

Arte Contemporânea e Candomblé: uma semiótica, um diagrama da cultura afro-brasileira

*Fabio Pezzi Parode*¹

*George Ulysses Rodrigues Sousa*²

Submetido em: 28/04/2023

Aceito em: 19/06/2023

RESUMO

A diversidade é um dos traços da cultura brasileira, sendo que a riqueza cultural dos povos de matriz africana marca amplamente o campo das experiências estéticas e religiosas, atuando como lócus de produção de subjetividades e questionamentos. A Arte Contemporânea e o Candomblé, ecoam uma África viva que afirma sua identidade e singularidade, ancestralidade resgatada na história cantada em cada ponto, em cada encruzilhada, em cada obra. Os desafios desse estudo nos levam a compor um diagrama, uma semiótica dos terreiros, tendo na arte e no candomblé, os articuladores privilegiados de uma tessitura simbólica, significativa de uma matriz negra na cultura, como força e resistência. A semiótica barthesiana nos conduzirá aos questionamentos sobre significação e imagem, e a filosofia deleuziana, nos dará suporte teórico ao diagrama da ancestralidade que nos constitui, onde o Candomblé e a Arte são pontos de partida de um caminho que não se fecha, nos projetando para além dos textos e seus significados: a própria experiência estética das obras refletidas ao texto construído. Este artigo é resultado de estudo mais amplo, cujo mote foi o questionamento da ancestralidade no audiovisual, tendo como desafio a definição de uma cartografia, nos levando ao possível diagrama de obras de arte realizadas por pessoas pretas no Brasil. No recorte proposto, propomos uma leitura nos termos de um diagrama aberto da obra de Clébson Francisco, artista multimídia cearense. Os resultados, ainda que parciais, nos levaram ao esboço de uma semiótica dos terreiros, apontando a estética da ancestralidade e do candomblé, como estruturantes do campo simbólico de questionamentos da africanidade na cultura.

PALAVRAS-CHAVE

Arte; Ancestralidade; Candomblé; Terreiros; Cultura.

¹ Doutor em Estética e Arte por Paris 1 - Panthéon Sorbonne; Mestre em Comunicação e Semiótica pela UNISINOS; Bacharel em Comunicação - Jornalismo pela PUCRS; Professor no PPGCom da UFC, editor da Revista Passagens e coordenador da Linha de Pesquisa 1: Fotografia e Audiovisual. Correio eletrônico: fparode@gmail.com.

² Doutorando e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação PPPGCOM - UFC, na Universidade Federal do Ceará, pesquisa Comunicação, Ancestralidade, Quilombismo e suas implicações na produção artística da Pessoa Preta no Brasil. Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará (2017), pesquisador em arte e tecnologia, dispositivos audiovisuais, processos fenomenológicos e comunicacionais na arte. É yawo de Obaluayê no Ilê Iba Asè Possun Aziri, onde vivencia/pesquisa uma semiótica dos terreiros. É ainda percussionista, escritor (Tratado da Pele, 2021) e artista da performance. Correio eletrônico: george.rodrigues.sousa@gmail.com.

Contemporary Art and Candomblé: a semiotic, a diagram of Afro-Brazilian culture

ABSTRACT

Diversity is a key characteristic of Brazilian culture, greatly influenced by the heritage of African diaspora peoples in the fields of aesthetics and religion. Both contemporary Art and Candomblé reflect a vibrant Africa that asserts its unique identity and reclaims ancestral roots through chants, crossroads, and artworks. This study aims to create a diagram, a semiotics of “terreiro”, with art and Candomblé as privileged expressions of the symbolic crossroad that signifies the black heritage in Brazilian culture—a resilient force. Barthesian semiotics guide us to question signification and image, and Deleuzian philosophy provides theoretical support of a diagram to explore our constitutive ancestry, where Candomblé and Art serve as starting points on an open path, transcending texts and their meanings, encompassing the aesthetic experience of this works and reflecting it to the texts. This article is the outcome of a broader study investigating the concept of ancestry in audiovisual media and aimed to define a cartography that could potentially diagram artworks created by Black individuals in Brazil. Within this framework, we present an analysis of Clébson Francisco's multimedia works, an artist from Ceará. Although the results are partial, they provide a glimpse of a semiotics of “terreiro”, emphasizing the aesthetics of ancestry and Candomblé as foundational aspects in the symbolic field of African heritage within Brazilian culture.

KEY-WORDS

Art; Ancestrality; Candomblé; Terreiro; Culture.

Arte Contemporáneo y Candomblé: una semiótica, un diagrama de la cultura afrobrasileña

RESUMEN

La diversidad es uno de los trazos de la cultura brasileña, siendo que la riqueza cultural de los pueblos de la diáspora africana marca ampliamente el campo de las experiencias estéticas y religiosas, actuando como locus de producción de las subjetividades y interrogantes. La Arte Contemporánea y el Candomblé, resuenan una África viva que afirma su identidad e singularidad, ancestralidad rescatada en la historia cantada en cada punto, en cada encrucijada, en cada obra. Los desafíos de este estudio nos lleva a componer un diagrama, una semiótica de los terreiros, teniendo en la arte y en el Candomblé, los articuladores privilegiados de una tesis simbólica, significativa de una herencia negra en la cultura, como fuerza y resistencia. La semiótica barthesiana nos guiará a los interrogantes sobre significación e imagen, y la filosofía deleuziana, nos otorgará un soporte teórico al diagrama de la ancestralidad que nos constituye, donde el Candomblé y la Arte son puntos de partida de un camino que no se cierra, nos direcciona para afuera de los textos y sus significados: la propia experiencia estética de las obras espejadas al texto construido. Este artículo es el resultado de un estudio más amplio, cuyo mote fue el cuestionamiento de la ancestralidad en el audiovisual, teniendo como meta la definición de una cartografía, llevándonos al posible diagrama de las obras de arte realizadas por personas de raza negra en Brasil. En el recorte propuesto, enfocamos en una lectura en el término de un diagrama abierto de la obra de Clébson Francisco, artista multimedia cearense. Los resultados todavía que parciales, nos llevan al diseño de una semiótica de los terreiros, apuntando la estética de la ancestralidad y de el Candomblé, como pilares de un campo simbólico de la herencia africana en la cultura brasileña.

PALABRAS-CLAVE

Arte; Ancestralidad; Candomblé; Terreiro; Cultura.

Introdução

O sujeito de estudo deste artigo é o trabalho artístico de pessoas pretas³ no Brasil, especificamente obras no campo das artes visuais, fotografia e vídeo, vídeo-cartas. Em uma perspectiva interdisciplinar, partindo da Comunicação, da Estética e da Arte, busca-se examinar as obras de Clébson Francisco, mais especificamente, a obra “*Querid_ Fantasma: as setes cartas que tenho para te dar*” a fim de inferir sobre teorias e metodologias para uma análise crítica da estética dessas obras, relacionando-as ao universo sígnico das religiões de matriz africana, especialmente o candomblé de nação ketu⁴. Esta matriz religiosa insere-se na constituição da problemática afro-diaspórica no Brasil (Conduru, 2007), e aqui, supre o universo imagético e simbólico das obras, em um esboço do que pode vir a ser uma Semiótica dos Terreiros dentro da Arte Contemporânea.

Seria, portanto, no cruzamento da cosmologia religiosa do Candomblé, das vídeo-cartas de Clébson Francisco e dos textos poéticos que poderíamos compreender a articulação com as estruturas simbólicas do campo religioso, em específico, do Candomblé. Nosso referencial para uma aproximação coma a semiótica das imagens e representações é, primeiramente, baseado nos estudos de Roland Barthes (1980) sobre fotografia e imagem. Sua retórica da imagem opera a partir das dimensões denotativas e conotativas, ressaltando, no processo de significação, o papel da dimensão simbólica e da relação entre texto e imagem, articulando a estética e a filosofia com a Linguística.

Clébson Francisco é um artista negro cearense⁵ que atua no campo do audiovisual e da escrita compondo textos e videoarte sobre temas ligados às condições, experiências e possibilidades de vida das pessoas pretas. A obras selecionada aqui intitula-se: *Querid_ Fantasma: as setes cartas que tenho para te dar*⁶(2018), e trata-se de uma instalação audiovisual multi-tela composta por uma série de vídeos que fazem parte da pesquisa ‘Querid_ Fantasma’, pesquisa essa que busca ser uma investigação poético-visual acerca do *Ser Fantasma* dentro da obra do artista, numa interseção poética entre a fotografia, o vídeo, o texto, e a escrita de cartas como um ato de riscar imagens. Clébson Francisco em seus trabalhos e comunicações, expressa as limitações de seu corpo, um corpo negro,

³ Quando “Pessoas Pretas” aparece neste artigo grafado com maiúsculas, estamos utilizando uma categoria ontológica; quando grafado em minúscula, pessoas pretas, pessoa preta, possui o sentido dicionarístico.

⁴ Os candomblés no Brasil são divididos em Nações, sendo as três mais conhecidas as nações Angola (Bantu), Jeje (Fon) e Ketu (Iorubá), cada uma pertencente a um grupo etno-linguístico distinto (BARROS, M; DE OXAGUIÃ, Vera; MAURICIO, G. 2009).

⁵ <https://clebson.com/sobre/>. Acesso: 27.04.2023.

⁶ <https://clebson.com/queridfantasma/assetecartasquetenhopratedar/>. Acesso: 27.04.2023.

periférico. Um corpo de liberdades cerceadas, de movimentos vigiados, flagelado pelo evento do tráfico negreiro e sua subsequente escravidão. Ainda, um corpo que quer amar e ser amado, quer sentir e que não se contenta com os espaços demarcados pela branquitude para a sua existência.

Analisando alguns vídeos da série “Querid_ Fantasma” podemos compreender os significados da obra e o sentido do *amar a negritude* em seus textos poéticos e fotografias, vídeos e sonoridades articulados com a tecnologia multimídia. A proposta de uma cartografia, ou ainda, de um diagrama, um mapa do sensível, que prevê a deriva, o jogo de forças e virtualidades, nos levou a identificar os subtextos do conjunto da obra, seus vetores de desejo, potências de transformação pela estética do visual e das palavras. Seleccionamos as obras em função de sua acessibilidade em plataformas digitais, cujos textos artísticos são de fácil visibilidade, através dos dispositivos eletrônicos em qualquer parte do país com acesso à internet. As obras de Clébson Francisco, e sua relação menos evidente com o Candomblé, abre-se como espaço para associações simbólicas dentro do campo da Antropologia Visual e Estética da Arte, e das formas de linguagem audiovisual, como o vídeo. Não há nesse encontro entre a obra de Clébson Francisco e o Candomblé, uma pretensão de configuração de um texto interpretativo fechado, ao contrário, dá-se no horizonte semiótico de uma análise estrutural a partir das referências de quem interage com a obra, de forma participativa e complementar.

A proposta de uma *semiótica dos terreiros*, ainda que preliminar, busca apoio nos objetos audiovisuais, e nas proposições barthesianas, assim como, na *filosofia da diferença* em Deleuze, Guattari (2005), e Foucault (1979) em sua perspectiva de micropolíticas, traçando um percurso polifônico e intertextual entre a Arte Contemporânea e o Candomblé. A técnica de abordagem define-se pelo desenho teórico de um diagrama, cujas significações e sensações operadas pela estética e processos comunicacionais são reveladores de potencialidades e forças na cultura e sociedade, expondo uma estética existencial da pessoa preta, seu olhar e sensibilidade diante dos *acontecimentos*, onde sua própria obra, torna-se um *acontecimento*. Um diagrama, nessa perspectiva, busca identificar e estabelecer correlações entre as forças internas e externas, para além do campo específico, definindo as representações, as potencialidades e virtualidades num devir cultural. Trata-se, portanto, de uma metodologia do campo filosófico, que busca adequar-se à objetos cuja natureza é móvel, ou transitória, flutuante na ordem das linguagens e enunciados, como é o caso da arte contemporânea em audiovisual.

A natureza do objeto de estudo do qual nos aproximamos é intensiva e potencialmente aberta: trata-se de obras de arte, onde a significação da ancestralidade e da estética e referência religiosa se dão no espaço simbólico. Por outro lado, a própria noção de significação remete ao postulado do código, histórico, cultural, social, político, ideológico, pautando-se nas referências e memórias acessadas. Nessa medida, a episteme investida neste estudo nos leva a uma aproximação cuidadosa do objeto analisado (obras de arte), tendo em vista a imanência da relação arte e religiosidade da cultura afrodescendente. Ainda que a arte articule-se no jogo das representações, não há na relação proposta, no nível de sua imanência, espaço para o *as potências do falso*, mas sim, para a estética como *acontecimento*, como experiência de si diante dos objetos projetados numa temporalidade outra, numa duração (Bergson, 1999), ou ainda, da experiência estética como afirmação e diferença. Afirmação de uma presença sutil, que se modeliza no tempo e no espaço, assumindo múltiplas imagens com sentidos que oscilam, como *territorializações* ou *desterritorializações* do próprio corpo com relação às forças que se interpõem entre si e os outros corpos, sejam da natureza ou da cultura, ou da cultura como natureza.

Reforça-se aqui, a poética afro-diaspórica de Clébson Francisco, sua arte enquanto pessoa preta. Hélio Menezes Neto, em sua tese de doutorado (2018), trata dessa definição buscando nomear a produção artística de pessoas pretas, resgatando a crítica feita por Kabengele Munanga. Segundo Menezes Neto, Munanga diz que a expressão "arte negra" deveria ceder espaço à "noção mais ampla, não biologizada, não etnicizada e não politizada" (MUNANGA, 2000, *apud* MENEZES NETO, 2018). O pesquisador traz ainda a denominação proposta por Roberto Conduru, "arte afro-brasileira", já bastante difundida, ainda que Conduru entenda que o termo "arte afro-descendente" seja mais "correto". A definição de Kimberly Cleveland (2014) também é exposta, onde a pesquisadora defende o uso do termo "*black art*" para as produções artísticas realizadas por pessoas pretas no Brasil, seja por sua pregnância histórica, seja porque o termo "arte afro-brasileira" não tenha o mesmo peso político que o termo defendido pela mesma. A perspectiva de Cleveland é pautada por categorias raciais e artísticas sedimentadas nos Estados Unidos da América (CLEVELAND, 2014 *apud* MENEZES NETO, 2018). Em sua tese, Menezes Neto acaba por optar por "arte afro-brasileira" pelo termo "articular especificamente África e Brasil pelo viés da arte, a expressão arte afro-brasileira expressa maior precisão que as demais, localizando os objetos que abarca e circunscrevendo a discussão para as

experiências e questões mais propriamente brasileiras” (p.16). Apesar de concordarmos com a proposta de localização do termo, preferimos utilizar tanto a genérica expressão “arte produzida pela pessoa preta no brasil” quanto o termo “arte afro-diaspórica no Brasil”, que mantém a justificativa de Menezes Neto, mas também engloba o movimento de diáspora. Esse movimento seja, talvez, o grande agenciador das práticas artísticas das pessoas pretas no país.

Este artigo divide-se em em quatro capítulos: 1. Do homem e da arte (contemporânea) 2. DENTRO DA MATA CORRE UM RIO: PAÓ⁷ SEMIÓTICO PARA OXUM E OSSAIN; 3. Abebé – O espelho de Oxum como jogo de imagens; 4. *A alquimia da montagem-menor*.

Do homem preto e da arte (contemporânea)

Elaborando sobre masculinidades pretas, uma das encruzilhadas deste estudo, aproximamos as narrativas dos Orixás à obra artística “Querid_ Fantasma”, de Clébson Francisco (2016). Aqui nos aproximamos de uma análise semiótica que ressalta os tropos narrativos das lendas dos Orixás dentro do trabalho do artista, como os elementos dos Orixás Ossain, o feiticeiro das matas, e Oxum, a afetuosa rainha das águas doces, para falar da afetividade do homem preto dentro da arte contemporânea. Em que medida os orixás, suas representações na arte, a imagem que estimula e impulsiona os sentidos, é agenciadora de transformações das subjetividades, estabelecendo um campo comunicacional e imanente na configuração dos regimes de significação e experiência estética?

Pensar a arte no contexto de sua produção simbólica e imagética, nos leva a considerar sua natureza estética. No Caso de Clébson Francisco, sua arte multimídia é de modo geral, mais figurativa, colorida, voltada para questões sociais e existenciais. Ora ele busca construir imagens-textos bem definidos, ora, imagens-movimento, com blocos carregados de sensações e afetos (Deleuze, 2005). Nesse sentido, podemos considerar que as imagens da arte em Clébson Francisco, por mais significativas que elas sejam, estimulam não uma saída de si, mas um movimento intensivo, uma imagem-fluxo em relação à potência e às virtualidades do corpo em sua condição existencial. Num plano

⁷ Gesto de saudação aos Orixás. Bate-se as palmas das mãos, uma contra a outra, sete vezes. O movimento é repetido três vezes. Acordamos assim os Orixás e demonstramos que estamos prestando homenagens.

simbólico, os orixás, em sua materialidade representada, operam em territórios latentes, estimulando uma experiência estética entre o físico e o espiritual.

Dentro da mata corre um rio: Paó⁸ Semiótico para oxum e Ossain

“Comecei usando vírgulas e pontos finais, mas depois percebi que o que importava era mesmo falar de nós dois” (FRANCISCO, Clébson, 2016).

Figura 1 – Print de frame do trabalho “Querid_ Fantasma”, carta 1



Fonte: <https://clebson.com/queridfantasma/videos/>

Analisamos as obras audiovisuais da instalação “Querid_ Fantasma” (2016), de Clébson Francisco, multiartista, jovem preto do Ceará. Compreendemos sua prática com a arte como um modo de criar espaços de vida (Corpo sem Órgãos), para si e para outras pessoas pretas. Buscaremos a seguir desenvolver um pouco mais a noção de desejo e formas de afeto do homem preto⁹. Ainda pautados por uma epistemologia dos terreiros, contudo, avançaremos no campo da imagem em movimento e da montagem.

Nesta encruzilhada não nos interessa analisar feridas. Destarte nos envolvemos em um outro aspecto da escrita de si da pessoa preta. Queremos falar aqui de desejo e de busca pelo afeto. Se, no nível da epistemologia desenvolvida aqui, uma genealogia nos

⁸ Gesto de saudação aos Orixás. Bate-se as palmas das mãos, uma contra a outra, sete vezes. O movimento é repetido três vezes. Acordamos assim os Orixás e demonstramos que estamos prestando homenagens.

⁹ Existem estudos em masculinidades pretas na academia e, sobretudo nos últimos anos, o tema tem sido intensamente debatido nos meios de comunicação, principalmente nas redes sociais de internet. Para além das definições de “masculinidade”, proponho aqui que esta dissertação entende que há um devir do homem preto, cis ou trans, que, se orientado a partir de práticas aquilombadas e com base na ancestralidade, também é capaz de produção de vida e resgate dos afetos.

levaria potencialmente ao trauma do tráfico negreiro, aqui o que se elabora é o apontamento para uma produção que pensa outra instância desse trauma: nos afastamos da família, da comunidade, e vamos ao ponto mínimo de interação entre sujeitos. Eu e o Outro. Se Deleuze e Guattari (1972) nos apontam como máquinas desejanter, olho que anseia a imagem, boca que procura o seio, aqui o desejo se intensifica na marca das cartas de amor para esse “Querid_ fantasma”. Nos deteremos nas vídeo-cartas abaixo:

Vídeo-carta 1 - “a despedida”

Vídeo-carta 2 - “o sonho”

Vídeo-carta 3 - “sexo – fluxo”

Vídeo-carta 4 - “você – ausência”

Vídeo-carta 5 - “Demora não, ausência 2”

O fantasma não possui gênero, orientação sexual, apenas sabemos que é “queride”, isto é, o gênero neutro do que adjetiva o bem-querer. No “Anti-édipo”, os autores dirão que “há em toda parte máquinas produtoras ou desejanter, as máquinas esquizofrênicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior, nada mais querem dizer.” (DELEUZE, GUATTARI, 1980, p.12). É sob o fantasma das máquinas, sob essa relação entre *eu* e *não-eu* (e o que dizem, ou o que não falam), que investigamos a obra de Clébson Francisco, que atualiza a afetividade preta. Contudo, pelo referencial epistemológico deste estudo, a questão do desejo na obra de Clébson Francisco é observada também a partir das cosmovisões dos Orixás Oxum e Ossain. Paixão e encanto, magia pura.

Abebé – o espelho de Oxum como jogo de imagens

Oxum é uma Orixá da ordem dos afetos. Nos contam os *itans* de Oxum que ela, guerreira e rainha dengosa, conseguia que os outros Orixás se dobrassem aos seus desejos. Manipuladora, mostrava em seu espelho um reflexo da realidade “melhorada”: encantava com suas palavras e sua beleza, encantava com as possibilidades que o elemento de mirar exibia. Diferente de Narciso, Oxum não se deixa capturar pelo efeito narcótico do espelho – o utiliza como arma de guerra, mas também como carta de amor. Ao se mirar, o que se vê é sempre um reflexo emoldurado em ouro. Daí seu encanto, porque nenhuma realidade é simples como sua representação. Nas vídeo-cartas de “Querid_ Fantasma”, podemos ver essa realidade emoldurada: são confissões, conversas,

reminiscências de situações mais ou menos significantes. O que Clébson herda da Orixá em sua obra é exatamente a capacidade de comunicar através da contação de uma história que não difere da realidade, mas está emoldurada sob nova ótica¹⁰.

Curiosamente, o artista possui um problema de visão que limita o campo visual de seu olho esquerdo. Trazemos aqui uma questão do autor que não é dita na obra, mas que nos reforça sobre o jogo de ilusões montado diante *do que é visto/do que é encoberto*. Atualidade e virtualidade. Interessa compreender que Clébson enxerga Oxum como uma divindade analítica: a epistemologia “oxumística” e seu espelho apontam para esse exercício de imagem-cristal (DELEUZE, 2005) que se recompõe e se fragmenta indefinidas vezes. A imagem-cristal é, por definição de Deleuze:

A imagem-cristal [...] tem mesmo duas faces que não se confundem. É que a confusão entre real e imaginário é um simples erro de fato, que não afeta a discernibilidade deles: a confusão só se faz ‘na cabeça’ de alguém. Enquanto a indiscernibilidade constitui uma ilusão objetiva; ela não suprime a distinção das duas faces, mas torna impossível designar um papel e outro, cada face tomando o papel da outra numa relação que temos de qualificar de pressuposição recíproca, ou de reversibilidade. Com efeito, não há virtual que não se torne atual em relação ao atual, com este se tornando virtual sob esta mesma relação: são um avesso e um direito perfeitamente reversíveis. (DELEUZE, 2005, p. 88-89).

Isso comunica muito sobre o desejo, ou ainda, do *desejar*. Comunica sobre o efeito de camadas de realidade, fases da imagem, dualidade e reversibilidade. Esses efeitos também fazem parte de um universo semiótico do candomblé. Ao olhar para si, Clébson olha também para o *Outro* (e o acesso entre ambos é bilateral). O que Clébson Francisco recupera aqui é essa “fala”, esse caminho entre dois lugares. Seria, talvez, o “sintoma”, de uma latência que ganha espessura na cultura manifestando-se pela arte. O *Ilá* do Orixá, o grito que ele libera quando finalmente incorpora em seus filhos, essa fala é aberta quando Clébson “escreve” suas vídeo-cartas. Todo o caminho traçado até esta encruzilhada quer falar disto, desta evocação à voz do Orixá. “Querid_ Fantasma” ousa desejar: não apenas uma pessoa, mas qualquer pessoa. A incógnita do objeto do desejo do artista revela outra face de uma prática de Oxum: o rio caudaloso caminha em direção ao mar, mas leva consigo águas de várias origens. Há um *itan* de Oxum que conta de seu cortejo à Oyá, Orixá das tempestades.

¹⁰ De certa forma conversamos com a teoria de Vilém Flusser que diz que somos orientados pelo aparelho, sendo o evento uma instância menor: o que importa são as representações do evento, a história transcodada pelo aparelho (FLUSSER, 2011, p. 119).

Oyá não percebe de maneira óbvia as investidas de Oxum, de modo que, após algum tempo de brincadeira, a senhora dos raios compreende as intenções da Orixá dos rios. Começa aí uma perseguição daquela em busca desta: as duas divindades se confundem num só rio, e a partir deste afetamento Oxum passa a utilizar as cores em tons de rosa da Orixá cortejada. Clébson, mesmo não tratando *desta* narrativa nos conta história semelhante: após um encontro entre duas almas, não é possível seguir sendo o *mesmo sujeito de sempre*.

Quando afirmamos a potência da epistemologia da ancestralidade enquanto esta orienta a produção artística da Pessoa Preta, falamos disso – o retorno aos temas míticos, registro milenar de nossas experiências enquanto sujeitos afropindorâmicos. As sete cartas de “Querid_ Fantasma” evocam um caráter de Oxum que pode ser pouco explorado na cultura de um modo geral: a capacidade de afetar-se a partir de encontros com o *Outro*. O que há é apenas um *encontro*.

Figura 2 – Print de frame do trabalho “Querid_ Fantasma”, vídeo-carta 5 – “Demora não, ausência 2”



Fonte: <https://clebson.com/queridfantasma/videos/>

A imagem acima (figura 2), mostra a fachada de um shopping. Em frente ao local, uma parada de ônibus. O registro é jogado ao plano onírico, à miragem, ao reflexo, através do enquadramento e do efeito visual aplicado à imagem. Ao colocarmos a análise do trabalho de Clébson sob o signo de Oxum, primeiramente temos que entender que a Orixá representa o arquétipo da feminilidade (nos padrões Iorubanos), da astúcia e que carrega consigo um espelho que lhe serve tanto para o uso óbvio, mirar-se, quanto como arma – é através dele que encara seus inimigos sem nunca desviar seu olhar de suas águas. Por ser

uma mulher *afetuosa*, Oxum é facilmente relacionada às práticas de afetividade, autocuidado e análise de si. O conteúdo de “Querid_ Fantasma” é atravessado por suas questões.

Mas a rainha da nação Ijexá, que também pode lutar com seu alfange, vai além das expectativas que o ocidente elabora para figuras que performam *feminilidade*. Em território brasileiro Oxum é conhecida como a criadora mítica do Candomblé, tendo ela mesma preparado a primeira das filhas de santo, vestindo-a toda de branco e conferindo sua marca pessoal no *ecodidé*, a pena vermelha que os neófitos da religião levam à cabeça. Seu espelho, mais que registro de sua vaidade, é objeto de contemplação de si e do outro, onde Oxum enxerga a beleza e suas potências.

Tomemos o espelho como um objeto de olhar [o exemplo que Deleuze cita como o “mais óbvio” (2005, p.89) ao apontar para a indiscernibilidade entre real e virtual no cinema]. O espelho pode ser superfície que nos joga para a individualidade, centrando nosso olhar em nós mesmos. Além do efeito narcótico, o espelho nos embriaga, fala de uma experiência que só a nós é permitida; é sistema fechado que nos remete à autoanálise; no espectro positivo, fugindo da adoração à própria imagem, o espelho nos revela algo que nos passa despercebido cotidianamente. São nossas rugas, mas também a experiência da ruga, são nossos fios brancos de cabelos, mas também o tempo que vivemos para que se tingissem de branco.

Oxum, que ama a si e aos seus, é invocada aqui para tratar do exercício de amar a negritude, amar o mundo negro e seus signos. Principalmente, amar o mundo negro e seus indivíduos. O trabalho de Clébson joga com a negociação entre memória e arquivo, trauma e registro, fala e cura elaborando a construção de um afeto – seja romântico ou não. Um afeto que centra a pessoa negra, que fala de si e de muitos outros.

A pesquisadora bell hooks, no texto “Amando a negritude como resistência política” (2019), conta que em uma de suas aulas sobre escritoras negras o interesse, pela parte afro-americana de sua turma, por falar das estratégias de embranquecimento era maior do que o interesse por falar de uma proposta de amar a negritude. Porque esse debate parecia tão distante e o auto-ódio tão enraizado em suas cabeças, que era difícil que levassem a sério um debate sobre autoamor. Preferiam, então, comentar sobre como disfarçavam suas origens raciais e culturais vestindo roupas específicas, andando com grupos de amigos específicos. Ao final do texto, bell escreve:

“Em uma sociedade composta em sua maioria por pessoas não brancas, que conheceram o desprezo e a dominação do mundo Euro-Americano, seria fascinante cogitar o autoamor como um chamado religioso”. Coletivamente, pessoas negras e nossos aliados somos empoderados quando praticamos o autoamor como uma intervenção revolucionária que mina as práticas de dominação. (hooks, 2019, p. 63).

Se a prática do autoamor é uma “intervenção revolucionária”, é através de um espelho que podemos nos encarar com atenção, observar a negritude com a minúcia necessária para elaborar uma ética de Oxum. O espelho aqui é metáfora também para o processo artístico que nos faz olhar *dentro*: das afetividades negras, do dispositivo racializador de uma sociedade supremacista branca, de nossas angústias enquanto pessoas negras.

A alquimia da montagem-menor

Veremos nas imagens abaixo como o autor costura a sua obra. As primeiras imagens fazem parte das vídeo-cartas #1, “a despedida” (2016) e #2, “o sonho” (2017). A imagem à esquerda, na figura 3, mostra uma rua à noite. Vemos as luzes de postes e a sugestão do movimento. A imagem à direita, também na figura 3, mostra uma cena parecida, mas diurna. Possuem trilhas sonoras distintas; a primeira vídeo-carta possui três momentos sonoros definidos (música clássica dramática, frevo e *love song* brasileira), enquanto a segunda leva uma trilha sonora pacífica.

Figura 3 – Print de frames do trabalho “Querid_ Fantasma”, carta 1 “a despedida”, à esquerda, e carta dois “o sonho”, à direita



Fonte: <https://clebson.com/queridfantasma/videos/>. Acesso em: 17 maio 2021

Essas vídeo-cartas, apesar de visuais, navegam pela dimensão da escrita com muito fôlego. Fazem parte de uma narrativa multimídia que aponta, em termos deleuzianos, para um rizoma: os afetos crescem para além da linguagem. De fato, os trabalhos artísticos analisados ao longo deste estudo, são compostos por diversos elementos,

diversas linguagens que compõem suas matérias: são textos multimídia, híbridos em sua natureza. Essa característica pode sugerir algo da ontologia da semiótica dos terreiros: há a dimensão corpórea (dança, música, performance) e a dimensão metafísica (*Èmí*, que é sopro de vida, *Ofó*, fala carregada de *axé*, *ajeum*, comida que nos nutre).

Se entendermos a dimensão epistolar do trabalho de Clébson Francisco, podemos buscar também em Deleuze (2014), ao desenvolver uma análise sobre a literatura de Kafka, o que ele chama de *literatura menor*, e abordar alguns pontos que podem ser relacionados à obra “Querid_ Fantasma”. Esses pontos se relacionam na medida em que “Querid_ Fantasma” é um trabalho dialógico. Transita entre vídeo e literatura (o que reforça o atravessamento de linguagens próprio do espaço do terreiro). Sobre a obra do autor de “Na colônia penal”, Deleuze diz que “um conteúdo ao ser apresentado numa forma dada, é necessário encontrar, descobrir ou ver a forma de expressão que lhe convém [...]. Mas a literatura menor ou revolucionária começa por enunciar, não vê, e só concebe depois” (DELEUZE, 2014, p. 57).

Seguramente podemos afirmar que nas vídeo-cartas que analisamos podemos ver um exercício de *literatura menor*, ou *vídeo-menor*, no sentido em que caminha de um enunciado para uma concepção. Se Deleuze afirma que o ato de maquinar cartas é uma questão de funcionamento (e menos de sinceridade), e que cartas endereçadas ao pai, à mãe, à amada (no caso do jovem Kafka), são, na verdade, processos de desterritorialização do amor, aqui, reforçamos no trabalho de Clébson Francisco esse mesmo movimento: a carta substitui o amor pela carta de amor. Sua feitura audiovisual, íntima da negritude, escapa ao discurso maior (DELEUZE, 2014) legado à figura do homem preto – é dissonante, leva a linguagem maior ao delírio (homem preto que escreve cartas de amor em contraponto às imagens de controle fabricadas pelo dispositivo racializante), fabula o cotidiano de violência das cidades. Se endereça a um destino (o término de seu relacionamento?) e, assim, ultrapassa o destinatário (as cartas, públicas, encontram outros olhares – não podemos ter a certeza da leitura por “querid_ fantasma”).

Dentro da vivência de um terreiro de candomblé é fundamental notar os pequenos gestos, pois é neles que se concentram o movimento dos Orixás no dia-a-dia. Destarte percebemos que a *arte-menor* da Pessoa Preta não se mede por seu tamanho ou esforço (categorias que nada tem a ver com as possibilidades de uma arte afrocentrada), mas pela minúcia da semiótica do candomblé que tensionará as linhas de fuga da dita “arte maior”.

No livro *Ouçã os ancestrais* (2020), de Egbomi Nancy “Cici” de Souza e transcrito por Camellia D. Lee, é dito:

É só a pessoa observar e ter sensibilidade. Porque às vezes o senhor é regido por um relógio, por um computador, ‘Eu só posso estar aqui até tal hora, eu posso estar ali, daqui a pouco tenho que fazer aquilo,’ então não entende muito bem as mensagens que vêm do Orun, o céu. Na minha idade, Cici tem 80 anos, quando eu tô falando às vezes com as pessoas, aí caía (sic) uma fruta, dá uma chuva, vem um vento. Eu digo, ‘Olhe, o Orixá não deixa eu mentir. Ele está confirmando o que eu falo.’ (DE SOUZA, N; LEE, C., 2020, p. 61).

É importante frisar que apontamos para essa montagem menor do trabalho de Clébson Francisco em relação à literatura menor deleuziana dado às características de subjetivação desta: a literatura menor reforça a dimensão política/coletiva de seu discurso. A própria literatura, com seus traços minoritários, singulares, tem a potência de uma micropolítica, agenciadora de transformações. A afetividade do sujeito que escreve cartas a seu fantasma é uma afetividade que se expõe à dimensão coletiva, restitui à figura do homem preto seu lugar na produção de uma ficção dos afetos. Deleuze dirá que essa literatura menor:

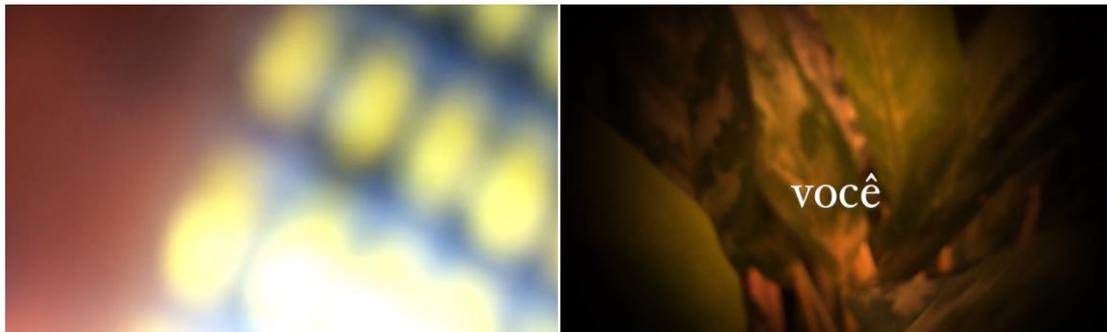
É a literatura que se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva e mesmo revolucionária: a literatura é que produz solidariedade ativa apesar de ceticismo; e se o escritor está à margem ou à distância de sua própria comunidade, a situação coloca-o mais à medida de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade (DELEUZE, 2014, p. 40).

Contudo, se o material literário é constituído de um dispositivo mais simples como o livro, a vídeo-carta, audiovisual, se desdobra em outras dimensões. É nesse desdobramento que acentua o desejo e a dimensão política do mesmo. Destarte o desejo, suas ações, transformam-se em prática artística. Sua montagem, escolha de imagens e enquadramentos, a conexão entre textos, tudo é parte de uma narrativa que desterritorializa afetos (é movimento *contra-colonial*). Se Ossain retira Oxóssi do reino de Iemanjá (as terras *para o mar*) e coloca o amado em contato com a floresta e suas circunstâncias (mistério; verde; caça; confluência – cadeia de signos), esse processo também desterritorializa. Na perspectiva barthesiana de análise da imagem-texto, há uma passagem sempre para o significante conotado, ou seja, a dimensão simbólica prevalece no texto, qualquer que ele seja, tendo em vista sua prerrogativa de pertencimento autoral, o que leva o sentido a um eterno jogo de significados no *outro*. Como diz Barthes, “na

passagem de uma estrutura a outra, elaboram-se fatalmente significados segundos”. (BARTHES, 1990, p. 20)

Nas imagens das cartas de número três (“sexo – fluxo”, 2017) não temos cortes: são planos-sequência que se comportam de maneiras muito distintas.

Figura 4 – Print de frames do trabalho “Querid_ Fantasma”, carta três “sexo – fluxo”, à esquerda, e carta quatro “você – ausência”, à direita



Fonte: <https://clebson.com/queridfantasma/videos/>. Acesso em: 17 maio 2021

A carta “sexo – fluxo” não possui texto, possui apenas uma palavra. A economia textual sugere um segundo momento dentro do trabalho: se inicialmente “a despedida” e “o sonho” contam com a presença perceptível do Outro, as cartas a seguir falam de uma presença ausente; daí tratarmos com fantasmas. O fantasma age a partir de sua ausência.

Nas cartas cinco, (figura 5) vemos mais uma vez o uso do texto. Seguimos vendo imagens fragmentadas, vultos. O que se ouve na carta cinco, de nome “demora não – ausência 2” (2017), são apenas ruídos da rua. A primeira imagem do vídeo é a de um ônibus parado; após isso, a imagem segue para dentro da rede de dormir (figura 5, abaixo, à esquerda) e o texto diz “eu prometo não morrer no fim do dia”. A vídeo-carta cinco, como um pedido de reaproximação, trata de uma temporalidade dilatada, ainda que extremamente volátil (“já estamos em outubro”; “o importante é que setembro já passou”, o sujeito diz). Por fim, ao vermos a imagem de plantas contra a luz do céu, podemos ler: “demora não/ fica aqui/ deixa eu te ouvir”. A linguagem aqui não é dúbia como a imagem – define prioridades, deixa escapar desejos.

Figura 5 – Print de frames do trabalho “Querid_ Fantasma”, carta cinco “demora não – ausência 2”, à esquerda, e carta seis “correr, correr, e não mais cair – pressa”, à direita



Fonte: <https://clebson.com/queridfantasma/videos/>. Acesso em: 17 maio 2021

Na carta de número seis, (figura 5 à direita) de nome “correr, correr, e não mais cair – pressa” (2017), temos um início sombrio: ouvimos o som do vento que se confunde ao som de gritos. Em oposição à quinta carta, a imagem de abertura é desconexa, sem controle, apresenta um mundo em crise. Treme. Finalizando no mar, com crianças brincando, o autor diz “tentei filmar algo que pudesse ter você no meio/ ou algo que se parecesse com você. E não tinha”. A ausência sentida no quarto vídeo parece se alongar, dando espaço para algo de melancólico.

Nesse sentido podemos retomar a narrativa de Ossain, que com seu feitiço encontra um companheiro para si. Ossain carrega em si os signos da melancolia, do mistério e da magia. Encanta com palavras. As cartas rememoram essa trajetória mística de Ossain em busca de um companheiro. Sua montagem tem relação com a junção dos elementos de uma “poção”, e sua exposição com o total de sete vídeo-cartas, é como o processo de feitura dos encantamentos que o Orixá performa em sua dança: há o ato de macerar folhas, o ato de espalhá-las e juntá-las, o ato de embriagar-se com seus preparados.

Por fim, o diagrama, o próprio conjunto, *arte-menor*, com seu vetor de afetos, desejos e religiosidade, jogando com dimensões do imaginário, com as forças da natureza, como num terreiro num mundo sensível entre a experiência e o imaginado, não mais do que um sentido... a vida e a presença da pessoa preta, sua potência ativa na arte. nós desejamos e a vimos nos vídeos. A montagem do texto aqui é vista sob a ótica do preparo de feitiço, *ebó* de afeto. Se nestas encruzilhadas cruzamos com diversos signos dos Orixás (ancestralidade) e dos terreiros, aqui podemos finalmente deixar que a análise que nasce dessa *leitura de sistema* flua de maneira livre. Não à toa vamos abrindo cada vez mais as conexões entre imagem, corpo e candomblé.

Finalizamos as análises desses trabalhos aqui, mas há ainda o que se diga. A verdade é que Exu, Orixá que preza pela ordem, tem também por finalidade ser o braço direito de Oxalá. Na próxima encruzilhada poderemos elaborar um pouco mais sobre as potências e limites de nossa pesquisa, ampliar o diagrama, sem nunca esquecer o caminho que fizemos até aqui, de Exu, aquele a quem primeiro se louva, até Oxalá, o último Orixá para quem dançamos.

Considerações finais

Neste estudo propomos uma leitura da produção contemporânea de arte produzida por pessoas pretas no Brasil, e escolhemos as vídeos-cartas de Clébson Francisco, que traz em suas obras diálogos e referências de sua experiência de vida como pessoa preta num mundo cercado e cerceado pela branquitude. Buscamos um cruzamento com a simbologia do Candomblé a fim de criar uma espessura interpretativa e dialógica na perspectiva de uma semiótica dos terreiros, incorporando no olhar a experiência estética da religiosidade em sua amplitude, com suas imagens, encantamentos, danças, movimentos, rituais, uma experiência de entrega à natureza e suas forças.

Nesse percurso, nos aproximamos de uma leitura de imagens através da perspectiva barthesiana, elaborada na concepção dialética entre a dimensão denotativa e conotativa, do mito, do texto, da enunciação. Por fim, nos aproximamos também da filosofia da diferença em Deleuze, Guattari e Foucault, buscando entender a produção de si, a experiência da arte e da religiosidade como resistência, como extensão natureza-cultura, um corpo sem órgãos, uma micropolítica em ação.

No conjunto desta obra, uma aproximação de uma semiótica dos terreiros e um esboço do diagrama da obra de Clébson Francisco se desenharam. Este diagrama elabora questões que ainda devem ser mais investigadas, como a proposição de uma semiótica dos terreiros – sabemos que esse espaço é plural e constitutivo de diversas identidades e processos de subjetivação. Deixamos aqui o ensejo de uma proposta maior, com mais profundidade, de compreensão de uma estética e ética agregadas ao universo semiótico dos terreiros.

Referências

BARROS, Marcelo; MAURÍCIO, George; OXAGUIÃ, Vera de; **O candomblé bem explicado: (Nações Bantu, Iorubá e Fon)**. Pallas, 2009.

BARTHES R. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993.

BERGSON, Enri. **Matière et mémoire**. Quadrillage/Presses Universitaire de France, Paris, 1999.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: Editora C/arte, 2007.

CLEVELAND, Kimberly L. **Black art in Brazil - expressions of identity**. University Press of California, 2014.

DELEUZE, G. **L'anti-édipe**. Paris: Gallimard, 1972.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. **Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie**, Éditions de Minuit, Paris, 1980.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol 5. Rio De Janeiro: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. São Paulo, SP: Ed. 34. 2010.

DELEUZE, Cinema 2: **imagem-tempo**; p.p 88–89, São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka: Por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edição Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro, Ed. Graal. 1979.

FRANCISCO, Clébson. **Querid_ Fantasma** © | A série de vídeos. Clébson Francisco – artista visual multilinguagem, 2016. Disponível em: <https://clebson.com/queridfantasma/videos/>. Acesso em: 17 maio 2021.

FRANCISCO, Clébson. **Querid_ Fantasma** © As sete cartas que tenho pra te dar. Clébson Francisco – artista visual multilinguagem, 2018. Disponível em: <https://clebson.com/queridfantasma/assetecartasquetenhopratedar/>. Acesso em: 17 maio 2021.

FLUSSER, V. **Pós-História**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011.

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

DIDI-HUBERMAN, George. **Diante do Tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MENEZES NETO, H. S. **Entre o visível e o oculto**: a construção do conceito de arte afro-brasileira. 2018. 235 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – USP, São Paulo, 2018.

SANTOS, Antonio Bispo. **Colonização, Quilombos**: Modos e Significações. Brasília: Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2015.

SOUZA, N. **Ouçá os ancestrais**: Sabedoria da Ebomi Dona Cici. Transcrito por Cammelia D. Lee. 2020.