmos a ver a colonização como uma infecção des(controlada) do cis-tema?" (2020)*.....pág.142
29. *Frame da videoarte sem título ou se começarmos a ver a colonização como uma infecção des(controlada) do cis-tema?" (2020)*.....pág.143
30. *Frame da videoarte sem título ou se começarmos a ver a colonização como uma infecção des(controlada) do cis-tema?" (2020)*.....pág.143
31. *Frame da videoarte sem título ou se começarmos a ver a colonização como uma infecção des(controlada) do cis-tema?" (2020)*.....pág.146
32. *Assentamento (2012-2013), obras visuais da artista Rosana Paulino*.....pág.147
33. *Fotografia da instalação O conto da aid\$ (2020)*.....pág.151
34. *Fotografias da instalação O conto da aid\$ (2020)*.....pág.152
35. *Fotografia da instalação O conto da aid\$ (2020)*.....pág.152
36. *Fotografia da arte visual àkàsà (2022)*.....pág.158
37. *Arte visual farmacoágulo (2022)*.....pág. 1 e 168

SUMÁRIO

1. Ekografias virais: experimentando a travessia.....	16
1.1. Mergulho.....	25
1.2. Ekografia: dum sonho à feitura.....	42
1.3. O evento racial e as cenas virais: um ensaio para a fuga.....	48
1.4. A Equação Ética da Ekografia.....	58
1.5. A violência que atravessa [notinha para seguir].....	81
2. Da necropolítica a uma ikupolítica.....	83
2.1. Baile Urubu – Franco Fonseca (2018).....	87
2.2. O velório de Maria Silvino: Não me traga flores, traga palavras – Maria Sil (2020).....	97
3. Me disse, <i>Iná</i>.....	105
3.1. Cura (2015) Derivar: a resposta flui da mente (Diálogos sobre desobediência e cura) (2020) – Micaela Cyrino.....	107
3.2. Iauaraetê – Xan Marçall (2020).....	112
3.3. <i>Xawara</i> – Cocar de <i>Seryngas</i> , agulhas e penas – João Nyn (2015).....	118
4. Corpo-ração Ltda.....	124
4.1. Linga Acácio.....	128
4.2. Bruna Kury.....	141
5. Daquilo que nos atravessa de forma inconclusa.....	148
Referências.....	160

1. Ekografias virais: experimentando a travessia

A escrita aqui desenvolvida acontece no momento mesmo em que nós, viventes do globo terrestre, enfrentamos uma pandemia causada pelo vírus SARS-CoV-2 (Coronavírus da síndrome respiratória aguda grave 2 ou, em inglês, *Severe acute respiratory syndrome coronavirus 2*). O site *Our World in Data* já contabiliza mais de 6,13 milhões de mortes cumulativas ao redor do planeta¹ e a doença ocasionada pelo vírus, chamada de COVID-19 ou coronavírus, segue transformando as paisagens psicossociais do mundo, seja pelo luto coletivo advindo das perdas, pelas medidas de isolamento social que interferem no psiquismo, na economia, nas relações etc., seja pelas ações negligentes de governos negacionistas e de vieses anticientíficos e, quer seja, por uma produção individual e coletiva do medo frente à um não vislumbre, em médio e curto prazo, de cura para tantos adoecimentos.

É mister ressaltar que em se tratando do cenário brasileiro as perspectivas ficam ainda mais sombrias, devido às disputas político-ideológicas que há alguns anos vem intensificando o traiçoeiro binarismo entre direita e esquerda. Digo traiçoeiro, pois, acompanhando a noção de Capitalismo Mundial Integrado (CMI)² e a percepção de que "as arquiteturas jurídico-econômicas que constituem o par Estado-Capital" (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.33) agem por dentro, ao lado e sempre-já na produção contemporânea de expropriação, acredito que os binarismos que constituíram o pensamento moderno vão ganhando outros relevos e passam a não mais dar conta, coerentemente, de tais categorias.

Faço essa breve localização temporal no intuito de introduzir e ambientar as reflexões que, de uma forma ou de outra, tangenciarão a montagem desta tese: Quais tipos de *afecções* podem se dar entre um corpo infectado pelo vírus hiv e um corpo que acompanha o desenrolar das infecções do vírus sars-cov-2?

¹ Disponível em: <https://ourworldindata.org/covid-deaths>. Acesso em 29 mar. 2022.

² Em "*Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*", escrito em 1981 por Félix Guattari e traduzido para a língua portuguesa por Suely Rolnik, vemos a seguinte definição de CMI: "O capitalismo contemporâneo pode ser definido como capitalismo mundial integrado, pois tende a que nenhuma atividade humana do planeta lhe escape. Pode se considerar que ele já colonizou todas as áreas do planeta e que o essencial de sua expressão concerne, agora, às novas atividades que pretende sobrecodificar e controlar" (GUATTARI, 1981, p.211).

O que as vivências virais podem ensinar às vivências humanas? Ou ainda, parafraseando a pergunta de Gilles Deleuze feita após a leitura de Baruch Spinoza: "O que pode um vírus?".

Desde o ano de dois mil e dezesseis, nós, da linha de Artes, Gêneros e Sexualidades do NuCuS, temos modulado nossas energias em torno do projeto intitulado "*As artes e as políticas das dissidências sexuais e de gênero na atualidade*", que teve financiamento do CNPq. A pesquisa, sucintamente falando, tem como objetivo realizar um mapeamento crítico de coletivos e/ou artistas que dialogam com aquilo que estamos chamando, ainda com certa ponderação e cuidado, de uma "cena ativista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade" (COLLING, 2019, p.8). Buscamos, em certa medida, investigar as seguintes questões:

Quais são os coletivos e/ou artistas do Brasil, em atividade, que poderiam ser considerados como sintonizados com essa perspectiva? Quais as suas influências políticas, epistemológicas e artísticas? O que seria o ativismo das dissidências sexuais e de gênero brasileiro e como seria possível caracterizá-lo? Quais os antecedentes desse ativismo no Brasil? O que esse ativismo nos ensina em termos políticos, artísticos e epistemológicos? (COLLING, 2019).

Há uma crescente produção bibliográfica que vem tentando discutir as controvérsias em torno do neologismo "ativismo"³, produzido pela contração entre os vocábulos arte e ativismo. Reconheço que não tenho interesse, momentaneamente, em produzir movimentos de forja e disputa em torno deste conceito, justamente por acreditar que para a travessia de escrita aqui proposta a denominação arte ativista, como pensada por André Luiz Mesquita (2008) é suficientemente capaz de dar contorno para as reflexões que acolherei ao longo da tese. Para o autor "arte ativista, engajada ou intervencionista é muito mais do que um gênero que carrega exemplos de 'anomalias curiosas', úteis somente para enriquecer o velho cânone da história da arte." (MESQUITA, 2008, p.49), ela está completamente afinada com

um compromisso de engajamento direto com as forças de uma produção não mediada pelos mecanismos oficiais de representação. Esta não-mediação também compreende a construção de circuitos coletivos de troca e de compartilhamentos abertos à participação

³Para maiores mergulhos em torno do conceito conferir: (COLLING, 2019) e (TROI, 2018)

social e que, inevitavelmente, entram em confronto com os diferentes vetores das forças repressivas do capitalismo global e de seu sistema complexo de relações entre governos e corporações, a reorganização espacial das grandes cidades, o monopólio da mídia e do entretenimento por grupos poderosos, redes de influência, complexo industrial-militar, ordens religiosas, instituições culturais e educacionais etc. (MESQUITA, 2008, p.15)

Nesse sentido, a arte ativista, como um conceito, sugere-nos, ao menos, dois aspectos importantes, pontuados por algumas críticas, que gostaria de ressaltar aqui. O primeiro refere-se a um determinado repertório da crítica teórica, que tem sua maior recepção nas cadeiras universitárias e reflete sobre o campo das linguagens artísticas de maneira, digamos, mais conservadora em relação ao campo teórico da história da arte. Nessa esteira de pensamento julga-se desnecessária/irrelevante a aceção justamente por compreender que toda arte já é em si mesmo ativista, no sentido de cumprir, sempre, uma ação que intenta reflexionar a paisagem psicossocial em que se vive. Daí que seria redundante pensar numa arte que ao mesmo tempo em que se projeta para o social, politicamente – como condição ontológica –, também cumpriria esse ato de ser ativista em relação ao próprio fazer artístico. Dizendo de outra maneira, a arte só é compreendida enquanto tal, pois agiria politicamente por suas filiações e oposições aos mais diversos regimes do sensível, portanto, já guardaria em si esse fazer ativista *a priori*.

O segundo aspecto diz respeito ao fato de que ao longo do projeto da Modernidade, que tem seu início no final do século XVIII, o vocábulo arte, de maneiras variadas, atrelou-se metonimicamente à materialidade desse fazer, ao resultado de uma ação/objeto forjado por um produto cultural, por exemplo: o filme, o livro, a música, a coreografia, a peça de teatro etc. Dessa forma, a laboração da pessoa artista, a agência do corpo que se projeta ao social pela linguagem artística, quase sempre é encaixada numa denominação de estilo ou escola artística de acordo com o resultado desse fazer, pelo objeto, pela materialidade do produto cultural. Daí que a denominação arte ativista cumpre, aqui, um chamamento à percepção das pessoas leitoras de que um objeto finalizado e rotulado como arte pressupõe previamente um corpo e uma subjetividade que se engajam nessa confecção, portanto, as idiossincrasias da pessoa artista estão todas ali, imaginadas no que se apresenta como

culminância. Portanto, a denominação arte ativista desloca a centralidade do produto cultural para pensar, também, a importância do movimento e das escolhas produzidas pela pessoa artista. Dialogando com essa perspectiva, por exemplo, Yayo Aznar Almazán e Maria Iñigo Clavo no artigo "*Arte, política y activismo*" (2007) sintetizam da seguinte forma a importância da arte e do artista ativista:

"A arte ativista, então, tem um caráter radical e urgente, sempre processual no sentido de que em vez de se orientar para o objeto ou produto, ela ganha sentido por meio de seu processo de realização e recepção. Na verdade, é contextualizado em situações específicas locais, nacionais ou globais e significa sempre também uma criação em tempo real. [...] a arte ativista se situa de um modo parcial, fora das confusas fronteiras do mundo da arte (longe, por tanto, das opiniões dos mandões) e obriga-nos a reconsiderá-las novamente. Os artistas (mas não apenas eles) tornam-se catalisadores de mudanças, posicionando-se como cidadãos ativistas." (ALMAZÁN; CLAVO, 2007, p.67 e 70. Tradução minha)⁴

Pensando sobre um cenário de arte ativista em torno das questões do hiv/aids⁵ a denominação proposta por André Mesquita me interessa, pois quando se leva em consideração os mais de trinta e cinco anos do movimento social produzido por diversas instituições de conscientização, prevenção e tratamento sobre o hiv/aids, como por exemplo a ABIA, o GAPA, o Grupo pela VIDDA, GIV e a UNAIDS, o que emerge como evidência é que o fazer de uma arte ativista "vincula-se à vida, ao engajamento perante os conflitos do mundo e uma atitude crítica diante das instituições" (MESQUITA, 2008, p.101), produzindo, portanto, intervenções sociais que interagem com públicos diversos e abordam assuntos relevantes para o debate público, tais quais as

⁴ No original: "El arte activista tiene, entonces, un carácter radical y urgente, siempre procesual en el sentido de que en lugar de estar orientado hacia el objeto o el producto, cobra significado a través de su proceso de realización y recepción. De hecho, se contextualiza en situaciones concretas locales, nacionales o globales y significa siempre también una creación en tiempo real. [...] el arte activista se sitúa de un modo parcial fuera de las confusas fronteras del mundo del arte (lejos, por tanto, del dictamen de los mandarines) y obliga de nuevo a replantearlas. Los artistas (aunque no sólo ellos) se convierten en catalizadores para el cambio, posicionándose como ciudadanos activistas."(ALMAZÁN; CLAVO, 2007, p.67 e 70.)

⁵ Opto por grafar as palavras hiv e aids em minúsculo, seguindo o pensamento do ativista e artista soropositivo Herbert Daniel, que nos ensina: "uso a palavra em minúscula para chamar atenção para este significante que quer dizer muito mais do que a doença indicada com a sigla AIDS" (DANIEL, Herbert e PARKER, Richard. AIDS, 2018, p. 141). Nos momentos em que elas estiverem grafadas em maiúscula, a partir daqui, estarão se referindo a uma abordagem da história da pandemia, menos afeita às potencialidades da linguagem e mais interessadas na narração linear, de caráter mais histórico e sanitário da infecção.

intersecções entre as questões de território, racismo, sexualidade e gênero, saúde, memória, violência, idade, desemprego, pobreza etc. (MESQUITA, 2008, p.132). Dito de outra maneira, "a arte ativista retira da realidade [do cotidiano, das narrativas de vida, pessoais e coletivas] o seu material de trabalho e registra uma história criativa e dissidente" (MESQUITA, 2008, p.139) no intuito de, entre outras coisas, construir sólidos processos de: autodeterminação, autoamor e autogestão; reumanização das relações fragmentadas pelo extrativismo capitalista; integração e potencialização de diálogos entre os grupos excluídos de processos culturais e políticos (MESQUITA, 2008, p.133). Nesse sentido, podemos concluir que:

"O verdadeiro impacto político da arte ativista pode ser a longo prazo, ainda que originada inicialmente em situação de emergência. É evidente que não se pode mudar as coisas de forma substancial e imediata, mas a longo prazo acreditamos que se pode às vezes ajudar a fornecer a uma comunidade ou grupo social um sistema eficaz de auto-representação e auto-expressão no espaço público. (ALMAZÁN; CLAVO, 2007, p. 71)⁶

É importante chamar atenção, portanto, para dois rótulos que se confundem, não só no espectro das tipologias das escolas e fazeres artísticos, mas também nas acepções costumeiras em torno dos vocábulos, política e ativismo. Bem, a esse respeito Lucy R. Lippard, em seu inspirador e didático ensaio "*Caballos de Troya: Arte Activista y Poder*" (1984) – traduzido na coletânea espanhola "*Arte después de la Modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*", de Brian Wallis (2001) –, diz:

Descreverei a pessoa artista política como alguém cujos temas e, algumas vezes, também seus contextos refletem questões sociais, habitualmente em forma de crítica irônica. Embora artistas 'políticos' e 'ativistas' sejam, muitas vezes, a mesma pessoa, é possível afirmar que a 'arte política' tende a ser socialmente *preocupada*, enquanto a 'arte ativista' tende a ser socialmente *envolvida* [implicada, engajada]. (LIPPARD, 1984, p.351, itálico da autora, colchetes meus)

André Mesquita (2008, p.48) contribui para a reflexão ao dizer que "em síntese, a diferença estratégica entre arte política e arte ativista está na

⁶ No original: "El impacto político real del arte activista puede ser, pues, a largo plazo, aunque en un principio se origine en una situación de urgencia. Es evidente que no puede cambiar de manera inmediata sustancialmente las cosas, pero a la larga creemos que sí puede ayudar algunas veces a dotar a una comunidad o grupo social de un sistema efectivo de autorrepresentación y autoexpresión en el espacio público." (ALMAZÁN; CLAVO, 2007, p. 71).

apreensão conceitual de que a arte política representa oposição, ao passo que a arte ativista produz instâncias de oposição", isto é, enquanto a primeira se *preocupa* com um trabalho de crítica ou comentário acerca de algo, mobilizando um discurso oposicional, a segunda se *envolve* [implica, engaja] coletivamente, contextualmente e sensibiliza múltiplos públicos, intencionando criar os próprios cenários onde as controvérsias são mobilizadas de forma complexa, interseccionando matrizes múltiplas de sensibilidade, com vistas a extrapolar a dimensão fruitiva da obra.

Experimento, portanto, a escrita desde um lugar interessado mais detidamente pelo exercício da pessoa racializada, soropositiva⁷ e que faz arte ativista, dos afetos que brotam desse corpo/subjetividade e de como esse fazer aponta para uma elaboração em termos/torno da cura – diante da inexistência de uma cura nos termos biomédicos – como reação à política estigmatizante que se recai sobre esses mesmos corpos.

Ao longo dos anos de pesquisa, debruçando-me sobre as linguagens artísticas, o que me parecia/parece o desafio maior era/é a tentativa de alumiar formas de manejo com a sensibilidade e a intenção das pessoas artistas, sem capturá-las em regimes de representação, típicos da monetização dos circuitos das artes. Ao mesmo tempo em que se tecia/tece esse cuidado o desejo era/é, principalmente, o de produzir um diálogo crítico, engajado e implicado contra esses mesmos circuitos assentados na exploração. No que pese a definição de arte ativista apresentada anteriormente, parece-me que a produção crítica, a produção literária sobre o campo das artes, pensada nos termos desses dois desafios, também precisaria se constituir no sentido de uma produção insurgente, que abriria para outra coisa, que suscitaria paragens distintas em que uma escrita, pensada como uma tática de leitura crítica no campo das

⁷ A partir daqui evitarei grafar a palavra "soropositivo" e preferirei utilizar, em sua substituição, a palavra "posithivo" adicionando a partícula hiv em sua grafia. A atitude intenta deslocar o sentido, ao chamar atenção para as narrativas de cunho sanitarista e medicalizante que definiram o vocábulo "soropositivo" exclusivamente para a definição das pessoas infectadas pelo vírus hiv, desconsiderando, portanto, que o significado de soropositividade está relacionado abrangentemente com qualquer pessoa que possui anticorpos no sangue, proveniente da presença de algum agente infeccioso, por exemplo: soropositivo para o vírus da gripe, soropositivo para o SARS-CoV-2, soropositivo para a bactéria causadora da tuberculose etc.

linguagens artísticas, era autorizada e autorizava-se a ocupar sem repetir o *continuum* da discursividade exploratória colonialista⁸.

Lendo a introdução do livro *Estética de Laboratório* (LADAGGA, 2013), deparei-me com o argumento de que as artes dos últimos anos exploram frequentemente formas de autoria complexa, "formas que não são nem as mais características do antigo [conceito de] autor nem as que quiseram celebrar os ritos mais simples de sua ausência" (LADAGGA, 2013, p.15, colchetes meu). Interessei-me por essa possibilidade de investigar e experimentar as autorias complexas, sobretudo por intuir que o ato de escrever sobre/com obras de arte, comporta, igualmente, uma íntima proximidade com o fazer artístico: a escolha de palavras, a construção de argumentos, a experimentação da forma, a liberação da capacidade imaginativa dos regimes de categorização, os atravessamentos do espaço e do tempo em que a pessoa autora se inscreve etc. Nesse sentido, ao investigar o cenário das artes contemporâneas a partir de tal noção [a de autoria complexa] penso ser necessário explicitar que essa tese é burilada por um escritor negro militante, como nos ensina o poeta, contista e roteirista soteropolitano Davi Nunes, "isto quer dizer que minha escrita é autoconsciente e comprometida com mudanças políticas e estéticas radicais" (NUNES, 2021, s/p). Nesse sentido, a complexidade e a radicalidade da escrita residem justamente no ato de elaborar um horizonte ético, estético, político e afetivo que esteja engajado no deslocamento das imagens construídas e assentadas na sorofobia⁹ e no racismo, para um espaço-tempo

⁸ Ao longo da tese utilizo a distinção proposta por Antônio Bispo dos Santos, o Nêgo Bispo (2015) entre colonização e contracolonização: "Vamos compreender por colonização todos os processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio, subjugação e até de substituição de uma cultura pela outra, independente do território físico geográfico em que essa cultura se encontra. E vamos compreender por contracolonização todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contracolonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios" (BISPO, 2015, pp. 47-48). As palavras grafadas a partir da derivação de colonização e contracolonização (colonial/contracolonial; colonialismo/contracolonialismo) deverão ser compreendidas a partir dessa distinção primordial estabelecida aqui.

⁹ Por um comportamento sorofóbico ou sorofobia entende-se: "o conjunto de crenças irracionais, discriminatórias e medos infundados sobre HIV/Aids que resultam em episódios de violência institucional, física, psicológica e política, não só contra as populações soropositivas, mas também contra grupos sociais mais vulneráveis à epidemia. A sorofobia se sustenta em discursos e dispositivos de poder que vão desde a tutela, interdição, segregação, punição e controle sobre os corpos soropositivos até o extremo de reduzir vidas humanas à condição de despesas que podem/devem ser evitadas pelo Estado, por meio de medidas que articulam uma simbiose entre moralismo, populismo, culpabilização individual, meritocracia e austeridade

onde as poéticas que emergem das experiências de vida violadas, sirvam como táticas de reelaboração dos efeitos negativos dessas e de outras opressões e, conseqüentemente, forje outras imagens no campo das linguagens artísticas, como as de cura, por exemplo.

Na escrita desta tese, selecionei algumas ações artísticas que – espero ensaiar nas próximas páginas – apesar das violências estruturais, recusam-se a aceitar a mortificação social como horizonte ou destino. Num primeiro momento, as performances "*Baile Urubu*" (2018), de Franco Fonseca e "*O velório de Maria Silvino - Não me traga flores, traga palavras*" (2020), de Maria Sil, são mobilizadas, via ekografia, para refletir sobre os sentidos produzidos pelos discursos da/sobre a morte e o morrer, isto é, a partir de uma reflexão em torno do conceito de necropolítica, do filósofo camaronês Achille Mbembe (2018), e ikupolítica, do filósofo brasileiro Wanderson Flor do Nascimento (2020a) quero discutir com os rumores da/de morte e dos adoecimentos que, amalgamados, acabam por desembocar na morte, pensada desde uma cosmovisão branco-ocidental e iorubana.

Num movimento seguinte, as performances "*Cura*" (2015) e "*Derivar: a resposta fluiu da mente (Diálogos sobre desobediência e cura)*" (2021), de Micaela Cyrino; o filme "*Iauaraeté*" (2020) de Xan Marçall; e a performance "*Xawara - Cocar de Seryngas, agulhas e penas*" (2015), de João Nÿn, serão mobilizadas para mergulhar numa reflexão em torno e por dentro da noção de ancestralidade posithiva, saberes tradicionais, saberes não hegemônicos. É aqui, igualmente, que a ekografia oferece outra chave de leitura na tentativa de compreender a epidemia do hiv/aids¹⁰ como um complexo sistema de

neoliberal. Ela foi produzida no arsenal discursivo de respostas neoliberais e conservadoras ao HIV/Aids, tendo se manifestado no Brasil desde o ano de 2012, quando houve uma guinada conservadora no discurso político governamental, com o desmonte de algumas das principais estratégias de enfrentamento à pandemia de HIV/Aids e censura das campanhas e programas fundamentados na pedagogia da prevenção. Desde então, a sorofobia vem sendo radicalizada por sujeitos políticos da extrema direita." (BARBOSA FILHO;VIEIRA, 2021, p.135).

¹⁰ Na escrita desenvolvida aqui utilizo os binômios "hiv/aids" e "hiv/aids\$" de formas distintas. Para o primeiro binômio, grafado em minúsculo e sem cifrão conferir nota de rodapé número 7. Já em relação ao segundo binômio, grafado em minúsculo e com o cifrão, pretendo fazer referência aos padrões de financeirização que barganham as vidas racializadas e posithivas no mercado global das patentes, produzindo um contínuo de ações paliativas de prevenção e tratamento da epidemia do hiv/aids em detrimento da cura. Nesse sentido, sigo grafando o binômio hiv/aids\$ muito influenciado pelas reflexões da transpóloga Pisci Bruja Oliveira (2022), quando nos diz em sua dissertação de mestrado que o uso do cifrão: "faz uma alusão direta ao

manutenção da violência, intimamente ligado ao capital financeiro, a indústria farmacêutica e a reiterada performance do estigma endereçado às vidas negras, indígenas e dissidentes de sexualidade e gênero.

Logo em seguida, a partir dos argumentos de protesto endereçados à indústria farmacêutica e que encabeçam boa parte das produções contemporâneas em torno do hiv/aid\$, invisto energia na manutenção dos ruídos anticapitalistas e na reflexão de como tais ruídos atravessam profundamente as subjetividades soropositivas e racializadas, sobretudo, quando se prioriza as dinâmicas do Sul Global. A obra visual *HETERO DRUGS* (2019) e *Enxame* (2021), o ensaio-fotografia-crônica "*Acesso febril desejo ardente*" (2021), as performances "*Terra posithiva*" (2020) e "*Sob seus pés*" (2019), todas da artista Lina Acácio, juntamente com o filme "*s em título ou se começarmos a ver a colonização como uma infecção des(controlada) do sistema?*" (2020), de Bruna Kury, ajudam-me na ekografia dos padrões de financeirização em torno das vidas desimportantes para o par Estado-Capital.

Como uma dança ou cantiga que se abre para um horizonte conclusivo mobilizo três obras de minha autoria: *O conto da aid\$* (2020/2023); *farmacoágulo* (2022) e *àkàsà* (2022), tecendo algumas textualidades na direção de um fazer ético, estético, político e afetivo que libere a racialidade, a soropositividade e a memória, dos marcadores negativos que ajudaram a construir uma história única (ADICHIE, 2019), uma epidemia discursiva (BESSA, 2002), de caráter estigmatizador e sensacionalista, sobre as vidas racializadas e dissidentes de sexualidade e gênero. É o momento, também, que alinhavo a ekografia como uma tática de leitura crítica sobre os cenários das artes contemporâneas, que busca reconhecer saberes epistêmicos na produção de

processo de mercantilização da saúde, do poder das indústrias farmacêuticas e também do processo de constituição de sujeitos vivendo com hiv/aids, cuja histórias são produzidas (em sua maior parte por pessoas que não vivem com hiv/aids) e que replicadas e vendidas para emplacar projetos políticos de sociedade que são bastante arbitrários e excludentes. [...] Assim funciona com as patentes em relação aos antirretrovirais. O cifrão na "aid\$" não é uma invenção minha. Ele é utilizado desde a primeira geração de ativistas vivendo e convivendo com hiv/aids no Brasil, e está sendo reutilizado por parte do atual momento social de HIV/AIDS. Vale ainda destacar que o cifrão não será utilizado para se referir ao movimento social, e tampouco às pessoas vivendo com hiv/aids, em respeito à nossa luta contra as investidas do capital financeirizado na produção sumária de morte." (OLIVEIRA, 2022, p.6)

cura sobre a epidemia do hiv/aids em intersecção, prioritariamente, com os discursos que emergem pelo signo do racial.

1.1 Mergulho

Experiencio um corpo infectado por um vírus. Estou hiv positivo. Eu, negro, racializado como pardo no território brasileiro. Tenho um vírus em meu corpo e esse vírus tem um corpo discursivo no mundo em que habito, daí que a questão principal nas linhas que se seguem é a de compor com esse vírus e essa negrura, de escrever não detidamente sobre um vírus e um corpo racializado, mas sim com um vírus e um corpo racializado.

Para os argumentos que se sucederão convém ressaltar a utilização de três termos que, apesar de seu recorrente uso como sinônimos, aparecem aqui como conceitos distintos, a saber: negritude, negrura e negridade. Por negritude entendo que "é um conceito tecido por um discurso êmico, para realçar sentidos de pertença e orgulho negro que o colonialismo destroçou, enquanto se elevou como voz regenerativa e em busca de afirmação identitária" (CONCEIÇÃO, 2020, p.13-14), ou seja, é entendida como descritor de uma ação que satura os regimes identitários em termos de pertencimento e ressignificação positiva dos efeitos do racismo. Por negrura, acompanhando o pensamento de Leda Maria Martins, compreendo-a como uma "episteme plural e polivalente" (MARTINS, 2007, p.82), algo que não deve ser entendido "apenas como tema, mas como repertório performático: sonoridades, o cosmo, a força vital (axé), tudo que existe como presença, dança, corpo, espacialidades, policromias, corpo de adereços, as químicas dos sabores etc."¹¹. Já por negridade, seguindo o argumento filosófico de Denise Ferreira da Silva em sua mediação da *Poética Negra Feminista*, entendo-a como esse imagear poético capaz de liberar a palavra do mundo das categorias, isto é, ao acioná-la intuo que ela [a palavra] "já detém as ferramentas necessárias para desmontar as estratégias existentes do conhecimento e de abrir caminho para uma figuração da existência fora das garras das ferramentas da razão científica"

¹¹ Fala da Professora Doutora Leda Maria Martins, proferida no componente curricular "Habitar o Fim do Mundo e Imaginar o Infinito", ministrado durante o Semestre Letivo Suplementar 2020.2, na UFBA, em 30 jul.2020.

(FERREIRA DA SILVA, 2019, p.87), pois em sua capacidade enunciativa, que também pode ser pensada em conjunto com a negrura, reside a potência de "interromper a ordem do pensamento moderno" (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.91).

A palavra *imagear* será bastante utilizada ao longo do texto, por isso convém localizá-la melhor. Utilizo-a de forma múltipla, acessando um sentido proposto por Denise Ferreira da Silva (2019) que tem a ver com uma capacidade que a imaginação (do exercício de imaginar algo/alguma coisa) tem de produzir imagens liberadas do clamor ocidental pela descrição, pela captura, pelo regime do Entendimento e/ou Verdade. *Imagear*, nos termos que aqui se apresentam, funciona como um exercício de leitura po-Ética [*poethical reading*] do mundo onde o sem sentido, o ruidoso, o inapreensível ganham contornos de liberdade, justamente porque não prestam reverências ao comportamento da racionalidade ocidental de capturar o sentido e a verdade do Mundo. Nesse sentido, "a força radical da Negridade reside na virada do pensamento; o conhecer e o estudar conduzidos pela Negridade anunciam o Fim do Mundo *como* o conhecemos" (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.91).

Também, essa minha experiência, desde um corpo racializado e vivendo com hiv/aids, suscitou-me uma desconfiança/desconforto em relação às histórias propagadas pelo discurso hegemônico (médico, social e de um ativismo *mainstream*) em torno das vivências soropositivas. Isto é, quase sempre somos expostos, prioritariamente, a partir das narrativas de eficácia medicamentosa e de como os nossos corpos de pessoas vivendo com hiv/aids (PVHA), frente ao "sucesso" das moléculas *fármaco-lógicas*, são facilmente cooptados por um determinado *lobby* industrial farmacêutico, convertendo-nos em corpos/subjetividades testemunhais de seus benefícios. Percebo aqui um mascaramento do protagonismo, isto é, os antirretrovirais (ARV) passam a tecer toda uma rede de sentidos compartilhados socialmente, em detrimento de uma escuta/fala profunda a partir de e com as experiências da pessoa que vive com hiv/aids, que não se resume, obviamente, apenas na ingestão diária de fármacos.

O que pode um corpo negro, de vivência humana, infectado de vivências virais? O que pode um corpo viral infectado de vivências de negridade? Essa escrita se interessa pelas vidas positivas racializadas. Nesse sentido, ao enunciar que escrevo desde um lugar militante, estou me afiliando, também, à figura do militante investigador, como pensada pelo grupo argentino *Coletivo Situaciones* (2018). Aqui, "a única e difícil condição do militante investigador é a de permanecer fiel ao seu 'não saber'" (COLETIVO SITUACIONES, 2018, p.4), isto é, essa figura é "um personagem feito de interrogações, não saturados de sentidos ideológicos e de modelos sobre o mundo" (COLETIVO SITUACIONES, 2018, p.5) e "tenta trabalhar sob condições alternativas, criadas pelo próprio coletivo e pelos laços de contra poder nos quais se inscreve, procurando uma eficácia própria na produção de saberes úteis às lutas" (COLETIVO SITUACIONES, 2018, p.5). Não se trata, portanto, de mais uma figura retórica que reitera uma pretensa neutralidade, isenção e rigor científico afiado pela ideia cartesiana do método, muito pelo contrário, aqui, ecoando Davi Nunes (2021), afirmo-me escritor militante, pois

A energia dos movimentos políticos negros [e também dos movimentos em torno das questões de gênero e sexualidade] no transcorrer dos tempos na diáspora¹² é fermento que agita meu corpo, meu imaginário e recompõe a minha escrita. Eu quero que a minha escrita teórica, meus roteiros e escrita literária ressoem, impactem e sejam impactadas pelas lutas e revoltas políticas negras [e dissidentes das normas opressoras de gênero e sexualidade] passadas, atuais e futuras, isto é, a todo o tempo. (NUNES, 2021, s/p, colchetes meus)

Essa escrita se debruça no que eu tenho compreendido como um processo de rastreação¹³ sobre o campo das artes contemporâneas. A partir de uma ação inventiva com os rastros deixados pelas vidas positivas e também racializadas (por exemplo, as narrativas de pessoas de mais idade, ao

¹² Ao referir-me à diáspora, pretendo evidenciar o tempo e o espaço como operadores moventes, operadores que funcionam e se potencializam a partir do movimento, ou seja: "Diáspora torna-se uma mistura de memórias geograficamente deslocadas por diferentes lugares, memórias que surgem não somente por meio de raízes e rotas (apud GILROY, 1993), mas também por rebeliões e ritmos corporais" (TAVARES, 2020, p.57).

¹³A palavra rastreação, aqui, tem a ver com um neologismo entre as palavras rastro e ação, isto é, uma ação que acontece com e a partir dos rastros. Não deve ser entendida como um movimento de rastreamento, de busca pela verdade daquilo que ficou sem respostas, mas sim de "uma experimentação implicada nos rastros para a ancestralidade" (MOMBAÇA; MATTIUIZZI, 2019, p15).

rememorar um tempo em que a morte rondava mais detidamente as vidas viadas) ao longo do tempo, busco experimentar a história da epidemia de hiv/aids a partir do que nomeio aqui por ekografia, ou um fazer ekográfico. Isto é, rastreio o que de particular a Grande Narrativa Histórica do HIV/AIDS legou aos corpos positivos, no Brasil, e, esse é o desejo mais potente, escrevo essas histórias residuais – torcendo-as e re-tecendo-as¹⁴ –, partindo de um futuro que é agora, pois encena a manutenção da vida (através de tecnologias farmacológicas e de uma discursividade em torno da noção de indetectabilidade e intransmissibilidade¹⁵) como imaginaram, no passado, as pessoas positivas. Mas, igualmente constituído de um passado que não cessa de se apresentar, pois reencena, cotidianamente, nas mais diversas paisagens psicossociais, a lógica estigmatizante, culpabilizante, assistencialista e pesarosa que recai sobre os corpos e subjetividades das pessoas que vivem e convivem com o hiv/aids. O objetivo aqui, entre outros tantos, é o de produzir itinerários, de reação coletiva, pensados e experimentados desde as linguagens artísticas contemporâneas (performance, vídeo performance, música, teatro, literatura e artes visuais), contra uma política de morte perpetrada pelas “arquiteturas jurídico-econômicas que constituem o par Estado-Capital” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.33,), no território brasileiro, que atinge, indiscriminadamente,

¹⁴A escolha das palavras “torcer”/“tecer” e do jogo literário que emerge a partir delas fazem referência ao rico manancial produzido pelo pensamento de Leda Maria Martins, sobretudo à noção de um tempo espiralar (que se torce sobre si mesmo produzindo outra noção de temporalidade que não a linear) e às noções de oralitura e afrografias (complexo repertório oriundo das coletividades afrodiáspóricas) que são: “Laboradas como memória do vivido e do devir, caligrafam-se por engenhosos artifícios e ficções, instalados na e pela letra literária, matizando os rastros e lastros pelos quais a negrura, inicialmente menos ou mais audível, em tons mais ou menos pálidos, com maior ou menor visibilidade, se inscreve, se encadeia e se postula, como experiência de linguagem.” (MARTINS, 2007, p.59).

¹⁵O argumento principal dos ativismos contemporâneos em torno do hiv/aids é o de que pessoas soropositivas, que estão em tratamento e possuem carga viral indetectável, não transmitem o vírus para outra pessoa, portanto, são intransmissíveis. A estratégia discursiva gira em torno da equação I=I (indetectável é igual a intransmissível), ou em inglês, U=U (*undetectable is untransmittable*). Os estudos que embasam a eficácia do I=I, publicados em revistas científicas internacionais renomadas, são **Estudo HTPN 052 (2016)**, Disponível em: [nejm.org/doi/full/10.1056/NEJMoa1600693#t=article](https://doi.org/10.1056/NEJMoa1600693#t=article); **Estudo PARTNER (2016)**, Disponível em: jamanetwork.com/journals/jama/fullarticle/2533066; **Estudo Opposites Attract (2014; 2017)**, Disponível em: [bmcpublichealth.biomedcentral.com/articles/10.1186/1471-2458-14-917](https://doi.org/10.1186/1471-2458-14-917) e também em ias2017.org/Portals/1/Files/IAS2017_LO.compressed.pdf?ver=2017-07-27-211231-197 na página 570; **Estudo PARTNER 2 (2018)**, Disponível em: <https://www.aidsmap.com/news/jul-2018/zero-transmissions-mean-zero-risk-partner-2-study-results-announced> e também <https://programme.aids2018.org/Abstract/Abstract/13470>. Todos os sites foram acessados em: 18 mai. 2023.

corpos e subjetividades que dissidem da "heterobrancocissaudávelnorma" (KURY, 2020)¹⁶.

Nesse processo de rastreamento sobre o campo das artes contemporâneas aproximo-me do movimento de fabulação crítica, tal qual os gestos da escrita de Saidiya Hartman, quando nos interpela: "É possível exceder ou negociar os limites constitutivos do arquivo?" (HARTMAN, 2008, p.11)¹⁷, arquivos estes que engendram as grandes narrativas acerca de corpos saudáveis, racializados, infectados, doentes. Fabular criticamente, como nos diz Saidiya, pressupõe uma ação implicada: "Agir é causar ou experienciar um evento"¹⁸ (HARTMAN, 2008, p.11) e essa fabulação crítica "aproxima arquivos históricos a narrativas ficcionais buscando preencher os espaços vazios e imagens ausentes em decorrência da violência colonial" (SANTOS, 2020, p.24).

É importante ressaltar que a produção do que se convencionou chamar de História, enquanto um modo de escrever, narrar e linearizar eventos sociopolíticos que se desenvolvem ao longo de uma noção específica e particularizada de tempo, forja o que podemos entender, aqui, como um arquivo colonial, que tem no regime da modernidade a sua institucionalização e especialização. Nesse sentido, exceder os limites do arquivo comporta esse exercício de interpelá-lo como uma produção hegemônica, canônica, com regimes muito particulares de fazer viver determinadas narrativas e fazer morrer, pelo silêncio e violência, outras tantas. Afinal, como nos diz Jacques Rancière (2009, p.58, colchetes meu): "O real precisa ser ficcionado para ser pensado [...] [até porque] escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade". Numa reflexão aproximada, Jota Mombaça aconselha-nos:

"O poder opera por ficções, que não são apenas textuais, mas estão materialmente engajadas na produção do mundo. As ficções de poder se proliferam junto a seus efeitos, numa marcha fúnebre celebrada como avanço, progresso ou destino incontornáveis."(MOMBAÇA, 2016, p.5)

¹⁶A performer anarcotransfeminista refere-se, aqui, aos principais sistemas de opressão que incidem sobre as cosmovisões ocidentais: a heterossexualidade, a branquitude, a cisgeneridade e a noção de boa saúde, pessoa saudável, não doente.

¹⁷ No original: "*Is it possible to exceed or negotiate the constitutive limits of the archive?*" (HARTMAN, 2008, p.11).

¹⁸ No original: "*[...] To act is to cause or experience and event.*" (HARTMAN, 2008, p.11).

Dáí que é importante, sempre, distinguirmos as ficções de poder, com sua dinâmica "capaz de mover-se apenas do controle rumo ao maior controle" (MOMBAÇA, 2016, p.5), do poder visionário das ficções ou escritas ficcionais, com sua capacidade de "ser cimento do mundo", pois imagina, inventa, experimenta possibilidades múltiplas desse real a que se refere Rancière.

O que tenho nomeado aqui de ekografia, ou de um fazer ekográfico, é um experimento lítero-sonoro, que guarda em si possibilidades múltiplas de agenciar o campo das artes contemporâneas numa maquinação de vida com as multitudes identitárias. Lítero, de *littera*, letra, por tornar-se grafado, desde o ritual de escrita em que estou inserido na dinâmica acadêmica, e sonoro porque compreendo a escrita de uma tese doutoral, inserida no campo das artes contemporâneas, como esse fazer que compõe, igualmente, a experimentação de uma autoria complexa atenta aos ruídos não completamente capturáveis ou absorvidos pelas complexas redes de financeirização da arte e da política, campos em que invisto o meu desejo como escritor militante. Ora, a experiência de quem escreve, igualmente atravessada pelos marcadores identitários das pessoas artistas ativistas a que se propõe ekografar, instaura provisoriamente uma cena/um evento em que não há segurança ou mesmo certeza. Portanto, pensar no que se torna grafado, escrito, desde uma paisagem sonora¹⁹ permeada de muitas ficções de poder, requer que arrazoemos o exercício de ekografar como uma experimentação ritual sobre a própria produção de um arquivo constituído como ficcional, sob o qual se assenta, tal qual uma raiz firme e ancestral, o ensinamento que nos diz:

"Liberar o poder das ficções do domínio totalizante das ficções de poder é parte de um processo denso de rearticulação perante as violências sistêmicas, que requer um trabalho continuado de reimaginação do mundo e das formas de conhecê-lo, e implica também tornar-se capaz de conceber resistências e linhas de fuga que sigam deformando as formas do poder através do tempo." (MOMBAÇA, 2006, p.5).

¹⁹"O ambiente sonoro. Tecnicamente qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou construções abstratas [ficcionais], como composições musicais, montagens de fitas [ou mesmo as sonoridades produzidas pela escrita de uma tese]" (SCHAFER, 2001, p.366, grifos meus).

No ano de dois mil e dezenove publiquei um artigo intitulado "2019: a revolução dos vírus ou uma odisseia no espaço brasileiro"²⁰ em que já apresentava o início da escrita que se desenvolve aqui agora. Naquela ocasião estava muito mexido com o artigo "Deleuze, esquizoanalista" (2012) e com o ensaio "Palavras que afloram de um nó na garganta" (2018a), ambos de autoria de Suely Rolnik. No primeiro, a autora, incitada pelo filósofo francês Gilles Deleuze, compara o grito das personagens principais de duas óperas distintas. Uma é Maria, que, diante da morte, produz um "grito quase inaudível [...] [que] nos arrasta para a melancolia e nos dá vontade de morrer. [...] A melancolia que transmite o grito de Maria é o de uma entrega à morte sem resistência". A segunda é Lulu, que, também diante da morte, "solta um grito dilacerante. [...] [com a força do grito de Lulu] sentimos vibrar em nosso corpo a dor de uma vigorosa vida que se recusa a morrer. [...] A estranha força que o grito de Lulu transmite é o de uma violenta reação à morte" (ROLNIK, 2012, grifos meu). Já no ensaio, a autora nos diz que os "períodos de convulsão são sempre os mais difíceis de viver, mas é neles também que a vida grita mais alto e desperta aqueles que ainda não sucumbiram integralmente à condição de *mortos-vivos*" (ROLNIK, 2018a, p.25, grifo meu) e que "este grito não se expressa como oposição ou denúncia, mas como força de atualização em novas formas e valores, e por isso tem poder de contágio em subjetividades que ainda não se transformaram irremediavelmente em *mortos-vivos* sob o impacto da violência" (ROLNIK, 2018b, s.p. grifo meu).

Hesitei, inicialmente, em assumir uma tarefa como essa: a de burilar a toada ekográfica, se assim posso dizer, mas, a ideia de ritualizar gritos em escrita – como essa experiência lítero-sonora que faz um chamamento às artes, que produz um movimento de liberação do silêncio e dor causados pelo racismo, pelo diagnóstico de uma infecção crônica socialmente estigmatizada e pela violência contra as pessoas que dissidem das normas de sexualidade e gênero – chegou-me como uma espécie de convite invisível, talvez soprado por uma ancestral posithiva vivente da década de 1980, época consensualmente aceita como marco do surgimento e intensificação da epidemia do HIV/AIDS.

²⁰Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/29295/19961>. Acesso em: 23 jan. 2021.

Leda Maria Martins (2021, p.96) diz que “a repetição do rito propicia o fulgor da fala como acontecimento”, daí que ao proferir a palavra ekografia “ela traz em si aquilo que evoca; como continente ela contém, como força de enunciação, aquilo que a voz nomeou e denominou. Ela é, em si mesma, o acontecimento” (MARTINS, 2021, p.93). Ora, se a ekografia, como experiência lítero-sonora, age a partir da palavra gerando e modulando o acontecimento ritual, então o gênero textual tese é justamente esse exercício de uma ritualidade (acadêmica, autobiográfica, crítica etc.) que se dá na e pela performance, ou seja, “a performance é quem engendra as possibilidades de significância e a eficácia da linguagem ritual” (MARTINS, 2021, p.95). A palavra (grafia ou *littera*) é acontecimento, o gênero textual tese é um ritual e a ekografia é uma performance de leitura crítica que põe em operação múltiplas táticas de cura, inclusive da memória. Por exemplo, ao recordar que o medo, enquanto política governamental de muitos países, balizou a narrativa histórica da epidemia HIV/AIDS, muito amalgamados, também, com as engrenagens do racismo estrutural e institucional (ALMEIDA, 2019), fico pensando em como desatar os nós das gargantas emudecidas pelas violências e obliterações causadas pelas engrenagens do par Estado-Capital? Como desatar os arquivos ficcionais em torno de uma epidemia, ao mesmo tempo em que se vive, material ou discursivamente, uma outra pandemia [da COVID-19]?

Não é uma reflexão fácil, muito porque, à época da publicação daquele artigo, vivíamos sob um governo genocida²¹ que, através de mecanismos muito perversos de enunciação, já havia externalizado publicamente as seguintes sentenças/ações: "Uma pessoa com HIV, além de ter um problema sério para ela, é uma despesa para todos aqui no Brasil"²²; "[O poder público] tem que

²¹ O governo que durou de 1 de janeiro de 2019 à 31 de dezembro de 2022 era liderado por Jair Messias Bolsonaro e composto em sua imensa maioria por militares, das forças armadas nacionais e estaduais, saudosistas do *modus operandi* da ditadura brasileira de 1960 a 1980; lideranças cristãs e neopentecostais em defesa de pautas conservadoras e avessas às políticas progressistas no campo da família, da sexualidade e do gênero; empresariado do agronegócio e da mineração, completamente indiferentes às políticas de pertencimento dos povos originários e quilombolas; profissionais de saúde da sociedade civil com crenças negacionistas e defensoras de métodos violentos para práticas de saúde para as pessoas em situação de rua, usuário de substâncias psicoativas, pessoas com deficiência, pessoas com problemas de adoecimento psíquico, pessoas com doenças ou infecções crônicas etc.

²²Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/02/05/bolsonaro-pessoa-com-hiv-e-despesa-para-o-pais.htm>. Acesso em: 23 jan. 2021.

atender realmente a quem, num caso infortúnio, contrai uma doença. Não para esse pessoal que vive tomando pico na veia, ou vive na vida mundana e depois querer [sic] cobrar do poder público um tratamento que é caro nessa área aí [HIV]"²³; "Fui num quilombola em Eldorado Paulista. Olha, o afrodescendente mais leve lá pesava sete arrobas. Não fazem nada. Eu acho que nem pra procriador ele serve mais"²⁴; "[O Brasil] tem que deixar de ser um país de maricas [...] Temos que enfrentar de peito aberto, lutar [...] Meu tempo de *bullying* na escola era porrada", ao referir-se à pandemia do coronavírus e o terror que assola as famílias do país diante do medo da morte causada pela impossibilidade de, rápido e satisfatório, atendimento médico²⁵; "Ahhh, cara! Eu não sou coveiro, tá!? Não sou coveiro!", ao ser questionado por jornalistas sobre o altíssimo número de mortes ocasionados pela pandemia do coronavírus²⁶; A demissão do corpo técnico²⁷ e extinção do renomado Departamento de Vigilância, Prevenção e Controle das IST²⁸, Aids e Hepatites Virais, do Ministério da Saúde²⁹; A desativação das redes sociais que prestavam diariamente informações, relativas ao hiv/aids, à toda a população brasileira sobre aspectos sanitários e de saúde³⁰.

Diante dessas tantas violências autorizadas por aquele governo foi preciso ganhar forças a partir de algum lugar e foi através da imagem de Márcio Antônio do Nascimento Silva, um pai negro enlutado pela perda de seu filho para a pandemia de COVID-19, que segui na laboração da ekografia. Márcio era só/também mais um Silva, pai de família, que num embate

²³Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/02/08/estimulo-ao-preconceito-como-soropositivos-reagiram-a-fala-de-bolsonaro.htm>. Acesso em: 23 jan. 2021.

²⁴Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/01/veja-falas-preconceituosas-de-bolsonaro-e-o-que-diz-a-lei-sobre-injuria-e-racismo.shtml>. Acesso em: 23 jan. 2021.

²⁵Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/11/10/bolsonaro-diz-que-brasil-tem-de-deixar-de-ser-pais-de-maricas-e-enfrentar-pandemia-de-peito-aberto.ghtml>. Acesso em: 16 nov. 2021.

²⁶Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/04/20/nao-sou-coveiro-ta-diz-bolsonaro-ao-responder-sobre-mortos-por-coronavirus.ghtml>. Acesso em: 15 mar. 2023.

²⁷Disponível em: <https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2019/01/11/ministerio-da-saude-decide-exonerar-diretora-de-departamento-de-prevencao-ao-hiv.ghtml>. Acesso em: 16 nov. 2021.

²⁸Infecções Sexualmente Transmissíveis.

²⁹Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/26/opinion/1558828751_940718.html. Acesso em: 16 nov. 2021.

³⁰Disponível em: <https://abiaids.org.br/abia-repudia-a-desativacao-das-redes-sociais-do-antigo-departamento-da-aids/33177>. Acesso em: 16 nov. 2021.

performático pelo respeito à memória de seu filho e de tantas pessoas mortas pela pandemia em curso à época, enfrentou altivamente um senhor bolsonarista, morador do bairro de Copacabana (RJ), que vandalizava com chutes e gritos as várias cruzes fincadas na areia da praia do mesmo bairro, uma iniciativa da ONG Rio de Paz em prol da memória das vítimas do coronavírus. Márcio seguia levantando as cruzes vandalizadas e diante das pessoas presentes enfrentava os impropérios negacionistas com seu corpo enlutado e altivo.³¹

Ao ganhar forças recordei o que bell hooks (2019, p.319) dizia: "Os mortos nos conclamam a lembrar", nesse sentido, segui compreendendo a fabulação crítica, como uma "'narrativa de recombinação', que re-tece os fios de contas incomensuráveis que colocam o passado, presente e futuro num mesmo retalho"³² (HARTMAN, 2008, p.12) e nos colocam, prioritariamente, uma questão importante para percebermos o cenário de outra epidemia que não a de COVID-19, a epidemia do hiv/aids: Como as dores que nossos ancestrais positivos e/ou racializados carregaram e suportaram, em seus corações e psiques, moldaram nossa visão de mundo contemporânea e nosso comportamento social? (hooks, 2019, p. 329, grifos meu). Refletir sobre essa pergunta, penso, é um rastro importante para conseguirmos fazer ecoar as vozes que sucumbiram em questões de poucos meses de rápido adoecimento, quando não se conhecia absolutamente nada sobre aquela nova infecção [tendo a década de 1980 como seu mito fundacional], mas nos coloca,

³¹ "Morre pai de vítima da Covid que recolocou cruzes arrancadas em protesto no Rio". O Tempo. 4 out 2022. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/politica/congresso/morre-pai-de-vitima-da-covid-que-recolocou-cruzes-arrancadas-em-protesto-no-rio-1.2744931>. Acesso em 18 mai. 2023

³²No original: *"The outcome of this method is a "recombinant narrative," which "loops the strands" of incommensurate accounts and which weaves present, past, and future [...]"* (HARTMAN, 2008, p.12). A escolha por vocábulos que mantêm uma intimidade com o ato de costurar, cumpre, aqui, a função de, também, lembrar a famosa iniciativa *Aids Memorial Quilt*, elaborada pelo ativista estadunidense Cleve Jones, que reúne, desde 1985, painéis costurados por pessoas próximas e enlutadas pelas vítimas da aids. A história da colcha de retalhos para as vítimas da aids pode ser conferida em: <https://www.aidsmemorial.org/quilt>. Acesso em: 20 nov. 2021. Aqui, no Brasil, o Ministério da Saúde lançou em 2018, como forma de comemorar os 30 anos do Dia Mundial de Luta contra a Aids, festejado todo o dia 1 de dezembro, uma campanha e um convite para as pessoas colaborarem com a versão brasileira da iniciativa que seria exposta na Esplanada dos Ministérios. As peças (filmes, cartazes, anúncios etc) podem ser conferidas em: <https://antigo.saude.gov.br/campanhas/44781-dia-mundial-de-luta-contra-aids-30-anos>. Acesso em 20 nov. 2021.

igualmente, em confronto direto, como Márcio Antônio Nascimento da Silva fez, com os silenciamentos, constrangimentos e narrativas estigmatizantes que se foram produzindo em torno de determinados corpos e subjetividades "perigosas", na tentativa de se contar uma história única (ADICHIE, 2019) sobre a epidemia.

Lembrar que muitas travestis e transexuais foram presas e torturadas, aqui no Brasil, sob o argumento de "combate à AIDS", pela Operação Tarântula³³; lembrar que pessoas imigrantes e racializadas sucumbiram pelas ações e/ou omissões governamentais em vários países, pois eram lidas pelo imaginário colonial através da ótica do "africano diaspórico"³⁴, portanto, vindo de um espaço-tempo africano, estigmatizadamente construído como, "um continente tomado pelo vírus do HIV"; lembrar que muitas pessoas dissidentes de sexualidade gênero foram expulsas de casa para que morressem longe da "família"; lembrar que a subjetividade de muitas pessoas infectadas foram corrompidas pelo discurso culpabilizante produzido pela *heterobrancocissaudávelnorma* e pelos ideais cristãos; lembrar que a corrente de vida, proporcionada pela liberalização dos costumes transformou-se

³³No livro *Devassos do Paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, o escritor João Silvério Trevisan ao refletir sobre o cenário da epidemia de hiv/aids na década de 1980 relata: "Nas ruas de São Paulo, a Polícia Civil punha em prática a Operação Tarântula, para prender travestis 'por crime de contágio venéreo', visando diminuir a propagação da aids, pois 'os tempos de Nostradamus estão chegando', como disse o então delegado Márcio Prudente Cruz, chefe das delegacias regionais" (TREVISAN, (2018, p.416). Em 1º de março de 1987, o jornal Folha de São Paulo publicou, em seu caderno Cidades, uma nota sobre a operação com o título "Polícia civil combate a aids prendendo travestis". Folha de São Paulo, 1 mar. 1987, p. A-20. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=9793&anchor=4104163&origem=busca&originURL=&pd=13ed0ae2ffbc13f870d6502b0d4fb452>. Acesso em: 20 nov. 2021.

³⁴Ainda em *Devassos do Paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade* é possível constatar como o pânico moral construído sobre a epidemia de hiv/aids, no Brasil, estava intimamente relacionado com o racismo, por exemplo, ao focar as notícias que retratavam os haitianos como vetores de contaminação do vírus do hiv/aids a partir de uma amálgama entre racismo estrutural e racismo religioso. João Silvério Trevisan relata um artigo publicado da seguinte forma: "A constatação de que o vírus da aids se disseminou de início com tanta força entre os haitianos podia ser explicada, segundo uma teoria anunciada pela revista *Planeta*, na década de 1980, pelo fato de que o Haiti seria – com suas práticas mágicas de vodu – 'um portão natural através do qual essa força [maligna] teria entrado no mundo'. Porque o vírus se disseminou também entre os homossexuais? Porque, tanto quanto nas magias dos haitianos, haveria nos homossexuais a 'tendência' [...] de invocar as forças do mal'. Estar possuído por um espírito vodu, como diz o artigo, 'não é muito diferente de estar possuído pelo tipo de lascívia que compele alguém a entrar numa sauna gay e ter dúzias de encontros sexuais em uma única noite'" (TREVISAN, 2018, pp.401-402). A nota ao final do livro indica a seguinte fonte: "Portão haitiano". *Planeta*, São Paulo, set. 1985, p.52

rapidamente em uma corrente de morte (SONTAG, 1995, p.33); lembrar que muitas pessoas ainda morrem de AIDS, vitimadas pela omissão do Estado – em 2021, por exemplo, segundo o Boletim Epidemiológico do HIV/AIDS 2022 (BRASIL, 2022), divulgado anualmente pelo Ministério da Saúde do Brasil, foram 11.238 óbitos, onze mil duzentos e trinta e oito vidas que deixaram de existir, mesmo o hiv/aids sendo uma condição de saúde crônica controlável... O exercício de lembrar é, portanto, matéria-prima que embala a ekografia.

Quando me refiro, aqui, à experiencição da história do hiv/aids sob uma perspectiva ekográfica estou pensando junto com Saidiya Hartman (2008) e bell hooks (2019), caminhos e gestos que fujam da "lógica do patriarcado racista, machista e supremacista branco", na qual "o esquecimento é encorajado" (hooks, 2019, p.335). Ao fabular criticamente os/com arquivos virológicos e raciais da epidemia soropositiva busco, entre outros movimentos possíveis, dar conta daquilo que não podemos [a dor, o luto, os medos, as vozes, a esperança, a liberdade proporcionada pelo confronto indelével com a morte, o prazer advindo de relações sexuais liberadas da culpabilização, o significado dos reencontros subjetivos com as narrativas familiares, de amizade, espirituais...], e nessa "necessidade de tentar representar o que não podemos, em vez de levarmo-nos ao pessimismo ou desespero, ela deve ser adotada como a impossibilidade que condiciona nosso conhecimento do passado e anima nosso desejo por um futuro liberado"³⁵ (HARTMAN, 2008, p.13). É o ato de conjurar a vida onde, até hoje, só nos foi apresentado a morte, isto é, diante da cena artística contemporânea interessa-me reconhecer saberes epistêmicos na produção de cura, interessa-me a forja cotidiana de materialidades artísticas, agenciadas pelas pessoas artistas, no intuito de não sucumbirem ante as violências várias, operadas pela maquinaria do pensamento colonial. Michelle Mattiuzzi e Jota Mombaça, no texto *"Carta à leitora preta do fim dos tempos"*, me animam nesse ato de escrever como que num processo ritual de cura: "Aqui nesse momento desarmamos o nosso corpo coletivo, e como máquina de

³⁵No original: *"The necessity of trying to represent what we cannot, rather than leading to pessimism or despair must be embraced as the impossibility that conditions our knowledge of the past and animates our desire for a liberated future."* (HARTMAN, 2008, p.13).

guerra desistimos das memórias trágicas. Olhamos para frente e continuamos um futuro onde possamos recriar nossa existência." (2019, p.27).

O fazer ekográfico tem a ver com "retomar a palavra que é nossa história, conforme nos foi contada por nossos ancestrais, não como foi interpretada pelo colonizador, é um gesto de resistência ao modo como a cultura dominante pensa a história, a identidade e a comunidade" (hooks, 2019, p. 325). O diagnóstico para uma infecção crônica, especialmente o hiv/aids, instaura em nós, pelo menos num primeiro momento, uma certa separação da potência de corpo, uma despossessão material e discursiva a respeito das narrativas que constituímos para a nossa caminhada, ou seja, assim que pegamos o resultado do exame e somos informados que estamos positivo para o vírus hiv o nosso corpo passa a pertencer a medicina, às organizações farmacêuticas, aos protocolos de saúde etc., que dizem quem nós somos, que reiteram, por tramas muito complexas, o rótulo de um corpo infectado, um corpo marcado, um corpo que merece uma Classificação Internacional de Doenças (CID). De uma forma distinta, mas igualmente despossessora é "a experiência vivida do negro", como nos conta Frantz Fanon (2008), pois às vivências racializadas há sempre um olhar dirigido, *alvejador*, que nos destitui do que podemos ser, pois já estamos encaixados nas categorias que criaram para nós: "Olhe, um preto!" (FANON, 2008, p.103). Retomar a palavra, reinvestir-se com uma potência, fazer ekografia tem lá suas agruras:

Um estropiado da guerra do Pacífico disse a meu irmão: "Aceite a sua cor como eu aceito o meu cotoco; somos dois acidentados". Apesar de tudo, recuso com todas as minhas forças esta amputação. Sinto-me uma alma tão vasta quanto o mundo, verdadeiramente uma alma profunda como o mais profundo dos rios, meu peito tendo uma potência de expansão infinita. **Eu sou dádiva, mas me recomendam a humildade dos enfermos...** Ontem, abrindo os olhos ao mundo, vi o céu se contorcer de lado a lado. Quis me levantar, mas um silêncio sem vísceras atirou sobre mim suas asas paralisadas. Irresponsável, a cavalo entre o Nada e o Infinito, comecei a chorar. (FANON, 2008, p.126, negrito meu)

Esse fazer ekográfico investe na escrita poética como um caminho de produção teórica e pretende grafar no tempo a palavra ekografia, via linguagem artística, como essa experimentação po-Ética/modo de leitura crítica

que põe em circulação um vasto repertório oriundo das vivências que interseccionam os marcadores de racialidade e positividade. A ekografia é um *atô*³⁶ por onde a palavra ritualizada emerge produzindo saberes epistêmicos na produção de cura. Cura dos efeitos causados pelo racismo, cura da sorofobia e os seus impactos e, também, a cura das sequelas deixadas por outras matrizes de opressão e violência que atravessam a vida da pessoa artista.

Daí que a própria escrita deste texto de doutoramento, laborado como um fazer ekográfico, carrega em si alguns gestos que precisam ser previamente assumidos para que dêem conta do exercício de rastreação sobre o vasto repertório das linguagens artísticas, por exemplo: compreender que é sempre precária a tentativa de tornar grafado, na pele do papel, "aquilo que não podemos"; confiar no gesto de intuição a partir da ginga³⁷ (TAVARES, 2020, p. 54), agindo de forma contracolonial contra as narrativas de morte, produzidas por determinados saberes ocidentais e coloniais; atentar para os gestos de aprender a morrer em vida e escutar os nossos mortos para elaborar estratégias do Bem viver e da Boa morte. Sobre esse último gesto, então, fui atravessado por uma icônica entrevista cedida por Herbert Daniel³⁸, um ancestral positivo, à TV Manchete, no final do ano de 1988³⁹:

"Eu tô amando muito, eu tô apaixonado pelo que faço, tenho muitos interesses, eu tô alertíssimo pras coisas que tão ocorrendo ao meu lado, **os ruídos do mundo** têm me parecido uma sinfonia de excitações cada vez mais interessantes e tudo tá indo muito bem! *[a entrevistadora interfere com a seguinte questão: cê acha que isso não*

³⁶ "Ató [*atô*]: pequena cabaça usada para guardar remédios, símbolo de Ossaim e Omolu, orixás ligados à cura." (PRANDI, 2001, p.564).

³⁷ "A 'Ginga' realiza-se como busca de uma forma de vida balanceada, representada pelo fluxo e ritmo por meio das ideias em movimento. Quando temos 'Ginga' somos capazes de ter acesso a mais opções nos contextos sociais para obter igualdade, e pressupomos a sabedoria de estarmos comprometidos com a capacidade dinâmica de tomar decisões. É uma categoria que corre paralela com o discurso e a memória colonial, estando associada ao corpo e à autorrepresentação cotidiana: gestos, vestuário, modos de andar e, acima de tudo, postura social." (TAVARES, 2022, p. 54)

³⁸ Herbert Daniel, nascido em 1946 e falecido em 1992, foi escritor, sociólogo, jornalista e militante da esquerda armada durante a ditadura militar brasileira, viveu sete anos no exílio e, depois de sua volta ao Brasil, continuou intensamente ligado às lutas pela liberdade social, pelo respeito às diferenças e pela prática da democracia. Hebert, abertamente positivo e ativista das questões do HIV/AIDS, foi o fundador do Grupo Pela VIDA do Rio de Janeiro (GPV-RJ), primeiro grupo do Brasil formado por pessoas com HIV e Aids, seus amigos e familiares.

³⁹ O documentário pode ser visto na íntegra no site da ABIA. Disponível em: <https://abiAids.org.br/herbert-daniel-o-amor-e-a-Aids-nos-anos-80/28078>. Acesso em: 20 mai. 2023.

aconteceria se você não tivesse com a morte presente?, referindo-se ao diagnóstico positivo para o vírus hiv] Acho que sim, eu sempre tive momentos de, não... *[ao usar esse não, Herbert me parece querer detalhar mais o que diz, como se precisasse recomeçar o que disse, inclusive porque o faz sorrindo e com uma expressão saudosa]* ... a minha vida eu sempre fui muito apaixonado, mas os momentos de paixão, esse que é o problema, a gente tem momentos de paixão e tem momentos de absoluta mesquinharia, não é? então a gente próprio se leva em conta, a gente fala: "não tô apaixonado!", aí pam! ou porque não tá apaixonado por alguém ou porque não tem alguma coisa que tá apaixonado, aí você vira e fala assim: "hum, tá muito ruim!", não é? então, a gente deixa passar momentos de vida porque o ruído não tá interferindo. **O saber de vida, essa compreensão de vida, me parece importante no ato de morrer...**". (DANIEL, 1988, grifos e negritos meus)

Esse *insight* sobre os ruídos do mundo, sugerido pelo Herbert Daniel, conectou-me ao pensamento de José Miguel Wisnik (2017, p.35) quando nos diz que a noção de ruído "como *desordenação interferente*" ganha um caráter mais complexo em se tratando de linguagens artísticas e do campo das artes, pois, "se torna um elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens". Ora, é justamente a partir desse campo do sensível que a ekografia busca produzir uma leitura po-Ética e crítica sobre tudo o que nos rodeia, inclusive as multiplicidades que emergem juntamente com os processos de vida e de morte, quando em diálogo com a racialidade e a positividade. O escritor Jacques Attali lembra-me: "Ao escutar os ruídos, podemos compreender melhor aonde a loucura dos homens e das contas [estatísticas, do pensamento com centralidade nos números ou, mais recentemente, o fenômeno da *big-data*⁴⁰, dos fios de contas da história] nos levam e que esperanças ainda são possíveis"⁴¹ (1995, p.11, colchetes meus). Desde essa percepção me pus a

⁴⁰ O fenômeno *big-data* refere-se à tendência de ação – em Tecnologia da Informação (TI) –, num mundo cada vez mais conectado, que se baseia na exploração de grande quantidade de dados, fornecidas diariamente por esses mesmos mecanismos que nos conectam (redes sociais, sites de emprego, operadoras de crédito, telefonia etc). Essa tendência baseia-se no famoso 3V (velocidade, volume e variedade), isto é, quanto mais rápida, profunda e variadamente uma organização minera a imensa quantidade de dados que chegam pelos mais diversos setores (comunicação, jurídico, comercial etc), mais a organização será capaz de prever e influenciar os consumidores, gerando resultados mais vultuosos. Para trabalhos que se dedicam às reflexões em torno das questões de *big data*, da influência da Tecnologia da Informação e das intersecções raciais e de gênero em nossos dias sugiro acompanhar os trabalhos de Yuri Tripodi (BA), Nina DaHora (RJ) e Tarcízio Silva (SP).

⁴¹Tradução de minha responsabilidade. No original: "*Al escuchar los ruidos, podremos comprender mejor adónde nos arrastra la locura de los hombres y de las cuentas, y qué esperanzas son todavía posibles.*" (ATTALI, 1995, p11).

questionar o quê da produção de uma história única (ADICHIE, 2019) sobre a epidemia do HIV/AIDS nos retorna como produção ruidosa, o quê das vozes infectadas nos invade como ruído, como aquilo que nos descentra de nossa pretensa normalidade em torno dos discursos biomédicos, os ruídos brancos⁴². Bem, devo dizer que não estou interessado, aqui, em produzir uma escrita cronológica em torno da epidemia do hiv/aids⁴³, interessa-me auscultar, mobilizando o exercício da leitura crítica, o que da epidemia do HIV/AIDS ficou em silêncio, estetizado nos prontuários, como um arquivo morto. Ao tornar-me poroso à experimentação dos ruídos de uma epidemia, implico profundamente o meu corpo viado, racializado como pardo no Sul Global, e que vive com hiv/aids na segunda década dos anos dois mil da Era Comum⁴⁴, diferentemente, portanto, do espaço-tempo em que a epidemia teve seu início, lá da década de 1980. Interessa-me discutir sobre movimentos muito particulares que acompanham às vivências de uma pessoa racializada e positivada, tais como os adoecimentos causados pelos efeitos colaterais dos fármacos, as dificuldades afetivas ocasionadas pela exposição pública da vivência com hiv/aids, a solidão, as violências, os traumas, a produção cotidiana de *fake news* (incentivada por uma discursividade neocristã, conservadora, que nutre aversão às pautas de sexualidade e gênero) sobre a periculosidade de corpos soropositivos, a objetificação e fetichização de nossos corpos em determinados contextos sexuais etc. Interessa-me os movimentos que um corpo negro e vivendo com

⁴² Para os sentidos relacionados à teoria musical ou ao campo da física clássica o ruído branco [*white noise*] pode ser entendido como: "O ruído no qual todas as frequências audíveis têm iguais chances de aparecer a cada momento e ele é dito 'branco' por analogia com o espectro contínuo e uniforme da cor; o ruído da turbina de um jato ou de uma emissão de rádio a válvulas fora de estação com o aparelho ligado no máximo volume [ou mesmo o ruído de uma televisão analógica quando não encontra um sinal]" (WISNIK, 2017, p.224). Para os sentidos relacionados à frase que incita essa nota de rodapé, a grafia de ruído branco pretende criar uma intertextualidade entre o caráter biomédico e racial que atravessam a epidemia de hiv/aids.

⁴³ Para trabalhos que se dedicam a e esse exercício conferir: Histórias da aids no Brasil, volume 1 e 2 (Lindinalva Laurindo-Teodorescu e Paulo Roberto Teixeira, 2015); *A doença e o tempo - aids, uma história de todos nós* (Eduardo Jardim, 2019) e *AIDS - A terceira epidemia: ensaios e tentativas* (Herbert Daniel e Richard Parker, 2018).

⁴⁴ Aqui, refiro-me à noção de Era comum em contraponto ao antigo sistema de nomeação temporal baseado na centralidade da figura de Jesus Cristo (antes de Cristo e depois de Cristo, A.C. e D.C). Essa nomeação temporal intenta levar em consideração outras possibilidades de leitura do tempo que não sejam baseadas na figura de Cristo, ainda que a datação seja marcada pelo calendário gregoriano. Em outras palavras assumo a nomeação A.E.C. (antes da era comum) e E.C. (era comum) como uma crítica à linearidade do tempo e sua amálgama com a cosmovisão católica e cristã.

hiv/aids elabora e performa, a partir das linguagens artísticas, para dar conta justamente das particularidades que atravessam essa vivência, produzindo para si o autocuidado que nos fortalecem para enfrentar os efeitos das violências cotidianas, e também uma noção ética e estética em torno da noção de cura, que ainda não está disponível, por via biomédica, para nós.

Ainda com Attali, encontro uma contradição em meu movimento:

Uma teoria do poder requer, atualmente, uma teoria da localização do ruído e de sua formação. Instrumento de demarcação de seu território entre os pássaros, o ruído se inscreve, desde suas origens, na panóplia do poder [...] E porque o ruído é fonte de poder, o poder está sempre fascinado por sua escuta [...] Escutar, [capturar], censurar, registrar, vigiar são armas de poder. A tecnologia de escuta, de realização, de transmissão e gravação do ruído se inscreve no coração deste dispositivo. (ATTALI, 1995, p.16, *italico*, colchetes e tradução minhas)⁴⁵

Pode soar, num movimento de aproximação inicial, que busco com meus escritos, aqui, capturar, desmerecer ou não levar em consideração o que já foi produzido sobre a epidemia do HIV/AIDS. Mas, não busco "a monopolização da emissão de mensagens, o controle do ruído e a institucionalização do silêncio dos outros" (ATTALI, 1995, p.18)⁴⁶, pelo contrário, me interesso aqui por "Ruídos de revolução. Sonoridades de poderes. Conflitos de ruído, do qual ele é o misterioso, o estranho e o ambíguo explorador; depois de ser por muito tempo apenas prisioneiro, cativo do poder" (ATTALI, 1995, pp.23-24)⁴⁷. Daí que a perspectiva de arte ativista, como esse fazer composto por um determinado envolvimento social em torno de uma ou mais temáticas, em diálogo com a noção de autoria complexa, que esgarça as fronteiras do clássico artista iluminado, que produz desde um lugar de reclusão poética, interessam-me para

⁴⁵No original: *"Una teoría del poder exige pues actualmente una teoría de la localización del ruido y de su formación. Instrumento de demarcación de su territorio entre los pájaros, el ruido se inscribe, desde sus orígenes, en la panoplia del poder [...] Y por lo mismo que el ruido es fuente de poder, el poder ha estado siempre fascinado con su escucha [...] Escuchar, censurar, registrar, vigilar son armas de poder. La tecnología de la escucha, de realización, de transmisión y de grabación del ruido se inscribe en el corazón de este dispositivo."* (ATTALI, 1995, p.16).

⁴⁶No original: *"La monopolización de la emisión de mensajes, el control del ruido y la institucionalización del silencio de los otros son dondequiera las condiciones de perennidad de un poder."* (ATTALI, 1995, p.18).

⁴⁷No original: *"Ruidos de revolución. Sonoridades de poderes. Conflictos de ruidos, de los que es el misterioso, el extraño y ambiguo explorador; después de haber sido durante largo tiempo solamente prisionero, cautivo del poder."* (ATTALI, 1995, pp. 234.24).

o exercício a que me proponho aqui. Ora, o fazer ekográfico, então, constitui-se como uma experiência de leitura crítica, dissidente ao sistema e ao fazer artístico/da crítica *mainstream*, afeito às galerias, editoriais de política citacional endógena, grandes museus e circuitos de arte transnacionais (casas de leilão, monetarização da obra via prática de colecionadores, redes de informação e marketing cultural, com vistas à promoção de imagem pública de grandes empresas etc.), que mobilizam a diferença como valor e “respondem ao programa liberal do capitalismo cognitivo, articulando uma operação especulativa cujo efeito é a produção infinita de objetos de valor” (MOMBAÇA, 2020, p. 10).

1.2 Ekografia: dum sonho à feitura.

"Pôr em xeque os princípios, talvez signifique lutar e sonhar. Não penso que a luta e o sonho sejam contraditórios" (GLISSANT, 2005, p.113)

"É primeiro pelos sonhos que percebemos que só podemos viver em relação com outras inteligências terrestres"
(BONA, 2020, p.13)

"Pobre tem a mania que quando deita sonha, né?"
Dona Dalva, sambadeira, no documentário Diário de Naná

A noção de ekografia que estou tentando compor aqui surge a partir de um sonho. Numa das minhas inusuais noites de sono bem dormidas sonhei que estava numa estação de trem, precisamente em Calenga, uma comuna localizada na província de Huambo, em Angola. Um retinto senhor, completamente trajado em linho branco, caminhava em direção contrária a minha, quando, virando lentamente sua cabeça para trás, sem falar absolutamente nada e olhando-me profunda e alegremente, fez aparecer, pairando no ar, como num corte cinematográfico, as seguintes letras dispostas

uma após outra como se indicando uma palavra: e-k-o. Despertei, anotei no bloco de notas do celular e voltei a dormir. Ao acordar definitivamente fiquei horas imaginando o que aquele senhor queria me dizer. De certo que já tinha escutado aquelas letras formando uma palavra, o *ẹ̀kọ*, mais especificamente em minha vivência como filho de Orixá, no terreiro de candomblé Ilê Axé Oyá Messi. Decidi que iria investir na labuta em torno da ekografia. Não se trata, portanto, de buscar construir um conceito fetiche ou um termo "descolado" a fim de aproveitar a sanha capitalista em torno de uma neocolonização das riquezas produzidas pelo continente africano, incluindo aí suas línguas, mas, ao contrário, trata-se de manter o corpo poroso para escutar os sussurros ancestrais. Pois, como nos ensina bell hooks: "conforme pessoas negras descolonizam suas mentes, deixamos de dar valor somente ao documento escrito. Nós nos devolvemos a memória. Reconhecemos que nossos ancestrais falam conosco em um lugar além da história escrita" (hooks, 2019, p. 339).

Segundo o *Dicionário Yorubá-Português* (2011), organizado pelo historiador José Benistes, o vocábulo *ẹ̀kọ* significa "alimento preparado com a farinha de milho-branco, o mesmo que acaçá (*àkàsà*), [porém] sem a folha verde que o envolve. Nos candomblés, é apresentado sob diferentes formas, sólida e líquida" (2011, p. 234, colchetes meu), já o vocábulo *àkàsà* significa "alimento preparado com a farinha de milho branco (*ẹ̀kọ*) e envolto em folha de bananeira ou similar (*ẹ̀pàpò*)" (2011, p. 84). O uso do *ẹ̀kọ* e *àkàsà* como palavras sinônimas acontece com alguma constância, seja nos diálogos cotidianos do terreiro ou em outros espaços de produção de saber, porém segundo nossas mais velhas convém, sempre, distinguir ambas. Nanci de Souza Silva, mais conhecida por Yá Àgbà Cici de Oxalá, do Ilê Axé Opô Aganjú (Lauro de Freitas/BA), por exemplo, em um de seus vídeos na rede social Instagram, publicado em primeiro de março de 2023 e que já soma 50,5 mil visualizações⁴⁸, ensina-nos:

"Em todos os momentos, em todas as obrigações, ele é essencial, o *àkàsà*. Ele representa um corpo, por isso esse formato [cone/piramidal]. O *àkàsà* nós usamos quando a pessoa vai fazer qualquer obrigação [...]. Veja bem, é uma coisa tão simples e tão

⁴⁸ Vídeo disponível em: <https://encurtador.com.br/mtwBV>. Acesso em: 23 mai. 2023.

poderosa [...]. O *àkàsà* é de todos os orixás, mas sabe que o primeiro que juntou o grão da farinha de *àkàsà*, o grão do milho branco foi Obatalá. Então ele é aquilo que acalma, aquilo que refresca, aquilo que nos conecta com o espírito. É aquele que fala diretamente com Orixá. [...] O *èkò* é o mesmo princípio do *àkàsà*, porém ele é mais líquido. Quem dos meus irmãos, de meus filhos, meus netos, meus avós, meus bisavós, não tiveram o *èkò* em sua iniciação? Eu pelo menos não conheço ninguém. O *èkò* é uma outra forma do *àkàsà* porém líquido, ele já tem outras formas de ser usado. Nesse contexto, dentro de onde eu fui iniciada e na nossa tradição ele é colocado no dia do osé, dentro de uma vasilha transparente [...] ele fica cobertinho e guardadinho, junto do pé de Orixá e fica oferecido até o próximo osé. Sempre que se faz osé, pelo menos na minha tradição toda primeira semana de cada mês, essa oferenda é renovada. Todos os meses, do princípio ao fim, está sempre junto das talhas. [...] Cada casa tem um costume [...]. Passando da porta pra fora, hoje também [dia de quarta-feira] se põe o *èkò* para os ancestrais que também recebem essa oferenda. É uma oferenda que eles adoram, é o *èkò*. Então, vocês que cultuam os ancestrais aqui está o *èkò* que pode ser também oferecido em uma árvore, em uma vasilha branca e se acender de junto uma luz, se colar três pingos de água no chão saudando os nossos ancestrais. Ou alguma coisa mais que assim o coração mande." (SILVA, 2023)

A escritora, professora e ialorixá Lívia Natália⁴⁹, em uma de nossas interações na mesma rede social, em vinte e um de fevereiro de 2022, ensinou-me:

"O acaçá é um alimento sagrado de Oxalá. Ele deve ser servido frio e sem temperos, como o açúcar, que alterem seu sabor, porque ele é alimento de nosso velhinho. Deve ser molinho porque nosso amado pai é idoso e pode ter dificuldades para mastigar. O acaçá é frio como o Alá de Oxalá e, como esse mesmo Alá, serve para esfriar o que está quente. Serve para acalmar o que está agitado. Oxalá só se curva e se cobre por generosidade, uma vez que nenhum de nós seria capaz

⁴⁹Lívia Maria Natália de Souza Santos nasceu em Salvador – BA em 1979. Filha de Osun, criou-se nas dunas no Abaeté e, segundo a autora, alimentada por Iemanjá, muito se banhou na poética praia de Itapuã. Talvez por isto as águas sejam seu grande tema em *Água negra*, livro de estréia, ganhador do Concurso Literário do Banco Capital em 2011 Categoria Poesia, e de *Correntezas*, seu próximo livro de poemas. Consagrada a Osun e *Odé no Terreiro Ilê Asé Obanan*, a vivência no Candomblé de fundamento Ketu é um dos temas mais fortes de sua escrita, na qual aparecem também temáticas relativas à vivência da mulher negra com seu corpo, cabelos e todos os signos étnicorraciais que atravessam, buscando subverter conceitos e reinventar modos de ser. Lívia Natália é Mestre (2005) e Doutora (2008) em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente é Professora Adjunta do setor de Teoria da Literatura da UFBA, onde coordena os grupos de pesquisa *Derivas da Subjetividade na Escrita Contemporânea*, no qual pesquisa literatura contemporânea escrita em Blogues, e *Corpus Dissidente: Poéticas da Subalternidade em escritas e estéticas da diferença*, no qual se dedica a estudar a Literatura Negra escrita por mulheres no Brasil e nos PALOP, com recorte em gênero, raça e sexualidades. Além de ensinar disciplinas ligadas ao campo da Teoria da Literatura na UFBA, também coordena e ministra Oficinas de Criação Literária nesta Universidade e em projetos, para crianças em situação de risco. Atualmente, faz formação em Psicanálise Clínica. Texto extraído da plataforma Literafro. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/571-livia-natalia>. Acesso em: 03 mai. 2023.

de vê-lo por inteiro e ficar de pé ante a sua força. O acaçá é a grande alegoria de Oxalá!" (informação verbal, 21 fev. 2022)

Meditei sobre os encruzilhamentos oníricos e as sabenças de terreiro por alguns dias e fui ao encontro do professor Félix Ayoh'Omidire⁵⁰. Conversei com ele sobre as possibilidades que a língua iorubá abriam em termos de uma experimentação lítero-sonora e de como o meu desejo de forjar a materialidade onírica num modo de leitura crítica vinha ganhando força, espaço, tempo em mim. "Kò e kó guardam raiz no ato de aprender", disse-me ele, nesse sentido, ao forjar a ekografia pensei que o exercício crítico a que se propõe manifesta essa vontade em produzir saberes, em movimentar as bases do pensamento racional moderno com direção a algo novo, à um outramento dos sentidos. Aqui, especificamente, o outramento da instância sensível dialoga, modulando-o, com uma descentralização dos discursos estigmatizadores que se foram tecendo ao longo de quarenta anos da epidemia de hiv/aids. Ao mesmo tempo, a noção de cura emerge como um fazer em-possível, se assim eu posso dizer. Em-possível porque guarda em si a potencialidade da fabulação crítica e da experimentação po-Ética, mesmo diante da impossibilidade de uma cura biomédica. Bem, é isso que se espera de um gênero literário como a tese, não?

Félix falou-me um bom tempo, também, acerca do *àkàsà* e de como essa iguaria faz parte do cotidiano dos iorubás tendo, portanto, muita fama no

⁵⁰ Félix Ayoh'Omidire é Professor Titular de estudos literários, étnicorraciais e culturais luso-afro-brasileiros e afro-latino-americanos na Universidade *Obafemi Awolowo*, Ile-Ife, Nigéria. Possui graduação na áreas de Francês/Português (*Combined Honours*) da *Obafemi Awolowo University*, Ile-Ife (1991), Especialização em Português Língua Estrangeira pela Universidade do Porto, Portugal (1998), Mestrado em literatura comparada pela *Obafemi Awolowo University*, Ile-Ife (1999) e Doutorado em estudos literários, étnicos e culturais afro-brasileiros e iorubá-africanos pela Universidade Federal da Bahia (2006). Desde 2017, é pesquisador-colaborador internacional do grupo de pesquisa Rasuras do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Desde 2018, Ayoh'Omidire é professor visitante do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras (UFBA), onde atua também como orientador para professores em formação (PFNs) aprovados para ministrar os 6 módulos do curso de extensão em língua e cultura yorubá oferecido pelo Núcleo Permanente de Extensão em Letras (NUPEL, UFBA). É co-coordenador e integrante do grupo de pesquisa *YoruBantu: Epistemologias Yoruba e Bantu* em estudos literários, linguísticos e culturais aprovado pela CNPq. Desde 2020 é membro do Conselho científico do *Musée Internationale de Vodoun/Orisa* de Porto Novo, sob a administração da ANTP, Presidência da República do Bénim. Autor de 10 livros publicados, 4 livros editados, 25 capítulos em livros, 17 artigos publicados em revistas, 4 resenhas de livros, vários poemas e 2 antologias de contos (inéditos) assim como de um CD de cantos para contos-cantados em língua iorubana. Texto informado pelo autor na Plataforma Lattes. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do>. Acesso em 02 abr. 2022.

território da Iorubalândia⁵¹ e por isso mesmo podendo assumir outros nomes, como o *èkọ*, por exemplo. A diáspora africana fez com que, aqui no Brasil, sobretudo nos terreiros de candomblé, o *àkàsà* mantivesse esse prestígio. Na ritualística religiosa é imprescindível para tudo que se faz, como já nos ensinou as mais velhas, a presença do bolinho de milho branco envolto por folha de bananeira... É possível pensar, portanto, que após a travessia forçada, depois do agitado movimento de desterritorialização e despossessão, causados pelo vai e vem das marés a golpear o tumbeiro, a subjetividade afrodiaspórica retomasse no paladar, no tato e no corpo algo que fosse capaz de acalmar, imaginativa e materialmente, o que se agitou dentro e fora de si, como disse Yá Livia Natália. A ekografia, acompanhando essa capacidade sinestésica da matéria, da forma, faz esse chamamento, também, à um modo de fazer leitura crítica que não reitera padrões editoriais e citacionais do mercado financeirizado, fazendo o espaço-tempo das artes contemporâneas girar sempre-já em torno de si e de um inconsciente colonial que elege, numa temporalidade do progresso, *commodities* multiculturais capturáveis pelos regimes identitários.

O professor Félix, como que se conectando diretamente com a tese que aqui desenvolvo, por fim, chamou-me atenção que a depender da entonação, dos sinais diacríticos, da grafia e de qual sentido se quer dar, *kò* e *kó* podem assumir um sentido de rejeitar, negar. Pensei: nessa escuta, nessa leitura, nesse exercício de fabular a linguagem a partir das artes contemporâneas, o fazer ekográfico se interessa justamente pelas vidas negadas, pelas vidas rejeitadas. Constitui-se, então, como um modo de leitura crítica que emerge de tais vidas, da escuta atenta e afetuosa dessas vidas que são impedidas, diuturnamente, de produzirem para si uma vida grafada como obra de arte, como diria Michel Foucault. O ato de emersão, portanto, suscita deslocamentos múltiplos que vão encontrar na autoria complexa (LADDAGA, 2013) um sentido próprio, uma poética.

Diante das possibilidades que a grafia e a sonoridade das palavras em língua iorubá foram se abrindo, entendi que ekografia, grafada dessa forma,

⁵¹ Área cultural africana que compreende parte dos países Nigéria, Benin e Togo, habitada pelos iorubás.

seria a maneira mais adequada para comunicar uma profusão de sentidos que se emaranham justamente a partir do modo como o conhecimento se grafa. A partir de um mergulho poético no arquivo oferecido pelo dicionário foi possível encontrar os seguintes verbetes e seus respectivos significados:

ÈKÒ (substantivo): Vigor, poder de resistência, articulação, junta.
EKÒ (substantivo): Junta.
EKÓ (substantivo): Encanto dado às seguidoras de Ifá.
ÈKÓ (substantivo): Antiga denominação da atual cidade de Lagos, na Nigéria.
(BENISTES, 2011, p. 210)

Soma-se a essas grafias as do “*èkọ*”, significando a oferenda ritual e o “*èkọ*”, significando ensinamento, instrução, lição, aula, educação. Bem, ao grafar a ekografia sem os sinais diacríticos nomeio um modo de leitura crítica, abrindo a palavra para esse exercício de vida e potência que habita a linguagem. Nesse sentido, a partícula “eko” é preferível à partícula “akasa”, pois parece abrir-se melhor às possibilidades semânticas das grafias iorubanas, ao mesmo tempo em que guarda em si a própria potência de uma escrita forjada na e pela ancestralidade, como o ensinamento de Vovó Cici de Oxalá sugere-nos. Além disso, ao pronunciar “ekografia” e não “akasagrafia”, a materialidade fônica já aponta, também, para essa possibilidade sonora de produção de conhecimento que se grafa nas malhas do tempo espiralar⁵², ecoando as vidas de muitas outras vidas, pelo exercício do eco, numa repetição que gera a diferença.

Por certo aquele ancião indicava-me um caminho. Grafia, lição, acaçá, silêncio, som, sonho...

⁵²A percepção de um tempo que se constitui na dimensão espiralar é elaborada pela escritora Leda Maria Martins ao longo de sua obra *Afrografias da memória* (1997). Inspirada por uma cosmovisão banto, a noção de tempo espiralar dá conta de uma experiência temporal que não captura passado, presente e futuro como tempos fechados em si, datados, mas, ao contrário, como uma experiência em que passado, presente e futuro existem numa elaboração sensível que compõe o que é, o que já foi e o que será. Diferentemente da noção de tempo espiralar, a cosmovisão branco-europeia, que colonizou as noções de História, experimenta um tempo linear onde a noção de progresso (do menor para o maior, do passado para o futuro, da barbárie para a civilização...) constitui a precária relação de sensibilidade entre as interações espaço-temporais.

1.3 O evento racial e as cenas virais: um ensaio para a fuga

Há algum tempo o intelectual e músico Mateus Aleluia tem falado publicamente de uma condição que ele nomeia por recuada. Numa entrevista, concedida no ano de 2017, o pedagogo cahoeirano (BA) retoma uma fábula, escrita na década de 1970 pelo economista Edmar Bacha⁵³ para conceituar o que ele chama de recuado e mostrar a atualidade contida na estória. Em linhas gerais o argumento é de que o Brasil pode ser comparado ao fictício e desigual reino de Belíndia, uma contração metafórica entre Bélgica e Índia, isto é, nosso país guardaria características de um país pequeno e rico, em qual um número reduzido de pessoas viveria em condições similares à Bélgica, e ao mesmo tempo uma realidade socioeconômica de um país de proporções continentais em que a maioria de sua população viveria em condições de precariedade, vulnerabilidade e exclusão. Ele nos diz, retomando o argumento de Edmar Bacha:

"[...] Exatamente, o Brasil é uma Bélgica misturada com a Índia. [...] Nós temos 30% que vivem debaixo do protetorado da administração pública e 70% de excluídos. Nós somos realmente os recuados da sociedade. Podemos não ser recuados do ponto de vista social, mas somos recuados do ponto de vista econômico, político, de reconhecimento de cidadania. Quando eu falo assim, recuados, somos 70%. Não é somente o negro, não, é quem vive dentro dessa margem de 70% de excluídos" (ALELUIA, 2016, s/p)

O eco contido na sonoridade da palavra recuado remete-me às reflexões de Denise Ferreira da Silva acerca do regime ético, estético, econômico e político em que estamos inseridos globalmente. Em *A Dívida Impagável* (2019) a autora elabora um argumento filosófico muito potente e que reside no ato de

"registrar, [tentando interromper], o desdobrar da lógica perversa que oclui a maneira como, desde o fim do século XIX, a racialidade, opera como um arsenal ético em conjunto – por dentro, ao lado, e sempre já – a/diante das arquiteturas jurídico-econômicas que constituem o par Estado-Capital" (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.33, colchetes meus).

⁵³Ver "O Rei da Belíndia". Disponível em: <http://epocanegocios.globo.com/Revista/Common/0,,ERT71666-16642,00.html>. Acesso em 28 out. 2021.

Ao nomear essa lógica perversa por dialética racial somos levados, na leitura de seu argumento, a uma compreensão e um mapeamento do pensamento ocidental/moderno⁵⁴ como esse agente produtor de ferramentas/arsenal da racialidade⁵⁵. No Mundo Ordenado⁵⁶, tal como postulado pela filósofa, a separação entre Sujeito e Mundo, serve para justificar o reino da violência e, conseqüentemente, dar sentido à dialética racial. Em outros termos, esse "Mundo das categorias, o Mundo Ordenado" (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.101) sustentado por três pilares ontoepistemológicos: a separabilidade, a determinabilidade, a sequencialidade⁵⁷, cria a cena de enunciação que performa a sociabilidade ocidental, ou branco-europeia: "Eu sou", "Eles/elas/elus não são ou não podem ser", onde a primeira pessoa corresponde ao sujeito singular, autodeterminado, porque se pressupõe único, universal, produtor da "noção

⁵⁴"De René Descartes até Hegel, passando pela antropologia biológica do século XIX, pela sociologia e antropologia do século XX e que continuam até hoje" (FERREIRA DA SILVA, 2016, 7min).

⁵⁵"Quando eu falo de ferramentas/arsenal da racialidade eu estou falando de ideias como diferença racial, diferença cultural, miscigenação, hibridade" (FERREIRA DA SILVA, 2016, 7min47seg).

⁵⁶A ideia de um Mundo Ordenado é desenvolvida pela filósofa negra-feminista Denise Ferreira da Silva (2019) e diz respeito à produção de toda uma ordenação do mundo a partir dos pilares branco-europeus que definem os conceitos de Sujeito, Mundo, Tempo e Progresso. O Mundo Ordenado, nas palavras de Amílcar Packer, leitor de Denise Ferreira da Silva, é "estruturado e reencenado pela tríade colonial-capital-racial a partir de uma violência total" (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.197).

⁵⁷O texto filosófico de Denise Ferreira da Silva debruça-se na construção de um argumento a partir de um profundo e intenso diálogo crítico com os cânones da filosofia moderna. Não é meu objetivo, aqui, reproduzir pormenorizadamente o percurso da escritora, mas para o entendimento do argumento construído nessa tese convém sintetizar os três pilares ontoepistemológicos (separabilidade, determinabilidade e sequencialidade) que sustentam o Mundo Ordenado tal qual o conhecemos. Para a compreensão da **separabilidade** e **determinabilidade** Denise Ferreira da Silva nos diz: "dois elementos entrelaçados do programa kantiano continuam a influenciar projetos epistemológicos e éticos contemporâneos: (a) separabilidade, isto é, a ideia de que tudo o que pode ser conhecido sobre as coisas do mundo deve ser compreendido pelas formas (espaço e tempo) da intuição e as categorias do Entendimento (quantidade, qualidade, relação, modalidade) –, todas as demais categorias a respeito das coisas do mundo permanecem inacessíveis e, portanto, irrelevantes para o conhecimento; e, conseqüentemente, (b) determinabilidade, a ideia de que o conhecimento resulta da capacidade do Entendimento de produzir conceitos formais que podem ser usados para determinar (isto é, decidir) a verdadeira natureza das impressões sensíveis reunidas pelas formas da intuição." (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.39). Por último, a intelectual define "a noção de **sequencialidade**, que descreve o Espírito como movimento no tempo, um processo de autodesenvolvimento, e a História como a trajetória do Espírito. Com essas manobras, ele [Hegel] introduz uma versão temporal da diferença cultural representada pela atualização dos diferentes momentos do desenvolvimento do Espírito e postula que as configurações sociais da Europa pós-Iluminista são o ápice do desenvolvimento do Espírito" (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.39, grifo meu).

ética da humanidade – identificada com as particularidades das coletividades branco-europeias" (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.43) e as outras pessoas, basicamente todas as coletividades produzidas para além do Norte Global, correspondem àqueles/àquelas que se distribuem no plural da outridade racial, aos corpos que são enquadrados, sempre, pela lógica da exclusão e obliteração, os corpos/vidas sem valor: nós, as vidas recuadas.

Podemos dizer que o regime sobre o qual Denise Ferreira da Silva está produzindo suas reflexões assemelha-se em muito com o que foi nomeado pelo filósofo Achille Mbembe (2018) como necropolítico, isto é, um regime de administração da vida e da morte que,

"em nosso mundo contemporâneo, as armas de fogo são dispostas com objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar 'mundos de morte', formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem estatutos de 'mortos-vivos' (MBEMBE, 2018, p.71, aspas do autor).

Expandindo a reflexão do autor refiro-me amplamente às armas, não apenas como os objetos metálicos disparadores que parecem sentir o cheiro dos corpos preche de melanina acentuada, mas também à toda arquitetura colonial (jurídica, econômica e simbólica) que dá sentido à violência total, como esse combustível que mantém o estado das coisas num *continuum* de distribuição irregular e desigual de precariedade, baseada, sobremaneira, no arsenal da racialidade.

A filosofia contemporânea continental, produzida por Denise Ferreira da Silva, numa crítica direta às ações da filosofia moderna (emergente da territorialidade branco-europeia), informa-nos que é no desenrolar de uma temporalidade linear (marcadamente mobilizada em todo o século XIX) que se assentam as ideias em torno dos conceitos de Mundo, Sujeito, Humano, Humanidade etc., e é nessa operação do pensamento, herdeiro dessa mesma filosofia (que vai de René Descartes à G. W. F. Hegel), que

“todas as outras atividades da mente são reduzidas à determinabilidade: a saber, a atribuição do valor que se refere a um universal (escala ou tabela) enquanto o objeto do conhecimento se torna uma unidade de qualidades formais (propriedades, variáveis, etc.), isto é, um efeito de julgamentos que o produzem por meio da mensuração (grau) e classificação (posição). Essa noção de efetividade ocupa o cerne do programa ético moderno sendo responsável por como a diferença opera dentro deste. Pois lá também a atribuição do valor não é consequência de uma comparação direta – a justaposição de duas ou mais coisas –, mas da operação de um mediador universal (formal ou transcendental) – a unidade universal de mensuração ou a base universal para a classificação. Em outras palavras: a atribuição de valor resulta da operação de algo que compartilha os atributos que a razão universal adquiriu no fim do século XVIII.” (FERREIRA DA SILVA, 2019, pp. 136-137)

Bem, é justamente a partir dessa determinação de um valor, operado pela racionalidade ocidental moderna, sobre as categorias que constituem o social/cultural, que toda uma discussão sobre a vida e a morte vão se dar. Na análise da dialética racial, por exemplo, formulações sobre a experiência vivida do negro emergem a partir de conceitos como os de morte social⁵⁸; de uma subjetividade negra preenchida pela experiência de ser nada [*nothingness*]; do status de coisidade [*thingliness*] da materialidade corporal e subjetiva do negro; ou de uma “ontologia antirrepresentacional” da vida negra a partir do vazio [*void*] (PINHO, 2021, pp. 50-51).

Para o pensamento que tenho produzido aqui, convém exemplificar o quanto essas arquiteturas (jurídica, política, econômica e simbólica) que

⁵⁸ O conceito de morte social pode ser entendido como essa operação discursiva e performativa que mantém a vida negra como “nada”, isto é, lida, sempre-já, a partir do seu intrínseco valor negativo ou nulo, pela racionalidade ocidental. Digo intrínseco, pois seguindo os argumentos de Denise Ferreira da Silva (2019), a racionalidade moderna vai operar, ao longo do tempo, justamente na construção desses valores e hierarquias, via operações de determinabilidade, separabilidade e sequencialidade. Nesse sentido, por estabelecer-se como hegemônica, como norma, tal racionalidade vai atribuir valor às vidas de acordo com a própria conjectura em torno da noção de raça, sendo a branca-europeia valorada como humana (tendo status positivo, de unidade, de centralidade) e as outridades raciais, inclui-se aqui a negra, como sub-humanas (tendo status negativo ou nulo). A reflexão sobre o conceito de morte social opera a partir dessa constatação de que há um padrão que forma e conforma as sociedades ocidentais e que nesse padrão a vida negra (ou racializada) é uma não vida, é uma coisa morta. Para uma maior reflexão sobre o conceito sugiro as seguintes leituras: PATTERSON, Orlando. *Slavery and social death: a comparative study*, Harvard University Press, 1982 (Trad. Bras. Fabio Duarte Joly. São Paulo, EDUSP, 2008); SEXTON, Jared, “The Social Life of Social Death: On afro-pessimism and black optimism”, *InTensions*, [S. l.], n. 5, 2011.; SILVA FERREIRA DA, Denise. “No-bodies: law, raciality, violence”, *Griffith Law Review*, v.2, n.18, London, 2009, p. 212-236; WILDERSON, Frank, *Red, white & black. Cinema and the structure of U.S. Antagonisms*, Durham, Duke University Press, 2010. A Enciclopédia de Antropologia da USP também fornece um vasto verbete sobre o conceito. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/conceito/morte-social>. Acesso em 28 fev. 2023.

assentam o Mundo Ordenado, em Denise Ferreira da Silva (2019), podem ser observadas e quantificadas, sobretudo quando se cruzam os diversos marcadores de opressão. Por exemplo, segundo o Boletim Epidemiológico de HIV e Aids 2022, publicado anualmente pelo Ministério da Saúde do Brasil:

Quando distribuídos proporcionalmente os óbitos notificados no ano de 2021 por raça/cor, observa-se que 58,9% dos óbitos se deram entre negros (45,3% em pardos e 13,6% em pretos), 37,9% entre brancos, 0,3% entre amarelos e 0,3% entre indígenas. O percentual de óbitos entre mulheres negras foi discretamente superior ao observado em homens negros: 59,4% e 58,7%, respectivamente. Realizando uma comparação entre os anos de 2011 e 2021, verificou-se queda de 7,6 pontos percentuais na proporção de óbitos de pessoas brancas e crescimento de 9,2 pontos percentuais na proporção de óbitos de pessoas negras (BRASIL, 2022, p. 26).

Se a letalidade⁵⁹ da epidemia de hiv/aids atinge majoritariamente corpos negros e, igualmente, se percebemos nos dados um crescente na mortalidade de tais corpos em comparação com a diminuição da mortalidade de corpos brancos é necessário que nos perguntemos: É possível produzir uma reflexão sobre o cenário brasileiro [talvez global] do hiv/aids onde a dimensão racial não seja prioritariamente levada em conta? A quais corporalidades e subjetividades se aplica a corrente afirmação de que "o HIV/AIDS não é mais um grande problema como foi na década de 1980"⁶⁰? Por quais corpos choramos uma perda, por quais corpos fazemos um luto? Essas são perguntas centrais que balizam a cena primordial das reflexões que estão sendo tecidas aqui na tese.

Outra cena relativa à uma dimensão virológica, não exatamente a do vírus do hiv/aids, e uma evidente intersecção com a raça é, por exemplo a pandemia do coronavírus. Segundo os dados levantados pela Pública - Agência de Jornalismo Investigativo, com base nos Boletins Epidemiológicos do

⁵⁹Refiro-me, aqui, aos efeitos da pandemia relacionados diretamente com as diferenças sociais e não às características da infecção ou ao modo de agir do vírus hiv em diferentes indivíduos e diferentes organismos.

⁶⁰Esta é uma afirmação recorrente em muitos grupos que desenvolvem estratégias de prevenção e tratamento para o hiv/aids. Da mesma forma, ao fazermos um recorte geracional da pandemia, essa frase é muitas vezes repetida por pessoas que vivem com hiv/aids (PVHA) e que acompanharam o surgimento da pandemia na década de 1980, os discursos subsequentes que davam conta de um destino inexoravelmente trágico para a pessoa infectada e, por último, viram também a evolução farmacológica que permitiu às pessoas que vivem com hiv/aids o status de cronicidade perante a epidemia.

Ministério da Saúde de 11 a 26 de abril de 2020, portanto, naquilo que entendíamos como início ou fase inicial da pandemia, no território brasileiro:

Em duas semanas, a quantidade de pessoas negras que morrem por Covid-19 no Brasil quintuplicou. De 11 a 26 de abril, mortes de pacientes negros confirmadas pelo Governo Federal foram de pouco mais de 180 para mais de 930. Além disso, a quantidade de brasileiros negros hospitalizados por Síndrome Respiratória Aguda Grave (SRAG) causada por coronavírus aumentou para 5,5 vezes.

Já o aumento de mortes de pacientes brancos foi bem menor: nas mesmas duas semanas, o número chegou a pouco mais que o triplo. E o número de brasileiros brancos hospitalizados aumentou em proporção parecida.

A explosão de casos de negros que são hospitalizados ou morrem por Covid-19 tem escancarado as desigualdades raciais no Brasil: entre negros, há uma morte a cada três hospitalizados por SRAG causada pelo coronavírus; já entre brancos, há uma morte a cada 4,4 hospitalizações. (MUNIZ, FONSECA e PINA, 2020)

No desenrolar de quase quatro anos dessa pandemia (2019-2023) podemos verificar que a gramática racial segue costurando as dinâmicas que determinam quem vive e quem morre. Por exemplo, ao examinarmos a *Nota Técnica – nº 76* publicada pelo IPEA - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (BRASIL, 2020); o e-book "*População Negra e Covid-19*", lançado pela ABRASCO - Associação Brasileira Saúde Coletiva (ABRASCO, 2021); e as pesquisas "*Raça e Covid no município de São Paulo*" (2020) e "*Abordagem territorial e desigualdades raciais na vacinação contra Covid-19*" (2021), divulgadas pelo Instituto Pólis, verificamos que as pessoas racializadas morrem em maior número, além de estarem expostas, de forma mais intensa, aos regimes de precarização e vulnerabilização das suas vidas. Esse *continuum* de violência pode ser entendido a partir dos vários fatores que justificam o regime necropolítico e a dialética racial, tais como: o acesso desigual às políticas de vacinação e atendimento médico, o "privilegio" de quem pode fazer *lockdown* ou daquelas pessoas que têm direito/possibilidade de atuar com o teletrabalho. As quatro publicações são unânimes em apontar a prevalência dos dados de desigualdade entre pessoas brancas e pessoas negras⁶¹.

⁶¹Um dado importante que sempre convém lembrar é o de que segundo o Relatório Final da CPI do Assassinato de Jovens, proposto pelo Senado Federal do Brasil em 2016: "a cada 23 minutos ocorre a morte de um jovem negro no Brasil" (BRASIL, 2016, p.32) e tais mortes estão "diretamente relacionadas à ação ou omissão do Estado" (BRASIL, 2016, p. 31). Contribuindo com a lógica de violência, exclusão e obliteração no Mundo Ordenado, o "mais impactante é o

Na introdução de *A Dívida Impagável* (2019) e em *Homo modernus: Para uma ideia global de raça* (2022), Denise Ferreira da Silva expõe a questão que lhe move ao longo dos seus trinta anos de trabalho: como é possível que o genocídio da população negra persista sem que isso provoque uma transformação ética radical no mundo? Um dos argumentos centrais na perspectiva da intelectual é a de que o mundo tal qual nós o conhecemos ou como nos foi dado a conhecer, isto é, o Mundo Ordenado, funciona a partir da expropriação violenta da terra e da força dos não-brancos numa repetição sistemática dessa lógica ao longo do processo histórico, ou seja, "contra a visão teórica tradicional que situa a escravidão na pré-história do capital, eu proponho a necessidade de reconhecer que o valor total produzido pela mão-de-obra escrava continua a sustentar o capital global" (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.87). A partir dessa proposição, é possível compreender que a expropriação dos recursos (físicos, territoriais, subjetivos, afetivos, criativos, espirituais...) via violência total, como modo de funcionamento da máquina colonial, funda e sustenta as bases para produzir o cenário de exclusão, violência e obliteração do corpo negro e, por consequência, dos corpos que dissidem da norma branco-europeia. Nesse sentido, "qualquer análise séria do modo corrente de operação do duo Estado-Capital exige uma atenção à gramática racial, porque esta organiza o espaço global, orientado pela realização da necessidade de dirimir e dissipar os efeitos da racialidade" (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.37). Consequentemente, se as reflexões propostas pelo relatório final da CPI do Assassinato de Jovens, tanto quanto as do Boletim Epidemiológico de HIV e Aids 2022 e os dados levantados sobre o coronavírus fazem sentido no Mundo Ordenado é preciso, então, que expandamos ainda mais o nosso campo de compreensão e perguntemo-nos: Como as arquiteturas do par Estado-Capital formam e performam os cenários de exclusão, violência, obliteração e precarização de corpos infectados e racializados? Como interromper a Ordenação do Mundo desde um lugar de

silêncio da sociedade, das camadas médias e superiores, para quem esses assassinatos não constituem um problema social, pelo contrário, sendo considerados por muitos uma necessária estratégia de erradicação da bandidagem" (BRASIL, 2016, p.32).

afirmação/valoração positiva da vida soropositiva racializada? Como ressignificar a morte na direção de um Mundo Implicado⁶²?

Pensando especificamente nas PVHA qual poderia ser a lição que aquele azeviche senhor tentava me comunicar por entre as ressonâncias oníricas? Hoje, mergulhado no movimento de escrita, penso que aquela disposição do sonho tem uma profunda ligação com a dificuldade, experimentada por nossas vivências racializadas e positivas, em falar: falar sobre os atravessamentos que compõem um corpo e uma subjetividade marcados duplamente por dois signos construídos socialmente como negativos, como signos de morte (a negrura e a positividade); falar contra as violências que vão se sobrepondo até nos tornar mortos-vivos, nos termos *mbembianos*. Ao analisar o Índice de Estigma em relação às pessoas vivendo com HIV/AIDS⁶³ (UNAIDS, 2019) é impossível não ecoar a famosa pergunta feita por Gayatri Spivak (2010): pode o subalterno falar? Ao que podemos responder, guardando a devida diferença entre as situações analisadas pela autora e a natureza da reflexão que proponho aqui, que não, as pessoas racializadas e positivas não podem falar.

A impossibilidade de falar não está relacionada a problemas no aparelho fonador, nem mesmo à ação do vírus do hiv/aids ou das especificidades

⁶²A ideia de um Mundo Implicado é desenvolvida pela filósofa Denise Ferreira da Silva (2019) e diz respeito ao exercício especulativo/da imaginação que produz uma outra paisagem psicossocial para compreender e agir no tempo-espço. Essa outra imagem pressupõe, como uma ação primordial, a destruição completa dos pilares que permitem e financiam a violência advinda da expropriação total dos valores (materiais, subjetivos, afetivos, territoriais...) produzidos pela subjugação colonial branco-europeia. Nesse sentido, para construir um outro mundo, no qual a exploração violenta não seja a tônica, é imprescindível que o que o permitiu seja destruído. O exercício de especular criticamente um outro mundo é, também, uma ação política, uma movimentação radical protagonizada pelas corporalidades e subjetividades que ficaram alheias ou foram excluídas da construção do mundo como o conhecemos.

⁶³"O Índice de Estigma é uma ferramenta para detectar e medir a mudança de tendências em relação ao estigma e à discriminação relacionados ao HIV, a partir da perspectiva das pessoas vivendo com HIV. Iniciado em 2008, o índice é uma iniciativa conjunta da Rede Global de Pessoas Vivendo com HIV (GNP+), Comunidade Internacional de Mulheres Vivendo com HIV/AIDS (ICW), Federação Internacional de Planejamento Familiar (IPPF) e o Programa Conjunto das Nações Unidas sobre HIV/AIDS (UNAIDS). [...] A iniciativa brasileira, aplicada pela primeira vez em 2019, foi possível graças à parceria entre as seguintes organizações e instituições: Rede Nacional de Pessoas Vivendo com HIV e AIDS (RNP+), Movimento Nacional das Cidadãs Positivas (MNCP), Rede Nacional de Adolescentes e Jovens Vivendo com HIV e AIDS (RNAJVHA), Rede Nacional de Mulheres Travestis e Transexuais e Homens Trans vivendo e convivendo com HIV/AIDS (RNTTHP), ONG Gestos - Soropositividade, Comunicação e Gênero, Programa Conjunto das Nações Unidas sobre HIV/AIDS (UNAIDS) no Brasil, Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) no Brasil e Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)." (UNAIDS, 2019, p.11).

identitárias do corpo racializado, mas se relaciona justamente com as arquiteturas do necropoder que forjam essa impossibilidade, que trabalham no sentido da manutenção do silêncio, da violência e da obliteração de tais vidas. Segundo o Índice de Estigma, e em diálogo com a tendência apontada pelo Boletim Epidemiológico 2022 (da maior mortalidade por hiv/aids em pessoas negras), 64,1% das pessoas entrevistadas relataram sofrer algum tipo de discriminação ou estigma por conta de sua condição de saúde. Ao levarmos em consideração que do total de pessoas entrevistadas 65,4% responderam ao quesito raça/cor/etnia autodeclarando-se negras (sendo que 37,7% declararam-se pardas e 27,7% declararam-se pretas), podemos inferir que a subalternização que recai sobre os corpos negros e positivos é ainda mais intensa, isto é, na mesma medida em que morremos mais, também somos as que mais sofremos com episódios de discriminação, estigma, solidão e medo justamente pelas violências advindas do ato de falar abertamente sobre nossos atravessamentos. Pensando sobre os efeitos dessa configuração psicossocial estigmatizante e anti-negra, podemos afirmar, com base no Índice, que do total de pessoas entrevistadas quase metade delas (47,9%) relataram ter sido recém diagnosticadas com problemas de saúde mental, isto é, "a exposição constante ao estigma e à discriminação tem impacto sobre como a pessoa se sente, sua inserção em diversos meios sociais e até mesmo a conquista de seus objetivos pessoais" (UNAIDS, 2019, p.35) reafirmando o espaço-tempo dos "mundos de morte" (MBEMBE, 2018, p.71).

A noção de recuado, proposta por Mateus Aleluia, além de localizar o não pertencimento das vidas desimportantes, com múltiplas camadas de intersecções, aos regimes de hegemonia e visibilidade, guarda também a força ética, poética e estética no sentido daquilo que Denise Ferreira da Silva diz sobre a tarefa de imagear o mundo outramente. Ao ser questionado sobre qual seria a definição de recuado o *nosso mais velho* responde: "É a pessoa que tá se preparando para avançar, mas não avançou. Porque cada recuo é um preparo para poder se dar um passo à frente. E a capoeira é bem isso, né?" (ALELUIA, 2016, s/p). Se o possível para as vidas recuadas, desde o regime necropolítico do Mundo Ordenado, é a morte, a violência e a obliteração, o que

forjar nos interstícios? O que forjar nos recuos? O que forjar nos sonhos? Nada menos que o impossível, pois o impossível para as vidas negras e infectadas é a vida, é a manutenção da vida, é o respiro diante das arquiteturas engajadas no nosso sufocamento, no silenciamento de nossas vozes.

Uma certa feita Gilles Deleuze escreveu: "um pouco de possível, senão eu sufoco" (DELEUZE, 1992), mas às vidas recuadas o possível se apresenta com índices de mortalidade que se enamoram na subida exponencial das estatísticas, com oitenta balas de arma de fogo dirigidas ao seu corpo, com joelhos e botas de policiais brancos sufocando as gargantas. Basta lembrar do testamento deixado pelas últimas palavras de George Floyd⁶⁴: "Eu não consigo respirar!". Para imagear o mundo outramente sinto a necessidade de deixar grafado, não sem uma dose de ironia, que para a travessia destas linhas "um muito de impossível, senão não suporto". Portanto, explorando os ecos de Seu Mateus Aleluia, habitar o recuo é forjar o impossível como movimento de legítima defesa e modo de agência de/com os afetos de resistência/protesto (GUATTARI, 1981). É a ginga de capoeira, como essas "situações marcadas por idas e vindas, por movimentos de vai-e-vem, balanços e contrabalanços" (TAVARES, 2020, p.43). Por aqui está *èkó*, por aqui canta o fundamento... A ekografia reside justamente nesse corpo restituído com o vigor da impossibilidade, no corpo que se apazigua subjetivamente, Ori-entado⁶⁵ para seguir contracolonial, num corpo que ginga contra as narrativas necropolíticas para forjar aquilo que ainda não existe: seja a vida, seja a cura, seja o status de humano.

O Preto Velho do meu sonho, desde seu silêncio, fez ressoar pelas bandas de cá isso que eu estou chamado de ekografia. O fazer ekográfico, portanto, assume essa potência de ecoar e grafar a vida no impossível das vidas desimportantes para o par Estado-Capital. Brincando com as palavras e com o idioma português, a língua colonial que nos foi imposta, digo que a

⁶⁴George Floyd era um cidadão afro-americano, assassinado por um policial branco, Derek Chauvin, ao ser mantido em sufocamento por exatos oito minutos e quarenta e seis segundos sob os joelhos do funcionário de polícia.

⁶⁵No sentido que se pretende aqui refere-se à "divindade da cabeça de cada indivíduo [...]; cabeça, destino" (PRANDI, 2001, p. 568).

ekografia se assemelha muito precariamente com aquele exame médico⁶⁶ em que uma onda sonora é emitida e ecoa produzindo uma imagem, por exemplo, detectando uma gravidez ou um crescimento anormal de células no corpo humano. A ekografia opera por formas de escuta das artes contemporâneas – no caso específico desta tese a cena artística manejada por pessoas racializadas e positivas – modulando a vida, sem a intenção de capturá-la, ao mesmo tempo em que compõe possibilidades de resistência, protesto, insubmissão e rebelião ao regime necropolítico. É um fazer gingado, recuado, uma escuta imaginativa e intersensorial que se projeta no mundo colonial (Mundo Ordenado), anti-negro e sorofóbico, desde o lugar da ginga, compreendendo-a como essa "operação para modelar e administrar o entendimento e o sentimento do mundo da vida, mas sobretudo ganhar confiança na ultrapassagem de obstáculos e dificuldades" (TAVARES, 2020, p.24).

1.4 A Equação Ética da Ekografia:

Ekografar a cena das artes contemporâneas em contexto brasileiro, por tudo que disse anteriormente, é, portanto, manejar os regimes do sensível forjados ao longo de quarenta anos da epidemia do hiv/aids, com especial atenção à gramática racial, encruzilhando a travessia e restituindo o fôlego, o respiro e a energia vital expropriada das vidas recuadas. A seguir, inspirado pelos experimentos do pensamento e o movimento de imageação em Denise Ferreira da Silva (2019) e, também, animado pela potência conceitual e dialógica tanto da negritude (FERREIRA DA SILVA, 2019) quanto da pretitude (MOTEN, 2021), vou tecer uma performance – tendo a linguagem, a palavra e os símbolos gráficos como ferramentas – que se utiliza da “formalização através do raciocínio matemático” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 140). Utilizando-me do programa e do léxico que sustentam a racionalidade ocidental branco-europeia [a lógica], pretendo deslocar a vontade de verdade da ciência exata [matemática] para um outro espaço-tempo capaz de significar outra coisa que não as cenas e números de morte citadas anteriormente, quando se considera

⁶⁶Também chamado de ultrassonografia ou ecograma.

a intersecção hiv/aid\$ e racialidade. A partir dessa "performance celebratória do pensamento" (MOTEN, 2021, p.139), pretendo criar, justamente, uma imagem da ekografia como modo de leitura crítica no campo das artes, ou seja, a Equação Ética da Ekografia opera "para ajudar a imaginação a fugir dos cercos do pensamento moderno. [...] para soltar aquilo que na negridade [e na positividade] tem a capacidade de revelar um outro horizonte (e correspondentes narrativas) de existência" (FERREIRA DA SILVA, 2019, pp.122-124, colchetes meu).

Nos movimentos da linguagem que se seguirão, utilizo procedimentos matemáticos básicos: igualdade (quando entidades separadas por um símbolo [=] significam a mesma coisa); potenciação (quando entidades idênticas [bases] são multiplicadas por si mesmas num determinado número de vezes [expoente]) e Regra de Sinais, com o intuito de "soltar e mobilizar a negridade [e a positividade] num procedimento de confrontação com a vida" (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.140).

movimentum:

Ao remexer o comum do imaginário necropolítico, o sangue aparece como um signo capaz de conectar tanto as experiências da gramática racial como as experiências em torno das vidas positivas. Da gramática racial pululam imagens, em sua grandiosíssima maioria, que dão conta do derramamento de sangue das vidas negras em vias públicas, em quantidades excessivas (de corpos, de brutalidade, de dor, de apagamento, de ocultação, de encarceramento etc.). Da experiência soropositiva impera uma imagética do risco, da infecção, do material biológico infectante, do corpo contaminado, perigoso, enfim, dessa matéria humana que parece traduzir uma doença: sangue = HIV/AIDS.

Na literatura oferecida pelas ciências biológicas, sobretudo na área do conhecimento que reflete sobre genética e características hematológicas, sabe-se que os sangues de tipo "O" são os mais comuns entre a população brasileira⁶⁷ e que as pessoas que possuem essa genotipagem são denominadas

⁶⁷Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/noticia/2011/10/quase-90-da-populacao-brasileira-tem-sangue-dos-tipos-e-o.html>. Acesso em 01 fev. 2022.

como "doadoras universais", isto é, dos quatro tipos sanguíneos existentes (A, B, AB e O) a probabilidade de se encontrar tipos "O" é imensamente grande e essas pessoas podem doar seu tecido celular para qualquer indivíduo, sem prejuízo de rejeição⁶⁸.

Utilizando a abstração como articuladora imaginativa, vou assumir o sangue, do tipo "O" como esse veículo/tecido que se doa, inclusive poeticamente, na intenção de comunicar algo, seja transportando nutrientes para as células do corpo humano, seja costurando discursiva e materialmente o imaginário do regime necropolítico (*nekrós/nekróu* – cadáver/morte). A partir dessa abstração poética tenho condições de produzir uma igualdade entre duas entidades que se retroalimentam em termos de posicionalidade. Ora, se o necropoder tem a ver com um regime de mortificação que tem capacidade de fazer visíveis, de forma excessiva, imagens sanguíneas (como as citadas anteriormente).

Logo:

Necropoder = Sangue O;

movimento dual da matéria sanguínea:

Nos termos de Achille Mbembe (2018, p.71), o necropoder objetiva "provocar a destruição máximas de pessoas e criar 'mundos de morte'", portanto, é um regime imbuído numa tarefa matemática de adição, um regime que se compromete com operações de soma, isto é, para se atingir quantidades máximas é preciso que se adicione sempre algo, é preciso que as arquiteturas jurídico-políticas, e policiais, estejam organizadas em torno de acrescentar, sempre-já, uma materialidade às estatísticas (um corpo, uma vida, um flagrante forjado, "um CPF cancelado"⁶⁹), excedendo a nulidade. Pensando a realidade brasileira, citada em dados anteriores, e em atenção à gramática racial podemos inferir que essa política de adição faz sentido num Mundo Ordenado pela violência total, contra e sobre os corpos recuados, isto é, naquilo em que o

⁶⁸Disponível em: <https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2021/07/05/conhece-as-diferencas-entre-os-tipos-sanguineos-e-a-relacao-com-doencas.htm>. Acesso em 01 fev. 2022.

⁶⁹A ideia de "CPF cancelado" ganha notoriedade a partir das falas do ex-presidente do Brasil Jair Bolsonaro e sua rede de propagação odiosa dos discursos de morte, ao ironizarem as mortes da covid.

necropoder se impõe como adição, soma, às vidas recuadas se apresenta como subtração, como obliteração. Em outros termos: uma vida que deixa de existir é uma vida a menos na possibilidade contracolonial de mudar o Mundo. Por outro lado, se cada vez mais vidas são conformadas à lógica colonial ou são mortas por essa mesma lógica, mais capacidade o Mundo terá de manter-se hegemonicamente como está, ou seja, ordenado pela dialética racial e pela violência total. Temos, portanto, um movimento antagônico que pode ser rapidamente expresso por símbolos matemáticos binários, por exemplo, o sinal de positivo (+) e o sinal de negativo (-). Por manter uma proximidade semântica e contextual com a matéria biológica, naquilo que se entende como fator Rh⁷⁰, vou assumir aqui esses dois sinais gráficos para designar, também, essa capacidade antagônica da igualdade proposta anteriormente, bem como chamar atenção para a capacidade de violência generalizada que o necropoder opera.

Logo:

a) Necropoder = Sangue O+

b) Necropoder = Sangue O-

Ora, se Necropoder significa uma duplicidade, podemos afirmar que, ao substituímos a equação "a" na equação "b" e vice e versa, chegaremos à seguinte igualdade: **Sangue O+ = Sangue O-**.

Sabemos, portanto, que essa igualdade, pensada a partir do pressuposto lógico, desenhado pela racionalidade ocidental, não pode existir, não pode ser verdadeira. Afinal, cada tipo sanguíneo possui suas particularidades e um não é igual ao outro. Daí que para seguir no exercício de abstração poética é necessário que a imaginação seja capaz de fugir da captura operada pela racionalidade ocidental. E como fazemos isso? Fazemos isso trazendo para a centralidade do pensamento imageativo aquilo que foi excluído, obliterado, anulado pela valoração moderna: a negritude (FERREIRA DA SILVA, 2019) e a pretitude (MOTEN, 2021).

⁷⁰ Um tipo de sistema de identificação, elaborado na década de 1940, que define se um sangue é positivo ou negativo. Essa identificação é importante, entre muitas outras coisas, para, por exemplo, não haver reações alérgicas nas pessoas que são submetidas à transfusão de sangue.

Na negridade, “a força radical reside na virada do pensamento; o conhecer e o estudar conduzidos pela Negridade anunciam o Fim do Mundo *como o conhecemos*” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 91) e na pretitude, esse “habitar a materialidade social do não lugar – de Não Ter um Lugar – [funciona] enquanto um lugar de estudo” (MOTEN, 2021, p. 154, colchetes meus), um estudo que se move para o outro lado da negação e “[opera] como uma reviravolta insistente do solo sob nossos pés, [essa] que é a preparação indispensável para a derrubada radical do solo em qual nos encontramos” (MOTEN, 2021, p. 188). Em ambas, o chamamento à experimentação radical da linguagem e da imaginação, opera como que restituindo a igualdade, mesmo diante das arquiteturas desiguais de valoração. Ora, como algo positivo pode ser igual a algo negativo? Como que materialidades distintas se igualam e performam um horizonte de possibilidades múltiplas?

Para responder a essas perguntas, imbuídos da negridade e pretitude, é preciso que a gente observe os sinais gráficos matemáticos “+” e “-”. Na observação é possível perceber que eles condensam em si mesmos imagens ou representações que nos suscitam uma ideia de movimento (plano cartesiano), de sentido (esquerda/direita; cima/baixo), de direção (horizontal/vertical), mas também ideias de encruzilhamento, da intersecção, de encontro, do cruzamento, ou seja, em algum momento, em algum ponto (real ou imaginado), aquilo que está em cima encontra-se com o que está embaixo, o de um lado encontra-se com o outro lado, o de dentro encontra-se com o de fora, o visível encontra o invisível, o som encontra o silêncio, a grafia encontra a oralidade, o sonho encontra o “real”, infecção encontra cura...). Esse espaço-tempo de encontro é a encruzilhada!

Base de pensamento e ação, a encruzilhada, agente tradutório e operador de princípios estruturantes do pensamento negro, é cartografia basilar para a constituição epistemológica balizada pelos saberes africanos e afrodiaspóricos. E nos oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam – nem sempre amistosamente – práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 2021, p.51).

Na encruzilhada, como espaço-tempo em que os encontros se dão, a linguagem titubeia, o impossível se forja como acontecimento, nesse sentido, mesmo que o necropoder insista na lógica aditiva como condição ontológica de mortificação das vidas recuadas, Exu – como esse princípio ancestral que habita a "encruzilhada de três caminhos, *orita*, donde os caminhos se encontram e repartem" (ELBEIN DOS SANTOS, 2012, p.191) – propõe às vidas recuadas o encontro como imageação de outros mundos, outra "elaboração de um material que torna pensáveis forças que não o são por si mesmas" (DELEUZE, 2018, p.243), porque obliteradas pela necropolítica. É na encruzilhada que positivo e negativo se igualam, mantendo-se fiéis às suas particularidades. É nela, também, que a ação do necropoder tem capacidade de ser anulada/despotencializada em direção à imageação do mundo outramente. É nela, igualmente, que reside a potência de "recriar à [sic] partir da colonialidade e fugir do caminho que nos empurra pra morte", como nos lembra Michelle Mattiuzzi e Jota Mombaça (2019, p.25). Nos subterrâneos da operação necropolítica encontram-se os rastros de travessias recuadas, os ruídos que ekografam resistências, ebós⁷¹ arriados nas encruzilhadas do fim do Mundo Ordenado com vistas ao Mundo Implicado.

movimento³: movimento que se eleva em terceira potência

Para seguir na experimentação performática da linguagem, vou agora utilizar a potenciação como essa operação matemática capaz de explorar a multiplicação vertiginosa.

Os vírus são organismos conhecidos por suas capacidades singulares de mutabilidade e replicação acelerada. Em se tratando do vírus hiv, causador da aids, sua especialidade é agir fragilizando/destruindo o sistema imunológico do organismo em que se hospeda, ou seja, ao infectar as células de defesa presentes no sangue, caso não haja ação de antirretrovirais (ARV), os vírus encontram um espaço-tempo ideal para a tarefa de maximizar os 'mundos de morte' no organismo infectado.

⁷¹Sacrifício, oferenda, despacho oferecido às divindades (PRANDI, 2001, p. 565).

Estar positivo para o vírus hiv é processar no corpo e na subjetividade os significados sociais que a palavra ***infectado*** ganha, sobretudo quando já se habita a condição de recuado, por múltiplos marcadores, inclusive o racial, prioritariamente. Nesse sentido, desde o regime necropolítico, viver a racialização e estar positivado para o vírus hiv significa mobilizar a linguagem num procedimento de multiplicação vertiginosa, em que ao expor as várias camadas pelas quais o necropoder apropria-se das vulnerabilidades, sua condição ontológica de mortificação é desarticulada e a encruzilhada interseccional emerge como esse fazer que "nos instrumentaliza a enxergar [escutar] a matriz [de opressão] colonial moderna contra os grupos tratados como oprimidos [recuados]" (AKOTIRENE, 2019, p.44, colchetes meus). Emerge, também, como possibilidade de resistência, criação de caminhos, "sensibilidade analítica [que] elucida as articulações das estruturas modernas coloniais que tornam a identidade vulnerável, investigando contextos de colisões e fluxos entre estruturas, frequência e tipos de discriminações interseccionais" (AKOTIRENE, 2019, p.59, colchetes meus).

Desde esse movimento que se eleva à uma terceira potência, recusando o barateamento das complexidades, facilmente cooptáveis pelas dinâmicas binaristas do texto moderno, a encruzilhada interseccional apresenta-se como essa capacidade virótica do pensamento e da ação em utilizar-se da mutabilidade como condição ontológica. Isto é, diante da controvérsia arriada na encruzilhada do Mundo Ordenado, as certezas que localizam racionalmente os indivíduos no texto moderno, mantendo a obliteração e violência das vidas recuadas, têm a oportunidade de se localizarem diante das matrizes de privilégios e, desde mutações discursivas, implicadas e engajadas em outro cenário de mundo, atuarem em prol de saberes aquilombados, saberes e práticas que afirmem o espaço-tempo da liberdade, dos corpos, subjetividades e imaginações livres, constituindo-se, assim, em coletivos de células de aquilombamento.

Bem, ao utilizar o procedimento matemático da potenciação, procedimento em que entidades idênticas [chamadas de bases] podem ser multiplicadas por si mesmas num determinado número de vezes [chamado de

expoente], estou assumindo a multiplicação vertiginosa como um procedimento matemático capaz de fazer referência, ao mesmo tempo, tanto às qualidades sanguíneas derivadas do fator Rh, quanto à própria qualidade de um sangue que tem a sorologia positiva para o hiv/aids. Ora, ao término da experimentação matemática espero que fique evidente como o regime necropolítico, a partir da repetição da violência, também cria as condições para que um modo de leitura crítica, como a ekografia, emergja como possibilidade po-Ética. Para as experimentações que seguirão, gostaria que atentassem, mais uma vez, para as operações em torno dos sinais gráficos "+" e "-". Vejamos:

Na igualdade "a", temos a seguinte sentença:

a) Necropoder = Sangue O+

Necropoder = (sangue O positivo) & (sangue hiv positivo) = positivo²,

Necropoder = sangue positivo x sangue positivo = positivo²

Necropoder = positivo ao quadrado,

Necropoder = (+) x (+) = +² → **Necropoder = +²**

Pela Regra de Sinais, somos informados que sinais negativos ou positivos quando multiplicados por si mesmos oferecerão, sempre, resultados positivos.

Logo:

Necropoder = +²

Necropoder = (+) x (+)

Necropoder = +

Partimos, em seguida, para a igualdade "b", onde temos a seguinte sentença:

b) Necropoder = Sangue O-

Necropoder = (sangue O negativo) & (sangue hiv positivo)

Para continuar com a imageação do pensamento, convém lembrar que no léxico matemático existe a chamada Regra de Sinais e uma das regras nos diz que ao multiplicarmos bases iguais (sangue) com sinais diferentes (um negativo e um positivo) o resultado será sempre negativo.

Logo:

Necropoder = (sangue negativo) x (sangue positivo) = -positivo²

Necropoder = menos positivo ao quadrado,

Necropoder = (-) x (+) = -² → **Necropoder = -²**

Lembrando que sinais negativos ou positivos, de acordo com a Regra de Sinais, quando multiplicados por si mesmos oferecerão, sempre, resultados positivos. Então temos que:

Necropoder = -²

Necropoder = (-) x (-)

Necropoder = +

Bem, assumindo que no regime necropolítico, como vimos anteriormente pelas estatísticas, as vidas negras e positivas representam o corpo alvejado e o sangue desimportante que coagula plasmando o genocídio da população negra, podemos dizer, em diálogo com Denise Ferreira da Silva (2019), que o regime necropolítico age positivamente à manutenção do quadrado⁷², o quadrado das categorias; do quadrado dos rótulos identitários; do degradante quadrado em que os corpos recuados são massivamente encarcerados numa reencenação violenta do túmulo; do quadrado que contém e mantém, sempre-já, o mundo como nós o conhecemos, como nos foi dado a conhecer desde as investidas positivistas do método cartesiano. O necropoder, portanto, é a condição do Mundo Ordenado, o mundo das categorias em que o racial e as lógicas estigmatizantes baseiam-se para dar sentido ao texto moderno.

O Mundo Ordenado, apoiado nos pilares ontoepistemológicos, só existe porque o "conceito do racial refigura ao nível do simbólico a violência total (colonial) que sustenta a expropriação (monetária e simbólica) da capacidade produtiva de terras e corpos não-europeus" (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 37) e que segue sustentando o capital global e o mundo tal qual o conhecemos. Ou

⁷²O quadrado, aqui, pretende manter a referência semântica e contextual da operação matemática potenciação, ou seja, quando uma mesma base é multiplicada por ela mesma dizemos que ela está elevada ao quadrado (²), ao mesmo tempo, o quadrado aponta também para uma figura geométrica fechada em si mesma, que não possui saída para o exterior; aponta, igualmente, para a operação do Mundo Ordenado que enquadra as possibilidades identitárias no regime das categorias; aponta, também, para as operações empreendidas pelo braço armado do Estado brasileiro (as polícias) que enquadram e encarceram sempre os mesmos corpos.

seja, a dialética racial institui a lógica pela qual a ferida colonial (KILOMBA, 2019, s/p) nunca sara, continua sempre a supurar.

A re-produção do arsenal da racialidade, como argumento imanente do Mundo Ordenado, funciona como um vídeo emperrado que está fadado a repetir sempre a mesma cena, ou seja, ao desenrolar-se no tempo vislumbramos sempre a mesma sequência de cenas. É a linearidade do tempo da História, o tempo colonial, o tempo do progresso. Quando pensamos que iremos experienciar algo novo, "de repente, o presente é vivido como se fosse o passado e o passado coincide com o presente. O racismo e o sexismo e todas as formas de opressão fazem isso, colocam-me num passado que não faz parte do presente, mas passa a fazer parte da minha vida presente" (KILOMBA, 2019, s/p). Diante disso, é preciso um novo movimento de mundo, um imagear de outro mundo onde a negritude e a positividade funcionem como "método de descolonização [...] na emergência de outros modos de ser e saber que permitem a Implicação como gesto fundamental da existência e do conhecimento" (SANTOS, 2020, p.12, grifos meus). Seguindo com esse movimento do pensamento, podemos verificar que a própria igualdade sugerida anteriormente (Necropoder = +) já carrega em si uma potencialidade de imagear o mundo outramente, ou seja, mesmo constatando que o regime necropolítico permanece assentado na dialética racial e na violência total como *modus operandi*, a própria igualdade sugere que nesse mesmo regime jurídico-político-cultural as possibilidades imageativas e de leitura po-Ética se expandem quando deslocamos nossa imaginação e percepção para o que está após o sinal da igualdade, ou seja, o sinal gráfico "+". Ora, vimos anteriormente que quando levamos em consideração a materialidade das vidas negras e a capacidade vertiginosa que o vírus hiv/aids tem de infectar a linguagem, encontramos a encruzilhada como horizonte ético, estético, político e afetivo.

Leda Maria Martins, por exemplo, tem utilizado a noção de encruzilhada, desde 1991, "como conceito e operação semiótica que nos permite clivar as formas que daí emergem", ou seja, a encruzilhada "é assim, como pensamento e ação, *locus* de desafios e reviravoltas; compressão e dispersão; espacialidade icônica que cartografa os inúmeros e diversos movimentos de recriação,

improvisado e assentamento das manifestações culturais e sociais, entre elas as estéticas e também as políticas, em seu sentido e espectro amplos” (MARTINS, 2021, p. 50-51). Ora, é justamente a partir da encruzilhada que as materialidades fônicas, táteis, auditivas, olfativas, gustativas e imageativas, por se recusarem à captura empreendida pelo regime hegemônico da morte, põem-se na artesanaria de outros Mundos em que o clamor pela vida e pela vitalidade emergem como episteme. Bem, o que é essa artesanaria de outros mundos senão o próprio exercício da arte?

Quando deslocamos nossa percepção imageativa para além do Necropoder temos condições de fazer emergir outras configurações de mundo em que o *continuum* da mortificação, da exploração, da violência total, de desencanto – que fazem sentido no Mundo Ordenado –, pode ser interrompido, sem necessariamente, oferecer soluções fáceis para imageação do mundo outramente. Esse exercício de deslocamento, operado pelo movimento da imaginação, é justamente o convite que Saidiya Hartman (2008) nos faz ao apresentar as características que o método da fabulação crítica possui:

A restrição narrativa, a recusa em preencher as lacunas [os quadrados] e fornecer fechamento, é um requisito desse método [a fabulação crítica], como é imperativo **respeitar o ruído negro** - os gritos, os gemidos, o absurdo, e a opacidade, que sempre excedem a legibilidade e a lei e que sugerem incorporar aspirações que são extremamente utópicas, abandonadas ao capitalismo e antitéticas à seu discurso correspondente do Homem. (HARTMAN, 2008, p.12, colchetes meus)⁷³

É por entre o ruído negro y os ecos da matéria orgânica enegresida⁷⁴, assentadas nas possibilidades da encruzilhada (+), que um modo de leitura crítica po-Ética como a ekografia pode emergir.

⁷³No original: “Narrative restraint, the refusal to fill in the gaps and provide closure, is a requirement of this method, as is the imperative to respect black noise—the shrieks, the moans, the nonsense, and the opacity, which are always in excess of legibility and of the law and which hint at and embody aspirations that are wildly utopian, derelict to capitalism, and antithetical to its attendant discourse of Man.” (HARTMAN, 2008, p.12).

⁷⁴A grafia faz referência à sigla AIDS e que no idioma espanhol escreve-se SIDA.

movimento[∞]:

Ao movimento que se desenha matematicamente como fim da prova (■)⁷⁵ vou grafar com o símbolo do infinito (∞), justamente por ele trazer consigo essa intenção de forja desde o impossível e desse gingar com os processos de vida e morte que se desdobra em outras configurações espaço-temporais, em qual as vidas negras e positivas, deixam de ser, apenas, a matéria prima da necropolítica. Para destravar a cena colonial e seguir com a performance da linguagem, vou propor duas travessias que, juntas, ajudam-me a assentar a ekografia: primeiro, movimentando-me pela noção de Mundo Implicado (FERREIRA DA SILVA, 2019) e as possibilidades oferecidas pela imageação da Física Quântica, sugiro como a materialidade das vidas negras e positivas podem perturbar a lógica do pensamento moderno. Em seguida, valendo-me dos interstícios produzidos pela perturbação ao sistema, proponho a ekografia como um ebó po-Ético, prenehe de *èjè* e *èjé* das vidas recuadas, das vidas que tombaram, das vidas que resistem, que forjam o impossível.

èjè e *èjé* significam, respectivamente, “promessa” ou “honorários médicos”, em língua iorubá. Seu uso depende do contexto na frase. Para o sentido que pretendo aqui, ambas as acepções importam. No primeiro sentido dialoga com um pertencimento à memória ancestral das vidas racializadas e positivas, e no segundo sentido, ao dialogar com a metáfora médica, atualiza a percepção de uma cura que emerge justamente do exercício de lembrar das vítimas, de nomear os mecanismos de opressão, ou seja, a ekografia entendida como herdeira de uma luta coletiva em prol da cura. Em um diálogo contínuo, as travessias propostas pretendem localizar a ekografia na esteira epistêmica produzida pelas oralituras (MARTINS, 1997; 2003; 2021), onde:

gravitam não apenas os rituais, mas uma variedade imensa de formulações e convenções que instalam, fixam, revisam e se disseminam por inúmeros meios de cognição de natureza performática, grafando, pelo corpo imantado por sonoridades, vocalidades, gestos, coreografias, adereços, desenhos e grafites, traços e cores, saberes e sabores, valores de várias ordens e magnitudes, o *logos* e as gnosés afroinspirados, assim como diversas

⁷⁵No léxico matemático utiliza-se a expressão Q.E.D (*quod erat demonstrandum*) ou C.Q.D (como queríamos demonstrar) ou o símbolo utilizado acima, conhecido como *tombstone*, *Halmos* ou fim da prova.

possibilidades de rasura dos protocolos e sistemas de fixação excludentes e discricionários (MARTINS, 2021, p.41-42).

Bem, é partindo da noção de Mundo Implicado, proposta por Denise Ferreira da Silva (2019), que invisto energia no movimento elevado ao infinito. Ao fazê-lo pretendo rastrear e imagear caminhos possíveis para a destruição dessa ordenação que não comporta as nossas vivências racializadas e positivas sem os signos da violência, vulnerabilidade, precariedade, invisibilidade e estigma. Jota Mombaça (2016) ajuda-me nesse exercício ao elaborar a seguinte escrita:

A situação colonial [ou Mundo Ordenado] não permite conciliação, porque é sempre já assimétrica; ela se funda na violência do colonizador contra as gentes colonizadas, e se sustenta no estabelecimento e manutenção de uma hierarquia fundamental perante a qual a colonizada pode apenas existir aquém do colonizador. Não há conciliação ou reforma possível, portanto. A luta da descolonização é sempre uma luta pela abolição do ponto de vista do colonizador e, conseqüentemente, é uma luta pelo fim do mundo – o fim de um mundo. Fim do mundo como o conhecemos. Como nos foi dado conhecer – mundo devastado pela destruição criativa do capitalismo, ordenado pela supremacia branca, normalizado pela cisgeneridade como ideal regulatório, reproduzido pela heteronormatividade, governado pelo ideal machista de silenciamento das mulheres e do feminino e atualizado pela colonialidade do poder; mundo da razão controladora, da distribuição desigual da violência, do genocídio sistemático de populações racializadas, empobrecidas, indígenas, trans*, e de outras tantas.

O apocalipse deste mundo parece ser, a esta altura, a única demanda política razoável. (MOMBAÇA, 2016, p.15, colchetes meus)

A destruição do Mundo Ordenado, tal como apontada por Jota Mombaça (2015), é corroborada com o argumento de Denise Ferreira da Silva (2019) em direção àquilo que pode ser nominado por Mundo Implicado, mas, antes de me deter na noção de, convém lembrar o que nos diz Matheus Araújo dos Santos:

A travessia do Mundo Ordenado para o Mundo Implicado requer que deixemos para trás modos de saber, sentir e fazer. Exige que abandonemos determinações e estruturas de interpretação que nos querem sempre-já presos/as/es ao Espaço-Tempo do Progresso e à escravidão perene justificada por relações jurídico-econômicas desenroladas linearmente no *continuum* da História (SANTOS, 2020, p.12).

Denise Ferreira da Silva fabula o Mundo Implicado não como solução ou Verdade substitutiva ao Mundo Ordenado, mas como outra configuração

psicossocial de espaço e tempo, não totalmente capturável pelos binarismos da modernidade e/ou pela lógica do necropoder. Tal fabulação, operada pelo exercício imageativo, funciona como planos de fuga que "são nada mais que um momento, o qual registra uma certa configuração de um processo sem fim" (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.48): princípio – meio – princípio – meio – princípio... (BISPO, 2015). No Mundo Ordenado, as configurações que permitem a sua existência são: a expropriação total dos valores (materiais, subjetivos, afetivos, territoriais etc.) produzidos pela subjugação colonial ao longo do tempo e, também, a manutenção da dialética racial como operação sistemática de Mundo, mantenedora, portanto, do abismo que separa ricos (brancos) e pobres (negros). Ora, essa configuração do regime capitalista (colonial), que reencena e reatualiza a lógica do progresso⁷⁶ moderno, mantém o Mundo Ordenado num estado perene de expropriação.

Para interromper essa lógica de Mundo e vislumbrar outro horizonte comunal, Denise Ferreira da Silva (2019) afirma que é preciso, inicialmente, que a "a restauração do valor total expropriado de terras nativas e corpos escravizados" (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.37) aconteça. Só a partir daí, numa situação abstrata de igualdade de condições, seria possível reestabelecer o Mundo e conjurar a noção de justiça. Noção esta, tão manejada pelo texto da modernidade e suas investidas sobre a Universalidade dos Direitos Humanos. Ora, para que a restauração total dos valores expropriados aconteça é preciso que toda matéria e forma sejam quantificadas, tornadas valor, além disso, é preciso levar em conta como que esses valores expropriados seguirem (e seguem) produzindo juros e, conseqüentemente, lucros para quem deles usufrui. Para que essa conta faça sentido, é preciso, primeiramente, que o tempo lógico pare e que o valor das coisas deixe de render, de acumular. É nesse momento que o texto moderno não consegue dar conta de um valor tão exorbitante: como quantificar aquilo que não tem valor (uma vida)? Como

⁷⁶ Essa lógica não diz respeito apenas à dimensão econômica, mas a uma série de narrativas que constroem no imaginário comunal a ideia de que existe um mundo precário e que a tarefa do mundo moderno é sair desse lugar em direção a um mundo vendido como ideal/paraíso. Por exemplo: da barbárie à civilização; do animal ao Humano; do proletariado à burguesia; do animismo à cultura; da natureza à cidade moderna etc. Todas são cenas dessa mesma lógica que tem no progresso a sua mítica.

imaginar uma cifra monetária capaz de pagar, de forma justa, o valor de uma vida violentada e forçada à condições extremas? Como restituir o valor de uma terra que, após invasão, deixou de ser fértil e próspera? Como pagar aquilo que excede a mercadoria (sofrimento de toda ordem, rompimento de laços familiares e afetivos...)? Bem, é por tudo isso que a autora afirma que há uma dívida impagável capitaneada pelo Mundo Ordenado.

Se no Mundo Ordenado a dialética racial mantém afastadas a vida expropriada e a vida que expropria e, igualmente, se há uma dívida impagável que segue dando sentido ao texto moderno desse Mundo, é preciso que algo de extraordinário aconteça, sendo capaz de perturbar essa lógica ordenada e, a partir daí, outra configuração de mundo (que não a da expropriação) seja possível.

A partir da constatação de que o Projeto Moderno não pode ser capaz de empreender uma ação contracolonial, e que essa mesma discursividade que compõe o Projeto Moderno segue reafirmando a hegemonia do progresso, via empreendimento da razão e da lógica (assentado nos três pilares ontoepistemológicos), a filósofa vai experimentar interpelar o texto moderno, utilizando-se das possibilidades filosóficas que alguns argumentos da Mecânica Quântica (Física Quântica) oferecem. Sua interpelação age no sentido de manter a perturbação do Sistema-Mundo Ordenado e, assim, com o texto hegemônico desestabilizado, a imaginação é capaz de desenhar o Mundo Implicado.

E se, em vez de o Mundo Ordenado, imageássemos cada coisa existente (humano e mais-que-humano) *como* expressões singulares de cada um dos outros existentes e também do *tudo* implicado em que/como elas existem, ao invés de como formas separadas que se relacionam através da mediação de forças? (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.43)

O “e se?” que acompanha a pergunta da filósofa nos direciona para a compreensão de que o Mundo Ordenado, o mundo das categorias, funciona de acordo com a logicidade proposta pelas leis da Física Clássica (arregimentadas por Isaac Newton), isto é, funciona a partir da ideia de que qualquer fenômeno em escala macroscópica pode ser descrito pelo pensamento (razão) e tais fenômenos são determinados por leis, categorias e princípios imutáveis. Ora, no

Mundo Ordenado, quando expandimos os argumentos da Física Clássica para pensar os fenômenos em termos filosóficos, as leis continuam a funcionar, dando sentido, por exemplo, as categorias determinadas pela ideia de raça (dialética racial), à ideia de uma força do progresso que se desenvolve num tempo e espaço bem definidos (Segunda Lei de Newton), à oclusão da escravização como matéria-prima fundamental para o desenvolvimento do regime capitalista.

Quando as descobertas da Física Quântica começam a aparecer⁷⁷, a coerência discursiva e filosófica do Mundo Ordenado, parece desestabilizar-se, isso porque, diferentemente da Física Clássica, a Física Quântica vai se interessar pelos fenômenos que ocorrem em escalas microscópicas e, por isso mesmo, não obedecem às rígidas leis da matéria e da forma, arregimentadas pelo Projeto Moderno. Por exemplo, enquanto na Física Clássica uma partícula (um corpo, uma matéria) pode ser bem descrita, pelo seu tamanho, posição e peso, ao nível microscópico ela também vai se comportar como uma onda (perturbação oscilante) que, invisível a olho nu, não possui peso, localização, mas transporta energia. É o princípio da dualidade onda-partícula descrito por Louis De Broglie que, pela sua propriedade naturalmente dual, põe em xeque o texto universal e unitário que autoriza as categorias do Mundo Ordenado (ou é isso ou é aquilo, não existindo, portanto essa possibilidade dual e concomitante das coisas no mundo). A noção de emaranhamento [*entanglement*], igualmente, perturba a narratividade do Mundo Ordenado ao postular que ao nível quântico (microscópico) duas partículas se comportam como uma única unidade, mesmo quando separadas, ou seja, podemos dizer que no nível subatômico as partículas existem, sempre-já, partindo de uma noção comunal

⁷⁷As contribuições da Física Quântica que desestabilizam o Mundo Ordenado, de acordo com Denise Ferreira da Silva (2019) são: o **Princípio da Incerteza**, descrito por Werner Heisenberg, que diz que ao nível microscópico não é possível determinar, de forma simultânea e precisa, a posição e a quantidade de movimento das partículas justamente porque elas estão se movendo em velocidades exorbitantes e de maneira errática; o **Colapso da função-onda**, descrito por Erwin Schrödinger, que enuncia que todos os resultados são possíveis até o instante da medição de um sistema quântico; o **princípio da não-localidade**, descrito por John Bell, informa-nos que “no universo não-local, o deslocamento (movimento no espaço) e a relação (conexão entre coisas espacialmente separadas) não descrevem o que acontece porque as partículas implicadas [*entangled*] (isto é, todas as partículas existentes) existem umas com as outras, sem espaçotempo” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 44)

de sistema e, nesse sentido, é possível afirmar que as coisas existem, na dimensão mais profunda da matéria, sempre implicadas umas com as outras.

Partindo dessas implicações filosóficas que a Física Quântica oferece à imaginação, no sentido de perturbar a pretensa certeza que baliza o Mundo Ordenado (assentada pelas leis da Física Clássica), a autora vai imagear o Mundo Implicado como essa a abertura ética, estética e política proporcionada pelo entendimento de que "ao nível quântico *tudo* está (todas a partículas estão) profundamente implicado [*deeply implicated*]" (FERREIRA DA SILVA, 2019. p.112). Ou, como voinha falava e mainha vira e mexe ecoa: "Do pó viemos e ao pó retornaremos".

A abertura sugerida pela imageação filosófica de Denise Ferreira da Silva (2019) e o Mundo Implicado, direciona-nos para a seguinte constatação: se a tríade colonial-capital-racial (o Necropoder, o Mundo Ordenado) aposta na monofonia e nas experiências de captura *surround*⁷⁸ como "monólogo do poder" (LAMBERT, 2012, p.184), é preciso que mobilizemos outros repertórios imageativos, capazes de interromper a lógica harmônica que sustenta a expropriação colonial e mantém tudo, sempre-já, nos mesmos lugares. Gilles Deleuze, em *Conversações* (1992), parece constatar essa mesma vontade de mobilização polifônica que emerge do comunal, daquilo que está profundamente implicado com uma atitude de inspiração contracolonial:

"Talvez a fala, a comunicação, estejam apodrecidas. Estão inteiramente penetradas pelo dinheiro: não por acidente, mas por natureza. É preciso um desvio da fala. Criar foi sempre coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle". (DELEUZE, 1992, p. 217)

⁷⁸De acordo com o dicionário Oxford Escolar (2009) podemos traduzir *surround* por "rodear, cercar alguém/algo", nesse sentido, interpreto-o intertextualmente com a tecnologia de som de mesmo nome utilizada nas salas de cinema, nos aparelhos *home-theater* ou nos potentes fones de ouvido da última geração. Tal tecnologia visa forjar/simular uma experiência imersiva de tempo-espaco muito próxima da realidade, em ambientes virtuais ou não, produzindo nos indivíduos a experiência de suspensão entre virtualidade e realidade. Ao utilizar o termo "captura *surround*" refiro-me, também, às investidas da arquitetura colonial-capital-racial para "atingir, influenciar, controlar, conformar [adoecer, paralisar, enlouquecer, matar...], através de tempestades de informações, imagens, palavras de ordem, [técnicas de marketing invasivas, produção de algoritmos baseados em *big data*, produção sonora na cidade, vigilância público/privada, pensamentos intrusivos, *deep fake*, *fake news*] e outros artifícios" (LAMBERT, 2012, pp.187-188, colchetes meus), toda a população global, especialmente as populações vulnerabilizadas por essa mesma arquitetura.

No processo físico-químico conhecido como fusão nuclear, dois ou mais núcleos atômicos se juntam formando um outro núcleo de maior intensidade, um terceiro elemento, uma terceira via (LAMBERT, 2012), liberando uma quantidade imensa de energia. Nesse sentido, penso que a metáfora produzida pela fusão da negritude com a positividade (e as intersecções múltiplas da condição de recuado) libera uma energia imageativa capaz de interpelar o Mundo Ordenado como os limites já esgarçados da temporalidade moderna, e fazem ecoar novamente o ruído negro que mobiliza, há mais de trinta anos, o pensamento de Denise Ferreira da Silva: como é possível que o genocídio da população negra e positiva persista sem que isso provoque uma transformação ética radical no mundo? Félix Guattari nos diz que:

Uma revolução, em qualquer domínio que seja, passa por uma libertação prévia de uma energia de desejo. E, manifestamente, só uma reação em cadeia, atravessando as estratificações existentes, poderá catalisar um processo irreversível de questionamento das formações de poder às quais está acorrentada à sociedade atual (GUATTARI, 1981, pp.67-68)

Se no Mundo Ordenado não há a nomeação das vidas tombadas, porque desimportantes; se nele as vidas negras e positivas, mesmo não nomeadas, constituem a matéria e a forma da violência e obliteração; se nele o silêncio e o sufocamento são condições ontológicas, logo, ao destravar a cena de um tempo que estaria fadado à repetição da violência que expropria e oblitera, a redistribuição da violência, como compromisso ético e po-Ético, emerge da energia imageativa fusional, fazendo com que as estruturas do Necropoder se deixem levar pela potencialidade das encruzilhadas, como sugeridas nos movimentos anteriores.

Contrariando a gramática do mundo anti-negro, o primeiro passo numa redistribuição da violência, segundo Jota Mombaça, é nomear a norma "porque a norma é o que não se nomeia, e nisso consiste o seu privilégio" (MOMBAÇA, 2016, p.11). Ora, se o núcleo da brancura⁷⁹ nunca se desintegra, nunca decai, pois se constitui como estável (autodeterminado), a violência redistribuída

⁷⁹ "[...] brancura é menos uma cor, e mais um modo de perceber a si e organizar a vida, uma inscrição particularmente privilegiada na história do poder e uma forma de presença no mundo..." (MOMBAÇA, 2016, p.10).

através do sangue negro e positivo opera como o exercício da fabulação crítica por e sobre os arquivos do tempo colonial, em direção ao Mundo Implicado.

Redistribuição da violência é uma demanda prática quando estamos morrendo sozinhas e sem nenhum tipo de reparação seja do estado, seja da sociedade organizada. Redistribuição da violência é um projeto de justiça social em pleno estado de emergência e deve ser performada por aquelas para quem a paz nunca foi uma opção. (MOMBAÇA, 2016, p.10)

Na travessia em direção ao Mundo Implicado é preciso entender a redistribuição da violência a partir de uma produção subjetiva, corporal e ancestral, do desejo daquilo que construímos como vida. Funciona mais como "infiltrar os sonhos e perturbar o equilíbrio" (MOMBAÇA, 2016, p.10) da *heterobrancocissaudávelnorma*, produzindo, desde a escrita, um lugar de fala, um lugar de falha, um lugar onde a imaginação está liberada com toda a sua radicalidade crítica. Não se trata, portanto, de confundir com um "projeto de generalização [ou romantização] da violência", justificado pela violência total do Mundo Ordenado, mas, sim, de entendermos que "não há saída senão aceitar de uma vez por todas que fomos inscritas numa guerra aberta contra nossa existência e que a única forma de sobreviver a ela é lutar ativamente pela vida" (MOMBAÇA, 2016, p.14).

A produção desejanter que emerge do sangue negro e positivo, seja numa dimensão autobiográfica ou de leitura crítica no campo das artes, convoca-nos para o entendimento de que a implicação profunda "é também sobre ler as coreografias da violência e estudar modos de intervir nelas. É sobre furar o medo e lidar com a condição incontornável de não ter a paz como opção." (MOMBAÇA, 2016, p.14). Ao propor a ekografia, por exemplo, o desejo reside justamente no deslocamento do Necropoder (exaltado pelo Mundo Ordenado) para aquilo que está fora desse regime, ou seja, a vida, a vitalidade, a cura e a opulência das vidas recuadas.

Nesse gesto de fabulação crítica sobre os arquivos raciais e virais da epidemia do hiv/aids, o "esforço para reconstruir o passado é, também, uma tentativa de descrever obliquamente as formas de violência licenciada no presente, ou seja, as formas de morte desencadeadas em nome da liberdade,

segurança, civilização, o Deus/o bem, [o corpo saudável, o "cidadão de bem"]⁸⁰ (HARTMAN, 2008 p. 13, colchetes meus). Portanto, a ekografia faz-se, animada por ancestrais positivos que se encantaram, produzindo paisagens outras, capazes de oferecer espaços-tempos de liberação imaginativa como resistência ao regime necropolítico. E faz-se, também, por corpos superpositivos⁸¹ e/ou racializados que continuam vivos/es/os e não cessam de gingar com a morte, tal qual pensada pelo ocidente colonial, para produzir epistemologias de vida, ou melhor, de cura para o "velho colonial vírus" (KURY, 2020). Se a fabulação crítica pressupõe uma ação implicada, uma atitude, faz sentido, então, pensar junto com bell hooks que:

A nostalgia por uma parte perdida de nós é inútil se nos paralisa e nos mantém tão aprisionados na memória do luto que não conseguimos nos envolver na luta ativa. É poderoso permitir que nossos ancestrais vivam entre nós e convidar sua sabedoria a entrar em nós. Somos nutridos pela presença. Essa verdade tem sido passada através de gerações. Dada a grave crise que encaramos na sociedade moderna, precisamos mais do que nunca nos aproximar de recursos opostos (hooks, 2019, pp.339-340).

O movimento da aproximação dos recursos opostos, que nos sugere bell hooks, ganha contorno quando buscamos dar sentido às nossas narrativas enquanto viventes humanos que são produzidos como o Outro, o Excêntrico, o fora do centro da narrativa branco-europeia, o recuado, isto é, quando buscamos construir nossa subjetividade e corporalidade confrontando diretamente o projeto colonial de construção do ideal de Homem/Humanidade/Humano ao Mundo.

Portanto, dando continuidade ao movimento de performance da linguagem e já me encaminhando para o fim da prova (■), ao imagear a Equação Ética da Ekografia, a partir dos movimentos que fizemos anteriormente, temos que:

⁸⁰Tradução de minha responsabilidade. No original: *"My effort to reconstruct the past is, as well, an attempt to describe obliquely the forms of violence licensed in the present, that is, the forms of death unleashed in the name of freedom, security, civilization, and God/the good"* (HARTMAN, 2008, p.13).

⁸¹Agradeço essa grafia aos queridos amigos Celestino Sobral e Marcelo de Trói que em algumas ocasiões tivemos a oportunidade de trocar ideias sobre minha pesquisa.

I) **Necropoder = Sangue O**

II) **Necropoder = Sangue O+**

III) **Necropoder = +² → Necropoder = +** (tanto numa perspectiva negativa quanto positiva, via Regra de Sinais)

IV) **Necropoder = aquilo que se abre pra encruzilhada e na encruzilhada existem possibilidades e é por elas que acontece vida.**

Ao movimentarmo-nos pela elevação do infinito, do impossível, redistribuímos a violência pelo exercício de nomear o que foi ocluído, obliterado. Ao fazê-lo, expomos a lógica violenta do necropoder e temos capacidade de abalá-lo naquilo que ele mantinha como certeza, como igualdade (pensando em termos de equação matemática), como identidade. Ora, a partir do sangue das vidas recuadas, das vidas que tombaram, das vidas que resistem, que forjam o impossível, temos condição, agora, de deslocar nossa imaginação para um espaço-tempo onde a implicação profunda e a po-Ética da vitalidade têm condições de forjar outras imagens e horizontes de existência. Logo,

I) **Sangue O = tecido conjuntivo** [plasma, glóbulos vermelhos, glóbulos brancos, reações físico-químicas, transporte de oxigênio e nutrientes...]

II) **Sangue O+ = matéria celular enegreSida**

III) **Sangue O+² = matéria celular enegreSida que se abre, pela potenciação, à encruzilhada**

Desde os movimentos anteriores fomos forjando a materialidade das vidas negras e positivas justamente como esse operador que, ao desestabilizar o Mundo Ordenado, via encruzilhada, sugere-nos um Mundo Implicado onde o método de leitura crítica ekografia funciona, para afirmar a vitalidade e a potência das vidas que se oxigenam nas linguagens artísticas e resistem de forma contracolonial às arquiteturas do par Estado-Capital. Logo, ao manejar os sinais e a potenciação que acompanham a letra "O", verificamos que "O₂"

significa exatamente a representação gráfica de uma molécula de oxigênio (no léxico da Tabela Periódica⁸²) e seu número atômico (uma espécie de identidade das moléculas) é o “8”, ou seja, um infinito (∞) que se apresenta de pé, altivo, firme e ciente da travessia espiralar. Diante disso, afirmamos que:

IV) **Ekografia = O₂**

De forma conclusiva, o fazer ekográfico pressupõe uma implicação profunda com o ato de conjurar vida (respiração, oxigênio), a partir da triangulação raça, hiv/aids e cura, ali mesmo onde as arquiteturas de morte se impõem como condição de história única (ADICHIE, 2019), único destino possível, a inexorabilidade da morte pelo regime de violência total. No Mundo Ordenado o sangue das vidas recuadas é matéria prima para justificar o reino da violência total e suas arquiteturas jurídico-políticas. Na travessia para o Mundo Implicado a redistribuição da violência – pelo movimento de nomear a norma, nomear a violência –, eleva-se ao infinito contido nas vidas (inclusive as que não vivem mais no *Aye*⁸³) e age, sempre-já, em direção ao espaço-tempo da fuga como forja do impossível, restituindo o oxigênio, o fôlego, o ar, a respiração às vidas, às ancestrais e artes ativistas.

O ato de ekografar a cena das artes contemporâneas feitas por pessoas racializadas e positivas impulsiona meu corpo para um movimento muito inquietante: por um lado sinto que ritualizar o grito, ecoando os ruídos do tempo, em alguma medida cumpre um certo apaziguamento das almas daquelas ancestrais positivas que pouco puderam fazer ou tiveram a chance de reagir, visto que não havia medicamentos capazes (pelo menos de um ponto de vista ocidental) de cuidar do corpo humano consumido rapidamente pela potência vital de uma existência não humana, o vírus. Por outro lado, grito no tempo em que habito, porque as paisagens que se formam ao redor do globo terrestre dão conta de uma intensificação radical das políticas de morte direcionadas às vidas desimportantes para o par Estado-Capital. Por um terceiro

⁸²A Tabela Periódica é uma ferramenta pertencente ao léxico da matéria Física e Química, que tem por objetivo organizar e agrupar todos os elementos químicos já descobertos pelo ser humano.

⁸³ Mundo, planeta, em língua iorubá.

lado, a ritualização do grito tem me parecido um ebó necessário para apaziguar o Ori, para agir em outras dimensões contra o adoecimento mental, corporal e energético causado pelo estado das coisas em que nos encontramos.

A ekografia, como um modo de leitura e experimento crítico nas cenas das artes, surge do sonho e do sangue, matérias menores (DELEUZE, 2014), e investe na percepção das artes contemporâneas com a intenção de desmontar (DIDI-HUBERMAN, 2016) as imagens tecidas diuturnamente sobre as vivências racializadas e das pessoas que vivem com hiv/aids. Essa ação de percepção e escuta sobre as imagens do Mundo Ordenado e da necropolítica/necropoder acontece porque "é necessário desmontá-las, interromper seu fluxo, incidir sobre elas, propor outras possibilidades de sua produção e registro" (MARTINS, 2021, p.164), no sentido de que a violência e obliteração que elas propõem para as nossas vidas recuadas não dão conta, em nenhuma medida, da grandeza de "nossa milenar resistência" (EVARISTO, 2017), Afinal:

Somos o sonho das gentes Pretas escravizadas, a quem foi dito que seria "irrealista" imaginar um dia em que elas não seriam chamadas propriedade. Essas pessoas Pretas recusaram a confinar seus sonhos ao realismo, e em vez disso elas nos sonharam. Assim elas curvaram a realidade, reformularam o mundo, para criar-nos. (WALIDAH, 2016, p.6)

Nessa escrita do/para o comum, reconhecemos a importância da *egbê*⁸⁴ e, sorrindo e agradecendo, insistimos na travessia aceitando o *èkọ* oferecido gentilmente por um Preto Velho, pois o que se embrulha numa folha de bananeira é o ar para uma respiração profunda, uma nova vida, ou como já dizia mainha, minha yalorixá e os caboclos: "Um abraço [um *èkọ*/um *àkàsà*] dado, de bom coração é o mesmo que uma bênção, uma bênção, uma bênção". Afinal, "pôr em xeque os princípios, talvez signifique lutar e sonhar. Não penso que a luta e o sonho sejam contraditórios" (GLISSANT, 2005, p.113).

⁸⁴Sociedade, associação, comunidade, em língua iorubá.

1.5 A violência que atravessa [notinha para seguir]

Os escritos que estão nas páginas anteriores foram entregues, com bastante modificação, devo dizer, para a qualificação. Depois dela, quando fui aprovado, estabeleceu-se em mim uma espécie de paralisia contraditória: ora queria voltar ao texto, mas me autoenganava acreditando que daria tempo de entregar no tempo acordado para os quatro anos do doutorado, ora abatia-se sobre mim uma completa apatia, um medo estranho, como se aquilo que levei anos para escrever não fizesse muito sentido... A situação mudou em agosto de 2022 quando recebi um e-mail muito doído de um estudante transmasculino e negro que àquela época frequentava os componentes curriculares que eu ministrava no IHAC - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. O e-mail, intitulado como "sem assunto", dava conta de uma vontade expressa desse estudante em desistir de sua vida, diante das violências cotidianamente sofridas em todos os espaços pelos quais o seu corpo atravessava o real (o trabalho, a universidade, a moradia, a cidade, a família...).

Uma sucessão de coisas se deram após esse e-mail e o fato é que a escrita encontrou um caminho que até então não havia se deixado perceber. Como aquele e-mail atravessou-me? Qual a importância desse atravessamento? Até então eu imaginava tecer, na tese, comentários profundos sobre algumas artes previamente escolhidas por mim, numa espécie de reatualização do velho método acadêmico, me dei conta depois. Onde estava exatamente a inovação proposta pela ekografia? Que tipo de fôlego eu pretendia imprimir na escrita? Essas perguntas ficavam ciclando num *continuum* de autossabotagem mantendo-me paralisado diante da escrita. O encontro com uma subjetividade violada pelas arquiteturas do capital, vocalizando/grafando sua vontade expressa em desistir de viver parece ter reorientado minha escuta/escrita justamente para o fazer ekográfico, isto é, sendo interpelado pela violência que constitui o arquivo das nossas vidas dissidentes, a ekografia age no intuito de detectar a vida, a expressão da vida como um fazer de resistência ante à maquinaria colonial. Ekografar, nos termos a que me proponho aqui na tese,

funciona no sentido da manutenção da vida, da agência em termos de não se deixar aturdir pela violência que se endereça aos corpos que dissidem das normas hegemônicas. Diante desse não aturdimiento o corpo se põe em processo artístico e grafa no seu fazer o manifesto: "Estou viva/e/o!"



Eu me percebia, igualmente ou de forma aproximada, naquele lugar ao qual o estudante expressava: um corpo viado, vivendo com hiv/aids, fragmentado pela experiência do racial. Diante desse vazio imenso, aberto pelo cansaço diante das reiteradas violências, as linguagens artísticas chegaram como um espaço-tempo curativo, uma cura, aquilo que marca o corpo, mas ao mesmo tempo ritualiza-o fechando para os males do mundo⁸⁵. Daí que a ekografia, como um modo de leitura experimental e maleável, mudou a sua forma inicial (embrulhou-se de outra forma) e me perguntou: onde está sua produção? Porque ela, deliberadamente, queria estar fora do *corpus* inicialmente escolhido? Isso, evidentemente, estava relacionado com os atravessamentos identitários que se interseccionam mantendo um **lugar de fala em mutabilidade**, ou seja, pairava uma espécie de vergonha/dúvida/medo em demonstrar que esse corpo viado e negro, atravessado pelos estigmas do corpo infectado, perigoso, animalizado, podia, também ser produtor de saberes, intelectual. Ao trazer a minha produção em diálogo com a de outras pessoas, longe de figurar como uma prática narcísica, fui compreendendo, aos poucos, que se tratava de um exercício de cuidado com a memória, uma prática de cuidado com o arquivo produzido desde essa minha vida viada *enegresida*. Mantê-las [as produções artísticas] fora dessa escrita era reiterar o silenciamento imposto pela maquinaria colonial.

Lembrei da rotineira travessia que faço pela cidade de Salvador/BA, onde resido, para buscar meus medicamentos para o tratamento do hiv/aids, distribuídos gratuitamente pelo SUS. A multiplicidade de gente que também faz essa travessia pela cidade em busca de fármacos; os dilemas enfrentados por pessoas de bairros/cidades distantes, bem como as suas dinâmicas de

⁸⁵Nos rituais de iniciação do candomblé, mantendo aqui um diálogo intertextual com a ekografia e as práticas e processos artísticos, há um movimento de marcar o corpo da pessoa iniciada com "escarificações rituais (tatuagens)" (PRANDI, 2001, p.563). Tais marcações são popularmente conhecidas como "cura", ou aberé [*abéré*].

transporte para garantir a presença no dia e hora marcados pela instituição que o distribui; as muitas histórias/estórias que ouço nos corredores, contadas por pessoas que vivem e convivem com o hiv/aids; os aprendizados e conselhos que já recebi e dei para pessoas de diagnóstico recente ou antigo; as consultas médicas de acompanhamento e as percepções sobre o atendimento dessa ou daquela/e médica/o; os encontros fortuitos, geralmente acompanhados de muito constrangimento, com pessoas conhecidas, que por motivos diversos não tem a sua sorologia aberta ou não sabem da minha. Isso tudo, juntamente com o atravessamento causado pelo e-mail daquele estudante, lembrou-me de que foi na arte que encontrei um meio capaz de fazer o corpo respirar. Nesse sentido, ao sugerir a ekografia como modo de leitura crítica eu estou, justamente, indo ao encontro dessas outras corporalidades que, tais quais a minha, buscam curar algo dessa fratura exposta que é a experiência colonial, forjada na violência, no silenciamento (material e/ou discursivo) das dissidências.

Não se trata aqui de produzir uma discursividade que intenta romantizar o campo das artes, como se ele pudesse ocluir, em absoluto, a violência do Mundo Ordenado dissolvendo-a num discurso pasteurizado e plástico sobre uma pretensa função da arte. Ao contrário, trata mais de percebê-la como esse campo possível no sentido de manejar saídas, pessoais e/ou coletivas, para bem suportar a enorme violência que se dirige aos corpos desimportantes para o par Estado-Capital. Daí que trazer para o texto os movimentos que acompanham o meu fazer artístico, dialogando com outros artistas que fazem o mesmo, constitui-se justamente na atitude de vitalidade, de produção ou localização de vida, à qual a ekografia se propõe.

2. Da necropolítica a uma *ikupolítica*

[cena 1] – Um corpo põe-se a bailar na zona portuária de Belém do Pará, avizinhado pelo mercado público Ver-o-Peso, nos idos de 2018. Em suas costas vemos, escrito em preto, a palavra AID\$. Naquele porto há muita matéria

orgânica em decomposição, detritos que escapam da troca financeira, materialidades em estado avançado de transmutação. Um corpo, trajado em vermelho intenso, cuidadosamente equipado para dançar uma guerra (ouvidos, olhos, pés e joelhos protegidos), pede licença aos urubus e movimenta-se num bailado quente, preciso e fugidio. Franco Fonseca, esse corpo em guerra, grafa na transpiração o curso das águas: viado, negro e posithivo entra na zona de guerra! Urubus se intercalam em passos firmes, no chão e no ar. Naquele momento, as matérias escuras e perigosas suspendem o tempo do Peso e, no invisível, começam a tecer rotas para desapagar a zanga que recai sobre o corpo e o sangue marcado.

[cena 2] – Um corpo, ainda vivo, organiza os trâmites de seu velório: as projeções e sonoridades que serão transmitidas, os detalhes e a disposição do caixão, a roupa que vestirá, como as pessoas serão recepcionadas, o que deixarão em memória... Depois de se ambientar, preparar o terreno, o corpo morre em cena! Maria Sil, um corpo, igualmente em guerra, mobiliza os sentidos de vida e morte que atravessam seu corpo "travesti, mestiço e posithivo". Há várias mortes em cena, mas também muita produção de vida que escapa aos olhos ávidos pela dor, pela desgraça e pela manutenção dos ciclos de mortificação atravessados pela ordenação do mundo.

As cenas, que serão ekografadas logo em seguida, mobilizam um conjunto complexo de atravessamentos identitários e nessa operação, nesses processos artísticos, a morte está presente como questionamento: o que precisa morrer para dar passagem àquilo que se apresenta como arte? O conceito de necropolítica, mobilizado anteriormente, informa-nos que as operações de mortificação pretendem, em primeira instância, desapartar as arquiteturas jurídicas e econômicas do ato de responsabilização em torno dessas perdas colaterais do sistema capitalista. Às vidas desimportantes para o par Estado-Capital, o destino é a morte que cancela, a morte que apaga, a morte que impede o corpo que tomba de manter-se ligado à política de memória da comunidade, afinal "mortes violentas, tristes, cruéis [característica do regime necropolítico] tendem a lançar os mortos no esquecimento, para que nos protejamos da dor de reviver o momento trágico da morte cruel de alguém

que amávamos. E, assim, o morto deixa de habitar a comunidade à qual pertenciam" (NASCIMENTO, 2020a, p.31, colchetes meus). Nesse sentido, o que precisa morrer para que a poesia se dê é justamente um certo modo de compreender a morte numa perspectiva ocidental, essa que vilipendia, que expõe ao esquecimento.

No exercício de ekografar fiquei sentindo exatamente como essa compreensão poderia se dar: como abraçar outro tipo de morte? Ou melhor, como a morte pode adquirir uma potência de vida, um sentido de vitalidade? Como as cenas citadas, clivadas por tantas multiplicidades identitárias, poderiam fabular essa outra morte? Wanderson Flor do Nascimento, ao refletir sobre essas outras potencialidades da morte, propôs a ikupolítica como um contraponto à morte na perspectiva colonial, essa morte orquestrada pelo necropoder. Em seu artigo "*Da necropolítica à ikupolítica*" (2020a) ele propõe um caminho, afinado por uma perspectiva iorubana, sobre os processos de mortificação e, pra isso, mobiliza a figura mítica de *Iku* como capaz de ensinar-nos sobre a morte numa perspectiva comunal.

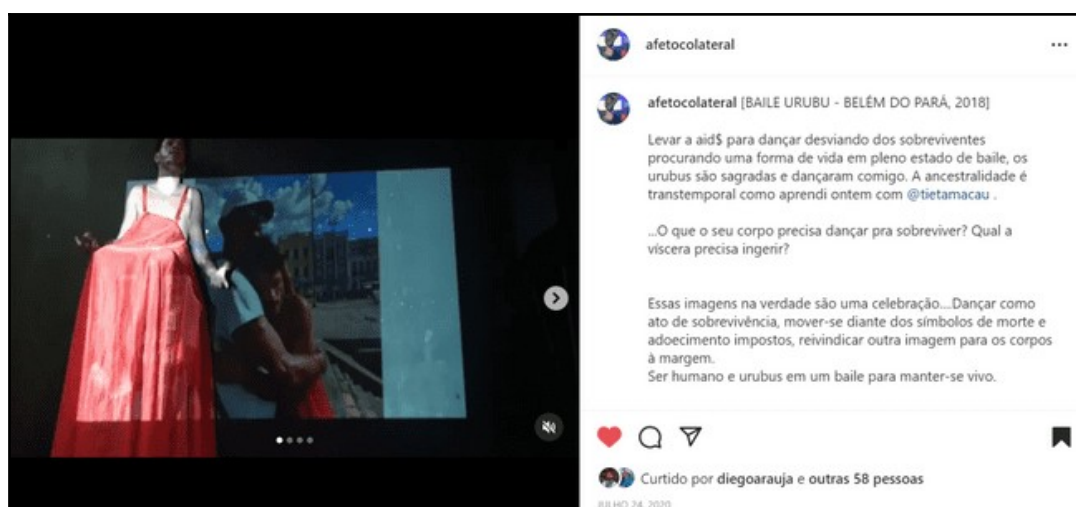
Na língua iorubá a palavra *Ikú*, além de denominar morte, também se refere à energia "encarregada de desvencilhar o corpo das pessoas que habitam uma comunidade do restante daquilo que as faz ser pessoas, para que essas possam seguir na comunidade como ancestrais. Iku é, portanto, a morte e também a divindade que, ao nos tocar, retira-nos parte daquilo que nos faz sermos pessoas vivas: nossa ligação com o corpo" (NASCIMENTO, 2020a, p.30). É nesse sentido que, numa perspectiva iorubana do morrer:

Ikú, a morte, não é entendida como um processo que rompe nossa pertença à comunidade. Ela a transforma. Passamos da condição de vivos à condição de ancestrais morto-viventes que pertencem à comunidade, vivendo na memória das pessoas e também no espaço comunitário, no qual, como ancestrais, nos comunicamos, nos alimentamos, agimos (NASCIMENTO, 2020a, pp.30-31).

No regime ocidental necropolítico, onde a morte está impregnada de violência, crueldade e exposição, "quando o sujeito é exterminado, morto ou exposto a morte, uma das coisas mais importantes que acontecem com ele é ser retirado da memória de uma comunidade. Quem quer lembrar de um corpo metralhado com oitenta tiros num carro? Quem quer lembrar de um corpo

nunca encontrado de um trabalhador que sai de uma comunidade periférica e não volta mais? Quem quer lembrar de um corpo estendido no chão nos pés de uma viatura?" (NASCIMENTO, 2020b). Além disso, "ao matar a história, ao matar o conhecimento e ao matar o corpo, a necropolítica promove também o sequestro de capacidades outras de experimentar a morte" (NASCIMENTO, 2020b). É nesse sentido, que a ikupolítica propõe uma reconexão com "modos em que morrer não seja vivenciado apenas no modo de *ser morto*", mas sim produzindo processos em que "reviver as tradições comunitárias e experimentar uma morte que possa ser festejada [...] [esteja] atravessada de laços que nos mantenham em nossas comunidades" (NASCIMENTO, 2020a, p.31, colchetes meus). Daí que uma morte trazida pela ikupolítica é uma morte que faz com que a gente cure a existência de uma vida que foi vivida, com seus conflitos, com suas experiências comunitárias. Então, o manejo da ikupolítica opera como uma forma de retomar modos dignos de morrer que nos apontem para modos dignos de viver.

2.1 Baile Urubu – Franco Fonseca (2018)



Franco Fonseca, professor artista, aprende arte educando, escreve contágios criativos, atravessa as interfaces da aids nas artes da cena, atua, performa sem capa e sem culpa, produz movimentos e Afetos Colaterais que

⁸⁶ Transcrição da legenda que acompanha a postagem: “[BAILE URUBU – BELÉM DO PARÁ, 2018] – Levar a aids para dançar desviando dos sobreviventes procurando uma forma de vida em pleno estado de baile, os urubus são sagradas e dançaram comigo. A ancestralidade é transtemporal como aprendi ontem com @tietamacau... O que o seu corpo precisa dançar pra sobreviver? Qual a víscera precisa ingerir? Essas imagens na verdade são uma celebração....Dançar como ato de sobrevivência, mover-se diante dos símbolos de morte e adoecimento impostos, reivindicar outra imagem para os corpos à margem. Ser humano e urubus em um baile para manter-se vivo. Que imagens somos capazes de construir como tecnologias de dança pra pulsar vhivas?A imagem do urubu dança em uma metáfora de vida, símbolo de resistência ao fim do mundo pelo qual as políticas de saúde estão sendo submetidas no sul geográfico. O fim do mundo é a transformação para a chegada de um mundo novo, onde nossa dor não só sangra, mas dança! Eu queria que, antes do fim do mundo, nós ficassemos juntos. Dançando quem sabe. Eu danço para seguir pulsando a vida, sem esquecer os que morreram para me permitir hoje dançar...”

encruzam gênero, raça, sexualidade e soropositividades, assim se apresenta esse querido amigo potiguar. "Eu danço para seguir pulsando a vida, sem esquecer os que morreram para me permitir dançar hoje". A partir desse fragmento escrito na legenda de sua postagem, ekografamos o que na performance *Baile Urubu* (2018) forja a cena de reverência e respiro desse corpo de bicha preta posithiva. Franco, ecoando as coreografias de Jota Mombaça citadas anteriormente, escolhe o movimento, põe-se a bailar exaustivamente com aqueles que encampam um imaginário social de morte, de putrefação: os urubus. No rito corporal, o sangue contaminado aumenta sua circulação, fazendo o corpo acordar; os poros expelem, coreografando outras gramáticas pelo suor, saliva e lágrimas, as águas que ora estavam paradas; os membros, antes paralisado pelo estigma, dilatam-se num ato de reverência ancestral: é o corpo em estado de guerra! Uma guerra que se trava pelo gesto bailarino.

Leda Maria Martins (2021) conta que numa das línguas Banto do Congo, o kicongo, o verbo *tanga* pode designar tanto o ato de escrever quanto o ato de dançar, ao mesmo tempo em que dessa raiz deriva o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo, "uma correlação plurissignificativa", em suas palavras. Ora, dançar com os signos da morte, subvertendo-os, constitui-se, então, numa "gramática rítmica, onde os movimentos são de avanços e recuos, progressão e retroação, expansão e condensação, numa contração e dilatação temporais simultâneas que escandem as espacialidades também como giras desenhadas, coreografadas, cartografadas" (MARTINS, 2021, p. 81). Diante do movimento o corpo respira, oxigena-se. Ao bailar com necrófagos o corpo do performer ritualiza a cena de fagocitar o *nekrós/nekróu*, desestabilizando os signos da morte ocidental. Comendo a morte, metaboliza outros sentidos de morrer e convida-nos para ritualizar aquilo que não se mostra, porque silenciada pelo necropoder: a matéria da memória. Em sua dança com urubus, percebemos a partir desse exercício ekográfico, Franco reafirma as palavras de Leda quando ela nos ensina: "Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia, [um gesto], uma corpografia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e

indígenas [e também as culturas LGBTQIAP+], o corpo é, por excelência, local e ambiente de memória" (MARTINS, 2021, p.89, colchetes meus).

Ao seguir os ecos ekográficos, fiquei pensando depois que aquela imagem tocava outras imagens de um repertório do terreiro de candomblé, vivificava as imagens que eu tinha previamente: um corpo negro, trajando um vestido vermelho, com os olhos fechados/adornados por uma espécie de óculos de mergulho, bocas e narinas cobertas por uma espécie de máscara e os ouvidos, protegidos por um potente abafador de som e ruídos, também na cor vermelha. Diria, sem medo de parecer forçoso, que aquela imagem transfigurava uma Oyá/Iansã⁸⁷ afrofuturista, que de posse do corpo do performer, punha-se a bailar com as energias dos *égún*⁸⁸ da pandemia do hiv/aid\$ ou talvez o próprio performer, ao não deixar o rosto à mostra, era ele próprio um *égún* que retornava ao Ver-o-Peso para bailar e contar sobre outros modos de vida e morte. Em conversa despretensiosa com Franco, as invisíveis ekografaram em *áláfia*⁸⁹. Ele me dizia:

"Eu danço de vermelho pra replicar minha vó, dançando de vermelho. Dançar de vermelho tinha coisa com a aids, acho que minha primeira performance que a cor vermelha aparece, que tem uma blusa dela [dessa cor] pra tocar no tema, porque é um símbolo óbvio, muito direto. Mas é uma retomada a ver minha vó girando, girando, num vestido vermelho cheio de lantejola e batendo com a cabeça no chão. Essa mulher que me ensinou sobre estigma, primeiro, né? Porque é macumbeira, coisa da umbanda, então eu na rua entendi o estigma a partir dela, né? Só que ela sempre foi um *contra-égún* contra essas palavras de morte das pessoas, sabe? Porque minha vó era *chic*, amigo, bonita, unha feita, cabelo arrumado e ainda tinha um lugar econômico interessante dentro da minha comunidade e não fazia sentido ser pejorativo, chamar ela de macumbeira, dizer essas coisas, falar mal dela, sabe? Então eu consegui contrapor o lugar do estigma aí por ela, esse vestido é quase que uma homenagem, assim né? Ele depois vira espaço na minha defesa, eu usei ele na mesa assim. Usei pra entrar em cena e depois coloquei na mesa pra me proteger e hoje ele tá com meu pai, eu nunca mais consegui dançar e fazer nada com esse material. Nem sei onde meu pai guarda, o que é que ele fez com isso, porque foi ele que costurou. Eu tenho até fotos dele costurando" (Franco Fonseca em áudio no *WhatsApp*, em 15 de novembro de 2022).

⁸⁷ *Yánsàn*: outro nome para Oiá; literalmente, a mãe dos nove filhos" (PRANDI, 2001, p.566)

⁸⁸ *Egúngún, Eégún, égún*: s. Espírito de ancestral que se manifesta em rituais específicos. Por não mostrar nenhuma parte do corpo coberta por tecidos, é também denominado mascarado." (BENISTE, 2014, p.207)

⁸⁹ Paz, felicidade, bem estar, em língua iorubá. É utilizado, também, em contextos onde se quer exprimir confirmação positiva sobre algo de que se está falando, esse é caso que o utilizo aqui.

Bem, nessa conversa com Franco eu só conseguia pensar que a ekografia, como proposta de leitura crítica, continuava a captar a vitalidade dos processos artísticos, mesmo diante das narrativas de morte, adoecimento e de perigo que os signos ocidentais impuseram à pandemia de hiv/aids. Nesse sentido, os adereços que acompanham a performance do corpo "integram-se ao movimento contíguo da criação dos preceitos, dos sentidos e dos modos de realizar [...]. Toda a história de constituição das culturas negras [e LGBTQIAP+] em geral parece-nos revelar a primazia desses processos de deslocamento, substituição e ressemantização, suturando os vazios e as cavidades originadas pelas perdas" (MARTINS, 2021, p.106, colchetes meus). Impossível não lembrar aqui da iniciativa *Aids Memorial Quilt*, elaborada pelo ativista estadunidense Cleve Jones, que reúne, desde 1985, painéis costurados por pessoas próximas e enlutadas pelas vítimas da aids, isto é, na performance dos corpos dissidentes, racializados e posithivos, "os sujeitos e as formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história" (MARTINS, 2021, p.107). Estética de adereços, é como Leda Maria Martins nomeia esse "engenhoso processo", ou seja, "escrita nos e pelos adornos, a pessoa emerge dessas escrituras tecida de memória e fazendo história" (MARTINS, 2021, p.126).

Em sua dissertação de mestrado intitulada *Agora chupa essa manga - a cena pós coquetel: interfaces da aids nas artes da cena* (2020), Franco trata sobre a performance Baile Urubu e tem algo em sua fala que se conecta diretamente com a importância que a costura, o retalho, o alinhavo vai ter sobre as subjetividades racializadas e posithivas. Ele relata:

Existem outras peculiaridades sobre a vivência dessa ação e minha ida a Belém – PA que ainda estou analisando se vale trazer para a discussão amadurecendo alguns pontos, mas optei por registrar até aqui. Diferente da viagem a São Paulo, não foi para pesquisar, fui por motivação afetiva de meu pai (ou deveria chamar Mother⁹⁰), que

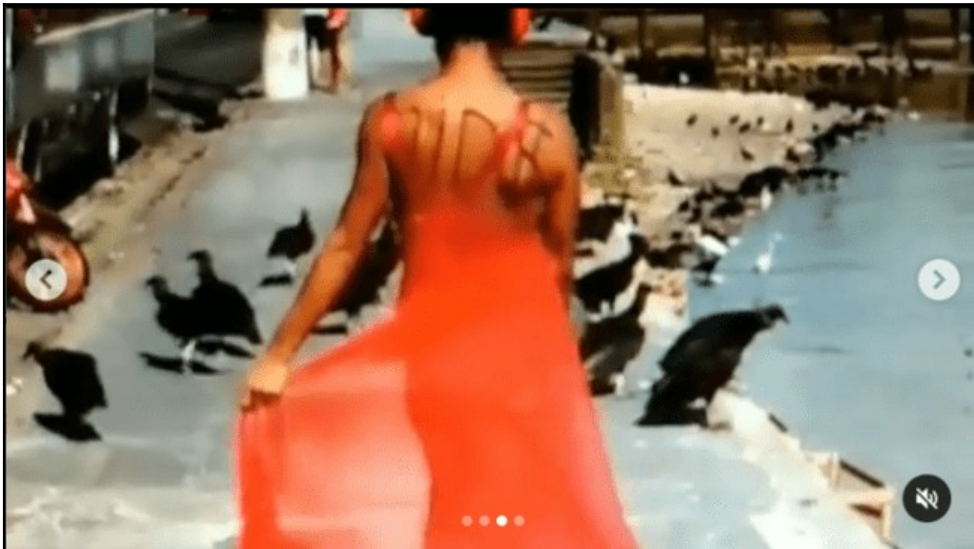
⁹⁰ Transcrição da nota de rodapé utilizada pelo artista: "A palavra se refere ao substantivo "Mãe" em inglês, mas na lógica que tento construir aqui é análogo as relações familiares sem parentesco biológico que se constroem sócio afetivamente em situação de vulnerabilidade e dissidência de gênero, sexualidade e raça. Como é presente e marcante na cultura da comunidade lgbt, melhor exemplificada no documentário norte americano da diretora Jennie

queria me apresentar à sua família biológica. Fui recebido como seu filho no início do meu tratamento, então faz poucos anos e ainda não conheço todos de nossa família que estão concentrados na região norte do país. O que nos uniu para além das explicações que não cabem em forma escrita, foram sem dúvida a arte e a aids, digo isso e soa confuso, mas para pessoas LGBTs não brancas a história narra aproximações de famílias que se unem pelos mais diversos motivos, inclusive pelo abandono. O que me inquieta é que, diferente da maioria das pessoas que estão em alguma vulnerabilidade social e diagnosticam o hiv, ser soropositivo foi o que motivou conhecer o homem que hoje chamo de pai e com quem divido o lar. Não é uma tentativa de romantizar o que dói, mas de revelar que há mais do que apenas exclusão e estigma dentro do meu processo de falar sobre o assunto, não sei se há traço acadêmico para dizer desta experiência ou se esta se encerra em algo muito voltado para meu interesse pessoal, no entanto, a experiência em que vivo como parte dessa família me faz pensar as "houses" instituídas nos anos 70 até os anos 90" (FONSECA, 2020, p.89)

No vestido vermelho, pacientemente fiado por seu pai, reside um tanto de memória e vida que, tal qual a iniciativa do *Aids Memorial Quilt*, canta a presença de muita gente que foi ceifada pela epidemia. É uma costura da memória, como pensada pela artista brasileira Rosana Paulino, em que: "a costura e o bordado [...] apresentam a oportunidade de trabalhar com memória e assumir uma posição política em relação ao fazer arte" (CLEVELAND, 2013, p. 143). Costurar para fazer a família dançar, parece-me, constitui-se num bonito programa de ação performativa, ação essa que nunca cessa, pois sempre haverá vidas que bailam.



Livingston, (Paris Is burning, 1990) que foi analisado pela estudiosa bell hooks (Race and representation, 1992) e pela Judith Butler (Bodies that Matter, 1993)" (FONSECA, 2020, p.89)



Ainda nessa conversa com Franco, algo importante parece ter retornado à escrita da tese, no momento mesmo em que ele me confiava outros ecos sugeridos pela simbologia dos urubus. Dizia ele:

"Tem comunidades ameríndias e não-ocidentais que cultuam uma espécie específica de urubu. Né? Esses urubus, nessas comunidades, também são cicladores (sic) como os nossos, né? Comem a carniça e tal, mas para os guerreiros saírem pra guerra ou pós-ferimen... (interrompe), pós-guerra, eles passavam o sangue desses urubus, né, em suas feridas. E, de fato, há uma explicação, também pelo caminho da ciência para falar do sangue desses urubus que tem um alto nível de hããã (como se pensando uma palavra). De... eu vou falar essa palavra, mas não era isso que eu queria dizer, toxinas e não sei que lá, por comerem o que comem, no estado que comem, que são, de fato, parte de alguns processos de cura, mas enfim. Tem também muita mitologia e coisas superticistas (sic), culturas críveis. [...] Outra é que Baile Urubu foi um tapa na minha cara, eu tava muito acadêmica lendo necropolítica, mexida com Mbembe [...] e quando em cheguei em Belém, amigo, os urubus eram amados, tá? (riso). Eu chegava as pessoas davam peixes na boquinha deles, parecia bicho de estimação. E esse pedaço onde os urubus ocupam, onde eu realizei a performance, no Ver-o-Peso, a Pedra do Sal (que é quente pra caralho!), – nossa, foi insuportável fazer isso de máscara, agora eu lembro porque que eu chorei tanto – é um lugar que tem uma memória ancestral anterior à colonização, né? Um lugar de troca que a Xan [Marçal] vai conseguir dizer melhor pra você. Só pra ilustrar umas doidices!"

(Franco Fonseca em áudio no *WhatsApp*, em 15 de novembro de 2022, grifos meus)



Na intertextualidade oferecida pela imagem do urubu (ou abutre) e pela imageação de Franco Fonseca, rememorei uma passagem dos *Condenados da Terra* (2022) em que Frantz Fanon cita um poema de Keita Fodéba⁹¹, onde há uma referência precisa à Douga, “dança sagrada do abutre, que ninguém dança sem ter realizado um ato memorável [...]. Douga, célebre dança dos mandingas” (FANON, 2022, p. 232). Sobre a Douga, Aza Uzuomaka Azodo (1994) nos diz:

É uma dança de vitória que é espiritualmente relevante em três níveis. Em primeiro lugar, é uma dança mágica, executada apenas ocasionalmente em grandes eventos e marca o renascimento religioso desta comunidade guineense. Então, em um nível esotérico mais profundo, mostra o domínio do conhecimento humano, habilidades criativas e sabedoria sobre a matéria e instinto bestial. Em terceiro lugar, demonstra em um nível gnóstico ainda mais fundamental, a promessa da ressurreição dos mortos para a vida. É, portanto, uma celebração da invulnerabilidade aos estragos do tempo histórico, graças à criatividade trabalho e ritual (AZODO, 1994, p.59)⁹²

O que a Douga nos informa, entre outras coisas, é que o movimento de se afeiçoar pelas imagens negativadas da cosmovisão ocidental (urubu=carcaça=podridão=abjeção) é bastante reducionista e, se a gente desloca nossa percepção, por certo, outras paisagens surgirão. Um exemplo disso, aconteceu à época da qualificação quando o professor Matheus Araújo fez uma provocação importante que, mesmo eu imaginando tratar dela nos momentos seguintes da tese – por conta de uma obra produzida por um artista indígena –, a sua emersão a partir dos ecos de Baile do Urubu já apontavam para a complexidade das questões que atravessam o fazer ekográfico, ou seja, a vida que não espera, insubmissa às políticas de morte. “As questões indígenas, também estão presentes no seu trabalho! Você precisa assumir e falar das contradições aí presentes.”, provocou Matheus.

Essa busca pelos processos de vitalidade, na proposta ekográfica, de certo que funcionam como uma abertura de portais, como um fazer po-Ético

⁹¹ “Fodeba Keita foi uma força orientadora na evolução das artes e da música guineense. Autor, compositor, dramaturgo e coreógrafo, Keita juntou-se a Kante Facely para formar o grupo de dança tradicional guineense, *Ballets Africains*. Um dos primeiros conjuntos a apresentar os ritmos do djembe, a trupe tornou-se a companhia nacional de balé depois que a Guiné conquistou a independência em 1958.”. Texto extraído do site: allmusic.com/artist/fodeba-keita-mn0001819444/biography. Acesso em: 09 jun. 2023

⁹² Tradução de minha responsabilidade

que se afeiçoa às conexões, às potencialidades da linguagem e seus modos de dizer. Bem, o que é isso senão literatura? Refleti depois. Na mitologia Kamayurá (AGOSTINHO, 2009), mergulhei um pouco mais em seguida nos escritos, o urubu tem papel fundamental nos processos simbólicos e materiais que denotam e conotam travessia entre espaços-tempo diversos, sejam eles de transição etária (passagem daquilo que nomeamos por infância e puberdade, a partir do "remédio do urubu" que "destina a fortificar e fazer crescer" [2009, p.73]); de narrativas mitológicas que ligam, fazem a travessia, entre a Terra e o espaço dos espíritos tutelares, onde se come, bebe, pinta o corpo com jenipapo, dança, produz encontros e conjura os processos de vitalidade ou mesmo de espaços-tempo de guerra, pela "pintura do Urubu" (corpo pintado com fuligem e cocares de penas escuras na cabeça), que "são os atavios de guerra Kamayurá" (AGOSTINHO, 2009, p.85). Ainda pensando as afiliações indígenas, e devo dizer que não sou um atento e profundo conhecedor de todos esses "complexos acervos de conhecimento" (MARTINS, 2021, p.141), conectei o gesto bailarino do Franco com a vida, simbólica e material, que emerge a partir dos gestos da materialidade fônica dos povos Maxakali, autodesignados como *Tikmũ'ũn*.

Leda Maria Martins (2021, p.139-151), dedicou um ensaio belíssimo e carinhoso intitulado "Composição V: Lírica dos afetos, o canto-imagem Maxakali" para o seu amigo e ancestral Toninho Maxakali. Em determinado momento do ensaio a autora nos interroga, apresentando em seguida o que aprendeu com seu amigo:

O que nos dizem os *Tikmũ'ũn*?

Eles nos asseguram que são visitados pelos espíritos dos mortos; uma variedade de povos, seus ancestrais, que eles denominam povo-árvore, povo-gavião, povo-morcego, povo-abelha, entre muitos outros. Essas visitas que chegam às aldeias incluem humanos, bichos, fauna e flora. Os espíritos são aparições epifânicas, visões, imagens que ensinam. As imagens são os ancestrais que vêm pelo sonho que lhes emprestam morada. Os Maxakali sonham imagens que designam todos os seres e o cosmos, enfim. As imagens aparecem no sonho, por meio do qual habitam o corpo daquele que sonha. Para melhor receber as imagens, algumas cerimônias iniciáticas pressupõem o encobrimento dos olhos, pois a imagem sonhada não pode ser vista, com o risco de cegar aquele que vê. A jornada pelo mundo das imagens é órfica: como Orfeu, cujo destino era tocar, os Maxakali devem cantar as imagens. Aquele que sonha ou que as vislumbra,

sem fixá-las ou mirá-las, em seu sonho torna-se pai ou a mãe do que sonha, numa inversão da temporalidade linear. O ancestral-imagem deve ser alimentado, resguardado. Quando aquele que sonha acorda, a imagem se torna canto e o canto, por sua vez, produz imagens, em um processo contínuo de transformação e de metamorfose que é contíguo e perene. [...] Rosângela de Tugny revela que os espíritos são denominados *xokxop*, e observa que a raiz linguística de *xop* significa povo, coletividade, e *xok* pode ser tanto morte quanto imagem. Assim, a palavra que designa esses antepassados enunciativos pode ser tanto “povo de mortos” quanto “povo-imagem” (MARTINS, 2021, pp. 144-145).

No exercício ekográfico, portanto, é possível sonhar que o povo-urubu, ali mesmo na quentura do Ver-o-Peso, canta imagens a partir do transe onírico do artista e “a escuta das imagens é a nossa entrada para o universo cósmico em que sonoridades, musicalidades, movimentos dançantes, gestos, cheiros têm cores e também esculpem e revelam paisagens” (MARTINS, 2021, 149). Dénetem Touam Bona (2020, p.31) nos ensina que “o transe é uma técnica de intensificação dos fluxos: o corpo não se reduz mais a uma coleção de órgãos, se transforma em onda vibratória. A metamorfose surge das pulsações rítmicas de um erotismo sagrado”, nesse sentido, a prática performática de Franco, em Baile Urubu, conecta um repertório vasto da diáspora africana e das cosmovisões ameríndias, subvertendo o saber-poder europeu (ocidental), naquilo mesmo em que eles instituíram como abjeto, políticas de vida/morte e racionalidade. Em Baile Urubu a ekografia rememora e reprograma o corpo para continuar dançando sobre os escombros da necropolítica.

Quando eu fiz, lá [no Ver-o-Peso], fico pensando tanta [interrompe]. Eu tive encontros com urubus a semana inteira, tipo, eu fiquei na Ilha do Marajó, numa praia de pescadores, perdido, sem ter como voltar, uma madrugada inteira. É... e a praia era lotada de urubus e eu fiquei brincando de como chegar perto, enfim. E esse lugar do transe foi muito real [...] eu me lembro, parecia que eu estava bêbado, enquanto dançava. Tanto que eu só entendi que a ação tinha acabado quando meu pai chegou muito perto e quando ele me abraçou, meu joelho, sabe quando dobra assim por trás e você cai? Ele que me segurou [trecho inaudível] é hora de parar, já tava... o oxigênio já tava diferente, né? Na cabeça, o corpo, enfim. (Franco Fonseca em áudio no *WhatsApp*, em 15 de novembro de 2022, grifos meus)

O “fora, nascido do escapar de um canto ou de uma dança, no próprio seio de um dentro asfixiante” forja paisagens onde “todo passo de dança é *esboço de um golpe*” (BONA, 2020, pp.81-82, grifos meus). Escutando a canção

Oya Gambeo, do grupo Batucada Tamarindo, de repente foi possível ekografar o que no Baile é repertório assentado no mistério e no sonho: "Oyá, senhora dos ventos, das tempestades, senhora que se transforma em búfalo para proteger os seus filhos. Oyá, senhora quando está em perigo ela se transforma em uma borboleta para fugir dos inimigos, para os inimigos não enxergá-la". No afetuoso ensaio dedicado ao seu amigo Toninho Maxakali, Leda Maria Martins (2021, p.139) evoca a imagem-som-dança:

yayax yayax

indo onde tem água

indo onde tem água

virando borboleta para voar

virando borboleta para voar

Cântico do morcego-espírito, cantado por Toninho Maxakali.

O Baile do Povo-Urubu ekografa: "um corpo que não foi esculpido é um corpo vazio de sentido" (BONA, 2020, p.82).

2.2 O velório de Maria Silvino: Não me traga flores, traga palavras – Maria Sil (2020)

No início de 2017, estava eu a garimpar inspirações para começar uma nova pesquisa, dessa vez no doutoramento (que se concretiza agora). Àquela época, então com dois anos de sorologia confirmada para o hiv, eu tentava assumir um posicionamento político em torno das pautas relacionadas ao vírus, construía uma rede afetiva que não me culpabilizava, que não me adicionava um peso estigmatizador e, por último, que não me reduzia unicamente ao rótulo de um corpo posithivo. Nessas garimpagens, entre tantas referências de diversos campos e linguagens artísticas, o trabalho musical e de composição da Maria Sil, "trans ARTivista!, cantora, musicista, performer e produtora cultural",

como se apresenta em seu canal no YouTube⁹³, encontraram virulentamente o meu corpo posithivo... Infectei-me.

Maria Sil, "paulistana da baixada santista", estreou nas redes e plataformas sociais com o *single* "*Olhos Amarelos*"⁹⁴, também no início do ano de 2017. "É uma música onde eu falo sobre viver com hiv/aids. Foi através dessa música, também, que eu assumi a minha sorologia", conta-nos Sil no vídeo-release "*Maria Sil: De Olhos Amarelos ao Manifesto Húmus*" (2019)⁹⁵.

OLHOS AMARELOS

Dos meus olhos amarelos eu que sei
Não há vergonha em tudo isso que sou
Agora ainda há sonhos e nesta estrada eu vou pisar
Com toda a história que calaram

Neste velho armário novo eu não vou entrar
Parcelado em dias de aflição
Não me perguntaram se eu queria ir
Só me apontaram a direção

Do segredo, da vergonha e do medo de ser assim: posithIVO!

Dos meus sonhos reescritos eu que sei
Trago na boca cada canção que mudou
Quem luta mostra os dentes e minha alma eu vou lavar
Com a força do meu canto

A obra musical da Maria é bem interessante⁹⁶, mas não é sobre ela que investirei o movimento ekográfico, pelo menos aqui. Mas sim a partir de sua performance intitulada "*O velório de Maria Silvino – Não me traga flores, traga palavras*" (2020).

O velório de Maria Silvino é uma performance-cênica-denúncia que comecei a elaborar em janeiro de 2019. Naquele momento, eu queria entender o meu corpo e a trajetória trilhada por ele. Queria entender, também, a trajetória de minha família e os motivos dela ser tão atravessada por lutos.

Com o avanço e a vitória da extrema-direita no Brasil nas eleições de 2018, passei a investigar e a pensar sobre os atravessamentos e flertes que a morte degrada e significa em meu corpo de travesti,

⁹³ Conferir em: <https://www.youtube.com/@MariaSil>. Acesso em 26 fev. 2023.

⁹⁴ *Single* pode ser escutado em: <https://www.youtube.com/watch?v=6R3-7iWYIQc>. Acesso em 18 nov. 2022.

⁹⁵ Vídeo-release disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1qFio10X6Lg&t=21s>. Acesso em 18 nov. 2022.

⁹⁶ Pode ser conferida em: <https://www.youtube.com/@MariaSil/videos>. Acesso em 18 nov. 2022.

branca, mestiça, de família negra e que vive com HIV/Aids. Também fui refletindo sobre como o diálogo constante com a possibilidade iminente de morrer modificam as minhas experiências pessoais, emocionais e sociais. (SIL, 2022, p.111)

Ao longo desses anos, desde 2017, desenvolvemos uma amizade bonita e pude conversar por vários momentos com Maria sobre como as experiências dela com a morte, orquestrada pela maquinaria necropolítica, atravessam completamente seus processos artísticos. A performance que ekografo aqui, já foi apresentada diversas vezes presencialmente, mas também virtualmente, uma em 2020, na programação do SESC São Paulo (Santos)⁹⁷ e também em 2021, num diálogo com o Grupo de Teatro Contadores de Mentira, logo após a artista ter que elaborar mais uma perda: a morte de sua mãe, vitimada pelo descaso do governo brasileiro diante da pandemia de COVID-19.⁹⁸



A história de Maria é uma história comum a muitas pessoas criadas em comunidades periféricas nesse Brasil: uma vida atravessada por lutos, perda de pessoas da família, amigas/es/os que cresceram junto contigo ou até mesmo a convivência cotidiana com pessoas extremamente adoecidas pelas arquiteturas do par Estado-Capital, seja física ou mentalmente. Todo mundo que nasce e cresce em territórios que não são exatamente os territórios abastados das

⁹⁷Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MoiNI1MIXUE>. Acesso em: 18 nov. 2022.

⁹⁸ Essa apresentação não se encontra disponível, mas é possível conferir o trabalho do Grupo de Teatro Contadores de Mentira através do canal: <https://www.youtube.com/c/ContadoresdeMentira/about>. Acesso em 18 nov. 2022.

idades, certamente terão, ao menos, uma história daquela pessoa que "poderia ter sido muita coisa na vida", mas o encontro com a maquinaria necropolítica ceifou seus sonhos e possibilidades, isso fica ainda mais evidente se esse corpo é um corpo racializado. Diante dessa narrativa, infelizmente comum, fiquei refletindo o que exatamente a performance da artista mobiliza em termos de vitalidade, ou melhor, mobilizando a ekografia – como essa ação de detecção de vida em contextos de morte –, o que exatamente se vela quando se organiza uma morte, quando se organiza o seu próprio velório?

Na equação ética da ekografia fabulamos como a transmutação da matéria orgânica que padece/tomba pode ser elaborada em termos de oxigenação, em hipóteses de restituição simbólica do ar e do respiro das vidas que são asfixiadas pelas engrenagens da necropolítica. Bem, escutando as narrativas de vida e morte que Maria elabora em suas aparições fantasmáticas (estados de vida e morte, na cena) a ekografia parece querer chamar nossa atenção justamente para aquilo que ali não está, aquilo que ali não é dito, aquilo que não é mostrado: a dor da perda aniquiladora, a perda que afasta bruscamente o corpo que padece, desse pertencimento familiar, comunal. Quando a artista, mobilizando os signos de abjeção que formatam o texto social sobre sua vida – a identidade travesti e a identidade soropositiva –, põe-se no exercício de torção desses imaginários coletivos, ela joga duplamente com as arquiteturas jurídicas do par Estado-Capital e, essa é a aposta ekográfica, mobiliza outras percepções sobre vida, memória e enlutamento.

O que pode um corpo de uma travesti positiva, viva, quando encontra o arquivo colonial? Fiquei assuntando sobre isso durante um bom tempo, antes de trazer para a escrita. Pensei que trazendo as histórias da Maria Sil, para além de uma rápida dimensão identitária, sobretudo a racial, apostava justamente nisso que o fazer ekográfico se dispõe, ou seja, a percepção de vitalidade, a partir de um manejo interseccional, diante de toda uma arquitetura de morte. A vida de Maria e as mortes que ela traz atravessam o arquivo, desestabilizando-o, naquilo em que ele se pretende coerente: a contação de uma história única sobre determinados corpos.

Depois de dias ausente do texto eu resolvi continuar a escrita, justamente num dia em que tinha acabado de encontrar a Saidiya Hartman, num evento na Universidade do Estado da Bahia. Encontrá-la, ouvi-la e sentir a sua presença, inclusive abraçando-a, parece ter estabelecido em mim um movimento profundo de re-volta à escrita. Na ocasião, pude perguntá-la em que exatamente a fabulação crítica poderia se inspirar/animar levando em consideração as subjetividades quebradas pela experiência do racismo, ou do evento racial⁹⁹. Aqui, especificamente, como que a vida de uma travesti, atravessada pela expectativa de vida de trinta e cinco anos (inflacionada pela transfobia institucional, que para além das violências cotidianas impedem que essa vida tenha o básico: emprego, moradia, lazer, saúde etc.), torna-se insubmissa e ousa, mesmo quebrada por tais violências, denunciar as reiteradas mortes que atravessam sua existência, ou melhor, que constituem esse arquivo colonial da cisgeneridade?

O Velório de Maria Silvino é uma ação, digamos, esteticamente simples e sem muito requinte cenográfico (tanto na apresentação de 2020 quanto na de 2021, referendadas acima) e que rememora, de forma indireta, a prática dos chamados *Die-ins*¹⁰⁰. A artista, trajando um vestido preto, muito semelhante à uma roupa de dormir rendada, deita-se num caixão de papelão, confeccionado à sua medida, enquanto ao seu lado é projetada, em *looping*, imagens previamente gravadas dessa mesma cena, como se a performer ensaiasse o que ocorreria em seguida. Nos frames projetados podemos ler palavras como: "necropolítica"; "história da morte no ocidente"; "ritos fúnebres"; "virtualização"; "COVID-19"; "travesti" e "HIV/AIDS". Durante 42 minutos, na apresentação de 2020 para o SESC-São Paulo (Santos), a artista permanece, dentro do caixão de papelão, de olhos fechados, em silêncio e com as mãos entrelaçadas sobre o tronco, performando, de fato, a postura que comumente

⁹⁹ O II Seminário Internacional Poéticas e Políticas da Pesquisa em Educação, nessa mesa com a Saidiya Hartman, pode ser visto em: https://www.youtube.com/watch?v=_LRMNbGRNCU. Acesso em: 04 jan 2023.

¹⁰⁰ Os *Die-ins* são encenações de morte e funcionam na tentativa de criar uma imagem que impressione a opinião pública. Por exemplo, uma multidão de pessoas se deitam na via pública, impedindo o trânsito para chamar atenção para o número de mortes naquele espaço ou quando uma multidão de ativistas se deitaram na catedral de Nova York, na década de 1980, como forma de protestar contra a posição da Igreja Católica em condenar o uso do preservativo, durante o auge da epidemia do hiv/aids.

vemos nos velórios, dos corpos das pessoas que morreram. Já na apresentação de 2021, em colaboração com o Grupo de Teatro Contadores de Mentira, o tempo em que passa no caixão é de vinte minutos, aproximadamente, e logo em seguida, ao se levantar do ataúde cantando a música “Gonzaga”, na voz de Gonzaguinha, a artista põe-se a declamar as poesias e fragmentos literários deixados por sua mãe, falecida há poucos meses em decorrência da COVID-19, reflete sobre as mortes e lutos que enfrentou desde que era pequena e canta suas composições musicais sobre tais episódios.



Falar pormenorizadamente sobre tais mortes, penso eu, não é exatamente o objetivo que proponho aqui, até porque a Maria Sil já o faz em sua performance, mas convém indicar exatamente os caminhos em que esses óbitos se dão: o primeiro, enquanto Maria tinha onze anos, o segundo enquanto tinha treze anos, o terceiro, enquanto tinha dezesseis e o mais recente, enquanto tinha vinte e nove anos. Todas as mortes recaem sobre corpos racializados e/ou clivados pelas intersecções de raça/classe/gênero, pertencentes ao núcleo familiar e afetivo da artista: um senhor que tomba, por infarto, numa unidade CAPS que não dispõe de desfibrilador; um jovem, filho desse senhor, que anos após a perda do pai sucumbe, vítima de pneumonia “contraída e mal tratada dentro do sistema carcerário brasileiro” (SIL, 2022,

p.120); um outro jovem, assassinado; e por último, a sua mãe, mulher negra, que nas palavras de Sil:

Estava com 69 anos, era obesa, tinha pressão alta, estava com 50% dos pulmões comprometidos e era negra. Em seu primeiro atendimento nesse processo de adoecimento, atendimento este documentado, a médica enviou-a para a casa, sem medicá-la, porque segundo a "doutora" a "cara dela" estava "boa", logo não precisava sequer ser medicada, mesmo estando com 50% dos pulmões comprometidos ("Olha pra cara dela. Tá com a cara boa. Pode ir pra casa."). No dia 15/05/2022 ela veio a óbito, depois de 16 dias internada, desses, 10 entubada em uma UTI. Só pude vê-la no dia anterior à sua morte. Saí do hospital pouco mais das 17h, pela manhã do dia seguinte ela passou a endossar os dados que apontam as mulheres negras como as maiores vítimas da COVID-19 no Brasil. (SIL, 2022, p.125)

A performance de Maria Sil subverte todos os códigos esperados pela sua corporalidade e memória. Por um lado, a mobilização do corpo de uma travesti, viva (contrariando as baixas expectativas de vida da população trans), produzindo o luto coletivo por seus familiares desorganiza, ao menos provisoriamente, essa pretensa vontade da norma de ser a única responsável por contar a História. Isto é, a performance de Maria interrompe uma certa "lógica naturalizada" de que são as vidas cisgêneras as responsáveis por contar a história e processar o luto pelas vidas transgêneras que se vão, ou melhor, a vida de Maria, viva e produzindo poética-manifesto-denúncia bagunça a "lógica naturalizada" e reafirma a potência material e simbólica das vidas desimportantes para a arquitetura do Estado-Capital, na medida mesmo em que desestabiliza a norma arquivai/documental inquirindo-a diretamente sobre os processos que mantêm tais vidas em lugar de desimportância, ante a mesma arquitetura. Maria Sil não espera morrer pelas artimanhas do necropoder e, nessa poética de sobrevivência, põe-se a narrar, como um obituário indesejado, a quantidade de mortes que se agarram à sua história clamando por visibilidade, ou nos termos de Denise Ferreira da Silva (2019) reivindicando justiça, isto é, o fim desse mundo como nos foi dado a conhecer e que se assenta sobre essa mesma lógica naturalizada de morte e obliteração de determinadas vidas.

Ao ekografar a performance de Maria Sil, penso que a potência e a vitalidade estão justamente naquilo que ali não está, ou seja, as vidas que se

foram. E mobilizando-as no tecido discursivo e poético, a vida de Maria reveste-se da fabulação crítica e põe-se a narrar as vidas impossíveis, desde um lugar impossível. A impossibilidade da cena, uma travesti positiva enlutada por seus mortos, recobra o fôlego daqueles que se foram e nessa materialidade físico-poética-química, forjada pela equação ética da ekografia, a artista rompe o imaginário colonial e reafirma o valor das vidas pilhadas.

O trabalho e o movimento incansável de Maria Sil, juntamente com seus (nossos!) mortos, rememoram, sempre em mim, a última parte do livro "Sou travestis: estudando a cisgeneridade como possibilidade decolonial" (2018), da amiga e intelectual travesti Viviane Vergueiro. Num movimento que se expande como "parte de um caminhar coletivo" (2018, p.11), "a ruminação [produzida e mastigada pela vida travesti] é teoria – e não uma mera variável colonial" (2018, p.15, colchetes meus), nesse sentido, encerro esse fragmento dedicando aos mortos de Maria e também aos nossos mortos diários, a poesia que Viviane ruma como gesto de respiro, como vitalidade:

Através de séculos de golpes
Pensando no que pode ser feito
Enfrentando tempos globalizados,
Agonizando as feridas coloniais.

Por que escrevemos?
Por que gritamos pelas noites
Chorando lágrimas de impotência política
Impotência corporal?

Quando linguagens nos apagam
através de silêncios e construtos coloniais,

Quando assassinatos crus nos paralisam
em bares, famílias, instituições e pistas,

É quando nós (também) escrevemos, gritando em noites
de dores intermináveis e resistências coletivas.
Desmantelando pequenos fragmentos de seus sistemas,

A cada ato de amor que efetivamos.

El amor que nos negaron es nuestro impulso para cambiar el mundo, dijo Lohana Berkins

Para las travestis reales, el Estado no puede existir, dijo Claudia Rodriguez

Entre passabilidades e ativismos
Nossa poesia reside nas impossibilidades onde continuamos
Existindo.

Furias travestis siempre

(Viviane Vergueiro, 2018, pp.64-65)

3. Me disse, *Iná*¹⁰¹

[cena 3] – Um corpo retinto, de mulher cisgênero, trajando um vestido branco, está sentado sobre um tecido branco retangular, no centro de um grande vão de concreto, aparentemente de um espaço universitário. Ao seu redor vemos um outro pano branco de extensão menor, uma bacia de ágata branca, com água, um pedaço de batom vermelho e um mói generoso de folhas diversas. Esse corpo, durante um certo tempo, escreve a palavra VIH por toda a extensão de seu corpo, enquanto vai produzindo fricções com o pano menor, embebido em água, limpando o que há instantes havia escrito sobre a pele. Após o ritual angustiante de limpar metaforicamente o vírus e, por extensão, os efeitos causados pelo racismo sobre a tez retinta, o corpo despe-se e, nu, caminha livre. Enquanto escrevo estas linhas ecoa, ao longe, a canção Senhora Liberdade, na voz de Zezé Motta...

[cena 4] – Cinco anos se passam, desde a cena 3, e aquele mesmo corpo mobiliza uma nova cena em que passado, presente e futuro bailam num continuum de desobediência e cura. Memória, deriva, movimento e cura

¹⁰¹ Fogo, em língua iorubá.

trançam, juntas, a recusa contra a política de morte intensificando, portanto, a potência da zanga que recai sobre os corpos de *èjè* marcado.

[cena 5] – “Uma casa na periferia de Salvador. É manhã. Uma laje residencial onde se desenrola a situação. ELA, uma Travestys de aproximadamente 35 anos, prepara o espaço para uma cerimônia religiosa, Noite de Iauaretê, entidade encantada das matas virgens, que ELA recebe nas noites de lua cheia. Iauaretê não é gente e bicho, não é homem nem mulher. Onça, Espírito ancestral encarnado, que baixa para comunicar as verdades do mundo.”.

[cena 6] – Corpo, *seryngas*, sangue, agulha... Objetos e ações perfurocortantes! O que pode o encontro? Todos os encontros são perfurocortantes? O que fica? O que sangra? O que está em disputa? Diante de imagens agulhares, agônicas e agonísticas, como seguir na travessia escapando à captura? Na criptografia das imagens reside, também, a senha para a escuta de todo um vastíssimo repertório ancestral de sobrevivência insubmissa.

As cenas anteriores, quando as reuni para a composição desse fragmento, pareciam apontar para um conjunto muito particular de deambulações e reflexões as quais alguns povos originários do Sul Global, como Ailton Krenak (2020), por exemplo, mas também pensadores não indígenas, como o Alberto Acosta (2016), têm produzido em torno da noção de Bem Viver. O exercício ekográfico, aqui, então, consiste em modular as particularidades de cada cena escolhida para, a partir e em torno delas, forjar algo que tem me interessado chamar de ancestralidade posithiva, numa amálgama com discursos breves sobre saberes tradicionais, não-hegemônicos e/ou orais, em contraposição à racionalidade moderna, forjada sob a imposição da escrita. Ora, se a centralidade dos discursos produzidos sobre a epidemia do hiv/aids residem no espectro das ciências biomédicas e, também, toda uma enxurrada de produções modernas, de falseado teor científico sobre a compreensão de raça, forjaram a história de violência que autoriza e mantém o Mundo Ordenado, nada mais animador do que ekografar o que foge, escapa, disso.

3.1 Cura (2015) | Derivar: a resposta flui da mente (Diálogos sobre desobediência e cura) (2020) – Micaela Cyrino

Em 2015, mesmo ano em que a artista Micaela Cyrino elabora a sua performance intitulada Cura, eu recebia o diagnóstico de soropositivo. Foi um ano estranho, pois aturdido com a sucessão de atravessamentos que o estar positivo para o vírus hiv/aids traz. Apesar de tudo, o encontro com a arte e a história da vida de Micaela produziram um tipo de saúde em mim que me ajudou a não sucumbir e, guardadas as devidas proporções, que me ajuda, agora, a escrever essa tese assim, desse jeito.

Micaela Cyrino, mulher preta posithiva, nascida em São Paulo, artista visual, performer, produtora cultural e ativista, sua existência ecoa um tipo de história que a engrenagem colonial e necropolítica não cessou de produzir em termos de aniquilamento. Nascida posithiva, fruto de uma experiência particular e, infelizmente ainda comum, de transmissão, no caso a Transmissão Vertical (quando a criança é infectada durante a gestação, parto e em alguns casos durante toda a amamentação), Micaela perdeu seus genitores aos seis anos de idade e os anos seguintes foram de crescimento, aprendizado e acolhimento em Casas de Apoio para Crianças com hiv/aids. Num perfil elaborado pelo site Agência Aids a artista nos conta: “Ninguém me contou, eu nunca perguntei, mas eu sabia. Os médicos não citavam a palavra HIV. Eles falavam de bichinhos no sangue. Como eu já lia, soube pelos rótulos dos remédios o nome do bichinho. Também associava com o nome da casa (Casa de Assistência Filadélfia), com o que estava escrito na ambulância que nos levava para o hospital. Uma vez por mês, eu passava uma manhã tomando remédio na veia, junto com outras crianças. E, claro, a gente conversava sobre aquilo. Fui buscando informações, foi desse jeito que fui sabendo.”¹⁰².

¹⁰²Perfil disponível em: <https://agenciaaids.com.br/noticia/especial-dia-das-criancas-conheca-a-historia-da-artista-micaela-cyrino-simbolo-da-luta-contr-o-preconceito/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

A performance *Cura* (2015)¹⁰³, elaborada para a Residência Artística “*Positiva – El Cuerpo Vih*”, na cidade de Quito/Equador, em parceria com a *Lasicalíptica – Revista Virtual de Difusión y Creación de Arte Sexuado*¹⁰⁴ foi uma das primeiras obras, produzidas por pessoas positivas, que eu me deparei após o meu diagnóstico. Nas expressões da performer, nos movimentos, nas lágrimas que caem em determinado momento, na avidez com que se fricciona o pano sobre o corpo, como se tentando limpar o estigma... Tudo ali concordava com os sentimentos que me atravessavam: medo, vergonha, raiva, depressão. Algo me chamava atenção: porque as folhas que repousavam ao lado dela, quando em performance, não era manipulada? Porque aquele mói de folhas diversas estava ali, parado? Porque ao terminar a performance elas continuam no mesmo lugar, intocadas? Guardei essas questões e não voltei a elas até pelo menos o ano de 2020, quando Micaela, numa nova ação performativa revisita a performance de 2015.



Em 2020, quando Micaela Cyrino produz a performance audiovisual *Derivar: a resposta flui da mente (Diálogos sobre desobediência e cura)*¹⁰⁵ aquelas questões que estiveram suspensas em minhas reflexões voltaram como que tentando mobilizar um tipo de repertório que, só agora, passados os anos,

¹⁰³ Pode ser conferida em: <https://www.youtube.com/watch?v=UrbcqJckCM0>. Acesso em: 30 jan. 2023.

¹⁰⁴ Conferir em: <http://lasicaliptica.net/>.

¹⁰⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HDpuZGCfYlg>. Acesso em: 30 jan. 2023.

eles tivessem condições de emergir com a potência necessária. A videoperformance tem início justamente com aquelas folhas e flores que ficaram paradas há cinco anos... Depois de desfolhar alguns galhos e despetalar um punhado de rosas brancas a artista, sentada na borda de uma banheira comum põe-se a jogar esses fragmentos vegetais na banheira que aos poucos vai se enchendo d'água. Vestida com um longo vestido branco, onde podemos ler em letras vermelhas e em caixa alta a palavra SOROPOSITIVA, Mica mergulha na banheira enquanto somos atravessados por imagens, em *flashback*, de Cura (2015). O som que nos atravessa, igualmente, constrói uma atmosfera distópica, com repetições entrecortadas, *samples* repetíveis... Paira uma sensação de que a qualquer momento haverá uma explosão ou um corte (cinematográfico? na pele? em ambos?).



Roland Barthes, nos momentos iniciais de seu aclamado livro *A câmara clara* (2017) nomeia a experiência de ser cortado, picado, ferido por uma imagem, a partir da palavra latina *punctum*. Aquilo que não se pode nomear, que me punge como flecha inesperada (2017, p.22); “uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (2017, p.59). O ferimento causado pelas imagens de Cura e Derivar está justamente no que dali evade, isto é, na potência vegetal que carrega, lavando em abundância, o que as imagens saturadas do hiv/aid\$, da

raça e do gênero insistem em projetar. O corte cinematográfico produzido pela artista, nos cinco minutos finais de *Derivar*, transpõe para o audiovisual aquilo que estou tentando pôr em palavras, aqui, ou seja: Como se deixar surpreender pelas mesmas imagens? Ou melhor, se as imagens são sempre as mesmas, a travessia seguirá sempre-já o mesmo curso, daí que o investimento possível na direção de outro horizonte sensível só pode residir na deriva.

Micaela assume a deriva como um mapa complexo onde o que foi, o que é e o que será desestabilizam a nossa certeza diante das imagens... Após um corte nos minutos finais vemos a artista rasgar uma máscara, dessas de meia calça que cobrem o seu rosto como uma máscara. Trajada com uma espécie de segunda pele, um tecido de cor preta bem justo em seu corpo, assistimos o caminhar da performer pelo que parece ser um circuito de arte contemporânea ou um desfile de moda. Segurando um letreiro digital vemos em *looping* as seguintes frases: "O MOVIMENTO É COLETIVO" e "EU NÃO VOU MORRER". Novamente, como que ecoando no tempo, a artista põe-se a performar a mesma cena de 2015, sobre um pano branco e rodeada por uma bacia de ágata e mói de plantas...

Roland Barthes, nos momentos finais do livro, apresenta uma nova possibilidade para pensar a noção de *punctum*, diz ele:

Na época (no início deste livro: já está longe) em que me interrogava sobre minha ligação com certas fotos, eu julgava poder distinguir um campo de interesse cultural (o *studium*) e essa zebrura inesperada que às vezes vinha atravessar esse campo que eu chamava de *punctum*. Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro "estigma") que não o "detalhe". Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, **é o Tempo**, é a ênfase dilaceradora do noema ("isso-foi"), sua representação pura. (BARTHES, 2017, pp.88-89, negrito meu).

É na experiência temporal que a ekografia detecta a vitalidade dos movimentos de Micaela Cyrino. Num tempo que se desenrola cronologicamente (linearmente), a interpretação mais óbvia é a de que a artista faz repetir as mesmas imagens, comunicando, sempre, a mesma coisa: sua experiência de mulher preta e positiva. Ora, para uma percepção do tempo como espiral existe sempre a possibilidade de entendimento que, contrariamente à linearidade, nos diz: "o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser

concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas” (MARTINS, 2021, p. 88). Nesse sentido, ao sobrepor imagens de uma mesma matéria, diluídas em temporalidades distintas, a artista confia no gesto ancestral para comunicar no/a partir do movimento. Ou seja, no desenrolar de ambas as performances,

“o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. O gesto esculpe, no espaço, as feições da memória, não seu traço mnemônico de cópia especular do real objetivo, mas sua pujança de tempo em movimento” (MARTINS, 2021, p. 86)

Um diálogo possível entre Cyrino e Barthes é justamente o que nos aponta para aquilo que evade desses ferimentos produzidos pelas imagens coloniais, o gesto ancestral. Não consigo parar de pensar que essa evasão reside justamente na ação das plantas por sobre todas as camadas que a performer usa para contar suas narrativas. Inicialmente, mesmo que figurando como elemento cênico sem utilização a presença delas está lá. Em seguida, movimentando sua matéria energética em diálogo com as águas, elas permanecem ali. Por fim, costurando as temporalidades infinitas, os galhos, as pétalas, as folhas, a diversidade da flora escolhida, certamente não de forma aleatória, por Micaela Cyrino, performam o corte, o ferimento, a ação da flecha por sobre a temporalidade colonial, reafirmando o valor do coletivo e da agência das vidas impossíveis na decisão de não sucumbir, não morrer.

É pelo movimento da ancestralidade que o gesto performático de Micaela Cyrino atravessa o tempo espiralar, produzindo um vasto repertório comunal em que a ideia de Humano e Natureza, empreendidas pelo pensamento colonial, são desestabilizadas e sugere-nos o implicamento profundo como uma vastidão imagética que, liberada dos rígidos signos da percepção e da imaginação, aponta para a vida. A noção de ancestralidade a qual me filio aqui, vem do pensamento de Eduardo Oliveira¹⁰⁶ e nos diz o seguinte:

¹⁰⁶OLIVEIRA, Eduardo David de. Epistemologia da Ancestralidade – Preâmbulo. Disponível em: filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf. Acesso em: 09 jun. 2023.

Ancestralidade, aqui, é empregada como uma categoria analítica e, por isso mesmo, converte-se em conceito-chave para compreender uma epistemologia que interpreta seu próprio regime de significados a partir do território que produz seus signos de cultura. Minha referência territorial é o continente africano, por um lado, e o território brasileiro africanizado, por outro. Por isso, meu regime de signos é a cultura de matriz africana ressemantizada no Brasil. Cultura, doravante, será o (plano de imanência articulado ao plano de movimento da ancestralidade transcendência) comum a esses territórios de referência. (OLIVEIRA, s/a, p.3)

Ora, ao articular que “o movimento é coletivo”, que “eu não vou morrer” e que reside nas folhas, uma potência silenciosa capaz de costurar um tempo em espiral, a performer sugere-nos que é a partir do conceito de ancestralidade, e eu adicionaria ancestralidade positiva, que somos capazes de sintetizar aquilo que se repete em ambas as performances (corpo, matéria orgânica, vírus, movimento, vida e morte). De forma conclusiva, “tanto pode ser concebida como um princípio filosófico do pensamento civilizador africano quanto pode ser vislumbrada como um canal, um meio pelo qual se esparge, por todo o cosmos, a força vital, dínamo e repositório da energia movente, a cinesia sagrada, constantemente em processo de expansão e de catalisação.” (MARTINS, 2021, p. 60). Tudo aquilo que se repete no corpo, na voz e no gesto ancestral é episteme! (MARTINS, 2021)



3.2 Iauaraetê¹⁰⁷ – Xan Marçall (2020)

“A laje da casa em que morei, boa parte de minha infância, era um lugar de descoberta, de refúgio, um *topos* onde a criança que fui inventava um mundo próprio para se sentir mais ou menos feliz”, escrevi certa vez num ensaio¹⁰⁸. Para refletir sobre a força da vida e da arte de Xan Marçall, eu gostaria de começar pensando sobre a importância do chão, do terreno, do território. Em sua minibiografia no site do Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA)¹⁰⁹ podemos ler:

Xan Marçall atriz, arte-educadora, artista multilinguagem, professora de teatro. Sou uma **Kaaboka Amazônida** do Pará – Belém. Trabalho com a infância e a juventude na educação formal e não-formal desde 2006. Acredito que vivemos uma disputa de narrativas, e tenho defendido as narrativas históricas e contemporâneas desenvolvidas no Norte e Nordeste brasileiro, pensando que só aqui poderemos **reinventar este território** que conhecemos como Brasil. Meu trabalho poético e acadêmico tem se desenrolado em torno de temas como preservação e fomento a cultura dos diferentes povos da Amazônia. **Ancestralidade KAABOKA na Amazônia brasileira**. A intersecção AIDS HIV ARTES. Narrativas ancestrais dos povos ancestrais das Américas sobre a vida-morte-renascimento. **A ancestralidade Travesty Trans na América Latina**. Sendo uma artista que trabalha com os conceitos de IMAGEM e IMAGINÁRIO, acredito que a urgência da transformação do país em que vivemos é, sobretudo, a escavação e a reverberação das narrativas cujo imaginário residem fora do eixo Sul-Sudeste. (MUTHA, 2021, negritos meus)

A alusão à laje é um artifício poético que encontrei para pensar a importância dos trânsitos que a travessia de Xan nos sugere como potencialidade de vida. Em seu primeiro curta metragem, intitulado Iauaraetê (2020), essa minha querida amiga elabora um argumento finíssimo que reside no fato de poder pensar que “o mundo começa na água, princípio da encantaria

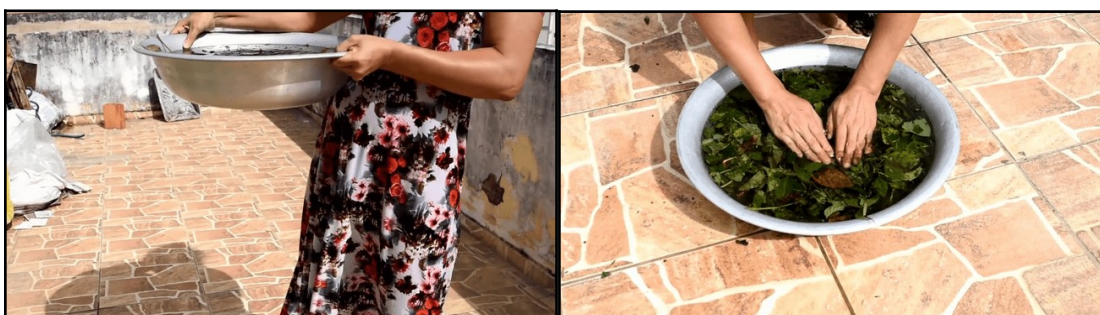
¹⁰⁷Reconheço que há toda uma fortuna crítica produzida a partir do imaginário de Iauaraetê, desde Guimarães Rosa e Haroldo de Campos a nomes contemporâneos que os revisitam, sobretudo na literatura. Mas, para o movimento ekográfico que se debruça sobre a obra de Xan Marçall, escolho enveredar por outros caminhos que não reproduzem às imagens/críticas produzidas por esses autores

¹⁰⁸Trecho do ensaio “Heterotopias, barcos da memória e fragmentos em elipse: rascunhos de uma criança viada” (FONTES, Ramon. 2022, pp.106-110).

¹⁰⁹Conferir site oficial em: <https://mutha.com.br/>. Acesso em: 31 jan. 2023.

[...] e água e planta é (sic) o início de tudo, pois as folhas nos ensinam que o saber é muito, muito mais antigo”. O curta se desenrola numa laje e é lá que, a travestys e Iauaraetê, “entidade encantada das matas virgens”, bailam ao longo de um dia que já já será noite, não uma noite comum, mas uma noite de lua cheia. Na laje a artista lava uma bacia grande de alumínio, ao tempo em que vai modulando as energias daquele topo de casa (a laje) para receber em seu corpo a “Onça, Espírito ancestral encarnado, que baixa para comunicar as verdades do mundo”.

Arruda, Vassourinha, Mãe-boa, Folha de Guiné, Pataqueira, Alecrim, Comigo Ninguém Pode, Manjerição, Manjerona, Espada de Ogum e Quiôô. Todas essas folhas maceradas descansam sob a luz do sol. Já já é noite e o terreno precisa estar pronto para acolher os rugidos de quem vem de muito longe... Enquanto escrevo estas linhas sinto que aqui, bem pertinho, vozes ecoam uma cantiga pra kaabokas: “Eu venho de longe, sem conhecer ninguém, vim colher as rosas que na roseira tem”. A artista, vagorosamente nos conta: “Eu me banho não apenas para me limpar... Cura do corpo! Eu me banho para me proteger na guerra. Quando a estrela e a lua se encontram, se escuta um esturro de dentro da mata. É preciso estar atenta, não há tempo de ter medo”.

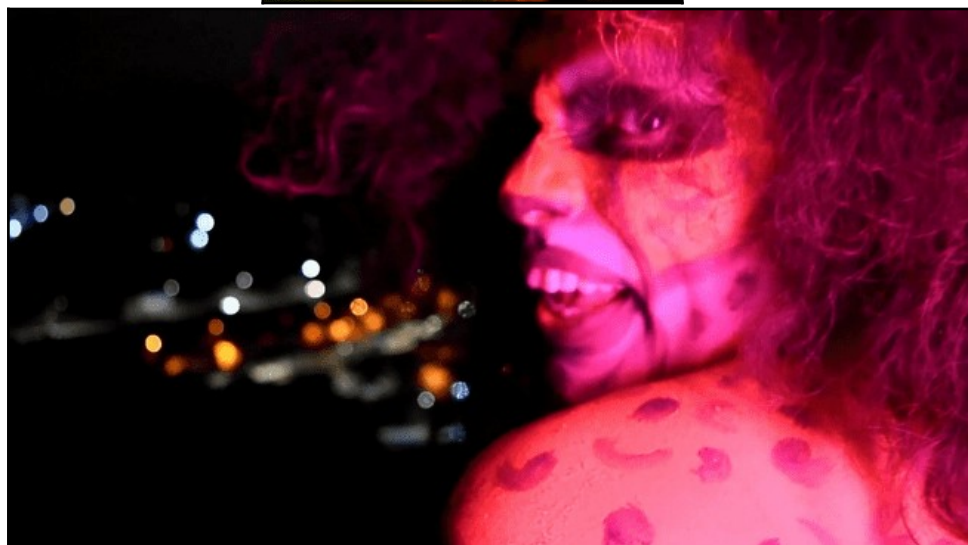


Uma corpa banhada e *amacíada* está pronta para encontrar a noite... Os rugidos já se avizinham e é sob o assentamento da lua que Iauaraetê vem nos orientar:



"Vocês tentaram me matar, mas nada fica e nada chega! Nem desgraça, nem peste, nem doença. Nenhum império do mundo vai comprar meu corpo! Nenhum império do mundo vai comprar meu corpo! Eles tentaram nos confundir. Nada fica. Eu num sô gente. IAURAE TE. I-AU-RA-E-TE. Uma alma é

eterna, o espírito nunca morre! Nenhum império do mundo vai comprar meu corpo. Alguns me chama ele, alguns me chama ela, outros me chamam bicho do diabo, bichinha do capeta... Eles tentaram nos confundir, nos desarticular, mas quem é encantaria nunca morre. Bichinha do capeta, bichinho do diabo... Eles tentaram me confundir, eles tentaram me desarticular, mas encantaria nunca morre... Encantaria é outra coisa! Nem gente, nem bicho. IAURAETE! Nenhum império do mundo vai comprar meu corpo, tá me ouvindo?



Ao assistir o curta metragem da Xan, por um momento, rememoro a importância das produções de saberes que emergem de uma dimensão proverbial, da cultura da oralidade. Castiel Vitorino Brasileiro, em “Provérbios de uma criatura com órgãos para nós desconhecidos” (2022, pp.87-92) dialoga com os ensinamentos de Xan e Iauaraetê quando nos diz: “O fim de uma história não acontece quando a esquecemos, pois a lembrança é uma poeira que existe porque anteriormente houve o mar” e “A minha justiça é líquida. Quando me deram o barco, aprendi a usá-lo. Quando me mostraram o mar, decidi nadar”. É interessante pensar que a corporalidade e subjetividade de três travestis racializadas mantém uma crença serena na potência das águas... Linn da Quebrada ecoa Xan, que ecoa Castiel, que ecoa Iauaraetê quando nos canta a canção Serei A, do álbum *Pajubá* (2017):

Sereia do asfalto/ Rainha do luar/Entrega o seu corpo/ Somente a quem possa carregar/ E, onde há mar, transbordar/ Em água salgada lavar/ E me levar/ Livre, me love, me luta/ Mas não se esqueça/ Levante a cabeça/ Aconteça o que aconteça/ Continue a navegar/ Mas não se esqueça/ Levante a cabeça/ Aconteça o que aconteça/ O que aconteça, aconteça/ Continue a navegar/ Continue a travecar/ Continue a atravessar/ Continue a travecar

O que é esse movimento de conexão que irmana os corpos, a mineralidade, a vegetabilidade, a animalidade e a espiritualidade, senão o movimento da ancestralidade positiva? O corpo que perece e aduba a terra, os elementos químicos que engravidam a terra, os vírus e seus processos de mutação e adaptação, o sangue prenhe de melanina, as reações da melanina com o hiv/aids, as folhas que são adubadas por esse processo contínuo onde tudo se renova: princípio – meio – princípio... Ancestralidade positiva, portanto, é esse

“princípio mater que inter-relaciona tudo o que no cosmos existe, transmissor da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres e de tudo no cosmos, extensão das temporalidades curvilíneas, regente da consecução das práticas culturais, habitadas por um tempo não partido e não comensurado pelo modelo ocidental da evolução linear e progressiva. Um tempo que não elide a cronologia, mas que a subverte” (MARTINS, 2021, p. 42)

É seguindo essa rota que a vida segue pulsando a memória infinda.

3.3 *Xawara* – Cocar de *Seryngas*, agulhas e penas – João Nÿn (2015)

Na versão preliminar da tese, eu ensaiei começar os escritos a partir de uma imagem que me impactou muito desde a primeira vez em que a vi. É uma obra dos primeiros anos da década de 1990, do pintor equatoriano Jaime Zapata e foi concebida para a comemoração dos quinhentos anos da famigerada “descoberta das Américas”.



El Encuentro – Jaime Zapata (1990)

A pintura retrata, por binaridades, a grande distinção entre os padrões de vida colonial e a dos povos originários que habitavam (e seguem habitando) o território que hoje nomeamos por América Latina. De um lado temos luz, relação harmoniosa com a natureza, coletividades, de outro vemos escuridão, morte, padrão de ação invasora e extrativista. Essa seria uma interpretação sobre como o padrão nocivo que funda a ideia de modernidade arrasta consigo toda uma história de destruição.

Àquela época, nos momentos iniciais da escrita da tese, eu pretendia produzir um diálogo sobre a indústria farmacêutica e a financeirização das vidas

positivas, partindo justamente dessa imagem. Os caminhos iniciais mudaram, mas a imagem sempre ficava girando em torno da tese, como se gritando por ser enunciada. Quando entrei em contato com o trabalho do João Nyn, a pintura do Jaime parece ter encontrado o lugar por onde essa enunciação se daria. João, multiartista potiguar e *yndýgena*, atua na performance, no teatro, no cinema e na música e em *Xawara – Cocar de Seryngas*, agulhas e penas (2015) o *encuentro* é performado na tentativa de deslocar o imaginário colonial de sua centralidade. Lemos assim no *release* da performance:¹¹⁰

Xawara significa epidemia para o povo Yanomami. Na história do Brasil e da América Latina, indígenas morreram ao primeiro contato com o homem branco, por causa das novas bactérias e vírus. Inspirado no mito do espelinho trocado por ouro, em uma travessia com um cocar feito com 200 seringas, o artista propõe um escambo entre as agulhas do cocar por peças de roupas ou acessórios do público. Todo o material trocado é primeiro exposto no corpo do performer, em um acúmulo que soterra sua imagem, mas que continuará circulando pelos espaços de diálogo como uma assombração consumista, e depois colocado em uma mesa expositiva, revelando a farsa, para quem quiser pegar de volta seu pertence, desequilibrando mais ainda a dita troca. A performance começa com uma entrada/aparição da figura do performer, mas que logo em seguida se mistura com o público.



Créditos da foto: Mylena Sousa

¹¹⁰Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/eventos/xawara/>. Acesso em: 02 fev. 2023.

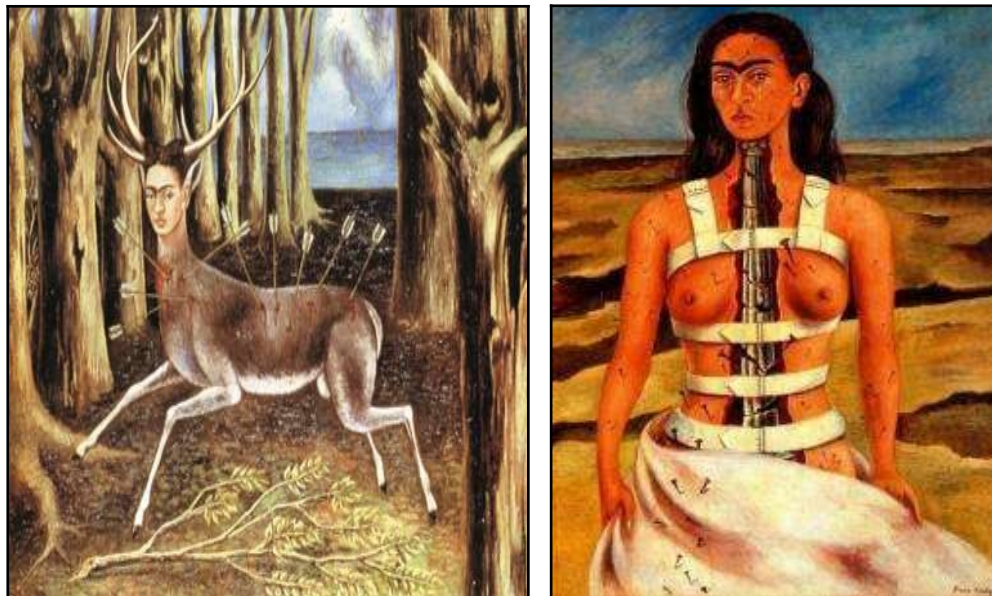
Pensar nas camadas que extrapolam uma imagem, parece-me, é um dos exercícios que compartilha uma certa dose de ousadia. Ousadia para, sobretudo, imaginar como elas podem se ligar numa profusão infinita de códigos e sentidos. Em *Xawara* (2015) é possível reconhecer no corpo do artista, *yndígena* e positivo, um lugar de *encuentro* que, imagino, cumpre também uma função memorialística, uma certa ode às vidas que vieram antes. Por exemplo, impossível não ser endereçado, quase que instantaneamente, à *Christopher Street*, em Nova York, local onde aconteceu a famosa Rebelião de *Stonewall*, lá pelos idos de 1969. Esse endereçamento das imagens encontra, num lapso temporal, a persona emblemática do chileno Pedro Lemebel, ali naquela mesma rua, já em 1994, quando se comemorava os vinte e cinco anos da rebelião.





Na fotografia *Alacranes en la Marcha* (1994), Lemebel, trajando uma coroa de seringas (cheias de uma substância líquida vermelha) que orna seu rosto como um sol, carrega um pano branco onde se lê: "CHILE RETURN AIDS" como denúncia de uma epidemia em curso, mas não só, é uma denúncia sobre uma epidemia que segue manifestando seu padrão de mortandade prioritariamente sobre coletividades lidas como abjetas pelo padrão da *heterobrancocissaudávelnorma*. O que me chama mais atenção é o traje usado por Lemebel, pois ele parece conectar várias camadas temporais comunicando sentidos muito aproximados. O vestido usado pelo artista faz referências direta

e fabulada às obras de Frida Kahlo, sobretudo à duas pinturas: *O veado ferido* (1946) e *A coluna partida* (1944).



No início do livro *LOCO AFAN – Crônicas de Sidario* (1996, p. 7), Lemebel nos relembra em epígrafe:

*"La plaga nos llegó como una nueva
forma de colonización por el contagio.
Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol
por la gota congelada de la luna em el sidario"¹¹¹*

Está ali a dimensão perfurocortante, a fragmentação advinda da experiência colonial e a reconstrução de si (e do coletivo) como agência radical ante a essa mesma experiência. Nesse sentido, quando se fabula a própria língua como espaço-tempo da violência é possível, por exemplo, constatar o que Grada Kilomba (2019) nos diz em uma de suas entrevistas: "O colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Dói sempre, por vezes infeta, e outras vezes sangra". Quando escutamos, na sonoridade da língua portuguesa falada

¹¹¹Tradução de minha responsabilidade: "A peste chegou até nós como uma nova / forma de colonização por contágio. / Ela substituiu nossas penas por seringas, e o sol / pela gota congelada da lua no sidário". (LEMEBEL, 1996, p.7)

em Portugal a palavra ferida, acusticamente nos aproximamos de Frida, nos aproximamos de Lemebel, nos aproximamos de Jaime Zapata, nos aproximamos de João Nÿn e por consequência de todo um campo de batalha imagético, sonoro, espacial e temporal, que a própria língua e a linguagem carregam.

Em *Xawara – Cocar de Seryngas, agulhas e penas* (2015) o que está em jogo é justamente a ressignificação da experiência colonial e a produção de outros sentidos de existir que não exatamente o da violação, da violência e da mortificação. David Koppenawa em determinado momento do aclamado *A queda do céu* (2010), explica-nos:

O que chamamos de *xawara* são o sarampo, a gripe, a malária, a tuberculose e todas as doenças de brancos que nos matam para devorar nossa carne. Gente comum só conhece delas os eflúvios que as propagam. Porém nós, xamãs, vemos também nelas a imagem dos espíritos da epidemia, que chamamos de *xawarari*. Esses seres maléficis se parecem com os brancos, com roupas, óculos e chapéus, mas estão envoltos numa fumaça densa e têm presas afiadas. Entre eles estão os seres da tosse, *thokori*, que rasgam as gargantas e os peitos, ou os seres da disenteria, *xuukari*, que devoram as entranhas, e também os seres do enjoo, *tuhrenari*, os da magreza, *waitarori*, e os da fraqueza, *hayakorari*. Eles não comem caça nem peixe. Só têm fome de gordura humana e sede de nosso sangue, que bebem até secar. Para conseguirem chegar até nós, sabem escutar de longe a algazarra que sobe de nossas aldeias. Então se acercam de nossas casas durante a noite e penduram suas redes ao nosso lado sem que possamos vê-los. Aí, antes de começar a nos matar, fazem-nos beber um líquido gorduroso que nos deixa fracos e doentes. (KOPENAWA, p. 288 do livro digital).

Ao ekografar a performance é possível identificá-la como um programa de denúncia transtemporal, sobre as estruturas que permanecem reproduzindo a lógica exploratória e obliterativa do espaço e do tempo. Uma vida *yndýgena* e posithiva que, em cena, reafirma a importância do território para as populações originárias; que disputa os regimes discursivos contra o Marco Temporal; que escancara as investidas do agronegócio, da mineração, do narcotráfico e das religiões evangélicas, de cunho fundamentalista, contra as comunidades indígenas, indígenas isolados e quilombolas. Esse programa performativo, também, aponta para um regime global de expropriação de terras e vidas que não cessa de se reproduzir (mantendo o regime de lucratividade sobre a precarização das condições de vida), como é o caso, por exemplo, da grande

onda de imigrantes desterritorializados pelas investidas do par Estado-Capital (seja por desestabilização dos regimes democráticos, por guerras financiadas pelo capital financeirizado, por perseguições políticas, por fome, por novas táticas de escravização e tráfico humano etc).

É a partir desse *encuentro*, por dentro e para além do Mundo Ordenado, que a compreensão sobre a obra do Juão aponta para uma compreensão, digamos mais complexa, sobre a própria noção de epidemia, isto é, algo que atinge violentamente o coletivo. Ora, se levarmos em conta que a experiência colonial age justamente a partir da manutenção ordinária de uma violência total (FERREIRA DA SILVA, 2019), o ato ou agência em torno da desestabilização desta mesma ordem parece indicar ou sugerir possibilidades curativas. Juão, ao recusar a troca e o *encuentro* a partir do imaginário normativo, inclusive denunciando-o, age redistribuindo a violência (MOMBAÇA, 2016) de forma à não permanecer ferido, sangrando, ante às investidas do mundo tal qual nos foi dado a conhecer.

4. Corpo-ração Ltda.

Depois que se é informado pelo Sistema Único de Saúde brasileiro de que se está positiva/e/o é recorrente a experiência que decorre daí: exames rotineiros, deslocamentos mensais para a busca de medicação, ingestão diária de antirretrovirais, observação cotidiana para detectar as mudanças que o seu metabolismo vai descobrindo a partir do contato com as moléculas farmacológicas, alterações de humor, medo, insegurança, silêncio, reclusão, impõe-se um discurso “lugar comum” sobre a extrema necessidade de fazer exercícios físicos, de redobrar a vigilância sobre a alimentação, de começar a mudar hábitos boêmios (sob risco de ser duplamente inquirido pelos saberes médicos se somos ou não capazes de manter rotinas de autocuidado/autorresponsabilidade sobre nossas vidas) e por aí vai toda uma série de regulações, recomendações e cartilhas para se viver “apesar do vírus”. Não à toa parece que a fase inicial de convivência com esse novo ser produz

em muitas de nós um certo fetiche pela mercadoria dos medicamentos: guarda-se os primeiros frascos e caixas de medicamentos, coleciona-se as primeiras bulas ou, de forma contrária, elimina-se as caixas, as bulas e retira-se os rótulos dos frascos, no lixo das farmácias de distribuição logo após a dispensa dos remédios, como forma de manter escondido ou de sublimar essa estranha condição que agora andarás de mãos dadas conosco, esse estranho familiar que é o vírus do hiv/aid\$.

Os antirretrovirais assumem um lugar de protagonismo tal que a vida da pessoa que vive com hiv/aid\$ passa a significar exatamente a história da eficácia medicamentosa ou, dizendo de outra forma, a condição de indetectabilidade passa a ser a identidade principal à qual a pessoa positiva deve desejar, deve esforçar-se para alcançar, no intuito de obter o status de indivíduo “não perigoso” tutelado pela sociedade e essa (a indetectabilidade), mesmo depois de alcançada, não garante em absoluto a cidadania da pessoa positiva, pois ainda forjada pela dimensão estigmatizante, que ainda insiste em permanecer, construída nas primeiras décadas da epidemia. É nessa esteira que muitas das pessoas ativistas, e o coletivo Loka de Efavirenz¹¹² tem pioneirismo nisso, tem grafado a aids em minúsculo e com um cifrão no final (aid\$) como forma de chamar atenção para esse deslocamento violento que a indústria farmacêutica e todo o dispositivo biomédico têm produzido em torno e por sobre as vidas positivas. Em algum momento, ao logo desses anos de vida positiva, forjei a palavra corpo-rações como forma de flagrar essa operação da língua e de toda essa estrutura de financeirização das vidas positivas: por um lado somos vidas dependentes dessas moléculas farmacêuticas (pois devemos ingeri-las diariamente, para manter as cópias dos vírus controladas – nesse sentido vivemos dessa razão), por outro somos vidas barganhadas no mercado financeiro da saúde (preços, política de compras pelos estados que fornecem o medicamento gratuitamente, desabastecimento oriundo das políticas monetárias e altas taxas de importação etc.) por não mais que dez empresas bilionárias que seguem lucrando com o monopólio da tecnologia farmacológica, daí que nossas vidas e corpos acabam personificando a própria corporação

¹¹²Instagram: @loka.de.efavirenz | Site: <https://sites.google.com/lokadeefavirenz.com/loka-de-efavirenz>. Acesso em: 27 de fev. 2023.

farmacêutica que oferece o “menor preço” no pregão das aquisições medicamentosas, por parte dos governos que oferecem o tratamento gratuito. Enquanto isso a pauta da cura do hiv/aids é relegada para um segundo plano ou é fortemente sabotada pelo multibilionário *lobby* praticado pelas mesmas indústrias farmacêuticas, que estão justamente interessadas nessa dependência contínua do medicamento a qual a vida positiva está submetida.

As “cenas de sujeição” que atravessam a vida positiva, como tenho refletido ao longo destes escritos, ganham contornos mais complexos quando se interseccionam com outras estruturas de opressão, como os discursos em torno da raça, da sexualidade, do gênero, do território etc. E aqui eu gostaria de expandir a ideia que o intelectual Osmundo Pinho (2021) elabora em torno da noção de cativo para, em seguida, ekografando os padrões de financeirização em torno das vidas desimportantes para o par Estado-Capital, sugerir como tais vidas investem na rebelião como agência de vitalidade.

Em *Cativeiro: antinegitude e ancestralidade* (2021), na minha percepção um dos livros mais importantes para se compreender as clivagens entre a experiência da negritude no contexto estadunidense e no contexto brasileiro, o professor Osmundo Pinho reflete sobre como os argumentos oriundos das reflexões teóricas afropessimistas – que orbitam em torno da noção de morte social do negro e contemporaneamente tem dado a tônica das reflexões sobre raça no âmbito norte-americano – ao encontrarem outras paisagens do sensível, nos espaços-tempo brasileiro e caribenho, por exemplo, necessitam de outras formas de compreensão que não apenas o da inexorabilidade da morte por padrões de violência (seja ela discursiva ou material).

Longe de querer produzir um discurso romantizado sobre a experiência de ser/estar cativo o professor Osmundo Pinho recorre à operação discursiva e performática do “cativeiro” para sugerir, justamente, padrões de resistência, rebelião e insubmissão que foram ocluídas pela noção majoritária da ideia do cativo, só e somente só, como uma experiência de desterro. No início do livro ele nos diz: “O cativo é a condição, mediada pela passagem do meio e pela transposição atlântica no porão do navio negreiro, a que foram conduzidos sujeitos e saberes africanos, ancestrais. E que, como categoria, busca refletir

essa passagem ou alternância inconclusa e reversível (porque transtemporal) entre o escravo e o africano.” (PINHO, 2021, p. 25). Ora, se o cativo, como essa experiência inconclusa, reflete uma dimensão movente do ser que é instado a agir (seja submetendo-se, insubordinando-se, mandingando, hackeando), logo, podemos pensar que é também por ela que toda uma ressignificação das cenas de sujeição se dá. Leda Maria Martins (2021) corrobora com esse argumento ao nos dizer:

“Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas” (MARTINS, 2021, p.35)

À privação da liberdade, seja em termos materiais ou discursivos, opõe-se, quase sempre, um tipo de energia que intenta não conformar as vidas subjugadas: a insubmissão, a desobediência, a rebelião! Para os escritos que aqui apresento me interessa esse exercício produzido por pessoas racializadas e positivas que, denunciando e hackeando a lógica capitalista, escapam do cativo (mesmo enredadas pelas tramas que financeirizam a suas vidas, o caso mais perceptível é o de nós, pessoas positivas, como falei acima [corporações]) ou ressignificam ele [o cativo] de forma a redistribuir a violência desigual que opera de cima para baixo (indústrias farmacêuticas > coletivo de pessoas que vivem com hiv/aids). Certamente, há outras pessoas artistas que mobilizam tais discursos, mas gostaria de dedicar atenção nas linhas seguintes aos trabalhos de Linga Acácio e Bruna Kury, duas artistas trans da arte contemporânea e que usam a energia da rebelião como poética em seus trabalhos.

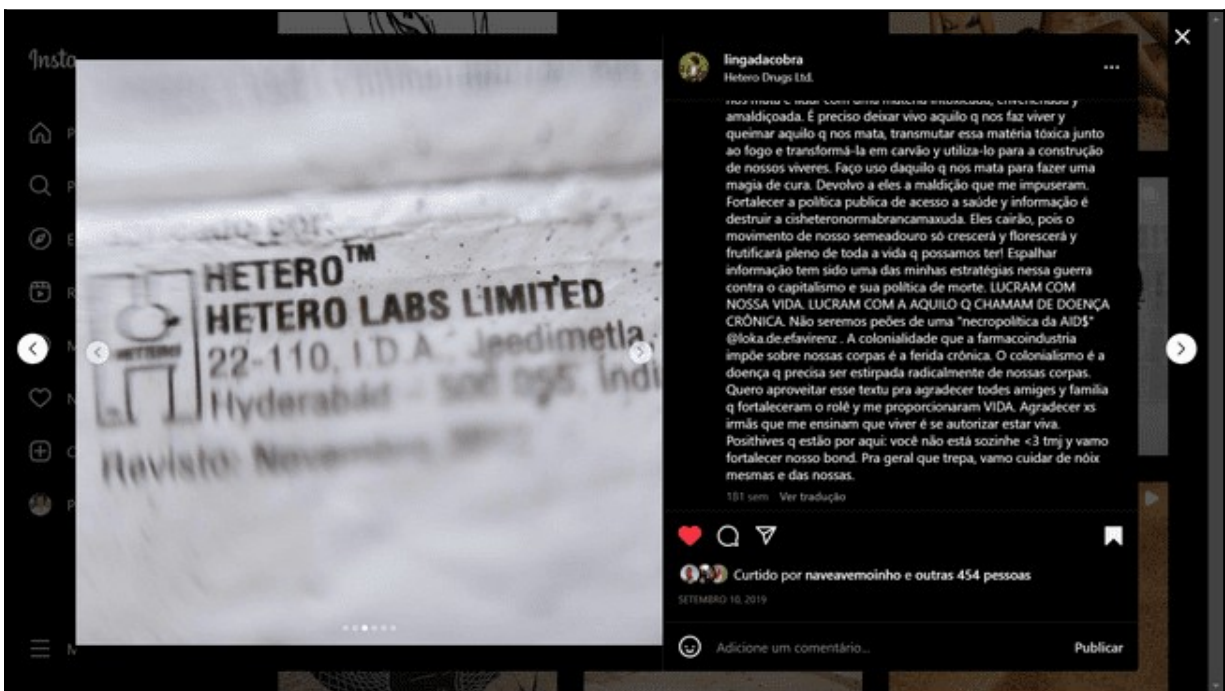
4.1 Linga Acácio

Diferentemente das obras anteriores, onde eu forjava a ekografia uma a uma, para os trabalhos de Linga Acácio farei diferente, tentando captar justamente a energia de insubmissão, desobediência e rebelião que delas emerge. Em sua minibiografia, publicada no site do Museu de Arte Moderna do Rio¹¹³, podemos ler:

“Linga Acácio pesquisa, escreve e desenvolve conhecimentos que se atravessam nos campos da performance, interseccionalidade, dissidência de gênero e travestilidade, HIV+, contaminações entre corpo, espaço e estratégias anticoloniais. Desde 2012, atua como diretora de fotografia, com participação em mais de 20 filmes, entre longas e curta metragens. Faz parte do Grupo de Crítica do Centro Cultural São Paulo de 2020 e 2021. Em 2019, fez curadoria e produção das exposições *Zona de remanso: infiltração água e sa* e *Grande circular*, no Museu de Arte Contemporânea Centro Dragão do Mar, Fortaleza, CE, Brasil. Como artista, participou recentemente de exposições coletivas como: *À Nordeste* – SESC 24 de Maio, São Paulo, SP; *Mostra verbis* – Galeria Vermelho e *Espaço chã*, São Paulo, SP e São Luís, MA; *Preciso me comunicar com você* – 7ª edição na Pivô Arte e Pesquisa, São Paulo, SP e *Corpo aberto: arquivo de sentimentos* – Emergency Art, Vevey e Laussane, Suíça. Atualmente, é artista residente do programa de pesquisa em arte no MAM Rio”.

A ideia não é sugerir que o trabalho da Linga siga uma cronologia inflexível ou tenha expressamente essa linha lógica que tento ekografar aqui, mas me pareceu pertinente, quando estava fazendo o levantamento das obras, que para ser atravessado pela energia rebelativa de sua obra era necessário seguir uma certa ordenação do tempo em que elas tinham acontecido. Em 2019 a artista matura a obra visual intitulada HETERO DRUGS, que consiste basicamente no ato de grafar, em letras pretas e maiúsculas, sobre as bulas dos antirretrovirais produzidos pela multinacional indiana Hetero Labs. Limited, as palavras **HETERO DRUGS**.

¹¹³Disponível em: <https://mam.rio/programacao/composicoes-para-tempos-insurgentes-linga-acacio/>. Acesso em 02 fev. 2023.



¹¹⁴ Transcrição da legenda que acompanha a postagem: "Entre os anos de 2014 e 2015 eu recebi antirretrovirais pelo SUS da farmacoindústria HETERO DRUGS (www.heteroworld.com). Quem me conhece a algum tempinho sabe que estou positHIVA. Falar da minha sorologia não tem sido um processo simples. Quebrar com o silêncio compulsório sobre corpos soropositivos é falar da complexa relação entre vida, HIV y farmacologia. Quem convive com um estigma sabe muito bem do rolê que é soltar a voz e deixar nossa vivência seguir no caminho da liberdade. Nos últimos anos venho trilhando essa via com muitas descobertas a cada dia, um processo de autoconhecimento bem profundo. Não me iludo de esperar uma cura da industria farmaceutica, essa que me mata sob o nome HETERO. Nomear naquilo que nos mata é lidar com uma matéria intoxicada, envenenada y amaldiçoada. É preciso deixar vivo aquilo q nos faz



115

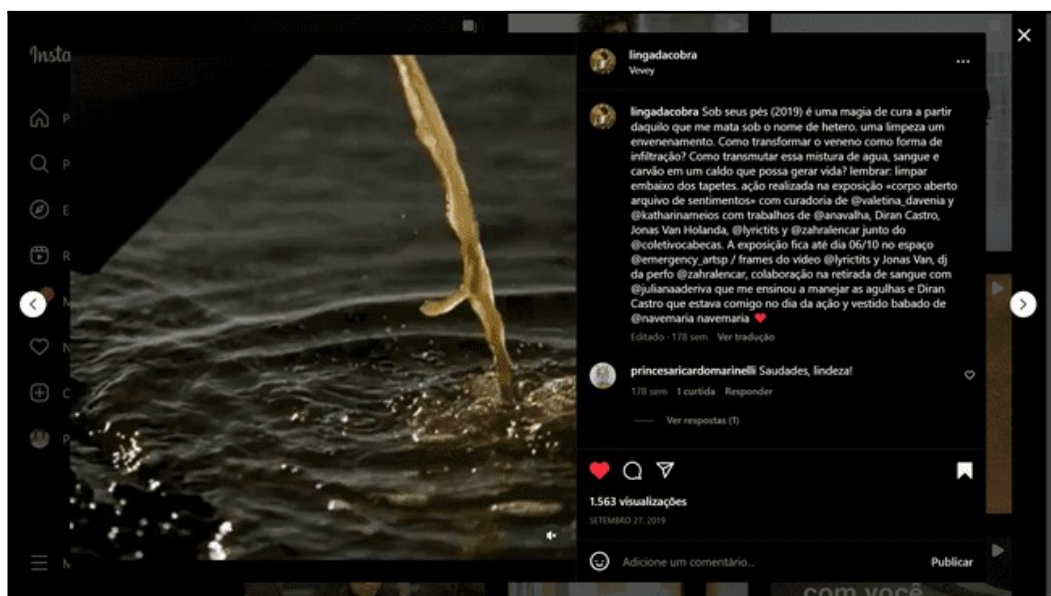
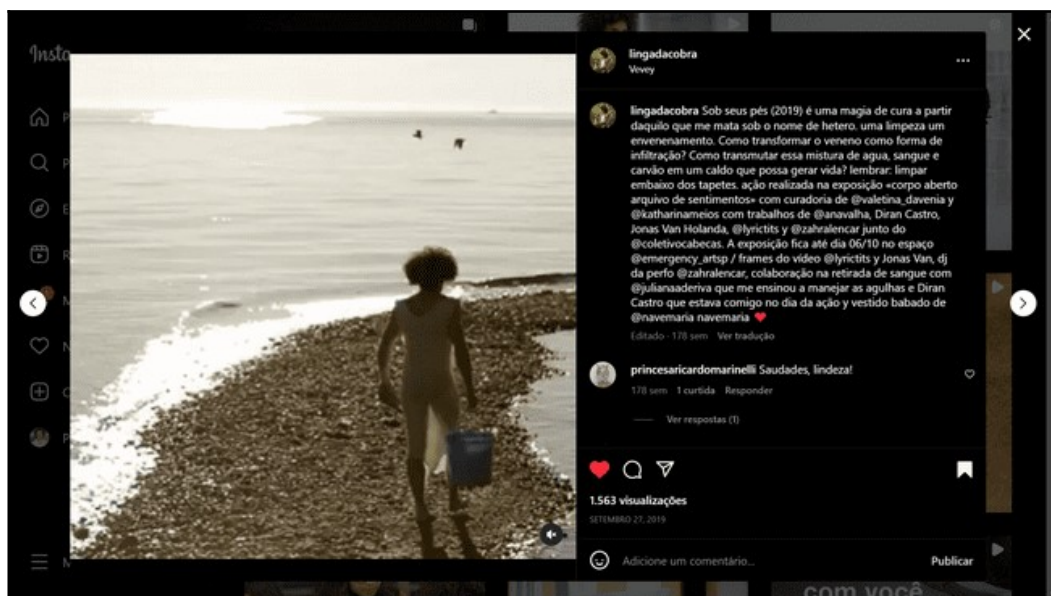
Ainda em 2019, a artista produz a performance *Sob os seus pés* (2019), comissionada para a exposição “Corpo Aberto – Um arquivo de sentimentos”, curada por Léa Meier e Valentina D’Avenia e apresentada em Vevey, na Suíça. A performance começa com a entrada da artista, trajando um vestido branco, segurando a obra *HETERO DRUGS*, que dali há pouco será destruída pela própria performer ao acender um isqueiro sobre uma das pontas da bula, numa espécie de recusa ou crítica sobre o local que a autoria ocupa nos espaços-tempo da arte contemporânea. Logo em seguida um balde com “água limpa” recebe as cinzas e as fuligens da obra que acaba de ser destruída pela mão de sua autora. Ainda ritualizando a água que aguarda pacientemente no balde, a performer, com ajuda de uma outra artista que acompanha os movimentos performáticos, faz o movimento de retirar algumas seringas de sangue

viver y queimar aquilo q nos mata, transmutar essa matéria tóxica junto ao fogo e transformá-la em carvão y utilizá-lo para a construção de nossos viveres. Faço uso daquilo q nos mata para fazer uma magia de cura. Devolvo a eles a maldição que me impuseram. Fortalecer a política publica de acesso a saúde y informação é destruir a cisheteronormabrancamaxuda. Eles cairão, pois o movimento de nosso semente só crescerá y florescerá y frutificará pleno de toda a vida q possamos ter! Espalhar informação tem sido uma das minhas estratégias nessa guerra contra o capitalismo e sua política de morte. LUCRAM COM NOSSA VIDA. LUCRAM COM A AQUILO Q CHAMAM DE DOENÇA CRÔNICA. Não seremos peões de uma "necropolítica da AID\$" @loka.de.efavirenz . A colonialidade que a farmacoindustria impõe sobre nossas corpos é a ferida crônica. O colonialismo é a doença q precisa ser estirpada radicalmente de nossas corpos. Quero aproveitar esse textu pra agradecer todes amiges y familia q fortaleceram o rolê y me proporcionaram VIDA. Agradecer xs irmãos que me ensinam que viver é se autorizar estar viva. Positives q estão por aqui: você não está sozinho <3 tmj y vamo fortalecer nosso bond. Pra geral que trepa, vamo cuidar de nóix mesmas e das nossas.”

¹¹⁵ *Printscreen* da página inicial do site da empresa farmacêutica HETERO.

positivo de seu próprio braço, adicionando-as ao caldo no balde que à esta altura já não está mais incolor. O movimento seguinte da artista é o de enxugar ou “passar pano” por todo o local onde a performance se desenrola. O pano, antes limpo e intacto, ao encontrar a água de cinzas, fuligem e sangue positivo põe-se a trabalhar junto com a artista no sentido de turvar as noções entre limpo e sujo; saudável e doente; patronato e operariado; Norte global e Sul global, entre outras. À medida em que o pano mergulha na água e vai ao chão para “limpá-lo” milhões de partículas e detritos de sujeira aderem nele e, ao mergulharem novamente na água (em movimento contínuo) interagem com o *cocktail* que está do balde. Depois desse exercício de limpeza a artista dirige-se à uma enseada, que me parece ser próxima ao local da performance, despeja o líquido completamente negro nas águas do mar e põe-se a lavar/esfregar o pano na imensidão de água salobra que está em sua frente.





116

Terra posithiva (2020) foi uma ação dentro de uma performance coletiva intitulada "AQUI ESTÃO MEUS BRAÇOS DE ONDE SAIRÃO AS PLANTAS QUE ME VINGARÃO" (2020), em que Linga Acácio junta-se à Isadora Ravena, Jonas

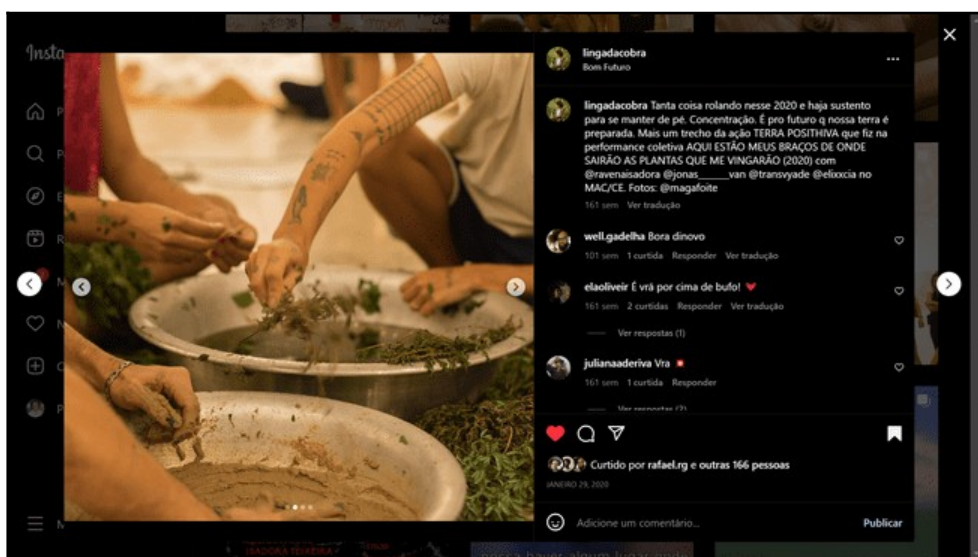
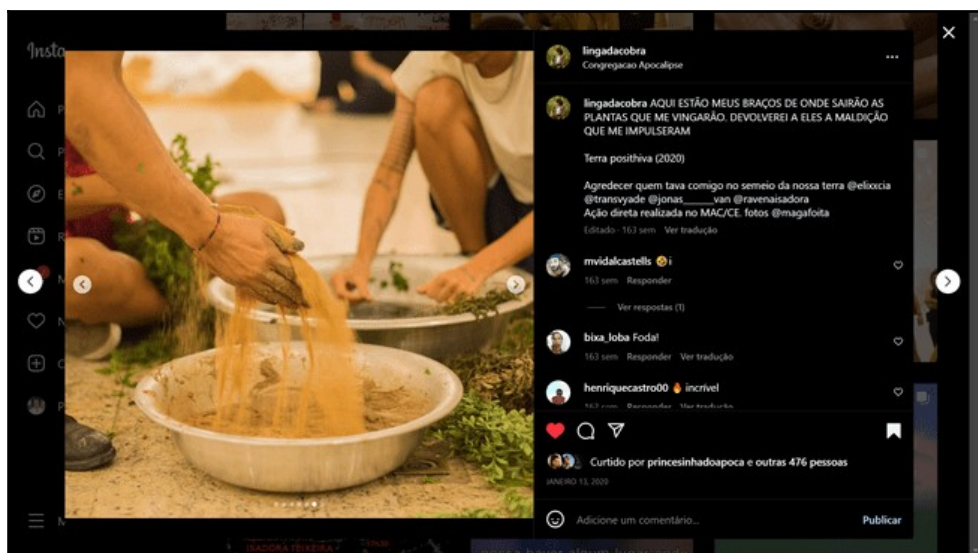
¹¹⁶ Transcrição da legenda que acompanha a postagem: "Sob seus pés (2019) é uma magia de cura a partir daquilo que me mata sob o nome de hetero. uma limpeza um envenenamento. Como transformar o veneno como forma de infiltração? Como transmutar essa mistura de água, sangue e carvão em um caldo que possa gerar vida? lembrar: limpar embaixo dos tapetes. ação realizada na exposição «corpo aberto arquivo de sentimentos» com curadoria de @valetina_davenia y @katharinameios com trabalhos de @anavalha, Diran Castro, Jonas Van Holanda, @lyricitits y @zahralencar junto do @coletivocabecas. A exposição fica até dia 06/10 no espaço @emergency_arts / frames do vídeo @lyricitits y Jonas Van, dj da perfo @zahralencar, colaboração na retirada de sangue com @julianaaderiva que me ensinou a manejar as agulhas e Diran Castro que estava comigo no dia da ação y vestido babado de @navemaria navemaria ❤️"

Van, trasvyade e elixxia produzindo um movimento de desobediência/insubmissão/rebelião de corpos/corpes trans e não-binários, dentro do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC/CE), para as exposições Zona de Remanso: infiltração água e sal (2019/2020) e Grade Circular (2019/2020), ambas organizadas pela própria Linga Acácio e parcerias.

Seguindo uma espécie de programa performático emulado em Sob os seus pés (2019), Terra Positiva (2020) reproduz o mesmo movimento: entrada de Linga Acácio (dessa vez num vestido preto) segurando a obra HETERO DRUGS e em seguida destruindo-a com fogo e utilizando as cinzas e fuligem daí advindas. O que nos provoca a pensar sobre a originalidade e reprodutibilidade de uma obra de arte já que, em tese, a original teria sido queimada um ano antes, na Suíça. Porém, num movimento irônico, chego a pensar que se a performer dispõe sempre das bulas dos medicamentos antirretrovirais (pois cativa numa relação de dependência dos fármacos), sempre haverá a possibilidade da obra “original” contaminar as próximas num movimento sem fim, até quando a artista não mais existir ou deixar de tomar as medicações, rompendo o ciclo. É interessante, também, pensar que a obra de arte que sempre é destruída, via performance, ressurgue impávida em outras oportunidades, como que ressaltando essa própria característica da epidemia do hiv/aids em não se deixar vencer ou, dizendo de outra forma, de não se deixar ter um final, pois sempre haverá a força capital da indústria farmacêutica reafirmando e mantendo a dependência dos fármacos como *modus operandi* no que tange à gestão global e coletiva da epidemia. Não há a cura médica, **também**, porque não há interesse na mudança desse *modus operandi*.

Após esse movimento inicial – diferentemente da performance de 2019 – em *Terra positiva* (2020), a performer junta os resíduos da queima e, novamente, utilizando seu sangue positivo retirado ao vivo, produz uma amálgama, só que dessa vez tendo a terra/barro como elemento cênico. Enquanto Linga manipula a terra, as cinzas e fuligens e o sangue positivo numa bacia de alumínio, em outra bacia as pessoas artistas que a acompanham maceram folhas diversas num punhado d’água, que ora ou outra vão regando a bacia de terra de Linga Acácio, produzindo uma espécie de barro movente e

maleável. Ao “final” da performance coletiva, vemos construído uma espécie de trono ritualizado em que oito montículos de terra rodeiam uma cadeira e que repousa no topo, sobre um amontoado de um material branco que se assemelha em muito com algodão.



¹¹⁷Transcrição da legenda que acompanha a postagem: “AQUI ESTÃO MEUS BRAÇOS DE ONDE SAIRÃO AS PLANTAS QUE ME VINGARÃO. DEVOLVEREI A ELES A MALDIÇÃO QUE ME IMPULSERAM | Terra positiva (2020) | Agreecer quem tava comigo no semeio da nossa terra @elixcia @transvyade @jonas_____van @ravenaisadora | Ação direta realizada no MAC/CE. fotos @magafaita”

¹¹⁸Transcrição da legenda que acompanha a postagem: “Tanta coisa rolando nesse 2020 e haja sustento para se manter de pé. Concentração. É pro futuro q nossa terra é preparada. Mais um trecho da ação TERRA POSITHIVA que fiz na performance coletiva AQUI ESTÃO MEUS BRAÇOS DE ONDE SAIRÃO AS PLANTAS QUE ME VINGARÃO (2020) | com @ravenaisadora @jonas_____van @transvyade @elixcia no MAC/CE. Fotos: @magafaita”



119

Em 2021, como residente do programa de pesquisa em artes no Museu de Arte Moderna do Rio (MAM Rio), Linga desenvolve um texto intitulado "Acesso febril desejo ardente"¹²⁰ (2021) que sintetiza boa parte das questões

¹¹⁹Transcrição da legenda que acompanha a postagem: "Encerrando os trabalhos das exposições Zona de Remanso: infiltração água e sal e Grande Circular no Museu de arte contemporânea do Ceará (MAC/CE) que abriu dia 10/12/19 e ficou até 09/02/20. Muitos agradecimentos aos artistas q participaram da Água e sal @clebsonoscar @eusomospris @jonas____van @zahralencar @oh.a.ka @_cadena___ e GrandeCircular @ravenaisadora @lucasdilacerda @samueltome @well.gadelha @emquasetudo @leossilvass @terroristasdelamor e a equipe de produção emontagem @samueltome @elixcia @ingazombia e @carolfaaca foram muitos osaprendizados com cada um de vocês 🥰 Agradecer para fortalecer nossas presenças, agradecer pois o fazer só é possível na coletividade, agradecer pela transformação. Aguardem que já já vai rolar uma publicação com textos e imagens das exposições! "

¹²⁰Disponível em: <https://mam.rio/residencias/linga-acacio/>. Acesso em: 03 mar. 2023.

que atravessam a sua poética e que, em diálogo com as reflexões que trato aqui, merecem uma atenção. Vejamos alguns trechos:

Em 2013, atravessei uma grande febre, específica e inserida em um contexto. Foi uma imersão febril de quase um mês, entre 37,5 °C e 39 °C. Naquela época, fiz diversos exames e os linfócitos atípicos já estavam presentes, ainda sem nome. Foi perto do vigésimo dia que tive a confirmação de que estava vivendo com HIV. A febre ali presente já anunciava a complexidade (e simultaneidade) do que estava por vir: a presença virótica e o rojão sorofóbico construído durante décadas ao associar e estigmatizar a contaminação pelo HIV a populações LGBTQIA+. O preconceito homo-trans-soro-fóbico inviabilizou (e inviabiliza até os dias de hoje) o acesso a informações sobre acolhimento, contracondutas da AIDS, uso de métodos contraceptivos e outros cuidados para uma parcela ampla da sociedade.

[...]

Em que espaço-tempo estou doente?

Uma forma de contabilizar minha permanência de deslocamento no espaço-tempo é contada pelos comprimidos que eu tenho em mãos. Por exemplo, se eu tiver 20 comprimidos, eu tenho 20 dias para chegar ao próximo posto de saúde ou hospital e pegar mais 30, 60 ou 90 comprimidos que prolonguem minha experiência no deslocamento. São oito anos convivendo com o HIV. Nesse tempo me deslocando, posso calcular que percorri até aqui uma distância de aproximadamente 4746 comprimidos. Entre tratamentos que variavam entre 3 comprimidos (Efavirenz 600 mg + Lamivudina 300 mg + Tenofovir 300 mg), 2 comprimidos (Dolutegravir sódico 50 mg e um só de Fumarato de tenofovir desoproxila 300 mg + Lamivudina 300 mg) e 1 comprimido (3 em 1 de Efavirenz 600 mg + Lamivudina 300 mg + Tenofovir 300 mg). A forma como a indústria farmacêutica lida com pessoas posithivas é sob o ponto de vista do lucro: ao criar tratamentos que dependem de remédios diários, restringem o deslocamento e garantem o amplo consumo. Instigo uma conduta ética que proporcione autonomia sob a forma de se deslocar. (ACÁCIO, 2021, s/p, negritos de minha autoria)

A febre, enquanto “ferramenta ontoepistemológica homeostática” (ACÁCIO, 2021), pode ser compreendida, via ekografia, como essa capacidade insubmissa das vidas posithivas, em intersecções, de não se deixar engolir ou queimar completamente, pelas arquiteturas jurídico-econômica vigentes nesse mundo, tal qual nos foi dado a conhecer. É um lembrete ancestral sobre o que “Me disse, Iná” acerca de um reavivamento diuturno e necessário, que reside e ecoa por entre a espiralidade temporal.

A vida se faz em um delicado equilíbrio, nossa construção segue apesar do barulho que a destruição provoca. Em meio às chamadas e aos ecos, também estão as vozes de nossas mães velhas a reverberar pensamentos que estruturam metodologias de acolhimento em meio à violência do apocalipse colonial. Elas estavam a formar nosso amanhã, uma cápsula do tempo, algo do agora se alastra através da existência. Orgulho-me do trabalho duradouro que pessoas trans têm desenvolvido, jamais da opressão que nos agrupou como "outros". Referenciar essas vozes é fortalecer intelectualidades que afirmam que a relação com o deslocamento no espaço-tempo (movimento/corpo) é singular e diversa, operam em diferentes áreas e linguagens e escapam aos limites da normatividade.

Estou a escutá-las nesse instante: afinos os ouvidos, é importante que eu envolva meu diafragma enquanto respiro. Estou viva. Travestis me ensinaram a ler o mundo, a partilha e a comunicação de nossas existências seguem através de nós. Não esqueço de vocês nenhum minuto, escrevi o nome de cada uma em uma constelação. Inspiro pelo nariz. Expiro pela boca. Desejo envelhecer. As águas superaquecem enquanto escrevo.

Repito a respiração e me preparo para o mergulho.

Transmuto: renascer sempre que preciso.

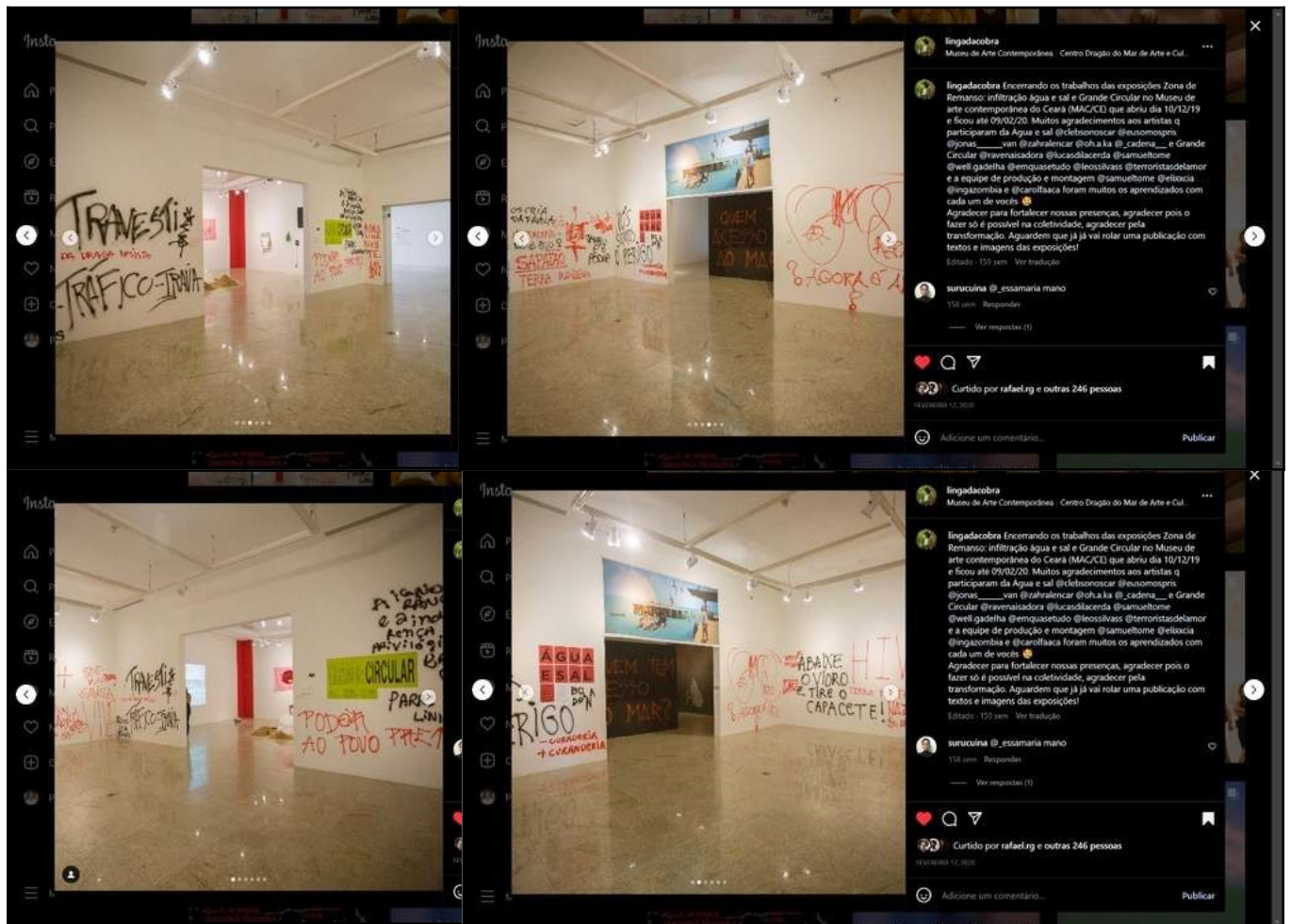
Fortaleço minha crença no movimento, me afasto da mornidão daqueles que vivem sob a paralisia do medo. Evaporo, o calor transforma o mar em chuva a cair lentamente sobre meu rosto, agora salobro. Mergulharei com o fôlego dos pulmões, às fossas, na mais profunda areia

é onde ali desovarei minha cápsula: cheio de sussurros, nossa comunicação ali condensada, milênios de memórias a fio, no risco fino da navalha a cortar as águas marinhas. O futuro nascerá ali. (ACÁCIO, 2021, s/p)

No fragmento anterior, eu manejava a ekografia buscando justamente essa característica ancestral, algo que conectasse/triangulasse as vidas ali mesmo onde elas fazem um chamamento às memórias do corpo e de sua ginga no exercício de permanecer vivo. Acho que a febre e as águas, como sugere o levante orquestrado por pessoas trans e não binárias (sobretudo positivas/es) é, entre muitas outras coisas, esse exercício de retomada de tantos lugares usurpados, principalmente do local intitulado "museu".

A presença da vida positiva de Língua Acácio e de uma multidão de vidas dissidentes no Museu de Arte Contemporânea do Ceará, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em outros tantos espaços do *hype* da arte contemporânea, enfrentando, fazendo política, denunciando, hackeando, reivindicando afetos alegres e não apenas tristes é o índice de que estamos

vivendo, inequivocamente, um processo de combustão que vem queimando, paulatinamente, as antigas certezas sobre a arte, o belo, o museu, o político... Acesso febril desejo ardente (2021) aterra e imageia, em palavras, o que as obras participantes das exposições “Zona de remanso: infiltração água e sal” e “Grande circular”, organizadas por Linga Acácio em 2019, já fazia queimar no espaço-tempo museal anos antes¹²¹.



Como forma, digamos que conclusiva, a última obra visual da artista que escolhi se chama Enxame (2021). Ela consiste em várias bulas de

¹²¹ Transcrição da legenda que acompanha a postagem: “Encerrando os trabalhos das exposições Zona de Remanso: infiltração água e sal e Grande Circular no Museu de arte contemporânea do Ceará (MAC/CE) que abriu dia 10/12/19 e ficou até 09/02/20. Muitos agradecimentos aos artistas q participaram da Água e sal @clebsonoscar @eusomospris @jonas_____van @zahralencar @oh.a.ka @_cadena___ e Grande Circular @ravenaisadora @lucasdilacerda @samueltome @well.gadelha @emquasetudo @leossilvass @terroristasdelamor e a equipe de produção e montagem @samueltome @elixxcia @ingazombia e @carolfaaca foram muitos os aprendizados com cada um de vocês 🥰 Agradecer para fortalecer nossas presenças, agradecer pois o fazer só é possível na coletividade, agradecer pela transformação. Aguardem que já já vai rolar uma publicação com textos e imagens das exposições!”

antirretrovirais coladas nas bordas, de forma a produzir um imenso painel, e no centro deste painel vemos um rosto não-binário, em preto e branco, que olha fixamente para esquerda da pessoa que a encara de frente. Várias abelhas, coloridas, orbitam em torno desse rosto.

Desde o que a ekografia me aponta posso escutar a serenidade de um Ori que depois da queimar, sangrar, lavar-se em águas turvas e por fim, aterrar-se, transmuta-se. E ao final de todo esse processo nos diz, como uma sábia travesti:

Você não está sozinho, assim como eu também sigo em companhia... este texto é sobre conviver e andar junto, os desafios e os desejos que acompanham esse deslocamento na ficção espaço-tempo. Uma viagem que começa antes da febre e se prolonga através dela, um delírio. O que criamos no movimento é o que importa: nossas mãos a se tocar, nossos abraços, nossos beijos. Reciprocidade. Temos construído nossos viveres assim, na temporalidade do vento, que sopra a duna, rearranja a areia e faz crescer raízes, finas e longas, por entre os grãos do tempo. Falo pela língua do deserto, temos cruzado o espaço com milênios nas mãos. Se é tempo de escassez e queimadas em nome do agromonocultivo, também é tempo de plantio e prosperidade. O movimento atravessa a coexistência entre seres, espaços e tempos.

Estar na companhia de um vírus é lidar com um processo de invasão, parasitagem e simultaneidade; é pensar na convivência radical e na separabilidade em diferentes camadas.

Conviver apesar da contaminação/Separar o vírus da condição sorofóbica.

Positivar a convivência com o vírus é declarar a violência sorofóbica que acomete a relação de contaminação. Minha luta não é mais contra o vírus apenas, mas sobretudo contra aquilo que me mata pela crueldade: a sorofobia, pois contra o medo não há vacina. Lidar com a convivência tem sido então me deslocar na companhia de um vírus, é entender o que se passa na convivência com uma doença crônica. (ACÁCIO, 2021, s/p)



Eu gostaria de não ser tão óbvio nessas últimas linhas, mas acaba de me ocorrer que o enxame, para ser enxame, só funciona no coletivo, no cortejo... A arte de Linga, em intertextualidade ekográfica, está contida, mergulhada e adoçada na conjuração dessa energia vital que clama pelo fim do mundo como o conhecemos e, serena e alegre, forja outro mundo em que é preciso “conviver apesar da contaminação”. E qual é a imagem mais acertada disso? Arrisco dizer, e é óbvio que estou atravessado pelo sentimento do tempo em que essa tese está sendo finalizada (carnaval de 2023, depois de dois anos sem a sua realização, por conta da pandemia do coronavírus), que é na rua, onde a carne vale pela rebeldia de manter-se insubmissa. Não seria por demasiado onírico que agora, de olhos fechados, eu conseguisse ouvir a voz de Linga Acácio e de tantas/es ecoando em uníssono:

“Do corredor da história, Vitória, Lapinha, **Caminho de Areia**
Pelas vias, pelas **veias**, escorre o **sangue** e o vinho, pelo mangue, Pelourinho
[...]

É um verdadeiro *enxame, enxame, enxame*¹²² de gente
E a gente se completa enchendo de alegria a praça e a poeta
Ah! A praça e a poeta.”

4.2 Bruna Kury

Bruna Kury é brasileira, anarc transfeminista, performer, artista visual e sonora, atualmente reside em São Paulo (BR) e desenvolve trabalhos em diversos contextos, seja no mercado institucional da arte ou em produções de borda. Focada em criações atravessadas por questões de gênero, classe e raça (contra o cis-tema patriarcal heteronormativo compulsório vigente e a opressões estruturais-GUERRA de classes). Já performou com a Coletiva Vômito, Coletivo Coiote, La Plataformance, MEXA e Coletivo T. Colaboradora nos selos Monstruosas e Fera Livre. Atualmente investiga sonoridades no pós-pornô e a criação de objetuais que são ramificações do trabalho com performance. Participou da residência artística Capacete no Rio de Janeiro, Comunitária na Argentina, Festival Anormal no México, esteve recentemente compondo a organização da residência pós-pornôpyrata em Fortaleza (CE) e performou no festival Libres y Soberanas aka Performacula em Quito no Equador.¹²³

Escolhi ekografar o vídeo “sem título ou se começarmos a ver a colonização como uma infecção des(controlada) do cis-tema?” (2020)¹²⁴, vídeo comissionado para o projeto KUIR¹²⁵, com financiamento da Subprefeitura *Friedrichshain-Kreuzberg*, Berlim. A escolha dessa obra em específico tem a ver com o fato de que ela parece dialogar, complementando, os aspectos que as obras de Linga Acácio nos apontam e, também, é nesse híbrido de vídeo, performance, escrita e artes sonoras que a artista revisita algumas de suas obras anteriores, pondo em evidência o complexo repertório mobilizado pelo que chamei anteriormente de “levante orquestrado por pessoas trans e não binárias (sobretudo posithivas/es)” e racializadas.

O vídeo tem dez minutos de duração e ao longo dele podemos contemplar *frames* de obras anteriores da performer, como “MATE O BRANCO

¹²²Agradeço à querida amiga Bárbara Pessoa que em sua performance “Por isso, enxame” (2021) abriu-me as possibilidades semânticas da música Chame-gente, de Moraes Moreira e Armandinho. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CLZNphyFXQQ/>. Acesso em 04 mar. 2023.

¹²³Minibio extraída do site da artista. Disponível em: <https://brunakury.weebly.com/>. Acesso em: 06 mar. 2023

¹²⁴ Disponível em: <https://vimeo.com/483130226>. Acesso em: 06 mar. 2023.

¹²⁵ Instagram do projeto: <https://www.instagram.com/kuir.poetry/>. Acesso em: 06 mar. 2023.

DENTRO DE VOCÊ!¹²⁶ e “A fronteira do corpo é o próprio corpo e/ou próteses” (2018). A ideia que tive era a de seguir a mesma vontade quando estava ekografando as obras de Linga Acácio, ou seja, pinçar entre tantas possibilidades (pois ambas são artistas incansáveis na produção de novas materialidades artísticas) uma espécie de obra síntese (apesar de saber que essa nomeação me trai ou nem existe), em que pudesse, ao mesmo tempo, captar as multiplicidades e complexidades do que ambas estão a produzir, enquanto linguagens artísticas e, também, conseguir escutar o grito/silêncio rebelativo e de vitalidade que emergem dali.

Se fizemos uma pesquisa mínima, encontramos o corpo branco usando corpos racializados como cobaias. Muito do que a branquitude conquistou - vocês adoram essa palavra-conquista, foi e continua sendo com nossa contribuição forçada. O uso de mulheres negras escravizadas como cobaias pelo Dr Sims, “pai da ginecologia moderna”, ou o Estudo da Sífilis Não-Tratada de Tuskegee (Alabama/EUA-1932 a 1972), onde 399 homens negros com sífilis foram usados como cobaias. Ou em 1986, quando Elsimar Coutinho coordena uma campanha nacional onde fazia falava sobre controle de natalidade com base eugênica no Centro de Pesquisa e Assistência em Reprodução Humana (Bahia) com slogans como “defeito de fabricação”. Ou até mesmo o uso de experimentos anticoncepcionais em mulheres negras (em Porto Rico por americanos). Ou também as crianças negras que eram usadas como iscas para caçar jacarés na Flórida (EUA) em meados do Século XIX, elas eram compradas ou roubadas das senzalas do Sul e levadas por caçadores de répteis gigantes. Já não há mais tempo para a inocência branca. Isso também é sobre racismo!

**

A transgeneridade deixa de ser doença pela OMS somente em 2018, mas o estigma e a patologização de corpos dissidentes e racializadas continua. Somos marginalizadas e colocadas enquanto aberração ao imaginário social construído.

O corpo autorizado pela ciência médica é o corpo normativo. Hoje já sabemos inclusive que todos os corpos possuem próstata. A glândula de skene existe, mesmo antes de um macho dar esse nome. A colonialidade quer nos privar do prazer, do auto-conhecimento, etc.

A lógica de evolução e progresso de acordo com a colonialidade é sobre domínio e poder, por isso ela cria doenças para sua própria manutenção e monstrifica a diversidade corporal nos indivíduos.

PRECISAMOS PARAR A HEGEMONIA!

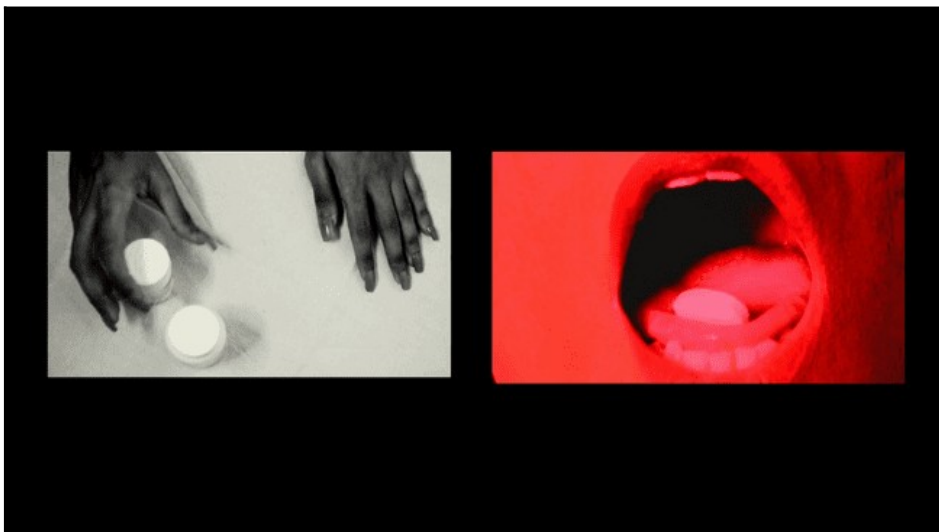
PINDORAMA - ABYA YALA - BRASIL - NOV 2020

¹²⁶ Disponível em: <https://brunakury.weebly.com/mateobranco.html>. Acesso em: 07 mar. 2023.

PRECISAMOS PARAR A HEGEMONIA!
PINDORAMA - ABYA YALA - BRASIL - NOV 2020

*Não me oponho a ciência, inclusive sou grande entusiasta da mesma, a questão aqui é a pseudo-ciência que se coloca a interesses políticos da hegemonia hétero branca cis magra e "saudável"

As imagens anteriores são *frames* do vídeo em questão e enveredar por elas, intuo, cumpre uma certa função de já ir me encaminhando para um provável desfecho dos escritos que aqui me debruço. Digo provável, pois o movimento ekográfico, como um modo de leitura crítica que sempre encontra espaços-tempo de leitura/análise, é um movimento contínuo e infindável.





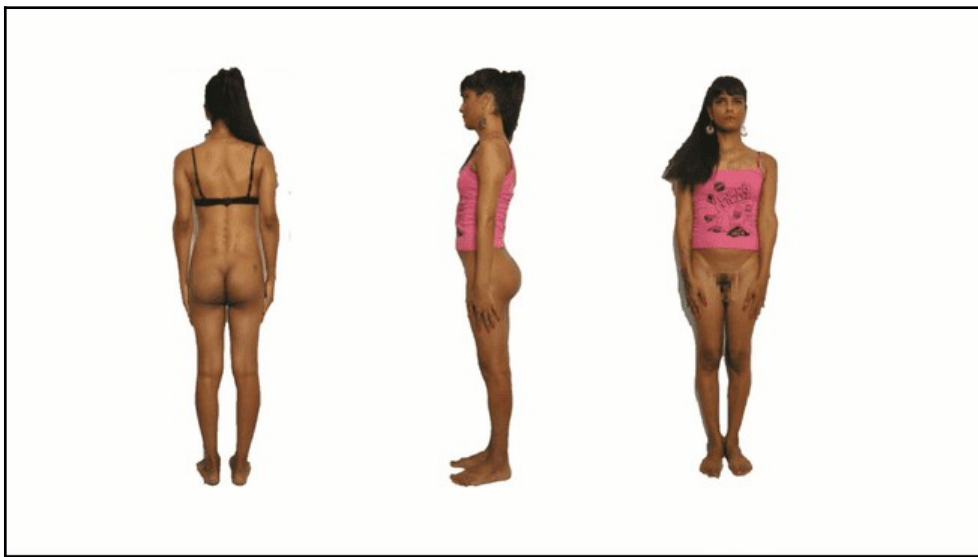
“E se começarmos a ver a colonização como uma infecção des(controlada) do cis-tema?”, inquire-nos a artista. Ora, pensando na potencialidade dos argumentos que residem na provocação da Bruna é possível conectar toda uma malha de caminhos para refletir sobre os padrões de violência que seguem mantendo o Mundo da mesma maneira. Kury, anarcatransfeminista, posiciona-nos num local de ouvinte/espectador(a/e) ao longo de seu filme, mas não é um local confortável ou de fruição idealizada. Ao longo dos dez minutos ficamos frente à frente, por exemplo, com a hormonização do corpo da performer (que autoetnografa, rapidamente via imagens, aplicação dos hormônios em seu corpo trans); assistimos, num movimento de repetição, a artista abrir os frascos de antirretrovirais (num quadro) e ingeri-los (em outro quadro), brincado com as cores preto e vermelho; vemos, reencenado nas imagens escolhidas pela artista, o escrutínio dos corpos que dissidem das normas hegemônicas; acompanhamos a performer fazer uma limpeza intestinal/anal (enema), bombeando água a partir de uma espécie de detonador; experimentamos as possibilidades sonoras que um microfone pode captar ao roçar-se com as nádegas da artista e, por último, vivenciamos o estranhamento causado por sintetizadores de voz ao longo de toda a poética fílmica.

Kury, sem dúvida, não produz seu discurso na tentativa de educar ou recriar imagens educativas para um público, digamos, acomodado pelos labirintos financeirizados da arte contemporânea e ávidos por consumir o

exótico, a diferença. Em seu filme é possível sentir-se atravessada/o/e pelo afeto da raiva, não a partir de um lugar inócuo, mas sim de um lugar onde ela (a raiva) ajuda a fabular e costurar outros horizontes de vida que não exatamente os comumente postos às vidas trans e/ou racializadas.

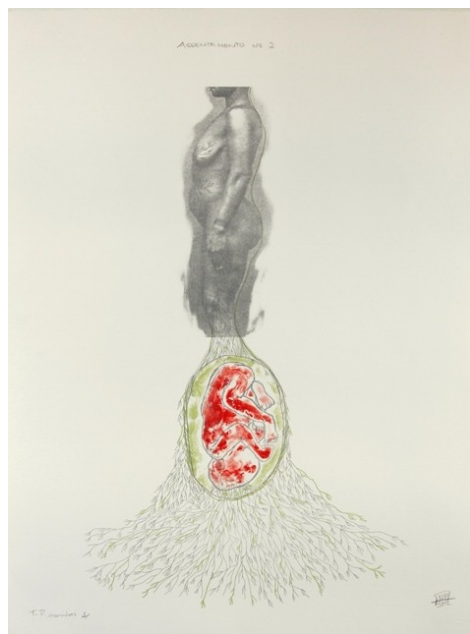
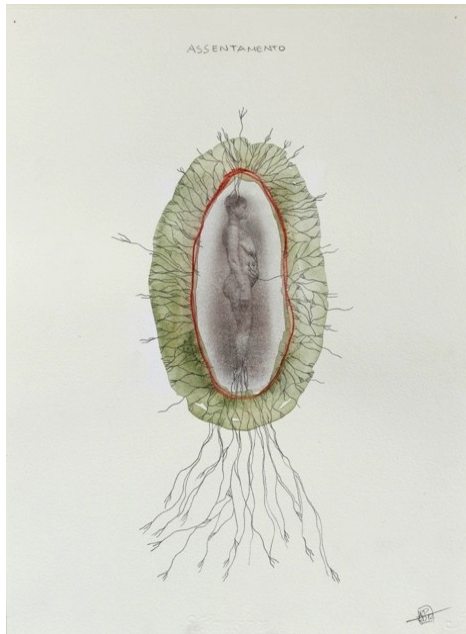
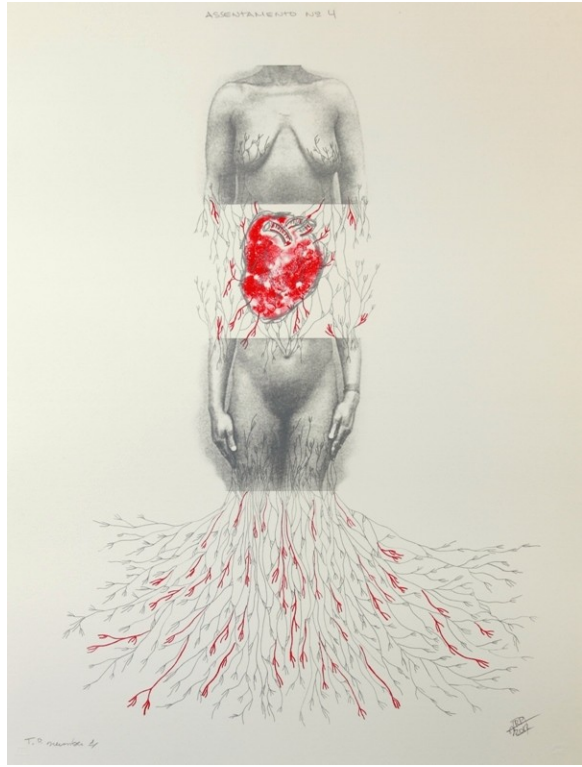
“O vírus é a polícia, o vírus é o Estado, o vírus é a militarização, é a heterossexualidade obrigatória, o vírus é a heterocissexualidade compulsória... (sons de ruído branco / chiado de televisão)” [trecho da obra]. Compreender que a violência total sustenta toda a arquitetura jurídico-política do mundo em que vivemos é, seguindo as reflexões de Denise Ferreira da Silva (2019), o primeiro passo para implodi-lo. Nesse sentido, a obra de Bruna Kury cumpre essa função, digamos antipedagógica e de denúncia, para fazer com que as vidas ainda não despertas para essa latente realidade, onde a violência é o operador, atentem e consigam recriar seus mundos para além da opressão e subjugação.

Suas performances dialogam intertextualmente com os trabalhos da artista brasileira Rosana Paulino, sobretudo nas séries de imagens intituladas Assentamentos (2012-2013), justamente nesse lugar em que ambas costuram/suturam os fragmentos das vidas obliteradas para, a partir delas, rearranjar a memória coletiva dessas mesmas vidas.



127

¹²⁷ Frames da obra de Bruna Kury.



128

¹²⁸ Imagens extraídas do site da artista. Disponíveis em: rosanapaulino.com.br/multimedia/. Acesso em: 10 jun. 2023.

O levante orquestrado por pessoas trans e não binárias (sobretudo positivas/es e racializadas) opera pela lógica do hackeamento, isto é, diante da constatação da nulidade de nossas vidas (pela ótica do par Estado-Capital) as subjetividades põem-se a arquitetar cotidianamente redes afetivas e furtivas onde a tônica é a manutenção da vida. Gosto de pensar que o compromisso ético elaborado por esse levante (e outros também) é forjado na insubmissão e quando digo isso não me refiro apenas à característica rebelativa, de negar-se à condição cativa, mas, de forma ekográfica, estou pensando, também, que a própria palavra oferece outras paisagens de agência. Digo, se a gente desmembra a palavra insubmissão temos: in + sub + missão, logo, é possível pensar que a insubmissão guarda em si o hackeamento como prática, ou seja, in (partícula da língua inglesa que indica modo, "em") + sub (essa prática de algo que se desenrola por baixo) + missão (essa tarefa de agir por dentro e por baixo na tentativa de traír a hegemonia, hackear a lógica normativa).

5. Daquilo que nos atravessa de forma inconclusa

Não sem um certo incômodo, talvez alimentado pelo *habitus* acadêmico, fiquei pensando que seria muito pretensioso ou até arrogante de minha parte utilizar, na derradeira parte da tese, obras que forjei ao longo dos anos, desde quando me soube positivo. Por outro lado, algo da economia das imagens, das políticas de visibilidade submetidas à hegemonia do território (sobretudo sul/sudeste), do afeto de rebelião e o desejo de tramar saídas a partir da arte ecoavam o tempo inteiro ao longo de minha escrita. Então, como forma, no gênero literário tese, escolhi três obras de minha autoria para produzir uma espécie de conclusão, mas, ao mesmo tempo, essa escolha/manejo escapa da ideia de concluir algo e funciona mais como uma experimentação, um labor poético de autoria complexa (LADDAGA, 2013) capaz de comunicar, ou traduzir precariamente, esse clamor do corpo positivo e racializado na afirmação da vida.

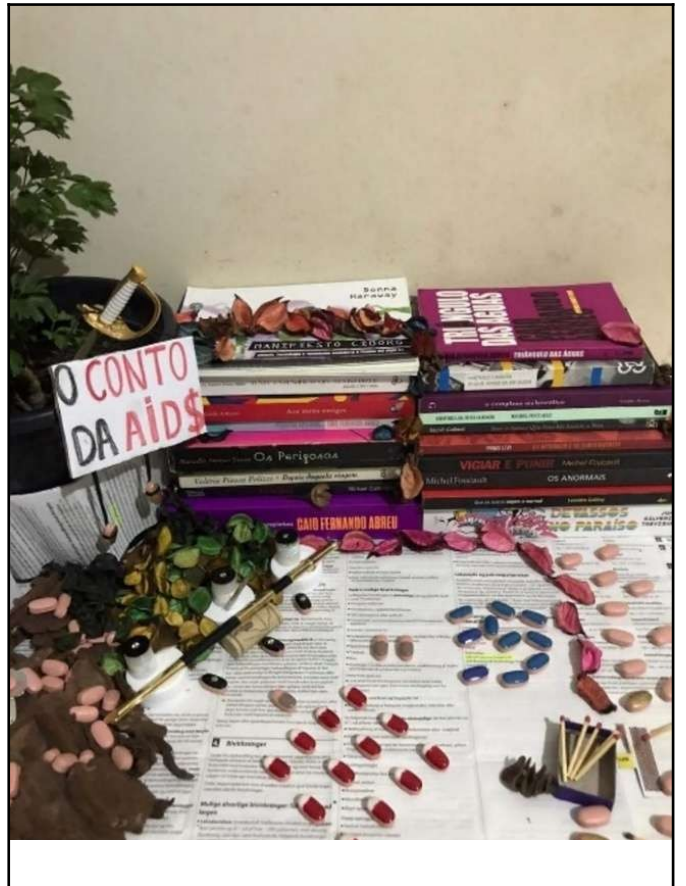
Como uma dança ou cantiga que se abre para um infinito, penso que ekografar, também, produções artísticas de minha autoria, num gênero de escrita como a tese, convida o lugar da opacidade e da incerteza (no modo de leitura que proponho) para performar um modo de estranhamento, seja da própria noção de autoria ou da ideia de uma poética da pessoa artista. Ora, quem é a pessoa autorizada a produzir uma "obra de arte" e uma "crítica de arte"? Sem tentar responder essa pergunta invisto aqui nesse movimento bifurcado, precário e complexo ao mesmo tempo, da linguagem. Concluir uma tese, penso, necessita de tesão, do desejo de ter tesão, do tesão de, inclusive, compreender-se tão artista quanto crítico e, ao mesmo tempo, achar uma grande e violenta besteira esse lugar ao qual a arte contemporânea financeirizada acabou por se tornar. É por não acreditar nesse lugar que reivindico a minha escrita, também, como um lugar de acervo, de arquivo, memória desse tempo, museu de uma *poiesis* individual e ao mesmo tempo coletiva, pois contemporânea de si mesma e de tudo aquilo que se construiu como história da epidemia do hiv/aid\$.

[uma cena] – Um corpo, em estado de sofrimento psíquico e mobilizado pelo cenário distópico no país em que habita (em março de 2020), começa a juntar antirretrovirais vencidos (cedido por um habitante do continente europeu, o famigerado Norte Global), suas bulas, seus frascos, suas embalagens e livros que de alguma forma falam de hiv/aids; em seguida mobiliza esses fragmentos numa instalação temporária no quarto em que divide com sua irmã. A instalação intitulada O conto da aid\$ (2020) é baseada na série televisiva *The Handmaid's Tail*, adaptação do livro homônimo da escritora Margaret Atwood que recebeu o título de O Conto da Aia, em terras brasileiras. Na sinopse da instalação o corpo grafa:

"Num contexto distópico de pandemia e produção subjetiva do medo, uma quadrilha de horroristas conservadores tomam o poder e instituem uma teocracia. As aiAdéticas e toda a sorte de dissidência são transformadæs em corpo-rações. Há cura? – "Isto é sério!" – "É preciso estar atentæs e fortes!"

A morte ronda o arranjo instalativo na intertextualidade: corpos convertidos em mortos-vivos, alienados pela indústria farmacêutica (corporações); corporalidades e subjetividades dissidentes encarceradas no signo de "perigosas", "matáveis"; vidas positivas barganhadas no mercado das moléculas bioquímicas, das ações nas bolsas de valores dos grandes conglomerados farmacêuticos...







A vacilação da autoria: O adoecimento subjetivo, o estigma, o cenário de morte e a fuga pela arte como possibilidade / Como resolver a imagem? / Trabalhar com ela ou apenas descrevê-la? / Investir apenas na sonoridade?



Instrução: *Acessar qr-code*

É doloroso pensar como o dispositivo de morte, compreendido numa cosmovisão branco-ocidental, instala em muitas de nós, pessoas positivas e

racializadas, esse sentimento paranoico intermitente, como se a qualquer momento, por uma série de operações e omissões do par Estado-Capital, fôssemos tragadas por um maquinário mortífero. É preciso estar atenta e forte para, diante desse dispositivo, fugir como se a sua respiração dependesse da fuga... A equação ética da ekografia nos sopra, por entre finíssimas e potentes correntes de vento, que é a partir da transmutação da matéria que as moléculas de oxigênio restituem nossas vidas. Trata-se, intuo, de encarar a maquinaria de morte necropolítica e sagazmente encontrar nela mecanismos de fazê-la parar, tornar-se inócua. Clamar pelos espíritos que dançam e cantam, compor com os urubus, com os veados e com os vírus, ritualizar o sangue marcado, forjar uma morte, morrer para um tipo de sistema, renascer para outros... Coagular as formas iníquas, raspar o sangue coagulado e dele fazer pó, pós! Soprar todo primeiro dia do mês da porta pra dentro e clamar pela infecção e hackeamento das estruturas de opressão, assentadas na violência.

A obra que encapa e contra-encapa esta tese chama-se *farmacoágulo* (2022) e foi uma das últimas que produzi, enquanto estive à deriva pensando em como dar seguimento aos escritos que agora se encerram aqui, como uma tese. A história que se sucede na consecução dela é, pra mim, algo tão importante e simbólico que me faz pensar (e realizar) que é através dela que vou me encaminhando para o que podemos chamar de uma conclusão, óbvio que provisória, pois o exercício ekográfico, como modo de percepção da cena das artes contemporâneas, não se finda. Conto-lhes:

Após o produção de *Conto da aid\$* (2020), Saulo Moreira, um querido amigo, ofereceu-me sua casa para que eu pudesse ficar sossegado, dedicando-me à escrita da tese. Ele iria viajar e não tinha com quem deixar sua gatinha, a Tapioca, então calhou de as coisas se encaixarem e assim o fiz. Passei umas boas semanas em sua casa, cuidando das coisas, conhecendo sua biblioteca e estante com muitos livros de artista, ou livros objeto. Era novo pra mim a percepção de que um livro poderia ser algo totalmente diferente do que eu tinha aprendido, isto é, uma capa dura seguida de folhas e um conteúdo específico. Numa das noites em que estava absorto, preparando um feijão para comer nos dias que se seguiriam a lâmina afiada de uma das facas gentilmente

encontrou um de meus dedos e dali em diante, um rio de sangue inundou a pia, tingindo de vermelho boa parte dos temperos que tinha separado no *mise em place*. Ocorreu-me que aquela feijoada, conectada com meu sangue, era também a história de mainha, de voinha, de bisa, todas exímias cozinheiras de feijão. Com o dedo embaixo d'água e o sangue estancando pensei que poderia, também, inventar arte com aquilo que de mim pingava e, por não estar e não poder ser escrito, era exatamente uma história da/de contingência. Era algo que só eu, diante do corte da faca, estava autorizado por aquele espaço-tempo em contar. Rapidamente peguei um dos antirretrovirais entre os dedos e observando-o vislumbrei a quantidade de histórias que aquele aglomerado de moléculas farmacológicas poderia contar. Meu sangue, vermelho intenso, e um antirretroviral, de tom rosinha, como se fabulado para parecer algo inofensivo.

A obra farmacoágulo, portanto, constituía-se a partir dali por um medicamento anti-aids (ou antiretroviral [ARV]), da farmacêutica indiana Hetero Drugs, com sangue positivo, racializado e coagulado. Era uma abertura que eu me permitia fazer para falar desse sentimento de raiva que eu nutro por toda essa arquitetura jurídico-política do par Estado-Capital em nos manter reféns de medicamentos diários e evitando, como prática deliberada de *lobby*, o aprofundamento das discussões sobre a cura, mesmo depois de passados quarenta anos do primeiro caso de hiv/aids documentado pela literatura médica. É impossível não sentir raiva ao imaginar que se investe em políticas de tratamento, por ser mais rentável, e não se fala praticamente muita coisa sobre a cura, muito porque a advento dela desmoronaria toda essa estrutura de cativeiro bioquímico e biomédico que as indústrias farmacêuticas impõem às vidas positivas. A esse argumento, como defesa, dirão que o vírus é muito esperto, capaz de mutar-se sobremaneira, fugindo das mais avançadas tecnologias de combate a ele... Acho mesmo que os vírus possam ser inteligentes a tal ponto, inclusive escrevi isso há uns anos¹²⁹, mas essa política desavergonhada de barganha das vidas recuadas nos mercados financeiros mundo à fora (bolsa de valores, fronteiras, políticas de acesso, moradia,

¹²⁹Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/29295>. Acesso em 13 mar. 2023.

educação etc) é a estratégia mais inteligente de opressão que se criou nesse Mundo Ordenado.

Reajo! Como forma de grafar as histórias que não se escreve, de contar os causos que se perdem por entre as estruturas da violência, encharco a pílula que promete a manutenção da vida com o sangue que me atravessa desde lugares de incontáveis e múltiplas mortes. É uma reflexão sobre raça, território, status de saúde, sexualidade, gênero, idade, classe... *farmacoágulo* é um livro de artista, um objeto que livra as narrativas de nossas vidas subalternizadas do esquecimento, é uma ode à memória ancestral positiva e racializada, é um protesto como os da década de 1980, é um protesto como os da década de 2020, é um livro que é capa de uma tese. Esse livro preservativo das memórias de uma epidemia que ainda hoje segue matando pessoas LGBTQIAP+ e negras: a epidemia do hiv/aids\$.

[outra cena] – A travessia por entre as encruzilhadas da epidemia deixa reverberar possibilidades intertextuais jamais imaginadas. É na fabulação crítica do arquivo, em movimento, que conseguimos forjar outramentos. A ekografia, por óbvio, também pode ser manejada por outras materialidades que não exatamente a fônica, ou seja, é possível embrulhar o *èkò* a partir de outras folhas, outras lições já deixadas pela ancestralidade positiva.

Quando criei a arte visual *àkàsà* (2022) eu estava interessado em pensar a imagem, a imagem criada a partir da dimensão triangular do hiv, sobretudo a imagem advinda da icônica peça de protesto do grupo ACT UP¹³⁰, na década de 1980, onde se lia SILENCE = DEATH abaixo de um triângulo rosa que, de maneira intertextual, referia-se ao triângulo rosa utilizado pelo programa de violência total do nazismo, que marcava os corpos das pessoas lidas como dissidentes da cisheteronorma (gays, lésbicas, transsexuais...). Eu estava muito interessado no triângulo como essa potência de resignificação imagética, inclusive atravessada por uma filosofia de terreiro, de uma cosmopercepção

¹³⁰ "A AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP) é um grupo diverso e apolítico de indivíduos, unidos pela raiva e comprometidos com a ação direta para acabar com a crise da AIDS. Isso significa que nos concentramos em HIV/AIDS e questões intimamente relacionadas. Muitos de nossos membros também estão envolvidos em outros tipos de ativismo ou grupos ativistas, mas o ACT UP reconhece a importância de manter o foco no HIV/AIDS até que não haja mais uma epidemia." Texto extraído do site oficial, tradução automática do navegador: <https://actupny.com/contact/>. Acesso em: 13 mar. 2023.

afro-brasileira, onde o triângulo congrega esse lugar de encruzilhamento, de triangulação, de possibilidade tripartídica das coisas, onde as coisas não são exatamente binárias, ou isso ou aquilo, pelo contrário, sempre há uma terceira possibilidade, um terceiro elemento, um terceiro vértice, um terceiro caminho.

Quando eu estava mexendo o *àkàsà* eu estava interessando em ressignificar o triângulo para pensar as experiências de hiv/aid\$, desses corpos marcados tanto pela experiência do vírus quanto da racialidade. Eu queria fabular a imagem e a partir daí ressignificar a dor, o adoecimento, as experiências de racismo, do estigma do hiv/aid\$. Como triangular o imaginário social da AIDS? Como produzir outro ponto, outro vértice que não exatamente os estereotipados que foram produzidos ao longo de quarenta anos da existência da epidemia? Tem algo nessa organização imagética ou de possibilidade de criação de outras imagens que vai emergir a partir do que o Davi Nunes (2021) vai chamar de zanga. Não exatamente uma tristeza ou raiva, mas essa potência de zanga que, segundo Davi Nunes (2021), faz com que as subjetividades racializadas e positivas se coloquem ou se enxerguem em potência, em dimensão produtiva, de vitalidade. Finalizar estes escritos com essa obra faz com que eu rode, eu ande por aí e volte, não para chegar num ponto comum (a partir dos mesmos lugares comuns sobre o vírus ou a raça), mas em outro lugar, outro elemento, que não exatamente os lugares de morte. Por isso que a ideia de Bem Viver e da Boa Morte, ou de ressignificação de nossos assentamentos de vida a partir de uma outra cosmopercepção que não a branco-europeia, nutre-nos e vai produzindo outro mecanismo de estar vive/a/o. Eu acho que o *àkàsà* é isso, talvez. E a ekografia também... E com a devida licença, eu peço agô aqui, o *àkàsà* como esse corpo embrulhado que quando desembrulhado aponta para outra energia, outra coisa, uma ressignificação da materialidade, seja ela corporal ou discursiva. Manejar o *àkàsà* é pensar o poder das folhas, a ressignificação do oculto, a aceitação do mistério e a importância dos saberes tradicionais. Igualmente,

"a proposta do Bem Viver critica o Estado monocultural [o par Estado-Capital]; a deterioração [e a precarização] da qualidade de vida, que se materializa em crises econômicas e ambientais; a economia capitalista de mercado; a perda de soberania em todos os âmbitos; a

marginalização, a discriminação, a pobreza, as deploráveis condições de vida da maioria da população, as iniquidades. Igualmente, questiona visões ideológicas que se nutrem das matrizes coloniais do extrativismo e da evangelização imposta a sangue e fogo” (ACOSTA, 2016, p.95, colchetes meus)

Ou seja, o bem viver não é um porvir, mas um devir, algo que está sendo construído com as folhas, com os vírus, com as materialidades minerais, invisíveis e também com um esforço monumental para fazer a necropolítica falhar em todas as suas investidas. É um compromisso ético com a zanga que:

é super poder, é ancestral e por isso contemporâneo, é luz que desponta do cosmo do buraco negro e irradia o terceiro olho do faraó que está adormecido em nós. É o momento áureo da autoconsciência negra, é a negritude como força intempestiva, como ação – zangar – em frente aos monstros com mandíbulas ensanguentadas e pele de fantasmas assassinos, o sistema. (NUNES, 2018, s/p)

A ekografia, como esse modo de leitura crítica que apresentei aqui nestes escritos, segue a esteira desses saberes e desse engajamento para com a vida, portanto, seu interesse está nas histórias fabuladas das vidas que escapam e nos afetos em potência de vida que não foram contados pela história única (ADICHIE, 2019), da epidemia discursiva (BESSA, 2002), de caráter estigmatizador e sensacionalista, sobre o hiv/aid\$. O *àkàsà* como uma obra e a ekografia como um modo de leitura crítica, ambos que emergem a partir de uma pedagogia de terreiro e desse meu corpo, atravessado pela racialidade, pela positividade e por outros tantos signos de matrizes de opressão, *encuentra* Franco, Maria, João, Lemebel, Xan, Micaela, Linga, Bruna, tanta gente... E se triangula como uma matriz de vida, de vitalidade. Pelo menos eu acho que é por aqui!



Em tempo...

Carta ao milho branco

Salvador, 18 de maio de 2022, às 02h54min, horário oficial de Brasília (BR)

Agô!

Pensei em escrever-lhe, inicialmente, com o intuito um bocado atravessado, confesso... Não tinha formulações específicas, nem pretendia assumir voltejos etnográficos e/ou botânicos. Mas, ao mesmo tempo, nutria um certo movimento imageativo que só – e somente só – num diálogo contigo, algo como um terceiro elemento poderia (e continua podendo) se dar.

Hesitei, e continuo a hesitar no momento mesmo em que lhe escrevo, pois me parece que endereçar questões ao seu processo vital-artístico soa [pelo menos para mim] como um ato de uma arrogância incomum. Diante dessa controvérsia, criada pela corpografia de meus gestos, quero ao menos, com esta comunicação inaugural, abrir um espaçotempo em que possamos estar

mais próximas... "Oxalá, Deus queira! Oxalá, tomara!", cantaria Gil, meu mais velho.

Agô, pela ousadia, mas têm duas perguntas que ficam ecoando pelas bandas de cá: o que a senhora sente ou experimenta ao transmutar-se em um acaçá? O que a senhora conversa com as folhas de bananeira?

Mesmo sabendo que não performo a arrogância, veja como pode soar arrogante, tais perguntas... Mais uma vez peço-lhe agô...

Sinta-se à vontade para não responder, caso concorde com minha percepção sobre a arrogância das perguntas e, de antemão já leve em consideração meus pedidos de desculpas. Entenderei, acolherei e silenciarei... Não ficarei chateado! Do contrário, se intuir que já posso saber sobre essas coisas, peço, por gentileza, que me retorne às sextas-feiras, no horário do ebô.

Estarei no mesmo endereço de sempre!

Com carinho e devoção,

mar'on

Referências

- ABRASCO - Associação Brasileira de Saúde Coletiva. *População Negra e Covid-19 / Organização Grupo Temático Racismo e Saúde da ABRASCO.* – Rio de Janeiro, RJ: ABRASCO, 2021.
- ACÁCIO, Lina. *Acesso febril desejo ardente.* Museu de Arte Moderna do Rio – Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://mam.rio/residencias/linga-acacio/>. Acesso em 03 mar. 2023.
- ACOSTA, Alberto. *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*; tradução de Tadeu Breda. – São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*; tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AGOSTINHO, Pedro. *Mitos e outras narrativas Kamayurá.* - 2ª edição – Salvador: EDUFBA, 2009.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade.* - São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.
- ALELUIA, Matheus. *Mateus Aleluia, a voz dos recuados.* FAROFAFÁ. Entrevista concedida a Pedro Alexandre Sanches, em 8 jun 2016. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2016/06/08/mateus-aleluia-voz-dos-recuados/>. Acesso em: 20 out. 2021.
- _____. *O Canto dos Recuados: Afrobarroco em palestra musical.* Roteiro: Mateus Aleluia e Tenille Bezerra; Direção artística: Tenille Bezerra. Gravado e mixado por Tadeu Mascarenhas no Estúdio Casa das Máquinas; Produção: Senzala Artística e Cultural, Talismã Filmes e Estúdio Casa das Máquinas. - Salvador, 2021.
- ALMAZÁN, Yayo Aznar; CLAVO, María Iñigo. *Arte, política y activismo. Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 8, v. 1, n. 10, p. 65-77, jul. 2007.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural.* - São Paulo: Sueli Carneiro ; Pólen, 2019.
- ATTALI, Jacques. *Ruidos - Ensayo sobre la economía política de la música. Siglo XXI.* Editores S.A. de C.V., México, 1995.
- AZODO, Ada Uzoamaka. The Work in Gold as Spiritual Journey in Camara Laye's "The African Child". *Journal of Religion in Africa*, Vol. 24, Fasc. 1 (Fev. 1994), pp. 52-61. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1581374>
- BARBOSA FILHO, E. A.; VIEIRA, A. C. de S. A expansão da sorofobia no discurso político brasileiro. *Argumentum*, [S. l.], v. 13, n. 3, p. 134–147, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/argumentum/article/view/35656>. Acesso em: 17 maio. 2023.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*; tradução Júlio Castañon Guimarães. [Edição Especial]. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017
- BENISTE, José. *Dicionário yorubá-português.* - 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- BENTO, Cida. *Pactos Narcísicos no Racismo: Branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público*, 2002. Tese (Doutorado) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BESSA, Marcelo Secron. *Os perigosos: autobiografias & AIDS*. - Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BISPO, Nêgo. *COLONIZAÇÃO, QUILOMBOS: modos e significados*. Brasília, DF: INCTI, 2015.

BONA, Dénètem Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*; tradução de Milena P. Duchiate. - Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie, 2020.

BRASIL. "Boletim Epidemiológico de HIV e Aids." Secretaria de Vigilância em Saúde | Ministério da Saúde. Brasília-DF, Dez. 2019.

_____. "Boletim Epidemiológico de HIV e Aids." Secretaria de Vigilância em Saúde | Ministério da Saúde. Brasília-DF, Dez. 2020.

_____. "Boletim Epidemiológico de HIV e Aids." Secretaria de Vigilância em Saúde | Ministério da Saúde. Brasília-DF, Dez. 2022.

_____. "RELATÓRIO FINAL - CPI ASSASSINATO DE JOVENS." Relatório Final da CPI do Assassinato de Jovens, Senado Federal do Brasil, Brasília - DF, 2016.

_____. "Chances de óbito por Covid-19 entre os trabalhadores formais: Evidências do Estado do Rio de Janeiro." Nota Técnica nº 76, IPEA - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada | Ministério da Economia, Brasília - DF, Nov. 2020.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Provérbios de uma criatura com órgãos para nós desconhecidos. In: *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude*; ilustrado por Waldomiro Mugrelise. – São Paulo: n-1 edições; Editora Hedra, 2022.

BRUCE, Albert; Kopenawa, Davi. *A queda do céu*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

COLETIVO SITUACIONES. Sobre o militante investigador. In: JUNG, Ana Emília. *Arte Ocupação: práticas artísticas e a invenção de modos de organização*. 2018. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

COLLING, Leandro (org.). *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero* - Salvador: EDUFBA, 2019.

CONCEIÇÃO, Willian Luiz da. *Branquitude dilema racial brasileiro* (livro eletrônico) - Rio de Janeiro (RJ): Papéis Selvagens, 2020. Disponível em: http://www.papeisselvagens.com/uploads/6/9/3/3/69339767/branquitude_dilema_racial_brasileiro.pdf. Acesso em: 17 fev. 2021.

DANIEL, Herbert. *Viva a Vida: Herbert Daniel, o Amor e AIDS nos anos 1980*. Programa Câmera Manchete. Direção: Mônica Teixeira. Rio de Janeiro: TV Manchete, 1988.

DANIEL, Herbert e PARKER, Richard. *AIDS, a terceira epidemia: ensaios e tentativas/dois olhares se cruzam numa noite suja* - Rio de Janeiro: ABIA, 2018.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. tradução Cíntia Vieira da Silva; revisão da tradução Luiz B. L. Orlandi. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. Tradução: Peter Pál Perbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *Cartas e outros textos*. Traduzido por Luiz B. L. Orlandi. - São Paulo: n-1 edições, 2018.

DICIONÁRIO OXFORD ESCOLAR. New York: Oxford University Press, 2 ed, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, remontagem (do tempo); tradução de Milene Migliano; revisão de Cícero de Oliveira; ilustração de Bruno Dias. Caderno de leituras n.º 47 - Chão da Feira. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-47-remontar-remontagem-do-tempo/>. Acesso em 31 jan. 2022.

ELBEIN DOS SANTOS, Juana. *Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. 14. ed. – Petrópolis, Vozes, 2012.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*; tradução de Renato da Silveira . - Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Ligia Fonseca. "Negritude", "Negridade", "Negrícia": história e sentidos de três conceitos viajantes. *Revista Via Atlântica*, v.9, pp.163-184, 2006.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo*. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.14, n.º1, (pp. 61-83), Jan. 2006. Disponível em: periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2006000100005. Acesso em: 20 mai. 2023.

_____. *A Dívida Impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política, apoio Casa do Povo, 2019.

_____. *O Evento Racial, uma proposição de Denise Ferreira da Silva*. 04 de Abr. de 2016. Disponível em: https://youtu.be/T_QBEPK7too. Acesso em 08 de Jul. de 2020.

_____. *Homo modernus – para uma ideia global de raça*. Tradução de Jess Oliveira, Pedro Daher. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

FONTES, Ramon. *2019: a revolução dos vírus ou uma odisséia no espaço brasileiro*. *Revista Periódicus*, Salvador, v.1, n.º 11, pp. 112-126, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/29295>. Acesso em: 16 fev. 2021.

_____. De Ramon Fontes para as nossas ancestrais infectadas. In: Suzane Lima Costa; Rafael Xucuru-Kariri. (Org.). *Cartas para o bem viver*. 1ª ed. Salvador: BOTO-COR-DE-ROSA LIVROS, ARTE & CAFÉ / PARALELO13S, 2020, v.1, p. 271-277.

_____. Heterotopias, barcos da memória e fragmentos em elipse: rascunhos de uma criança viada. In: *Desmonte 2: corpo, gênero e interseccionalidades / organização Ian Guimarães Habbib, Lucas Valentim Rocha, Murilo Medeiros Carvalho e Rebeca Sobral Freire*. – 1 ed. – Salvador, BA: Anda Editora, 2022

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. *O futuro será negro ou não será*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 14, página 48 - 53, 2020.

FURTADO, Sofia Cupertino. *Corpos ressonantes [manuscrito]: canto e cura entre os Tikmũ'ũn* | Sofia Cupertino Furtado. – 2017. Orientador: Eduardo Pires Rosse. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução: Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora Brasiliense, 2ª ed. 1981.

GUATTARI, Félix, e Suely ROLNIK. *Micropolítica. Cartografias del deseo*. Madrid.: Traficantes de Sueños, 2006.

HARTMAN, Saidiya. "Venus in Two Acts." *Small Axe*, 2008, 26 (Volume 12, Número 2) ed.: pp. 1-14.

_____. *Vênus em dois atos*. In: *Pensamento Negro Radical*. Clara Barzagli, Stella Z. Paterniani, Adré Arias (org.); traduzido por Allan K. Pereira ... [et al.]. - São Paulo: Crocodilo; São Paulo: N-1 Edições, 2021.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

INSTITUTO PÓLIS. "Raça e Covid no município de São Paulo". Julho 2020. Disponível em: <https://polis.org.br/estudos/raca-e-covid-no-msp/>. Acesso em: 26 jan. 2022.

_____. "Abordagem territorial e desigualdades raciais na vacinação em contra Covid-19". Fevereiro 2021. Disponível em: <https://polis.org.br/estudos/territorio-raca-e-vacinacao/>. Acesso em: 26 jan. 2022.

JARDIM, Eduardo. *A doença e o tempo: aids uma história de todos nós*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

KILOMBA, Grada. *Desobediências poéticas* | curadoria Jochen Volz e Valeria Piccoli ; ensaio Djamilia Ribeiro. - São Paulo : Pinacoteca de São Paulo, 2019.

_____. "O colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Dói sempre, por vezes infeta, e outras vezes sangra". Entrevista concedida a Helena Bento. *Expresso*, Portugal, 29 mai. 2019. Disponível em: https://expresso.pt/cultura/2019-05-29-O-colonialismo-e-uma-ferida-que-nunca-foi-tratada.-Doi-sempre-por-vezes-infeta-e-outras-vezes-sangra?fbclid=IwAR0tGfGbKWRJjo9px3_6SxasaDu4Y6MrL_R5OUgnIoqHsfahWmbCHxz w9oA. Acesso em: 17 fev. 2021.

KRENAK, Ailton. *Caminhos para a cultura do Bem Viver*. Texto elaborado a partir de live e conversas de preparação, com Ailton Krenak realizada na Semana do Bem Viver da Escola Parque do Rio de Janeiro, no dia 17 de junho de 2020, com o título O Bem Viver e o sentido da natureza, mediada por Bruno Maia e Nina Arouca, 2020. Disponível em: <https://www.biodiversidadla.org/Recomendamos/Caminhos-para-a-cultura-do-Bem-Viver>. Acesso em: 27 jan. 2023.

KURY, Bruna. "EhChO." *Sobre contato e comunicação e o velho colonial vírus*. EhChO. Mai. de 2020. <https://ehcho.org/conteudo/sobre-contato-e-comunicacao-e-o-velho-colonial-virus> (acesso em 02 de Jul. de 2020).

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório: estratégias das artes do presente*; tradução Magda Lopes - 1 ed - São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LAMBERT, Leandra. O terceiro som e a diáspora nos interstícios. In: *Caderno de comunicações: Seminário vômito e não: práticas antropológicas na arte e na cultura* | Aldene Rocha... [at al.]. - Rio de Janeiro : Azougue, 2012.

Laurindo-Teodorescu, Lindinalva; TEIXEIRA, Paulo Roberto. *Histórias da aids no Brasil, v. 1: as respostas governamentais à epidemia de aids* | Lindinalva Laurindo-Teodorescu e Paulo Roberto Teixeira. -- Brasília: Ministério da Saúde/Secretaria de Vigilância em Saúde/Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais, 2015.

_____. *Histórias da aids no Brasil, v. 2: a sociedade civil se organiza pela luta contra a aids* / Lindinalva Laurindo-Teodorescu e Paulo Roberto Teixeira. -- Brasília: Ministério da Saúde/Secretaria de Vigilância em Saúde/Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais, 2015

LEMEBEL, Pedro. *LOCO AFAN – Crônicas de Sidario*. – 1ª edição – Santiago – Chile: LOM Ediciones, 1996.

LIPPARD, Lucy R. Caballos de Troya: Arte Activista y Poder (1984). In: *Arte después de la Modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Brian Wallis (ed.). Tradução de Carolina del Olmo e César Rendueles. Madrid - Espanha: Ediciones Akal S.A., 2001.

MARTINS, Leda Maria. *O feminino corpo da negrura*. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v.4, pp.111-121, 1996. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1137>. Acesso em: 17 fev. 2021.

_____. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo - Perspectiva; Belo Horizonte - Mazza Edições, 1997.

_____. *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*. Revista Letras UFSM, Santa Maria, nº 23, pp.63-81, Jun.2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 17 fev. 2021.

_____. *A fina lâmina da palavra*. O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, v.15, pp.55-84, 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3262. Acesso em: 17 fev. 2021.

_____. *Fala proferida no componente curricular "Habitar o Fim do Mundo e Imaginar o Infinito"*, ministrado durante o Semestre Letivo Suplementar 2020.2, na UFBA, em 30 jul.2020, 2020.

_____. *Performances do Tempo Espiral - Poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Traduzido por Renata Santini. - São Paulo: n-1 edições, 2018.

MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008

MOMBAÇA, Jota. *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!* 12 de 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuc__a__o_da_vi. Acesso em: 15 de Jul. de 2020.

_____. *Facas para uma travessia*. Entrevista concedida ao Grupo de Pesquisa e Extensão África nas Artes (CAHL/UFRB). África nas Artes. Salvador, 24 abr. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLDROBbUuWit1u1fbJWK63_NGEfD_2ZPav. Acesso em: 17 fev. 2021.

_____. *#9 A plantação cognitiva*. Arte e descolonização - Museu de Arte de São Paulo e Centro de Pesquisa Afterall. São Paulo, 2020.

MOMBAÇA, Jota, e Michelle MATTIUZZI. "Carta à leitora preta do fim dos tempos." In: *A Dívida Impagável*, por Denise Ferreira da Silva. São Paulo: Oficina de Imaginação Política, apoio Casa do Povo, 2019.

MOMBAÇA, Jota. Denise Ferreira da Silva e Anti Ribeiro. *'opera infinita, chapter 0: has the fire read the stories is burnt?'*. The Contemporary Journal 3, 2021. Disponível em: <https://thecontemporaryjournal.org/strands/sonic-continuum/opera-infinita-chapter-0-has-the-fire-read-the-stories-it-burnt>. Acesso em: 29 mar. 2022.

MOTEN, Fred. Ser prete e ser nada (misticismo na carne). In: *Pensamento Negro Radical*. Clara Barzaghi, Stella Z. Paterniani, Adré Arias (org.); traduzido por Allan K. Pereira ... [et al.]. - São Paulo: Crocodilo; São Paulo: N-1 Edições, 2021.

MUNIZ, Bianca, Bruno FONSECA, e Rute PINA. *Em duas semanas, número de negros mortos por coronavírus é cinco vezes maior no Brasil*. 2020. <https://apublica.org/2020/05/em-duas-semanas-numero-de-negros-mortos-por-coronavirus-e-cinco-vezes-maior-no-brasil/> (acesso em 02 de Jan de 2021).

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. *Da necropolítica à ikupolítica*. Revista Cult, São Paulo, ano 23, nº 254, pp. 29-31, fev. 2020a.

_____. *Políticas de Morte: entre a Necropolítica e a Ikupolítica*. Núcleo de Estudos Afro Brasileiros da Universidade Federal de Uberlândia (NEAB-UFU). YouTube. 20 de ago. 2020b. Disponível em duas partes em: https://youtu.be/P0Obn_rGRks. Acesso em: 27 out. 2022.

NUNES, David. *Notas de um escritor negro militante*. Blog Duque dos Banzos, Cidade, 23 de outubro de 2021. Disponível em: <https://ungareia.wordpress.com/2021/10/23/notas-de-um-escritor-negro-militante/>. Acesso em: 23 out. 2021.

_____. *Zanga: a negritude como força intempestiva*. Blog Duque dos Banzos, Cidade, 14 de julho 2018. Disponível em: <https://ungareia.wordpress.com/2018/07/14/zanga-zangalala/>. Acesso em: 13 mar. 2021.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Epistemologia da Ancestralidade – Preâmbulo*. Disponível em: filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf. Acesso em: 09 jun. 2023.

OLIVEIRA, Pisci Bruja Garcia. *"HIV NÃO É CRIME": processos de subjetivação de pessoas vivendo com HIV/AIDS, disputas políticas contemporâneas e estratégias de sobrevivência*, 2022. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Antropologia. São Paulo, 2022.

PINHO, Osmundo. *Cativeiro: antinegitude e ancestralidade*. 1ª ed. Salvador: Editora Segundo Selo, 2021.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás* - São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PUCCINELLI, Bruno; FERNANDES, Fábio e FONTES, Ramon (org.) *Aids sem capa: reflexões virais num mundo pós-pandemia*. - 1ª edição. Salvador – BA. Devires, 2022.

ROLNIK, Suely. *Deleuze, o esquizoanalista*. Cult, São Paulo, 14 nov. 2006. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/deleuze-esquizoanalista/>. Acesso em: 16 fev. 2021.

_____. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, São Paulo, 2014.

- _____. Palavras que afloram. In: *Esferas da insurreição - notas para uma vida não cafetinada* - São Paulo: n-1 edições (2018a)
- _____. *Entrevista concedida a Leonardo Nascimento*. Suplemento Pernambuco, (2018b). Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/2206-entrevista-suely-rolnik.html>. Acesso em: 16 fev. 2021.
- ROMERO, Roberto. Quando os Tikmũ'ũn viraram soldados: sobre Grin, de Roney Freitas e Isael Maxakali. In: *FORUMDOC.BH.2016: festival do filme documentário e etnográfico: fórum de antropologia e cinema*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2016. p. 239- 245. Catálogo. Disponível em: <https://bit.ly/370v5xO>. Acesso em: 02 jan. 2023.
- SANTOS, Matheus Araújo dos. *Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negridade, imagem e desordem*. Revista Logos, Rio de Janeiro, v.27. nº1, pp.11-24, 2020.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo - uma afinação pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora*. - São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SHARPE, Christina Elizabeth. *In the wake: on Blackness and being*. Durham : Duke University Press, 2016.
- SIL, Maria. O velório de Maria Sil – pneumonia, HIV/Aids, Covid-19 e a necropolítica no Brasil. In: *Aids sem capa: reflexões virais num mundo pós-pandemia*. PUCCINELLI, Bruno; FERNANDES, Fábio e FONTES, Ramon (org.). – 1ª ed. Salvador - BA. Devires, 2022.
- SILVA, Nanci de Souza. *Acaça*. Salvador, 1 mar. 2023. Instagram: @cicideoxala. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/CpQJ55iAQRV/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D. Acesso em: 23 mai. 2023
- SONTAG, Susan. *Assim vivemos agora*. Tradução de Caio Fernando Abreu - São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorti. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TAVARES, Julio Cesar de. "Ginga" como pensamento orgânico: políticas cognitivas e o projeto ontológico da diáspora africana. In: *Gramática das corporeidades afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas*. Julio Cesar Tavares (org.) - 1 ed. - Curitiba: Appris, 2020.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade* – 4ª ed, rev., atua. e amp. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- TRIPODI, Yuri Torres Paes. *O corpo da loucura na contemporaneidade: um manifesto autoetnográfico*. Salvador: Vernasce, 2020.
- TRÓI, Marcelo de. *Corpo dissidente e desaprendizagem: do Teat(r)o Oficina aos A(r)tivismos Queer*. 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- UNAIDS. *Índice de Estigma em relação às pessoas vivendo com HIV/AIDS*. 2019. Disponível em: <https://unaids.org.br/indice-estigma/>. Acesso em: 27 jan.2022.

VERGUEIRO, Viviane. *Sou travestis: estudando a cisgeneridade como uma possibilidade decolonial*. 1. Brasília (DF): padê editorial, 2018.

WALIDAH, Imarisha. *Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça*. Traduzido por Jota Mombaça. 16 dez. 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut. Acesso em: 31 jan. 2022.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 3ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

