



Notas sobre a encruzilhada

Iago Porfírio

Como citar:

PORFÍRIO, I. Notas sobre a encruzilhada. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 402-428, set.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8670174. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670174>.

Imagem [modificada]: Estatuetas Antropomórficas do século XX dos Povos Akan, exposição **Encruzilhada**, MAM-BA, 2022. Fonte: acervo do autor.

Notas sobre a encruzilhada

Notes on the Crossroads

Iago Porfírio*

RESUMO

Este texto tem por objetivo traçar uma reflexão sobre a exposição *Encruzilhada*, com curadoria do artista visual baiano Ayrson Heráclito e de Daniel Rangel, realizada no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), entre 18 de abril e 14 de agosto de 2022. Dedicada a Exu, a exposição nos oferece um percurso pelas encruzilhadas desse orixá, mensageiro entre o céu e a terra, e pela ancestralidade e imagens negro-africanas. O caminho argumentativo do texto baseou-se na visita à exposição, no catálogo da mostra e no diálogo com pesquisadores para uma leitura crítica acerca da potência política e fabulativa da imagem e de obras artísticas. Para tratar do trânsito exuístico entre mundos que a exposição convoca a participar, proponho uma reflexão acerca do modo como opera a noção de “encruzilhada-das-imagens”, que, tal como Exu, oscila entre a regra e o desvio (Prandi, 2001), no diálogo com o regime estético e político da arte e sua forma inventiva de constituir cenas de dissenso e de “contra-história” (Rancière, 2021).

PALAVRAS-CHAVE

Encruzilhada. Exu. Arte. Política. Imagem.

ABSTRACT

This text aims to reflect on the exhibition *Encruzilhada*, curated by the Bahian visual artist Ayrson Heráclito and Daniel Rangel, held at the Museum of Modern Art of Bahia (MAM-BA), between April 18 and August 14 2022. Dedicated to Exu, the exhibition offers us a journey through the crossroads of this messenger orixá between heaven and earth and through the black African ancestry. The argumentative path of the text was based on the visit to the exhibition, the analysis of the catalogue and the dialogue with researchers for a critical reading about the political and fabulative power of the artistic image. To address the exuistic transit between worlds that the exhibition invites us to participate in, I propose a reflection on the way the notion of crossroads-of-images operates, which, like Exu, oscillates between rule and deviation (Prandi, 2001), in dialogue with the aesthetic and political regime of art and its inventive way of constituting scenes of dissent and “counter-history” (Rancière, 2021).

KEYWORDS

Crossroads. Exu. Art. Policy. Image.

Introdução: para abrir os caminhos

A arte é, assim, uma dádiva e uma oferenda.

(Leda Martins, 2021: 73)



FIGS. 1-2. Estatuetas antropomórficas do século XX dos Povos Akan; e estatuetas antropomórficas na Capela do Solar, exposição *Encruzilhada*, no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), Salvador, 2022. Fonte: arquivo do autor.

Com data de abertura numa segunda-feira, dia dedicado a Exu (Èsù, em iorubá) na cultura afro-baiana, a exposição *Encruzilhada*¹ demonstra sua potência contra-colonizadora, para falar com o mestre Antônio Bispo dos Santos (2015), no próprio espaço que a acolhe: a Capela do Solar (Capela Nossa Senhora da Conceição), construída por volta de 1740, que integra o conjunto arquitetônico do Casarão do Solar do Unhão, construído por colonizadores no século XIX. Pode-se tirar daí a ação de ocupar um espaço divergente que decorre das relações da Igreja Católica, e seus excessos coniventes à escravidão, com as práticas das religiões afro-brasileiras, marcadas com agressividade e perseguições que estas religiões sofriam no período da colonização, no contexto em que tais práticas religiosas eram tidas como contraventoras.

Com curadoria do artista visual baiano, professor e pesquisador da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Ayrson Heráclito, e do pesquisador, gestor cultural e curador do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), Daniel Rangel, a mostra expressa uma conexão material-espiritual e, ao mesmo tempo, espaço-temporal que busca revelar a potência da cultura africana e afro-brasileira no campo da produção artística, em um movimento que vai do modernismo ao contemporâneo. Uma das motivações para a exposição foi reunir diferentes artistas de distintos contextos históricos, sociais e raciais com foco de interesse nas culturas afrodiaspóricas e na homenagem à figura de Exu. Como sublinha Rangel (2021), há “temas que transitam entre o sagrado e as emergências cotidianas, e ainda, referências estéticas e abordagens de variadas etnias provindas de diferentes regiões da África”, como as estatuetas antropomórficas que se dividem entre a Capela e o Casarão, ambos espaços escolhidos para abrigar a *Encruzilhada*².

O artista Ayrson Heráclito, em seus cerca de 35 anos de trajetória, se consolida como um dos mais significativos nomes no Brasil a construir uma obra dedicada a elaborar ritos de cura, negociando outras relações com um passado nefasto, constantemente sacudido e ritualisticamente eliminado em banhos de ervas (“*iwá orí*”) com águas frescas (“*omi odò tó ní sàṅ*”) ou no

alimento oferecido às cabeças (“bori”), para que se mantenha o equilíbrio do corpo e do espírito. Heráclito é um dos cinco artistas brasileiros que participaram da 57ª Bienal de Veneza (2017), Itália. Participou da Trienal de Luanda em Angola (2010) e da Bienal de fotografia de Bamako, Mali (2015). Suas obras integram acervos como do *Weltkulturen Museum*, em Frankfurt, Alemanha, do Museu de Arte do Rio (MAR), do MAM-Bahia, Videobrasil e Coleção Itaú, em São Paulo. Foi um dos curadores-chefes da 3ª Bienal da Bahia; curador convidado do núcleo ‘Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica e Bahia’ no projeto Histórias Afro-Atlânticas, no MASP; e recebeu o prêmio de Residência Artística do Sesc_Videobrasil, na Raw Material Company, em Dacar, Senegal.

Daniel Rangel atua como curador do Prêmio Museu é Mundo e sócio da N+1 Arte Cultura, empresa que realiza conteúdos, produções e planejamentos culturais estratégicos. Foi diretor artístico do Instituto de Cultura Contemporânea (ICCo) (2011 a 2016) e diretor da Diretoria de Museus do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (2008 e 2011). Foi curador de *Rever Augusto de Campos* (SESC Pompéia), considerada Melhor Exposição Individual de Artista Brasileiro (2016 – Revista Select!); *Palavra em Movimento*, sobre a trajetória visual de Arnaldo Antunes (Prêmio APCA 2015 de Melhor Exposição de Artes Gráficas); *My name is Ivald Granato*; *Ready Made in Brasil*; 8ª Bienal de Curitiba; 15ª e 16ª Bienal de Cerveira – Portugal; *Festival Art.br# 1, 2 e 3*, em Nova York; e do 2º *World Biennial Forum* – São Paulo. Organizou as publicações *Klaxon em revista* (Cosac Naify, 2012); *Making Biennials in contemporary times* (ICCo/ Biennial Foundation, 2014); *Luzescrita: poemas escritos com luz de Arnaldo Antunes, Fernando Lazlo e Walter Silveira* (N+1 Arte Cultura, 2016); *Ready Made in Brasil: a ressonância mórfica duchampiana brasileira* (N+1 Arte Cultura, 2017) e *Afonso tostes: entre a cidade e natureza* (Cobogó, 2019).

Além de trazer artistas da Bahia que estabelecem diálogo com as religiões de matriz afro-brasileira, a exposição traz também a Coleção Claudio Masella de Arte Africana do Solar do Ferrão (Dimus), do colecionador

e industrial italiano Claudio Masella (1935-2007), que também é formada por objetos que representam etnias de países da África, como máscaras, estatuetas, instrumentos e utensílios, confeccionados em materiais que variam entre terracota, madeira, metal e marfim. “O acervo é marcado pela riqueza e diversidade da produção cultural africana do final do século XIX e do século XX de diversos grupos e localidades do continente africano” (MAM, 2022).

Podemos dizer, antecipadamente, que, na *Encruzilhada*, Exu vai à Igreja e que, contudo, a evocação desta permanece ali, seja pela objetivação de sua arquitetura, para acentuar o contraste, ou, nos termos que interessa aqui, por um espaço em deslocamento temporal que permite determinado gesto contra-colonial. Assim, o lugar desvanece, por um lado, a marginalização a que Exu foi submetido e, por outro, dá a ver a potência imediata da narrativa visual e artística dos saberes estéticos da ancestralidade posta na exposição. Trata-se, portanto, não de uma reformulação das representações simbólicas desse orixá, mas, sim, de ressignificar as suas próprias formas de habitar um outro mundo sensível a partir da arte, dando a ver as “muitas realizações do povo negro como elemento formador constitutivo fundamental da cultura e da sociedade brasileiras, reafirmando sua relevância histórica” (Martins, 2021: 158). Nesse sentido, como afirma Rancière (2021a), cabe à arte produzir não somente objetos que tenham a capacidade de se adaptar às necessidades práticas, “mas também os mais aptos a pôr em cada casa individual os símbolos de uma maneira comum de habitar um mundo – ou seja, os mais aptos a educar os indivíduos segundo uma cultura comum” (Rancière, 2021a: 170).

Se Exu, em seus mais variados atributos divinos na teologia iorubá, resguarda para si o poder dos caminhos e dos movimentos e, mais ainda, a significação de um poder comunicativo para atuar como mensageiro e mediador, esse orixá também tem a peculiaridade de ser não somente “o guardião de todas as encruzilhadas vibratórias”, mas “o poder organizador do caos e da vacuidade que presidiria tudo e antecederia a criação e as ‘coisas’

a serem criadas”, conforme destaca Peixoto (2016: 31). A visita de Exu a uma Igreja (Capela Nossa Senhora da Conceição), por meio da expressão estética e política da arte, ou até mesmo no desfile da escola de samba Grande Rio que o homenageou, tendo sido a escola vencedora do carnaval do Rio de Janeiro de 2022, seria uma demonstração do movimento para ordenar o caos a que estamos vivendo? Ordenar o caos de um país enlutado pelas mortes em razão da Covid-19, vidas que poderiam ter sido salvas não fosse a negligência de um governo genocida? Ou, ainda, organizar o caos de um país assolado pelo fascismo? Seja como for, no dizer de Sàlami e Ribeiro, “Exu, detentor dos princípios básicos da paz e da harmonia, regula a ordem, a disciplina e a organização, opostos da desarmonia, da desordem e da confusão” (Sàlami, Ribeiro, 2015: 139), trazendo, por assim dizer, a ordem e a justiça através das lutas contra o caos e as injustiças.

Certamente, essas são apenas algumas provocações evocadas pela visita à exposição *Encruzilhada*. Com efeito, apoio-me essencialmente na noção que chamarei de “encruzilhada-das-imagens”³ e no modo como a arte pode constituir cenas de dissenso e de “contra-história” (Rancière, 2021a, 2021b), seja do ponto de vista espaço-temporal (a Capela que abriga a exposição), ou dos diferentes contextos político, cultural, social e religioso das obras, como, por exemplo, da fotografia de Giácomo Mancini [Fig. 3], que apresenta uma mulher negra com o tradicional traje da baiana frente a uma igreja. O objetivo não é, no entanto, propor uma releitura da estética da arte, mas pensar a sua relação, por meio da técnica e da estética, no entendimento dos deslocamentos temporais e de pertencimento à história. Contudo, esclareço que se trata de uma tentativa de compreender os regimes das formas visuais na construção de um mundo sensível, em uma categoria que resulta no ato de “partilhar um mundo no qual estamos sempre nos intervalos entre as coisas, as palavras e as imagens”, no dizer de Rancière (2021c: 76). Assim, pensar a encruzilhada das imagens artísticas sob uma perspectiva exuística é habitar o “entre” e o movimento intervalar das

coisas, em uma modalidade que se impõe por “uma intervenção contínua para comunicar entre seres distantes” (Rancière, 2021c: 76) e com ela ir “desenhando e gravando as espirais do tempo” (Martins, 2021: 89). É desse modo que podemos considerar que a exposição foco deste texto cria cenas dissensuais.



FIG. 3. *Sob os olhos da igreja*, de Giacom Mancini (2020), exposição *Encruzilhada*, no MAM-BA, Salvador, 2022.

Fonte: arquivo do autor.



FIG. 4. Tambores sangrados, exposição *Encruzilhada*, MAM-BA, 2022. Fonte: arquivo do autor.

Assim, em primeiro lugar, apresento Exu, orixá marginalizado e vilipendiado pela tradição judaico-cristã, de modo a compreender o seu lugar na *Encruzilhada*. Não recorro à bibliografia para exaurir a sua trajetória e representação para a cultura e religião afro-brasileiras, no entanto, considero necessário o esforço de fazer, aqui, uma síntese de sua figura ao lado da noção de encruzilhada, sem, contudo, focalizar em sua mitologia de origem nagô, o que demandaria espaço e fôlego. Em segundo lugar, procuro pensar a noção de encruzilhada-das-imagens como um processo que, por um lado, viabiliza outras formas de legibilidades e produção de cenas dissensuais a partir do poder visual. Por outro, essas cenas que se articulam a uma encruzilhada das imagens, no interior daquilo que constitui a forma artística, cria também uma “contra-história”, que consiste em reestruturar, ou movimentar, uma ordem estabelecida e suas formas representativas. Esse debate se aproxima da ideia de liberdade da arte e indiferença do tema,

ou seja, refere-se ao conteúdo representado, conforme teoriza Rancière (2021a). Como advoga o autor, o novo conceito de arte deve exigir a relação do conteúdo e de uma liberdade interior. “A liberdade encarnada na tela não é a do artista, mas a de um povo que soube domesticar uma natureza hostil, pôr fim à dominação estrangeira e ganhar sua liberdade religiosa” (Rancière, 2021a: 50).

Em terceiro lugar, faço uma breve descrição da exposição *Encruzilhada*, que se propõe a uma reflexão e, ao mesmo tempo, a um questionamento dessas questões, permitindo intuir sobre o lugar que ocupa Exu nas mais variadas formas de expressão artística para o pensamento das imagens e, sobretudo, refletir sobre o gesto contra-colonial de realizar a curadoria sobre esse orixá “ambivalente e controverso” (Sàlámì, Ribeiro, 2015), apoiado em práticas de povos que não se permitiram, apesar da violência imposta, se colonizar (Santos, 2015).

Breve nota sobre Exu e as encruzilhadas

Senhor dos caminhos e guardião dos destinos, Exu, na filosofia iorubá, desempenha o papel de fazer a comunicação entre os deuses e, como mediador, é dinâmico entre as encruzilhadas, nas entradas e saídas, sendo classificado como a expressão e o princípio da existência. Como assinala Peixoto (2016), é a partir desse orixá que Deus se “desdobra” com atributos que lhe possibilitam uma interferência “direta” no mundo dos humanos e não-humanos e é, nesse sentido, que Exu foi o primeiro orixá a ser criado de modo a ordenar o sistema cósmico, segundo a mítica nagô. Trata-se, mais profundamente, de um orixá que possui múltiplas representações e uma personalidade multifacetada, que, com efeito, também sofre diversas “modificações ao longo da sua existência no Brasil”, no processo histórico de colonização, sobretudo, de cristianização dos negros trazidos à força

da África, sendo demonizado por narrativas coloniais que engendram e reverberam as variadas formas de violência, racismo e opressão (Pingo, 2018: 50).

Outro fator que nos permite compreender o caráter multifacetado de Exu na significação da cultura africana e afro-brasileira está na representação da figura do malandro na cultura brasileira, este como um sujeito que transita em diferentes camadas sociais, em correspondência com a figura de Exu. O malandro carrega as características desse orixá, além de sua decodificação também na umbanda, com Zé Pelintra, que se utiliza de alguns elementos de caracterização do malandro, como o terno branco e o chapéu panamá.

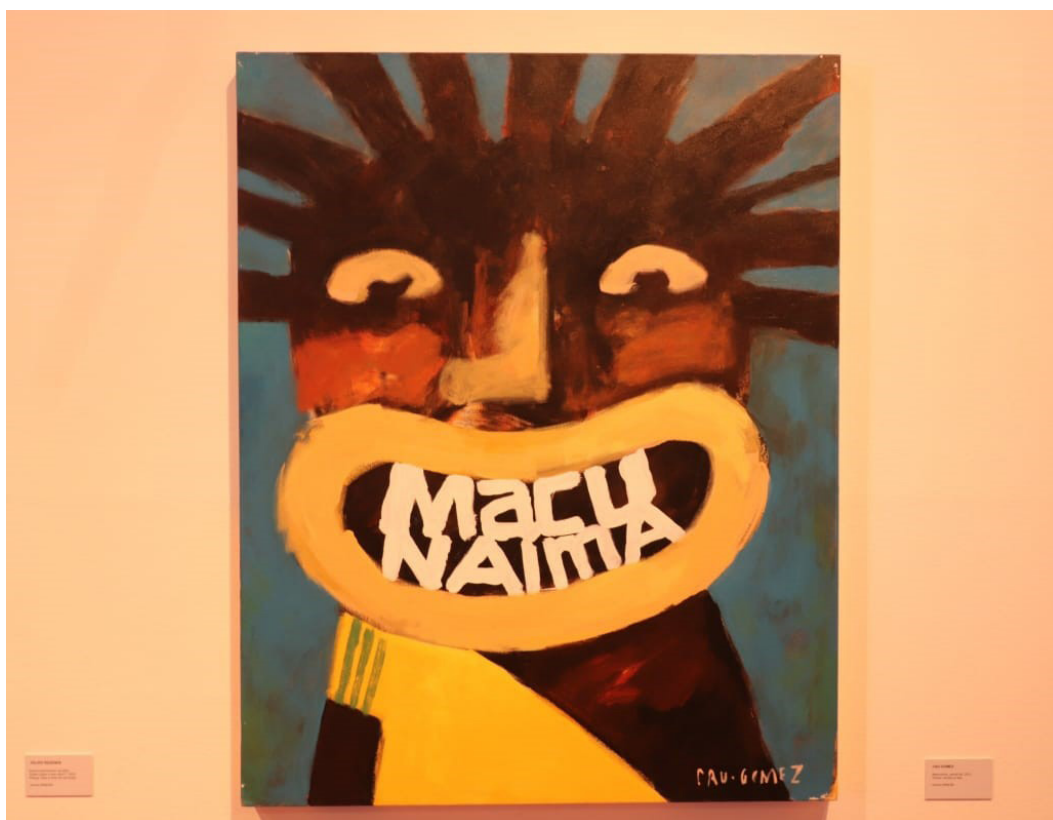


FIG. 5. *Releitura de Macunaíma* por Cau Gomez (2013), também tido como malandro, nas figuras de Exu e Zé Pelintra.

Fonte: arquivo do autor.

A figura do malandro, que tem a gênese de sua representação em diferentes expressões artísticas e culturais, como no cinema novo da década de 1960, nos filmes de Glauber Rocha, dentre os quais está *Barravento* (1969), no samba e na literatura, como na obra *Macunaíma* de Mario de Andrade (1928), símbolo do modernismo paulista e que depois foi adaptado ao cinema por Joaquim Pedro de Andrade (1969). É nessa direção, do diálogo do moderno com o contemporâneo, que se localizam as obras da *Encruzilhada*, como na obra de Cau Gomez [Fig. 5], que representa Macunaíma atualizado na figura de Exu e Zé Pelintra e, por conseguinte, do malandro, alcançando, o primeiro, um patamar de divindade entre o sagrado e o profano, diluindo-se em diferentes esferas e representando, de certo modo, a natureza do malandro. Enquanto que Zé Pelintra compartilha de igual maneira arquétipos comparativos ao malandro, com o seu chapéu panamá, gravata vermelha, sapato bicolor e o terno de linho branco, que o embeleza e o protege do corte da navalha.



FIG. 6. *Bom mesmo é estar debaixo d'água* de Odaraya Mello (2022). Fonte: arquivo do autor.



FIG. 7. Cortejo de Iemanjá – Amoreiras – BA, fotografia de Isabel Gouvêa (2006). Fonte: arquivo do autor.

Filho caçula de Iemanjá – vale notar o destaque que é dado também a Iemanjá na mostra, ora referenciada na obra de Odaraya Mello [Fig. 6], ora em fotografias, como de Isabel Gouvêa [Fig. 7] –, a mãe de todos os orixás, pode-se dizer que Exu, ao lado da entidade superior Olórun, não se caracteriza por categorias pré-existentes, até porque sua personagem multifacetada se relaciona também a ancestrais masculinos e femininos – como, por exemplo, vê-se na escultura *Exu feminino* [Fig. 8], do século XX –, abrindo os caminhos, na liturgia candomblecista, movimentando-se entre os orixás iorubanos, pois é o mensageiro e o primeiro a receber as saudações. Exu é, por assim dizer, a significação das representações da chegada dos africanos nas Américas, trazidos à força pelos colonizadores, daí expressa a sua forma na perspectiva do movimento, do trânsito, das encruzilhadas, daquilo

que está no “entre” e que compreende a experiência que está em constante descontinuidade e não linearidade no tempo e no espaço. É assim, segundo Silva (2015), que esse orixá, em sua natureza compósita, é a um só tempo representante da desordem, no nível da desterritorialização e violência a que os africanos foram subjugados no regime escravocrata, e também da ordem, pois rearticula o “mundo pela inversão, cooptação, resistência, jocosidade, criatividade, sedução” (Silva, 2015: 208), a partir dos seres que estão à margem da escala social, econômica ou sobrenatural.

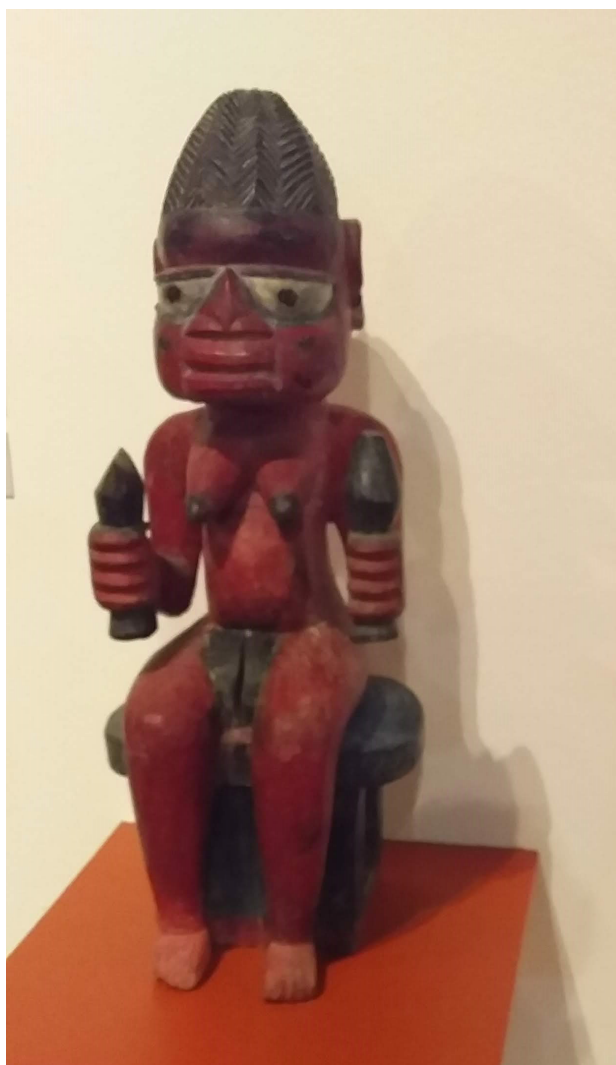


FIG. 8. *Exu feminino*, sec. XX. Ioruba.

Fonte: arquivo do autor.

Assim, Exu é o representante do povo negro no Brasil – nos termos de Pingo (2018) –, na medida em que reelabora o próprio sistema escravagista, colonizador e racista ainda presente na sociedade brasileira. Na definição de Prandi, Exu é “o mensageiro responsável pela comunicação entre o adivinho e Orunmilá, o deus do oráculo, que é quem dá a resposta, e pelo transporte das oferendas ao mundo dos orixás” (Prandi, 2001: 18). Isso quer dizer que é, também, uma entidade desterritorializada, que não se fixa, impossível de se imobilizar e que, por conseguinte, consiste em reterritorializar sem esgotar suas qualidades e funções mobilizadoras e múltiplas, seja no espectro do sagrado ou do profano, que “guarda as entradas, vigia as aberturas, é colocado no limiar da porta” (Bastide, 1978: 157). Quer dizer, ainda, que a sua função principal está no “signo do múltiplo e do singular”, engendrando “as possibilidades de criação e tradução dos saberes”, como sublinha Martins (1997: 27). Depreende-se, assim, a encruzilhada como sendo o seu *locus* e *corpus* de ação e potência, que centra e descentra, que conflui e altera, espaço das junções e rupturas, ou seja, o seu “lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos” (Martins, 2021: 51).

Nessa perspectiva, a encruzilhada estaria no “trânsito sistêmico e epistêmico” dos processos inter e transculturais constituídos pelos saberes africanos e afrodiaspóricos (Martins, 2021: 51), ou, para citar Santos (2015), “afropindorâmicos” – para fazer referência aos povos indígenas. Em outras palavras, a encruzilhada seria o “lugar de intersecções” que, como conceito e operação semiótica que Martins retoma, cartografa “os movimentos de recriação, improviso e assentamento das manifestações culturais e sociais” (Martins, 2021: 51), estéticas e também políticas, produzindo, enquanto unidade e multiplicidade, uma pluralidade de sentidos. Como sintetiza a autora, “a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas” (Martins, 2021: 52), que assume uma formulação complexa no sistema filosófico-religioso iorubá.



FIG. 9. Ferramenta de Ogum Ajá. Escultura, metal, José Adário (2020), exposição *Encruzilhada*, MAM-BA, 2022.

Fonte: arquivo do autor.

Desse modo, Exu habita a encruzilhada, sendo o senhor das encruzilhadas e do tempo, e “seus vários nomes traduzem sua multiplicidade em espiral e sua natureza de princípio motriz” (Martins, 2021: 53). Essa perspectiva evoca a noção que esboço neste texto, a partir da exposição *Encruzilhada*, da encruzilhada-das-imagens, que se dá no processo estético e político de imagens produzidas juntos aos povos, como resultado de uma multiplicidade de saberes e elementos heterogêneos em movimentos que se complementam, seja sob um ponto de vista das imagens que vemos na exposição, ou das que são construídas no regime da experiência e no tecido dos movimentos sociais, dos povos das religiões afro-brasileiras e, em sentido mais amplo, das variadas formas dos cinemas indígenas⁴. A encruzilhada-das-imagens se aproxima também daquilo que Martins (2021) chama de “tempo espiralar”, pois forma, a partir de uma abertura

ao outro, ou à multiplicidade de epistemes, cenas permeadas pela coexistência de temporalidades, em uma “dimensão vertical do tempo”, como vai dizer Rancière (2021d), na qual estariam localizadas as revoluções estéticas e políticas da arte moderna. Aproximamo-nos, assim, do imbricamento das noções de encruzilhada, imagem e tempo, ao lado da figura de Exu, entidade que inicia o tempo (Bastide, 1978) e que coabita o tempo do sagrado e do profano, confrontando a ideia ocidental-evolucionista da cronologia linear das temporalidades. Para isto, basta tomarmos como exemplo o seguinte provérbio nagô: “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”.

A concepção de tempo espiralar é, no dizer de Martins, “um tempo que não elide a cronologia, mas que a subverte. Um tempo curvo, reversível, transversal, longo e simultaneamente inaugural” (Martins, 2021: 42). Para o que nos interessa mais de perto, podemos dizer, antecipadamente, que a exposição *Encruzilhada* possibilita uma experiência, a partir das cosmopercepções, “espiralar das temporalidades e do espaço” que se entrecruza no seio das diversas imagens e expressões artísticas ali presentes, tais como objetos, fotografias, pintura, música, montagem, máscaras zoomórficas e estatuetas antropomórficas do século XX, entre outras, figurando uma experiência carregada de história e pertencimento. As obras produzem um conhecimento espiralado, para usar o conceito da autora, “pulsionado de significância” nas encruzilhadas de saberes que trazem e “nos revelam e ensinam os complexos, sofisticados e refinados meios de formulação pelos quais a memória se inscreve, imanta e repõe valores culturais de variada abrangência” (Martins, 2021: 54).

Assim, a exposição esboça um tempo espiralar, que trança em seus movimentos exuísticos, sem fixar-se, tal como Exu, uma operatividade da encruzilhada-das-imagens, compreendendo a imagem para além de sua forma visual, pois, na multiplicidade de saberes que comporta, se interessa pela construção do mundo comum. A encruzilhada-das-imagens na *Encruzilhada* – ou mesmo no espectro de outras produções, como do cinema

documentário indígena –, refere-se a “uma imagem [que] chama outra que não está lá, um tempo [que] chama outra temporalidade que, contudo, não está lá” (Rancière, 2021c: 75), de maneira que as obras desdobram o espiralar do tempo, dos saberes e das memórias da ancestralidade e do pensamento afro-brasileiros. O tempo, nessa concepção, dança, está “disperso em uma espacialidade rítmica” e bailarina no corpo (Martins, 2021: 30). A exposição *Encruzilhada* convoca, então, para essa noção exuística de encruzilhada-das-imagens a forma espiralar das imagens através dos saberes da cultura africana, que estão na dimensão rítmica das temporalidades, como a provocação e atualização do autorretrato do pintor holandês Van Gogh feita pelo artista Jamex [Fig. 10], com os dizeres: “Não me ignore. Não me mate”, direcionados ao autorretrato de Van Gogh e ao autorretrato de um jovem negro, respectivamente.



FIG. 10. *Discrepância*, Jamex (2021).
Fonte: arquivo do autor.

A encruzilhada-das-imagens e as imagens nas encruzilhadas

Antes de adentrarmos às notas da exposição *Encruzilhada*, cabe destacar uma breve referência quanto ao campo teórico-conceitual no qual penso a encruzilhada-das-imagens na referida mostra. *Encruzilhada* propõe um gesto contra-colonial, nos termos de Santos (2015), a partir do conceito de “contra-colonização”, que o autor desenvolve como uma ação epistemológica que movimenta os regimes sociopolíticos e cosmológicos, inscrevendo uma ressignificação das práticas culturais no processo colonial, de modo a visibilizar as lutas e as diversas formas de resistência à colonização – seja na arte, nas maneiras de organização social, na música, no relacionamento com o cosmos, etc. Segundo Santos (2015) a contra-colonização refere-se a “todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios” (Santos, 2015: 46).

A partir dessa perspectiva, podemos dizer que a exposição *Encruzilhada* provoca, na esteira de Gell (2001), imagens que também operam como “armadilhas”, compreendendo a armadilha não no sentido de captura, mas funcionando como um “poderoso signo”, no sentido que apresentam diferentes significações dos saberes ancestrais, da memória e das matrizes culturais da cultura afro-brasileira, e, sob o ponto de vista da própria criação artística, igualmente uma “metáfora recursiva de captura e contenção” do olhar (Gell, 2001:190). As obras da exposição, cada qual à sua maneira e enquanto agentes exuísticos das encruzilhadas, certamente convocam o nosso olhar e a nossa percepção sobre a história, o racismo estrutural, os efeitos da colonialidade, mas também para as possibilidades de enunciação da potência e das narrativas de uma ancestralidade que se reterritorializa.

Seja como armadilha, a encruzilhada-das-imagens, como acabamos de observar, é a episteme da própria noção de encruzilhada, pois é nesta que “os giros, dribles, negaças e virações são mais que necessários. *Desobediência e inconformismo são também fundamentais para a produção de uma certa 'cisma*

epistêmica' que favoreça a tática da deseducação" (Simas, Rufino, 2018: 20, grifo do autor).

Aproximamo-nos da noção de cenas de dissenso, que a encruzilhada-das-imagens da exposição provoca. O dissenso, nos termos de Rancière (2021b), não é um confronto de opiniões, mas novas formas de enunciação e experimentação da política a partir, no dizer de Simas e Rufino (2018), de uma “cisma epistêmica”. Rancière (2021b) apresenta três aspectos das cenas dissensuais, desse modo, e que interessam particularmente à discussão proposta neste texto. O primeiro é que a montagem da cena de dissenso tem início com o trabalho sensível que se dá a partir de uma singularidade. O segundo refere-se ao gesto estético e político do aparecer, no qual está a alteração dos modos de percepção – a armadilha que convoca e provoca o olhar, para voltar a Gell (2021). A terceira característica é a teatralidade e dramaturgia da cena de dissenso, que corresponde ao modo como os corpos são posicionados nas imagens e aos modos naturalizados como determinados eventos são explicados e apreendidos. Em suma, isso para “criar um mundo sensível diferente dentro do mundo sensível existente” (Rancière, 2021b: 94).

As cenas de dissenso alteram os regimes de visibilidade que estão à serviço da mediação das nossas interações, desafiando o nosso olhar, a escuta e as hierarquias de controle que reproduzem as condições de violência e silenciamento, por assim dizer, ou mesmo a história oficializada que serve aos mecanismos de reprodução da colonialidade, estruturante de um pensamento europeu-ocidental, ou seja, “ideias que enfrentam ideias, programas que afrontam programas, interesses que enfrentam interesses” (Rancière, 2021b: 96). As cenas dissensuais da *Encruzilhada*, nessa perspectiva, manifestam o gesto de uma “pedagogia encruzada”, como descrevem Simas e Rufino. Isso quer dizer que “se o colonialismo edificou a cruz como égide de seu projeto de dominação, aqui nós reinventamos o mundo transformando a cruz em encruzilhada e a praticando como campo de possibilidades” (Simas, Rufino, 2018: 20).

Notas sobre a Encruzilhada



FIG.11. *Exu*, Moisés Patrício (2022). Ao lado da obra, há um som que toca, sem cessar, cânticos para Exu. Fotografia do autor.

A primeira obra que temos contato ao adentrar a *Encruzilhada* é a de *Exu* [Fig. 11], trabalho do artista visual, pesquisador e arte educador Moisés Patrício – e também filho de Exu –, que é acompanhada, sem cessar, por cânticos que saúdam o orixá homenageado. Até o momento, vimos como a exposição pode gerar, em seu regime estético e político e sob a noção de

encruzilhada-das-imagens, cenas dissensuais, pensamentos encruzados e uma redistribuição e operação do sensível, que vai corresponder “não à produção de uma semelhança, mas sim a um processo de alteração” (Calderón, 2021: 15), para nos desviar do sentindo comum, por meio da dissidência ou do dissensual que as obras trazem. Esse desdobramento pode ser compreendido ao considerarmos a exposição como expressão de um gesto contra-colonizador a partir do espaço no qual está disposta. Pode-se notar aí a convocação a uma cena dissensual: as diferentes linhas cruzadas das múltiplas personalidades de Exu no interior do que fora uma igreja, que rompe com toda uma tradição de deslegitimação da importância de sua figura para as culturas de matriz Africana, através da potência estética e do “tempo da política” da arte, como sendo “um conflito sobre as distribuições das formas de vida” (Rancière, 2021d: 11).



FIG.12. Fotografias e máscaras antropomórficas, exposição *Encruzilhada*, MAM-BA, 2022. Fotografia do autor.



FIG.13. Baobá de Dicinho (2014), exposição *Encruzilhada*, MAM-BA, 2022. Fonte: arquivo do autor.

É preciso considerar as esculturas, objetos, pinturas, músicas e fotografias que compõem *Encruzilhada*. Essa encruzilhada-das-imagens ao mesmo tempo capta e “amplia a realidade” e uma história, de modo a oferecer uma experiência ao que já não é possível ter acesso, reexperimentando “a irrealidade e o caráter distante do real”, no dizer de Susan Sontag (2004: 91). Ao propor que as imagens reverberem uma memória, em torno da qual orbitam experiências, saberes e temporalidades “que se instituem por via das corporeidades” (Martins, 2021: 22), das técnicas e estéticas de um pensamento artístico inscrito na ancestralidade, as obras provocam o nosso olhar a despersonalizar a relação com os saberes e memórias que instauram,

como a obra do Embondeiro [fig. 13], árvore milenar do continente africano, esculpida com gesso crê e metal pelo artista visual Dicinho (2014). Para o pesquisador de Guiné-Bissau, Ancel Quaresma Afonso Ajupate, que tem se dedicado no Brasil a pesquisar as questões de identidade, marcadores sociais e de diferença cultural sob uma perspectiva descolonial e a partir da racialização, o embondeiro, ou baobá, como também é conhecida, “pode ser pensado como um arquivo onde tudo começa, mas que não é uma volta à origem, pois esse começo é diferente daquilo que fora antes, é uma memória que se atualiza no presente” (Ajupate, 2019: 66)⁵. Na cultura iorubá, “o embondeiro é responsável por fazer a conexão entre dois mundos: o sobrenatural e o material, por isso muitos africanos veem essa árvore como mística”, sendo desse modo “pensado como um arquivo do povo africano” e “princípio da herança da memória de um povo” (Ajupate, 2019: 66). Em minha opinião, é possível uma aproximação do embondeiro de Dicinho (2014) com Exu, justamente também pelo modo no qual a obra está disposta na exposição: no centro da “Igreja” e no caminho a outras obras, como a indicar diferentes direções para as quais podemos, não de forma linear, ser guiados pela *Encruzilhada*.

Podemos pensar a experiência e contato com as obras e imagens da *Encruzilhada* como geradoras de percepções enquanto representações e releituras de Macunaíma [Fig. 5], de Van Gogh [Fig. 10] ou mesmo das versões de Exu [Figs. 8 e 11] –, de modo a construir um espaço de partilha do sensível (Rancière) e se constituir na relação com o que representa. Assim, a experiência de uma imagem e da obra artística, em seu postulado fenomenológico, coloca-nos em contato com o que nela está ausente e que é apresentado e imaginado a aparecer, causando em nós um impacto imediato com a imitação do aparecer, no dizer de Rancière (2021a). Para o autor, trata-se de “imitar o aparecer em vez de imitar a aparência de personagens que vivem a história ou experimentam o sentimento”, suprimindo a distância que há entre artista e obra, “obra e o espaço em que é produzido” (Rancière, 2021a: 118).



FIG.14. Estatuetas antropomórficas do século XX de frente para as fotografias, exposição *Encruzilhada*, MAM-BA, 2022. Fonte: arquivo do autor.

É, então, no contexto de uma urgência e de uma crise política e social, que *Encruzilhada* abriga também essas “obras-denúncia” de que fala Patrício, ainda que os fantasmas do fascismo parem hoje sobre o Brasil, com “pólvora de sangue nas mãos, contra a população negra e comunidades empobrecidas”, atualizando um projeto de violência, injustiça e destruição dos “direitos civis conquistados durante o mandato dos ex-presidentes Lula

da Silva (2002-2010) e Dilma Rousseff (2010-2016)” (Patrício, 2019). Devemos ir à *Encruzilhada*, e dela voltar, com as figurações que nos permitam repensar o racismo estrutural e as formas de colonização e violência que reverberam no contexto em que a própria exposição está inserida, e criar, através das formas e cenas dissensuais que as obras movimentam, com e como Exu, em sua expressão estética e política, maneiras de habitar e construir outro mundo, novas partilhas do sensível, para dizer com Rancière (2021b).

Referências

- AJUPATE, A. Q. A. *O embondeiro que contava estórias das savanas africanas*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens), Faculdade de Artes, Letras e Comunicação, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2019.
- BASTIDE, R. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. Tradução de Mana Isaura Pereira de Queiroz. - 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978
- CALDERÓN, A. S. Introdução. In : RANCIÈRE, Jacques. *O trabalho das imagens*. Tradução Ângela Marques. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021.
- GELL, A. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, EBA/UFRJ, 2001.
- MAM-BA. *Encruzilhada*. Disponível em: <http://www.mam.ba.gov.br/2022/04/encruzilhada-e-a-nova-exposicao-do-mam-bahia/>. Acesso em jun. 2022.
- MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- _____. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras* (26), 63-81. 2003.
- MARQUES, Ângela. Apresentação. In: RANCIÈRE, J. *O método da cena*. Tradução Ângela Marques. Belo Horizonte: Quixote Do, 2021.
- PATRÍCIO, M. “O fascismo é um fantasma que insiste em não nos deixar”. Conversa com Alexandre Araújo Bispo. *Revista América Latina Contemporânea*, 2019. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/moises-patricio-fascismo-e-umfantasma/o/>. Acesso em Maio/2022.
- PEIXOTO, N. *Exu: o poder organizador do caos*. Porto Alegre: Besouro Box, 2016.
- PINGO, L. C. *Uma análise das múltiplas faces de Exu por meio de canções brasileiras: contribuições para reflexões sobre o ensino da cultura e da história africana e afro-brasileira*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

- PRANDI, R. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RANCIÈRE, J. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021a.
- _____. *O método da cena*. Tradução Ângela Marques. Belo Horizonte: Quixote Do, 2021b.
- _____. *O trabalho das imagens*. Tradução Ângela Marques. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021c.
- _____. *Tempos modernos: arte, tempo, política*. Traduzido por Pedro Taam. São Paulo: N-1 Edições, 2021d.
- SANTOS, A. B. dos. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília, INCT/UnB, 2015.
- SÂLÂMÎ, S.; RIBEIRO, R. I. *Exu e a ordem do universo*. São Paulo: Editora Oduduwa, 2015.
- SILVA, V. G. *Exu: o guardião da casa do futuro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.
- SIMAS, L. A.; RUFINO, L. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

Notas

- * Estudante de doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas na Universidade Federal da Bahia (PósCom/UFBA), com pesquisa financiada pelo CNPq. Pesquisador do Nanook, núcleo de pesquisa em documentários, vinculado ao Laboratório de Análise Fílmica (LAF), e do Grupo de Pesquisa Corisco (Coletivo de Estudos, Pesquisas Etnográficas e Ação Comunicacional em Contextos de Risco) da UFMG. E-mail: iagoporfiriojor@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1902-1891>.
- 1 A primeira visita, na data de sua abertura, foi feita na companhia do grande amigo e artista visual Moisés Patrício, um dos expositores da *Encruzilhada*, a quem agradeço a generosidade por ter compartilhado seu conhecimento enquanto caminhávamos pela exposição, e a paciência pela minha ignorância; cada história contada sobre algumas das obras e sobre Exu me despertou o desejo de escrever este texto.
 - 2 Usarei a palavra com inicial maiúscula e em itálico quando me referir diretamente à exposição.
 - 3 Sempre que a palavra estiver grafada com hífen, estarei me referindo à noção que esboço a partir da exposição e dos autores para a reflexão proposta.
 - 4 Coloco no plural por se tratar de uma gama de produções que envolvem diversas etnias indígenas e que formam diferentes coletivos de cinema.
 - 5 Agradeço a confiança do autor por ter, gentilmente, me enviado uma cópia do seu trabalho.

Texto enviado em junho de 2022. Aprovado em agosto de 2022.