


A criação artística colaborativa “Bordar-Lands: las cartas son el tejido”, do Colectivo Ayllu

The collaborative artistic creation “Bordar-Lands: las cartas son el tecido,” by Colectivo Ayllu

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa¹ 

Patricia de Oliveira Iuva² 

Fabio Sadao Nakagawa³ 

RESUMO: *Este artigo objetiva discutir as inflexões estéticas e políticas presentes na criação colaborativa intitulada “Bordar-Lands: las cartas son el tejido”, realizada pelo Colectivo Ayllu e exposta na 35ª Bienal de São Paulo. Nela, nota-se a presença de uma escrita colaborativa cuja visualidade constrói-se pela performance e pela gestualidade dos mais variados corpos que inscrevem o painel-tecido. Seguindo o movimento indicado pelos gestos na materialidade da peça, a análise tem como foco as relações associativas sugeridas com base na espiral alocada no centro da composição e na menção à “historiografia clandestina” presente em outro fragmento, e articula referenciais relacionados ao campo da semiótica, da performance, dos estudos decoloniais e das religiões de matriz africana. Com isso, busca-se apreender de que maneira ocorre a ressignificação de determinados símbolos culturais relacionados aos povos originários e afrodiáspóricos que, por sua vez, constroem um posicionamento contrário ao colonialismo.*

Palavras-chave: *Colectivo Ayllu; criação colaborativa; linguagens visuais; criação decolonial; oralituras.*

¹Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Cachoeira (BA), Brasil.

²Universidade Federal de Santa Catarina, Departamento de Artes – Florianópolis (SC), Brasil.

³Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Salvador (BA), Brasil.

Editores: Tânia Marcia Cezar Hoff  e Gisela Grangeiro da Silva Castro 

ABSTRACT: *In this article, we aim to discuss the aesthetic and political inflections performed in the collaborative creation titled “Bordar-Lands: las Cartas son el tejido,” by Colectivo Ayllu and exhibited at the 35th Bienal de São Paulo. In it, one can notice the presence of collaborative writing whose visuality is constructed throughout the performance and gestures of the most varied bodies inscribed in the fabric panel. Following the movement indicated by the gestures in the materiality of the piece, the analysis focuses on the associative relationships suggested from the spiral located in the center of the composition and the mention of “clandestine historiography” present in another fragment, and articulates references related to the field of semiotics, performance, decolonial studies, and religions of African origin. Hence, we seek to understand how certain cultural symbols related to Indigenous and Afro-diasporic peoples are resignified, which in turn constructs a position against colonialism.*

Keywords: *Colectivo Ayllu; collaborative creation; visual languages; decolonial creation; oraliture.*

Introdução

Tendo como base a concepção de decolonialidade como práxis, diversos coletivos emergiram na Abya Yala¹ e sua diáspora, propondo uma prática teórico-política que visa pensar e agir de maneira diferente. Tal é o caso do Migrantes Transgresorxs (2024), um coletivo de pessoas racializadas, migrantes, negros/as, refugiados diversos com diferentes identidades sexuais e de gênero (neocolonizados, precários, transfeministas e interculturais — LTIGB), constituído em 2009 em Madri. Como decorrência dos Migrantes Transgresorxs, a partir de 2017, outra formação se estabeleceu: o Colectivo Ayllu. Inspirado no conceito *quechua*, o nome Ayllu significa comunidade ou família não biológica e indica o foco no pensamento comunitário e do ser/estar em comunidade no trabalho artístico realizado pelo Colectivo. De acordo com Alex Aguirre, integrante do Ayllu: “viemos de contextos diferentes, dos territórios de Abya Yala, de movimentos anti-racistas e dissidências sexuais, investigadores, artistas, e por causa dessa energia nos unimos e também tendo os Migrantes Transgresorxs como referência e elo para o Ayllu coletivo” (*apud* CARRERA; COLECTIVO AYLLU, 2020, p. 1).

O Colectivo Ayllu destaca-se pela realização de ações político-artísticas e práticas socioculturais feitas com a contribuição de diferentes colaboradorxs que explicitam as experiências e opressões enfrentadas sobretudo por corpos dissidentes e racializados. Composto por Alex Aguirre Sanchez, Leticia/ Kimy Rojas Miranda, Francisco Godoy Vega, Lucrecia Masson Córdoba e Iki Yos Piña Narváz Funes, o coletivo é definido como um “grupo colaborativo de pesquisa e ação artístico-política formado por migrantes racializados, dissidentes

1 “Abya-Yala” é uma expressão originária do idioma kuna utilizada para designar o território que hoje conhecemos como “continente americano”. “Yala” é a denominação para terra, território. “Abya” denota mãe, jovem madura, sangue vital. Juntos, os termos transmigram para conformar novos significados: terra de todos, território em plena maturidade, terra viva, de sangue. É área ancestral que a todos acolhe” (IGREJA; RAMPIN; CAMACHO, 2017).

sexuais e de gênero das ex-colônias europeias na América Latina e no Caribe” (CARRERA; COLECTIVO AYLLU, 2020, p. 1).

Nota-se que, no cerne do projeto político do Colectivo, identifica-se uma crítica à branquitude como uma ideologia colonial heteronormativa europeia. Sua atuação desafia narrativas centradas na Europa e no estado espanhol e propõe reescrituras do pretérito no presente. Isso envolve intervenções na memória para repensar a construção da história e do passado, com o propósito de provocar questionamentos e abalos nas estruturas coloniais. Com isso, a prática do Ayllu apresenta-se como uma pesquisa de ação estético-política cotidiana, fundamentada em estudos críticos da supremacia branca.

Em especial, neste artigo, interessa-nos discutir as inflexões estéticas e políticas presentes no painel-tecido “Bordar-Lands: las cartas son el tejido” (Figura 1), exposto na 35ª Bienal de São Paulo, ocorrida em 2023. Essa criação, de tamanho 290 X 390 cm, resultado de uma oficina de mesmo título, contou com a participação de várixs colaboradorxs² e, em conformidade com o Colectivo: “nesta oficina escrevemos cartas-tecidos a alguém de lá, alguém vivo ou fora deste plano terreno, alguém real ou fictício, alguém do passado ou do futuro, humano ou não humano, com quem exista um amor ancestral” (COLECTIVO AYLLU, 2023). A produção colaborativa de mensagens em tecidos resultou numa espécie de “carta aberta”, composta por escritos que foram bordados, costurados, pintados e/ou serigrafados (Figura 1).

Segundo nossa conjectura, essa criação colaborativa não apenas materializa uma prática de produção/criação estética, mas reverbera arranjos semióticos pungentes que convocam uma episteme política fabulatória, capaz de criar novas imagens do passado e do futuro. Dessa forma, intentamos explicitar a maneira pela qual o painel configura uma imagem que expõe as costuras, as fronteiras e o entre-lugar de migrantes que buscam

2 Os colaboradorxs são: Alla Soñib d’Nadah, Abigail Campos Leal, Aldones Nino, Anderson Feliciano, Bárbara Esmenia Rãé, Bia Marins, Bruno dos Santos, Camila Fontenele de Miranda, Constanzx Alvarez Castillo, Dilma Angela da Silva, Gisela Casimiro, Malu Avelar, Manauara Clandestina, Ricarda Wapichana Vicente de Araújo, Tao Itacaramby e Uarê Erremays.

Figura 1 – Painel-tecido “Bordar-lands: las cartas son el tejido”, em exposição na 35ª Bienal de São Paulo



Fonte: Colectivo Ayllu (2023).

a resignificação de uma ancestralidade que mira o passado, o presente e o futuro como (re)existência.

Como estratégia metodológica de análise, buscaremos apreender tanto as visualidades quanto a resignificação de determinados símbolos, considerando o modo como são materializados no painel-tecido em que, conforme será discutido, o corpo dissidente que inscreve e escreve constitui parte essencial da composição. Trata-se de seguir o movimento sugerido pelos gestos e, por meio deles, inferir sentidos possíveis ou abduções (GELL, 2000) que emergem entre as distintas temporalidades que se articulam sincronicamente na peça. Com isso, a delimitação das referências teórico-conceituais e, sobretudo, a articulação entre elas, se deu em função daquilo que foi suscitado pela materialidade da própria obra, o que nos permitiu colocar em diálogo autores do campo da semiótica (PEIRCE, 1990; LOTMAN, 1996, 1998, 2021), da performance e dos gestos (ZUMTHOR, 1993, 1997; FLUSSER, 1994; TAYLOR, 2013), dos estudos decoloniais (ANZALDÚA, 1993; 2000;

MIGNOLO, 2019; PAIVA, 2022) e das religiões de matriz africana (VERGER, 1994; PRANDI, 2001; PORTUGAL FILHO, 2022). Foi esse percurso que permitiu apreender, na relação entre imagem e palavra, de que maneira opera-se a configuração de oralituras (MARTINS, 2021) que friccionam a performance e a inscrição de corporeidades em mensagens de afetos, homenagens, desejos, orações, confissões, declarações e protestos.

De Migrantes Transgresorxs ao Colectivo Ayllu: encruzilhadas e fronteiras

O título da criação coletiva “Bordar-lands: las cartas son el tejido” reporta-se, antes de tudo, ao ato de bordar, em que a primeira parte, “Bordar-lands”, faz referência à obra de Gloria Anzaldúa (1993) “Borderlands/la frontera: la nueva mestiza”, que alude à ideia de territórios e fronteiras. Por sua vez, a palavra “lands” — que significa terra, em inglês — situada logo após o verbo e separada dele por hífen, sugere o ato de “bordar terras”. Porém, a sonoridade de “Bordar-lands” é similar a “borderlands” que, em inglês, refere-se à fronteira. Pelo jogo de palavras, pode-se aventar que “Bordar-lands” implica delinear e/ou costurar fronteiras entre diferentes terras e/ou territórios.

Em virtude do complemento do título, é possível considerar ainda que as “terras” são as cartas endereçadas a “quem exista um amor ancestral” que, por sua vez, possuem uma dimensão pancrônica, visto que se reportam ao presente, ao passado ou ao futuro, logo, são mensagens que tencionam e desmontam a lógica do tempo linear. Cumpre lembrar que a palavra tecido deriva do latim *textu*, de modo que todo tecido é também um texto, algo que implica um entrelaçamento, uma tessitura que resulta numa ordenação específica.

Em face dessas relações, nota-se que o título não se refere a limites geográficos, mas, sim, à contínua redefinição de fronteiras sgnicas e simbólicas decorrentes do ato de bordar as cartas/mensagens a alguém pertencente a qualquer tempo/espço. Aqui, entendemos a fronteira

segundo a perspectiva proposta pelo semioticista da cultura Iuri Lotman (1996), que a situa como um espaço de delimitação entre distintas individualidades semióticas e, ao mesmo tempo, de tradução entre elas, de modo que as fronteiras nunca são estanques e pré-definidas, ao contrário: estão em constante redefinição em virtude dos intercâmbios estabelecidos entre distintas esferas culturais que, igualmente, são modificadas por esses trânsitos.

Assim como Anzaldúa (1993), que operacionaliza o conceito de fronteira para além dos aspectos físicos de território e numa perspectiva de sua própria existência enquanto mulher, feminista, chicana e lésbica, o painel coloca em movimento subjetividades (e temporalidades) que, por meio de cartas, reverberam numa coletividade silenciada pela historiografia do colonizador europeu. Esse é um aspecto importante a ser considerado em “Bordar-lands: as cartas são o tecido”, pois o título parece aludir justamente à condição daqueles que vivem a diáspora e se contrapõem às estruturas hegemônicas com base nesse lugar de transição, de deslocamento das corporeidades em conexão com sua ancestralidade e em movimento de (re)existência. Trata-se de um modo de perceber e representar as existências e performances dos corpos em fronteiras, de forma a resgatar uma sensibilidade que não separa os corpos de suas formações, condições e situações culturais. Uma maneira de ser e sentir que está em constante movimento.

Longe de se limitar apenas ao painel-tecido em questão, esse modo de olhar e de se colocar diz respeito ao fazer do Colectivo como um todo. Desde a formação do Migrantes Transgresorxs, em 2009, até a constituição do Colectivo Ayllu, em 2017, várias foram as produções teóricas, as criações artísticas e as práticas pedagógicas de seus integrantes e colaboradores, de modo que é possível observar um repertório de procedimentos coletivos de epistemes alternativas e contracoloniais de pensamento, os quais operam, sob nosso ponto de vista, pelas encruzilhadas (MARTINS, 2021) e fronteiras (ANZALDÚA, 1993). Para Leda Martins (2021, p. 35):

A encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens performáticas e também discursivas, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. Nessa concepção de encruzilhada destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizando dessa instância enunciativa e performativa dos saberes ali instituídos.

Por outro lado, o pensamento de Anzaldúa (1993) explicita um estado de consciência que não ecoa na repetição dos cânones identitários cristalizados pela ação decorrente da história; ao contrário, os três referenciais identitários de Anzaldúa (branca, indígena, mexicana) são reivindicados a fim de serem transformados e ressignificados dentro de uma nova trama histórica e subjetiva:

Então, não me dê seus princípios e suas leis. Não me dê seus deuses mornos. O que eu quero é uma contabilidade com todas as três culturas: branca, mexicana, indiana. Quero a liberdade de esculpir e cinzelar meu próprio rosto, de estancar o sangramento com cinzas, de moldar meus próprios deuses a partir de minhas entranhas. E se voltar para casa me for negado, então terei que me levantar e reivindicar meu espaço, criando uma nova cultura - uma cultura mestiça - com minha própria madeira, meus próprios tijolos e argamassa e minha própria arquitetura feminista (ANZALDÚA, 1993, p. 22)³.

Tanto em Anzaldúa (1993) quanto em Martins (2021), é possível vislumbrar a noção de movimento permanente e de transformação, ou melhor, de ações transgressoras que buscam rupturas das codificações coloniais civilizatórias, geográficas e capitalísticas. E, nisso, as práticas

3 No original: “So, don’t give me your tenets and your laws. Don’t give me your lukewarm gods. What I want is an accounting with all three cultures - white, Mexican, Indian. I want the freedom to carve and chisel my own face, to staunch the bleeding with ashes, to fashion my own gods out of my entrails. And if going home is denied me then I will have to stand and claim my space, making a new *culture* -*una cultura mestiza* - with my own lumber, my own bricks and mortar and my own feminist architecture”.

artístico-políticas do Colectivo Ayllu ressoam e se inscrevem enquanto projeto de resistência e desobediência decolonial, com o intuito de “preservar o que cada comunidade precisa para ser capaz de reexistir” (MIGNOLO, 2019, p. 7).

Tal perspectiva, por sua vez, nos permite situar a produção do Colectivo como parte da virada decolonial no âmbito das artes que, como Paiva (2022, p. 77) indica, implica uma “autoria artística coletiva” que tensiona a ideia de um sujeito criador único em proveito de um fazer que emerge com base em distintas alteridades e suas dimensões perceptocognitivas, as quais envolvem, inclusive, uma série de materiais que igualmente exercem variadas formas de agenciamento nos processos de criação. Com isso, há a constituição de uma gnosiologia em que o “processo de organização” (PAIVA, 2022, p. 77) assume um papel central, do qual decorre uma nova territorialização para saberes e fazeres que, historicamente, foram relegados a algo inferior pelo pensamento hegemônico no campo das artes. Dessa forma, nota-se de que maneira “o decolonial reforça a ideia de que as artes fazem parte de uma mudança estrutural” (PAIVA, 2022, p. 77) que, necessariamente, implica um novo “mundo possível”.

Bordar-lands: as cartas são o tecido

Na materialidade de “Bordar-Lands: las cartas son el tejido”, há um aspecto que não pode ser desconsiderado: o gesto de bordar e/ou costurar. Quanto a isso, Peixoto (2020) indica que, no âmbito dos estudos das “artes da agulha”, “a dimensão do risco (e do perigo) que os bordados realizados com os agulhões do porco-espinho, ou com outros instrumentos pontiagudos, traz à tona, não costuma ocupar o primeiro plano das análises” (PEIXOTO, 2020, p. 77). Com isso, a autora chama a atenção para o risco envolvido na feitura de peças por meio da costura e do bordado, o que implica “pensar as artes das agulhas como artes do risco, do arriscar-se” (PEIXOTO, 2020, p. 78), cujo fazer abarca um movimento e um aprendizado corporal, os quais implicam uma performance também específica.

O gesto de bordar e costurar, pelo qual o tecido/texto se realiza na criação colaborativa do Colectivo Ayllu, igualmente nos permite inferir acerca do risco que envolve a redação das cartas — e/ou sua própria história — voltadas a “quem exista um amor ancestral” que, por sua vez, pode se reportar a alguém do presente, do passado ou do futuro. A escolha pela agulha, como forma de inscrição sobre uma superfície, igualmente faz remissão à memória de corpos que, historicamente, estiveram à beira do extermínio, uma vez que o biopoder exercido pelo colonialismo incide primordialmente sobre eles.

Conforme Taylor (2013) indica, um dos traços centrais do colonialismo nas Américas caracterizou-se pelo desprezo, por parte do colonizador, da performance corporal dos povos originários, então considerada primitiva e “atrasada”, incapaz de produzir e/ou transmitir conhecimento. Nesse contexto, performance e oralidade estão estreitamente relacionadas, uma vez que, como Zumthor (1993; 1997) e Flusser (1994) indicam, a segunda não se limita àquilo que é vocalizado, pois se reporta à gestualidade corporal que não apenas acompanha a voz, mas que a antecede ou, até mesmo, a prescinde. Trata-se de um ambiente comunicacional/cultural marcado pela centralidade exercida pelo corpo e suas formas expressivas.

Como a performance é parte indissociável da visualidade de “Bordar-Lands: las cartas son el tejido”, pode-se apreender de que maneira, em sua materialidade, ocorre a atualização e, ao mesmo tempo, a expansão da memória dos povos originários mediante a tradução operacionalizada pela escrita/bordado. Na sua irregularidade, a escrita cursiva presente em todo o painel permite reaver o movimento corporal que produziu a inscrição, o que seria inviável caso fossem utilizadas letras tipográficas, caracterizadas pela padronização e pela impessoalidade. Trata-se de uma espécie de tradução operacionalizada pela memória relacionada à oralidade primária — ou seja, ainda destituída da escrita alfabética — distintiva dos povos originários, em que a escrita alfabética, em vez de potencializar formas lógicas de raciocínio, confere visualidade ao gesto e à performance.

Ao mesmo tempo, como Flusser (1994) indica, o gesto de escrever implica não apenas lidar com uma superfície, mas, sim, pressioná-la, adentrá-la e marcá-la, de modo a forjar um rastro e/ou vestígio que, mesmo apagado, passa a fazer parte do material utilizado para a inscrição. Com isso, constrói-se um palimpsesto de impressões do qual decorre a espacialização da memória pela sobreposição de diferentes temporalidades que subsistem sincronicamente, algo muito distinto da tentativa do colonialismo de destruir o conhecimento dos povos originários e, ao mesmo tempo, impor sua gnosiologia como única forma de estar no mundo. Conforme Anzaldúa (2000) afirma no ensaio (carta) que ela mesma escreveu às mulheres escritoras do terceiro mundo:

O ato de escrever é um ato de criar alma, é alquimia. É a busca de um eu, do centro do eu, o qual nós mulheres de cor somos levadas a pensar como “outro” — o escuro, o feminino. Não começamos a escrever para reconciliar este outro dentro de nós? Nós sabíamos que éramos diferentes, separadas, exiladas do que é considerado “normal”, o branco-correto. E à medida que internalizamos este exílio, percebemos a estrangeira dentro de nós e, muito frequentemente, como resultado, nos separamos de nós mesmas e entre nós. Desde então estamos buscando aquele eu, aquele “outro” e umas às outras. E em espirais que se alargam, nunca retornamos para os mesmos lugares de infância onde o exílio aconteceu, primeiro nas nossas famílias, com nossas mães, com nossos pais. A escrita é uma ferramenta para penetrar naquele mistério, mas também nos protege, nos dá um distanciamento, nos ajuda a sobreviver. E aquelas que não sobrevivem? Os restos de nós mesmas: tanta carne jogada aos pés da loucura ou da fé ou do Estado (ANZALDÚA, 2000, p. 232).

Pela performance de corpos dissidentes em interação, delinea-se, no presente, uma inscrição que atualiza um traço marcante da episteme constitutiva de Abya Yala pois, como Flusser (1994, p. 37) indica, “é falso dizer que a escritura fixa o pensamento. Escrever é mais uma maneira de pensar”⁴. Na criação colaborativa “Bordar-lands: las cartas son el tejido”,

4 No original: “Es falso decir que la escritura fija el pensamiento. Escribir es más bien una manera de pensar”.

identificamos exatamente um pensar com o corpo ou, ainda, uma espécie de cognição amparada na ancestralidade, que é agenciada por meio dele. Com isso, evidencia-se 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. 22).

Nessa perspectiva, a memória do conhecimento constantemente se recria e se transmite pela oralitura da memória, ou seja, pelos repertórios performáticos orais e corporais, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são também meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes (MARTINS, 2021, p. 98).

Produzindo fronteiras entre as mensagens-tecidos pelo ato coletivo do bordar, o painel-tecido coloca-se como uma colcha de retalhos que permite construir vários modos de combinação entre as partes, todos possíveis e válidos. Discutiremos um desses caminhos de leitura, percebido por meio das relações associativas que partem da imagem redigida em espiral, até alcançar a menção à historiografia clandestina.

Localizada no centro do lado direito do painel, num pedaço de tecido branco, avista-se a frase em forma de espiral bordada com linhas pretas e brancas e desenhada com tinta vermelha, que se desenrola nas seguintes palavras: **IYÁMI OSORONGÁ COM AMOR SAUDO AS GRANDES MÃES ANCESTRAIS GRATIDÃO FORÇA SABEDORIA RESPEITO DIVERSIDADE SAGRADA AXÉ**. Em seu centro, a figura em espiral desenhada na cor preta tem o nome mítico “Osorongá”, e se curva para a esquerda até o termo Iorubá “Axé” (Figura 2).

Figura mítica das práticas ritualísticas das religiões Iorubá, as *Ìyàmi* [minha mãe] (VERGER, 1994, p. 16) são feiticeiras e Mães Ancestrais. Uma das mais conhecidas é *Iá Mi Oxorongá* (PRANDI, 2001), *Ìyàmi Òsòròngà* (VERGER, 1994) ou *Ìyámì Osóronga* (PORTUGAL FILHO,

e morte ao mesmo tempo, são feiteceiras. São as temidas *ajés*, mulheres impiedosas. As Oxorongá já viveram tudo o que se tem para viver. As Lá Mi conhecem as fórmulas de manipulação da vida, para o bem e para o mal, no começo e no fim. Não se escapa ileso do ódio de Lá Mi Oxorongá. O poder de seu feitiço é grande, é terrível.

Esse poder se volta sobretudo contra as pessoas que monopolizam as riquezas e os recursos e, também, contra os sujeitos que abusam do poder, pois as *Iyámi* combatem todo e qualquer tipo de desequilíbrio provocado pelo homem (PORTUGAL FILHO, 2022, p. 22). Além disso, trata-se de um poder que é passado de mãe para filha, para que a segunda possa desenvolvê-lo em sua idade adulta (PORTUGAL FILHO, 2022, p. 24).

O gesto de bordar o nome mítico “*Iyámi Osorongá*” no centro da espiral permite chamar e convocar as Mães Ancestrais com a intenção de homenageá-las afetivamente e, também, agradecê-las. Na escritura em espiral, a presença das Mães Ancestrais irradia-se pelas ações dos sentidos das palavras até alcançar o “*Axé*”, a fim de compor um circuito de forças e energias vitais. Trata-se de outra temporalidade, distinta do historicismo proposto pela ordem moderna ocidental, que narra a história pela lógica linear, diacrônica e evolutiva. De acordo com Martins (2021, p. 53), na “ontologia do tempo na cosmogonia *Iorubá*”, o tempo “simultaneamente curva-se para frente ou para trás”, ou seja, uma concepção espiralada fundada na ancestralidade, sendo que

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro (MARTINS, 2021, p. 63).

Como figura do espaço, a espiral provoca no tempo outras dimensões para além da linearidade e possibilita visualizar diagramaticamente o modo como ocorre a manifestação e a atualização, por exemplo, dos

mitos, ritos e símbolos em diferentes contextos por meio do funcionamento da memória. Nesse sentido, é possível estabelecer o diálogo entre a proposta da performance da ancestralidade pelo tempo espiralar de Leda Maria Martins (2021) com o funcionamento da memória cultural proposto por Lotman (1996).

Para o autor, a memória cultural se manifesta por meio dos dados processados em signos, textos e sentidos, que são, antes de mais nada, atualizações das linguagens em construção e dos arranjos sógnicos, ou seja, ocorrências que aproximam a existência sógnica com o presentificar-se na cultura. No entanto, uma configuração que perdura no tempo só é possível devido ao seu processamento histórico ou mítico por meio da contínua tradução das tradições, na qual a performance da memória provoca a distensão do presente entre o passado e o futuro.

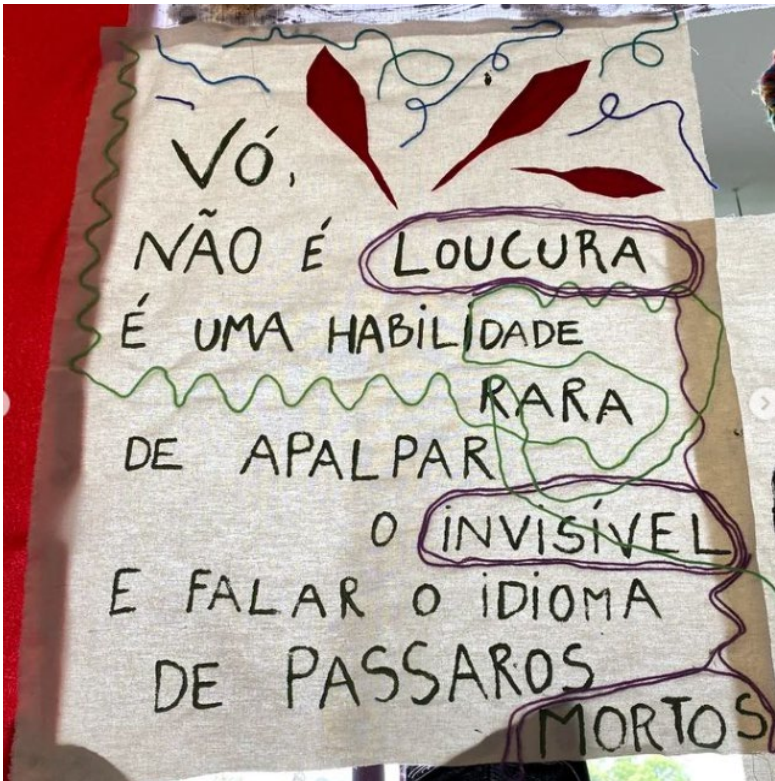
A articulação da significação pela presentificação do passado e/ou do futuro é um processamento mnemônico, nos quais as relações entre as linguagens, para a produção de textos da cultura, são constituídas pelas tensões e confrontos entre as partes ou qualidades temporais que ocorrem sincronicamente na cultura e não somente uma após a outra. Nesse aspecto, a memória é processada, sobretudo, pela lógica espacial, a qual possibilita que várias configurações temporais sógnicas convivam conjuntamente por meio de um espaço de coexistência entre distintas temporalidades.

A perspectiva do tempo espiralado, ou da espacialização do tempo, que promove o agenciamento da ancestralidade e a tradução das tradições nos povos negros africanos, parece se articular também em outras configurações da criação colaborativa “Bordar-Lands: las cartas son el tejido”, se levamos em consideração que, no final da curva do texto em espiral, está inscrita a palavra “Axé”, que aponta para a carta-tecido que está ao seu lado.

Nela, desenhada com tinta preta num tecido branco, lê-se a seguinte frase: “Vó, não é uma loucura é uma habilidade rara de apalpar o invisível e falar o idioma de pássaros mortos”. Por meio de uma linha roxa, são

circunscritas e conectadas as palavras “loucura”, “invisível” e “mortos” e, com outra linha em verde, é destacada uma parte da palavra “habilidade”, para que se possa expressar a palavra “idade”, num jogo lúdico que indica uma palavra dentro de outra. Por sua vez, essa outra palavra destacada é conectada pela linha verde com a palavra “rara”, compondo a frase “idade rara”, decorrente, portanto, de outra, a “habilidade rara” (Figura 3).

Figura 3 – Recorte do painel-tecido “Vó, não é loucura”



Fonte: Colectivo Ayllu (2023).

O tempo espiralar constituído pela mensagem que menciona as “Iyámi Osorongá”, ao atingir a carta-tecido destinada à avó de alguém,

promove a associação, por similaridade, entre as Mães Ancestrais e a “Vó”, a ideia de ancestralidade e a “idade rara” e, também, entre o poder das feiticeiras e a “habilidade rara”. Além disso, a menção à habilidade de falar a linguagem dos pássaros parece novamente convocar as Mães Ancestrais, pois as “Iá Mi chegam ao mundo com seus pássaros maléficos” (PRANDI, 2001, p. 348). É por isso que, de acordo com Verger (1994, p. 17), “*Ìyàmi* é frequentemente denominada *eleye* dona do pássaro”, sendo que “os termos *eye*, pássaro, ou *eleye*, dona do pássaro, são empregados indiferentemente, pois o pássaro é o poder da feiticeira”, “ao mesmo tempo seu espírito” e, também, o responsável por “fazer os trabalhos maléficos”. Tal proposição também é defendida por Portugal Filho (2022, p. 22), ao afirmar que “*Ìyámì Eleye* é a que se transforma em pássaro, cujo poder procriador representa”.

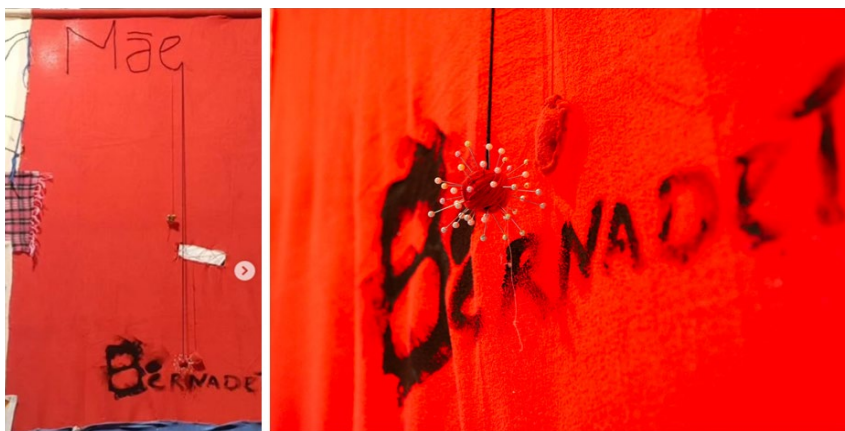
No painel-tecido, a resignificação da figura mítica das *Iyámi* só é possível como uma forma de tradução de tradições, se atentarmos para o modo como o nome das feiticeiras articula-se como um símbolo mnemônico. O símbolo é um tipo de signo cujos sentidos, de alguma maneira, são regularizados pela coerção e correção de normas, leis, regras, hábitos, acordos e/ou contratos (PEIRCE, 1990). Tal compreensão do símbolo é, de certa maneira, compartilhada por Lotman, que o situa como um texto cultural que contém e preserva informações que são (re)conhecidas em distintas civilizações, como se conservasse sentidos primevos que são regularizados pela própria mente da cultura, compreendida como uma inteligência gerada pelas relações entre distintos sistemas de signos.

Nesse sentido, Lotman (1996; 1998; 2021) igualmente compreende o símbolo pela perspectiva da memória, pois ele é constituído como um arranjo capaz de conter, de modo condensado, o máximo de informações. Em civilizações ou comunidades antigas, o símbolo mnemônico foi utilizado como um dispositivo capaz de armazenar informações com o propósito, sobretudo, de expandir e difundi-las, e não apenas de conservá-las. Trata-se de um mecanismo semiótico que tenciona passado e futuro

no momento de suas diversas e distintas atualizações, quando o símbolo mnemônico se expande em outros contextos ao ser ressignificado sem que, no entanto, suas informações ancestrais sejam dissipadas. Suas atualizações se presentificam em ocorrências tanto do passado quanto do futuro, demonstrando a capacidade da memória cultural de tornar complexo o gerenciamento do tempo pelas perspectivas diacrônicas e sincrônicas da cultura.

O tempo em espiral que presentifica, traduz e ressignifica o símbolo mnemônico das Mães Ancestrais, que inicia com a frase espiralada e segue para a carta-tecido endereçada a avó, também alcança o maior fragmento da criação colaborativa: uma peça-tecido retangular vermelha que fica na parte central de “Bordar-Lands: las cartas son el tejido”, na qual avista-se, na parte superior, a palavra “Mãe” e, na parte inferior, a palavra “Bernadete”, desenhada com tinta preta. As palavras estão conectadas por uma linha preta que parte da letra “e” da palavra “mãe” até alcançar o nome “Bernadete”. No final dela, um novelo de linha vermelha espetado com várias agulhas de costura com pontas de pérolas brancas compõe uma espécie de esfera celeste (Figura 4).

Figura 4 – Recorte do painel-tecido “Mãe Bernadete”



Fonte: Colectivo Ayllu (2023).

A peça, de maior destaque no painel-tecido, é uma homenagem e uma reverência à Yalorixá Mãe Bernadete (Mãe Bernadete Pacífico Moreira), de 72 anos, líder da comunidade quilombola Pitanga dos Palmares, localizada em Simões Filho, na Bahia, que foi brutalmente assassinada com doze tiros no dia 17 de agosto de 2023, seis anos após o assassinato de Binho do Quilombo, seu filho Fábio Gabriel Pacífico dos Santos. Há muito tempo, a matriarca e os quilombolas sofriam ameaças de “grupos ligados à especulação imobiliária”, segundo a declaração de Denildo Rodrigues, da Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas (Conaq), que consta na matéria intitulada “Quem era Bernadete Pacífico e o que se sabe sobre seu assassinato”, publicada no portal *GI* no dia 18 de agosto de 2023 (BBC, 2023). De acordo com a matéria, escrita por Camila da Silva (2023) para o portal da *Carta Capital*, em uma de suas últimas declarações públicas, Mãe Bernadete disse que era uma “mulher negra de vida difícil, porque ser quilombola é resistência”.

Ao homenageá-la, a proposta criativa e colaborativa do Colectivo Ayllu ainda possibilita relacioná-la à figura mítica Iorubá das Mães Ancestrais. Talvez por isso, a peça-tecido bordada ao lado esquerdo da peça-homenagem seja um enunciado de protesto contra o ódio e a violência aos povos do Abya Yala que, conforme apontamos anteriormente, refere-se a um dos nomes com os quais os povos originários denominavam suas terras, posteriormente batizadas de América pelos europeus (ALMEIDA, 2017). Nela, em referência à imagem de mãe, identificamos bordado, em linhas pretas de lã, o contorno do rosto de uma figura feminina (Figura 5) rodeada por frases e expressões em diferentes línguas: “devolvam abya yala”, “pare de nos matar”, “pindorama”, “kaimen manawyn”, “anna pata anna yan”, “nossa terra, nossa mãe”. Abaixo, à esquerda, há uma nota de vinte dólares do banco da Guyana, cujo país da América do Sul, a Guiana, é vinculado à região caribenha.

Figura 5 – Recorte do painel-tecido “Devolvam Abya Yala”



Fonte: Colectivo Ayllu (2023).

Tais escrituras expressam as bases de um pensamento decolonial por meio da inscrição das subjetividades e corporeidades manifestadas pela performance colaborativa em diferentes línguas indígenas: “anna pata anna yan” (nossa terra, nossa mãe, na língua macuxi – tribo indígena que habitou a região da Guiana); “Kaimen manawyn” (que significa gratidão, na língua wapichana – tribo indígena também habitante da Guiana); “pindorama” (américa, em tupi-guarani). Há, ainda, uma espécie de assinatura pintada no painel: o nome “Baydykyruab” se refere a uma das colaboradoras, Ricarda Wapichana, uma mulher indígena que participou da oficina junto ao Colectivo Ayllu e integrou parte da equipe educativa na 35ª Bienal de São Paulo.

É importante ressaltar que o uso dos idiomas indígenas é uma marca de luta contra os processos de colonização, de modo que se convencionou voltar a chamar a América de acordo com o idioma original, Abya Yala (terra viva ou terra que floresce), tal como o povo Kuna, procedente

da Colômbia e do Panamá. No Brasil, o nome “América” era Pindorama, que em tupi-guarani significa “terra das palmeiras”. De acordo com a pesquisadora Eliene Almeida (2017), o uso do nome Abya Yala representa um modo de enfrentamento da denominação “América Latina”, dada pelo invasor.

Ainda segundo Almeida (2017), a colonialidade, como herança do colonialismo, mais do que moldar as estruturas e instituições modernas, penetra nas mentalidades, imaginações, subjetividades e epistemologias, dando forma às sociedades contemporâneas. Assim, a colonialidade está presente em vários aspectos da vida social: no trabalho, nas relações sexuais, na subjetividade, na autoridade e no conhecimento eurocêntrico. Ela se expressa em várias hierarquias, como étnicas, raciais, sexuais, de gênero, de conhecimento, de linguagem e religiosas, constituindo assim um sistema complexo. A fim de combater esse sistema, a formulação de um pensamento decolonial busca alternativas, um retorno aos saberes tradicionais, respeitando o conhecimento e as práticas ancestrais. Segundo Almeida (2017, p. 71), “o grupo modernidade/colonialidade compreende que além da colonialidade do poder, há também as dimensões do saber, do ser e da natureza”.

Observamos, assim, que a produção colaborativa do painel-tecido também é perpassada por um movimento de resistência na/da América Latina com vistas à valorização da ancestralidade dos povos originários que habitavam a região antes de ser invadida pelo colonizador europeu e terem seus modos de vida e cultura desprezados e negados. Uma mirada historiográfica decolonial do contato entre os povos originários que habitam ou habitaram o território agora chamado de América Latina, incluindo o Brasil, significa entender como a Europa invadiu essas culturas, invisibilizou, subalternizou e reprimiu seus modos de vida, alteridade e formas de produzir conhecimento.

Este processo marginalizou saberes e mundos simbólicos, criando representações das subjetividades subalternas desses grupos sociais, e negando-lhes o direito de existir como povos culturalmente distintos e como sujeitos epistêmicos. Também envolve compreender como esse

processo se atualiza e adquire novos contornos, sujeitos e dinâmicas. Ao considerarmos as diversas práticas do Colectivo Ayllu, sobretudo num contexto de migração e de apagamentos, o movimento de trama e “bordar-lands” opera uma territorialização da ancestralidade, o que implica compreendê-la como parte de um todo, um espaço de várias memórias que são coletivamente fabuladas.

É possível, ainda, vislumbrar essa tessitura fabulativa e decolonial nos textos que surgem, em certa medida, com base nas experiências individuais e coletivas como um mecanismo de (re)interpretação de tramas do passado e do presente. Trata-se de uma “historiografia clandestina”, expressão que está bordada no painel (Figura 6), que sugere uma dada indisciplina necessária ao enfrentamento das narrativas e práticas colonizadoras ao redor do mundo. Algo da ordem do que Mignolo (2019) denomina como desobediência epistêmica, pois operar sob a lógica decolonial implica.

Figura 6 – Recorte do painel-tecido “Historiografia clandestina”



Fonte: Colectivo Ayllu (2023).

Trabalhar pela re-existência. Reexistir é algo diverso de resistir. Se você resiste, você fica preso às regras do jogo que outros criaram, especificamente à narrativa e às promessas de modernidade e da necessária implementação da colonialidade. Não pode haver um único modelo de re-existência. (MIGNOLO, 2019, p. 6).

Essa peça do painel parece se endereçar a um corpo ancestral coletivo, numa tentativa quase imperativa de um grito, de um chamamento à necessidade de uma fabulação crítica (e colaborativa) como forma de (re)existência.

O painel faz uso intenso de palavras, o que demonstra o forte laço com uma tradição da oralidade, marca das culturas originárias. No entanto, conforme apontamos anteriormente, a palavra aqui é também imagem (bordada, pintada, desenhada) e compõe, em conjunto com a variedade de tipos e cores de tecidos, o que Leda Martins (2021) entende por oralitura. Trata-se de uma perspectiva que elimina a visão dicotômica entre texto e imagem ao compreender determinadas práticas performáticas enquanto grafias de saberes e de naturezas diversas, “incluindo-se aí um saber filosófico, em particular uma concepção alterna e alternativa do tempo, de suas reverberações e de suas impressões e grafias em nosso modo de ser, de proceder, de atuar, de fabular, de pensar e de desejar” (MARTINS, 2021, p. 26).

Assim, podemos dizer que o painel-tecido se constitui enquanto uma oralitura coletiva e colaborativa, um corpo-tela como corpo-imagem que postula conexões “cujas recepção e percepção têm o poder de também afetar e de prolongar, no tempo, as imagens e suas aderências” (MARTINS, 2021, p. 52). Na esteira desse pensamento, a visualidade do painel articula-se por meio de símbolos mnemônicos, reúne uma memória de memórias, numa espécie de sobrevivência “que, ao combinar em si um conjunto de dados sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais)”, constitui “uma forma que pensa” (MARTINS, 2021, p. 52) de um modo muito específico.

Considerações finais

Ao nos debruçarmos sobre a trajetória do Colectivo Ayllu e, mais especificamente, sobre o painel-tecido “Bordar-lands: las cartas son el tejido”, compreendemos que a produção coletiva e colaborativa não diz respeito, apenas, a um modo de criação artística e/ou processo disruptivo do hegemônico, mas, sim, a um gesto que se fundamenta numa postura estético-política diante do mundo. Em outras palavras, as práticas coletivas e colaborativas conferem a própria (re)existência das subjetividades e dos corpos que se inscrevem no Colectivo.

Em seu ensaio “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”, Gloria Anzaldúa (2000) explicita de forma contundente o que sente sobre sua existência e sua escrita enquanto mulher, negra, lésbica: “Quem nos deu permissão para praticar o ato de escrever? [...] Uma voz é recorrente em mim: Quem sou eu, uma pobre chicanita do fim do mundo, para pensar que poderia escrever?” (ANZALDÚA, 2000, p. 230). Na oficina colaborativa “Bordar-lands: las cartas son el tejido”, identificamos mais do que uma prática que parece se alinhar aos tensionamentos de Anzaldúa (2000). Trata-se, simultaneamente, de um processo e uma episteme que convoca um contraponto.

Tal episteme, por sua vez, explicita um traço compositivo muito característico das artes visuais produzidas no âmbito da decolonialidade, ou seja: a presença do corpo e, por consequência, do gesto e da performance como parte indissociável da visualidade da produção. Mais especificamente, no caso da criação aqui discutida, pode-se igualmente aventar acerca do risco (pelo uso das agulhas) daqueles que se aventuram a escrever e/ou inscrever sua própria história e/ou memória, em que o bordar, entendido como um processo de construir e redefinir fronteiras, resulta por produzir uma carta redigida por múltiplas vozes contra o colonialismo.

Conflito de interesses: nada a declarar.

Fonte de financiamento: nenhuma.

Contribuições dos autores: Nakagawa, R. M. de O.: conceituação, análise formal, investigação, metodologia, escrita – primeira redação, escrita – revisão e edição. Iuva, P. de O.: conceituação, análise formal, investigação, metodologia, escrita – primeira redação, visualização. Nakagawa, F.S.: conceituação, curadoria de dados, análise formal, investigação, metodologia, escrita – primeira redação, escrita – revisão e edição.

Disponibilidade dos dados da pesquisa: Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo está disponível mediante solicitação ao autor correspondente.

Referências

- ALMEIDA, E. A. *A interculturalidade no currículo da formação de professoras e professores indígenas no Programa de Educação Intercultural da UFPE/CAA – Curso de Licenciatura Intercultural*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.
- ANZALDÚA, G. *Borderlands/la frontera: the new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, 1993.
- ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. <https://doi.org/10.1590/%25x>
- BBC. Quem era Bernadete Pacífico e o que se sabe sobre seu assassinato. *GI*, Bahia, ago. 2023.
- CARRERA, E.; COLLECTIVO AYLLU. Afectividades marrones y negras: conversación com el Collectivo Ayllu-Migrantes transgresorxs del Reino de España. *Post(s)*, v. 6, p. 182-195, 2020. [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2098](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2098)
- COLLECTIVO AYLLU. *35ª Bienal de São Paulo*, 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/colectivo-ayllu/>. Acesso em: 30 jun. 2024.
- FLUSSER, V. *Los gestos*. Barcelona: Herder, 1994.
- GELL, A. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu, 2020.
- IGREJA, R. L.; RAMPIN, T. T. D.; CAMACHO, M. T. S. ABYA-YALA: acesso à justiça e direitos desde perspectivas latino-americanas. *Revista Abya Yala*, v. 1, p. 1-6, 2017.
- LOTMAN, I. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Madri: Cátedra, 1996.
- LOTMAN, I. *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madri: Cátedra, 1998.
- LOTMAN, I. *Mecanismos imprevisíveis da cultura*. São Paulo: Hucitec, 2021.
- MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar*. São Paulo: Cobogó, 2021.
- MIGNOLO, W. D. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade

- deve prosseguir. *MASP Afterall*, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-7C7DF1wWu9O9TNKezCD2.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2024.
- MIGRANTES TRANSGRESORXS. *Quiénes Somos. Migrantes Transgresorxs*. Disponível em: <https://migrantestransgresorxs.blogspot.com/p/quienes-somos.html>. Acesso em: 26 jun. 2024.
- PAIVA, A. S. *A virada decolonial na arte brasileira*. Bauru: Mireveja, 2022.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PEIXOTO, F. A. Os riscos da agulha. *Revista Trilhos*, v. 1, n. 1, p. 75-91, 2020.
- PORTUGAL FILHO, F. *Ìyàmi Oxorongá: o culto às mães ancestrais*. São Paulo: Arole Cultural, 2022.
- PRANDI, R. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SILVA, C. O legado de Bernadete Pacífico, a ialorixá e líder quilombola assassinada na Bahia. *Carta Capital*, São Paulo, 18 ago. 2023. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-legado-de-bernadete-pacifico-a-ialorixa-e-lider-quilombola-assassinada-na-bahia/>. Acesso em: 4 ago. 2024.
- TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.
- VERGER, P. Grandeza e decadência do culto de Ìyàmi Òsòròngà (Minha Mãe Feiteira) entre os Yorubá. In: MOURA, C. E. M. (Org.). *As senhoras do pássaro da noite: escritos sobre a religião dos orixás V*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 13-72. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/368479112/AS-SENHORAS-DO-PASSARO-DA-NOITE-COLETANEA-LIVRO-pdf>. Acesso em: 31 jul. 2024.
- ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.

Sobre os autores

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa: doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e pós-doutora pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. E-mail: regianemo@uol.com.br.

Patricia de Oliveira Iuva: doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina, no curso de Cinema. E-mail: patiuva@gmail.com.

Fabio Sadao Nakagawa: doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. E-mail: fabiosadao@gmail.com.

Recebido: 12/08/2024
Aceito: 25/10/2024