

Nas tessituras da *escrevivência* de Conceição Evaristo: a palavra-gesto como escrita do corpo na arte de Rosana Paulino e Sônia Gomes

In the weavings of Conceição Evaristo's *escrevivência*:
the word-gesture as body writing in the work of Rosana
Paulino and Sônia Gomes

Blenda Souto Maior Belém
USP

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98749>

Resumo

As investigações aqui apresentadas compõem um entrelaçamento entre a literatura e as artes visuais, alinhavada pela *escrevivência*, conceito cunhado pela escritora e crítica literária brasileira Conceição Evaristo, compreendida como uma episteme que se inscreve no corpo, através do gesto. Apresento reflexões sobre a *escrevivência* sendo articulada como metodologia de escrita gestualizada, através da arte têxtil, nas obras das artistas brasileiras Rosana Paulino e Sônia Gomes. A *escrevivência* nos convida a dilatar os contornos da produção literária brasileira, apresentando-se como recurso possível que abarca a pluriversalidade de narrativas e dos modos interpretativos sobre a experiência negra, sendo também um aparato teórico possível de estabelecer diálogos com produções negras em outras áreas do conhecimento e configurando-se como um operador para análise de produções que se relacionam com a corporalidade.

Palavras-chave: Conceição Evaristo; *escrevivência*; gesto; literatura; artes visuais.

Abstract

This article is an intertwining between literature and the visual arts, stitched with the concept of *escrevivência*, developed by brazilian writer and literary critic Conceição Evaristo, understood as an episteme that is inscribed in the body, through gesture. I present reflections about *escrevivência* as a methodology of gesturalized writing, through textile art, in the works of brazilian artists Rosana Paulino and Sônia Gomes. The *escrevivência* invites us to expand the contours of Brazilian literary production, presenting itself as a possible resource that encompasses the pluriversality of narratives and interpretative modes about the black experience. It is also a theoretical apparatus that can establish dialogues with black productions in other areas of knowledge and is configured as an operator for analyzing productions that relate to corporality.

Keywords: Conceição Evaristo; *escrevivência*; gesture; literature; visual arts.

Os primeiros fios

As tradições manuais das artes têxteis estão, de modo indissolúvel, relacionadas às gestualidades do corpo, pois são formas de conhecimento que necessitam do gesto e da corporalidade para se realizarem, serem transmitidas e compartilhadas, configurando-se, assim, como conhecimentos incorporados. As gestualidades, intrínsecas às práticas têxteis, são lugares de inscrição de epistemes nas quais residem sentidos que me permitem, nas investigações que apresento aqui, tecer relações características das manualidades têxteis entre os movimentos do corpo, como modos de escrita capazes de construir narrativas relacionadas à memória ancestral presente no gesto.

As práticas manuais têxteis são modos de inscrição ativa das subjetividades, dos conhecimentos, memórias e tradições que estão imbricados às gestualidades do corpo que as cria. O processo de construção de narrativas através das práticas têxteis, que têm nas gestualidades do corpo seu lugar de nascimento, é o que a intelectual Leda Maria Martins (2021, p. 41) intitula como oralituras: “a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais”.

A autora argumenta ainda que as oralituras são modos de inscrição do conhecimento no corpo que apontam para outra perspectiva de compreensão sobre a relação entre corporalidade e conhecimento, pois propõem a “grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura a dicotomia entre a oralidade e a escrita” (Martins, 2021, p. 41).

Tal rasura mencionada pela autora pode ser observada nas manualidades

têxteis, uma vez que, para transmissão e apreensão desses conhecimentos, faz-se necessária a presença da oralidade, aqui compreendida como um elemento que ultrapassa os contornos apenas da fala e da voz, abarcando os gestos, a escuta, a visão e todos os sentidos requeridos e necessários para o ato de contar uma história através da palavra oral. A gestualidade do corpo e a palavra oral se encontram na construção das narrativas do gesto empregadas e produzidas pelas manualidades têxteis. Uma vez que se performa a escrita através do gesto, o próprio ato de tecer, trançar, bordar, coser etc., é a escritura em si, que se realiza através do movimento do corpo, criando **palavras-gestos**, narrativas que transitam entre as veredas da visualidade, gestualidade e oralidade.

Compreendidas no âmbito das oralituras, as manualidades têxteis são inscrições ativas do conhecimento, uma vez que carregam modos específicos de feitura relacionadas às tradições de cada povo ou sociedade que produz, tendo na tradição oral o principal modo de transmissão desses conhecimentos através das gerações. Muito embora as manualidades têxteis sejam práticas que estão presentes na história das sociedades do mundo ocidental e nas culturas de povos tradicionais, estas são atividades que, apesar de representarem valorosos modos de preservação e manutenção de conhecimentos, passaram, ao longo da história, por processos de apagamentos. Tal fenômeno se deve tanto pelo recorte de gênero atribuído a essas técnicas nas sociedades ocidentais quanto – e sobretudo – à desvalidação dos modos orais e manuais de produção e transmissão de conhecimentos, em benefício das letras escritas, como afirma Martins:

No sistema colonial, a ênfase na escritura prolonga essa ilusória dicotomia entre o oral e o escrito, este, sim, tornado instrumento das práticas de dominação e das desiguais relações de poder e das estratégias de exclusão dos povos que privilegiam as performances corporais como formas de criação, fixação e expansão de conhecimento (Martins, 2021, p. 33).

As performances corporais citadas por Martins se estendem para os modos pelos quais os povos africanos reterritorializaram, no Brasil, práticas próprias de produção do conhecimento ocorridas através da corporalidade. O canto, a dança, os movimentos do corpo empregados para tocar instrumentos e toda gestualidade relacionada à musicalidade ancestral é também oralitura. Nesse sentido, a noção de tessitura empregada para as artes têxteis, como um conjunto de fios e linhas que formam em tecido, pode ser ampliada para incorporar o modo como determinados conjuntos de notas musicais de um instrumento ou da voz humana compõem também tessituras. Ampliado em seus múltiplos sentidos, o termo tessitura apresentado neste texto abarca a noção de corporalidade como modo de produção e compartilhamento de conhecimentos incorporados.

Figura 01 : Cestaria produzida pelas pessoas artesãs do Quilombo do Campinho da Independência, em Paraty, no Rio de Janeiro



Fonte: Reprodução/Museu Tramas Daqui

Maneiras de costurar, trançar, entrelaçar fios, seja de modo a ter funcionalidade na criação de utensílios – como as cestarias criadas no Quilombo do Campinho, em Paraty, no Rio de Janeiro, onde se guarda a tradição da fabricação de cestas trançadas em palha – ou ainda na criação de adornos – como na ornamentação de tecidos e vestimentas para cerimônias ou rituais, tapeçarias, redes, etc. – são práticas inseridas no seio das sociedades e que carregam consigo significados relacionados às tradições, memórias e expressões artísticas da cultura e história de cada povo. As manualidades têxteis como o tecer, enredar, bordar, coser etc., configuram-se como modos de inscrição do conhecimento através do gesto, que estão presentes na história de diversos povos no ocidente e em culturas tradicionais orientais e africanas.

Essas tecnologias ancestrais fazem parte das culturas dos povos africanos trazidos, compulsoriamente, para o continente americano durante o período colonial. São práticas que estão inseridas nas comunidades e atreladas ao modo como os povos se relacionam com o território que ocupam, a natureza e a própria estrutura comunitária. Na sociedade brasileira, atualmente, tais expressões artísticas podem ser encontradas nos remanescentes quilombos, comunidades ribeirinhas e comunidades interioranas que, através da transmissão oral, permanecem criando tessituras, redes, trançados e tramas ao longo dos tempos, como é evidenciado nas imagens das tramas produzidas no Quilombo de São Lourenço, em Goiana, Pernambuco.

Figura 02: Tramas que remetem às redes de pesca feitas pelas pessoas artesãs do Quilombo de São Lourenço, em Goiana, litoral norte de Pernambuco



Fonte: Reprodução/Facebook Quilombolas de São Lourenço

O projeto civilizatório colonial provocou um apagamento dos conhecimentos que tinham no corpo seu local de assentamento, dando primazia à escrita alfabética. Apesar do sistemático processo de desvalidação, as manualidades têxteis, e toda a gama de conhecimentos que têm no corpo seu local de inscrição, permaneceram sendo transmitidas e compartilhadas através de gestualidade e da memória corporal, reafirmando, através dos tempos, o corpo como portador de um conhecimento que reside no gesto, como afirma Martins (2021, p. 22): “o que no corpo e na voz se repete também é episteme”.

São formas de criação do gestual que possibilitam a construção de narrativas que utilizam como suporte tecidos, linhas, agulhas, fios, fibras etc., relacionadas sobretudo à cosmo percepção particular de cada povo, que produz, através da tradução de subjetividades, tessituras. Nesse sentido, os conjuntos de procedimentos e processos incorporados ao fazer têxtil, que são transmitidos através da tradição oral e da gestualidade, devem ser

compreendidos como epistemes que estão inseridas dentro do campo das corporeidades.

Figura 03: Renda de Labirinto feita pelas pessoas artesãs do Quilombo Pedra D'água, no município de Ingá, na Paraíba



Autoria: Alberi Pontes

As fotografias das urdiduras rendadas tradicionais do Quilombo Pedra D'água, no município de Ingá, Paraíba, exemplificam os modos como as artes têxteis configuram-se como narrativas do gesto que atravessam gerações: são oralituras transmitidas pela palavra oral e pelo gesto, e carregam consigo elementos que servem de fundamento para epistemologias negras características e próprias da comunidade. Desse modo, como já citado, aspectos da tradição oral, somados às gestualidades, apresentam-se como pontos imprescindíveis para a compreensão das práticas têxteis em seus modos de transmissão e compartilhamento de conhecimento. Por exemplo, tanto para aprender como para ensinar uma técnica têxtil são necessárias a

atenção do olhar no gesto de quem ensina, a escuta atenta aos ensinamentos sobre as etapas do processo, assim como a repetição do gesto ensinado pela pessoa que está aprendendo.

Múltiplos sentidos do corpo são requeridos nesse aprendizado, fazendo da oralidade e da gestualidade elementos principais do processo. De acordo com o intelectual Amadou Hampâté Bâ (2010), a palavra oral, dentro da cosmo percepção dos povos africanos, carrega a força vital que está relacionada ao estatuto moral, ético, espiritual do ser em sua relação com a natureza, a comunidade e o universo. O autor disserta sobre a técnica da tecelagem, considerada como um ofício tradicional em sua relação com a tradição oral:

Os ofícios artesanais tradicionais são os grandes vetores da tradição oral. [...] Tomemos o exemplo do tecelão, cujo ofício vincula-se ao simbolismo da Palavra criadora que se distribui no tempo e no espaço. Os gestos do tecelão, ao acionar o tear, representam o ato da criação e as palavras que lhe acompanham os gestos são o próprio canto da Vida (Hampâté Bâ, 2010, p.185-6).

O próprio ato de tecer em si, a partir da perspectiva apresentada por Hampâté Bâ, relaciona-se com o ato criativo, já que, no entremeado de cada gesto empregado, está a relação com a força vital. Essas considerações teóricas são importantes, pois é notável o modo como o pensamento e o conhecimento dos povos africanos foram reterritorializados para o continente americano, através do trânsito atlântico ocorrido no período escravocrata e constantemente atualizado com a afrodíaspóra em seus trânsitos e mobilidades. Desse modo, ao analisar produções afrodiaspóricas nos diversos campos do conhecimento, a noção de ancestralidade, de modo recorrente, compõe a tessitura criativa de pessoas negras artistas. A ancestralidade representa, na perspectiva dos povos africanos e de seus descendentes na diáspora, força motriz e potência criadora; nesse sentido, é

um fundamento que ocupa o “cerne da concepção de universo. O universo interliga todas as coisas. Logo, a ancestralidade permeia todos os seres que compõem esse universo. Se a ancestralidade é a expressão do sagrado, este sagrado manifesta-se através da força vital” (Oliveira, 2006, p. 19), que mobiliza o ato criativo presente nas gestualidades têxteis.

Desse modo, a corporalidade, o gestual e a oralidade são locais de inscrição de uma episteme por onde permeia a ancestralidade. O ato criativo empregado nas manualidades têxteis – seja ele o gesto do trançar, tecer, bordar, enredar, coser, entrelaçar etc. – é também um gesto criador, que retoma o conhecimento passado através do tempo e da oralidade por gerações e gerações, acessando assim a ancestralidade, que é energia vital criadora, através do ato criativo da gestualidade. Desse modo, transmitir, compartilhar, ensinar, aprender as práticas têxteis, através da oralidade e do gesto, é também acessar a força vital que mantém vivas essas tradições.

Seguindo o fio do pensamento dos povos africanos, dentre elementos que constroem a cosmopercepção além da palavra oral, que está adensada à ideia de força vital e da ancestralidade, há também a noção de tempo que difere dos sentidos ocidentais de progressividade e linearidade. Nas tessituras do pensamento de Leda Maria Martins (2021, p. 63), a ancestralidade está relacionada com as temporalidades curvilíneas, onde incide o tempo espiralar: a autora afirma 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”.

O pensamento que Martins nos oferta permite compreender como as manualidades têxteis relacionam-se de modo particular com a noção de tempo, visto que são técnicas que se transpõem para outras temporalidades, onde o tempo se torna dilatado, expandido, pois acessam outras dimensões temporais, atreladas ao gesto e à memória ancestral. Tomemos como

exemplo a repetição dos gestos empregados nas manualidades têxteis, os movimentos do corpo necessários para a feitura de tramas, tessituras, bordados ou costuras: ao serem repetidos, nunca são os mesmos gestos, há sempre um ato criador de renovação no processo, do mesmo modo que o produto final dessa gestualidade também nunca se repete, é sempre uma obra única, visto que ali estão a tradução e a impressão das subjetividades do corpo em movimento; são palavras-gestos que dilatam os contornos do que é escrito em sua articulação com a oralidade, a gestualidade, a visualidade, e atravessam múltiplos territórios em sua contínua atualização criativa.

A repetição da gestualidade na arte têxtil é um exercício constante que se volta simultaneamente para o passado, o presente e o futuro, num pulso que movimenta um eterno ciclo de continuidades e [re]criação. Novamente, o termo “tessitura” nos permite ampliar os contornos do debate sobre corporalidade como modo de inscrição do conhecimento por onde flui a ancestralidade e a temporalidade espiralar. Como exemplo, a repetição das notas de uma tessitura musical pode também ser considerada um ciclo de continuidades, onde sonoridades, gestualidades e vocalidades se renovam a cada retorno.

O prefixo *re* nos remete à necessidade de uma volta, de um fazer-se de novo, de uma retrospectiva, de uma retroação, mas também, nos aponta para uma repetição a vir, produzir-se à frente, como uma **memória do futuro**. No prefixo *re*, de remorrer, anelam-se o retornar, o tornar-se e volver no passado, assim como o reatar, reinstaurar, reativar o porvir (Martins, 2021, p. 205, grifo meu).

A noção de continuidade se inscreve no movimento simultâneo da volta para o passado e de projeção para o futuro, estabelecendo um diálogo com a noção de ancestralidade, essencial no que tange ao pensamento e à produção de conhecimento e artística de povos de culturas tradicionais brasileiras – que mantêm viva a tradição das práticas têxteis, como as

comunidades quilombolas e ribeirinhas citadas no texto –, bem como aos modos interpretativos da experiência negra realizados por artistas da afrodíaspóra na contemporaneidade. A dimensão de retorno e renovação que está aderida ao conceito de tempo espiralar se torna indispensável na compreensão de dinâmicas temporais que confrontam os sentidos de progressão e linearidade presentes no pensamento ocidental, e nesse sentido se aproxima da noção de circularidade já que, de acordo com o intelectual quilombola Antônio Bispo dos Santos, “essa lógica é organizada em começo, meio e começo” (Bispo dos Santos, 2019, p. 27), como um movimento que permite o retorno e a renovação, onde tudo está em constante continuidade, transformação e recriação.

Tal percurso teórico apresentado torna-se indispensável para a compreensão dos modos de inscrição ativas de epistemes que residem no corpo e de como esses processos estão relacionados ao pensamento dos povos africanos que foram transpostos para o Brasil. Tais reflexões alinhavam a maneira pela qual a *escrevivência* de Conceição Evaristo se articula enquanto aparato teórico de análise e metodológico de escrita, que tem seu fundamento no pensamento dos povos africanos, assim, configurando-se como uma episteme que se relaciona com as gestualidades do corpo e é capaz de ser acionada na análise de práticas manuais têxteis, bem como de produções em campos do conhecimento que vão além dos contornos da literatura brasileira.

Os fios que compõem a *escrevivência* de Conceição Evaristo

Conceição Evaristo é uma das mais notáveis escritoras em atividade no campo da Literatura Brasileira. Além de romancista, poeta e contista, a autora destaca-se por suas contínuas reflexões teóricas acerca da literatura, uma vez

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

que se empenha também em investigar o próprio exercício literário, trilhando uma notável trajetória acadêmica. Dentre a sua profícua produção literária e acadêmica, destaca-se a *Escrevivência*, um operador teórico e metodológico de escrita que alinhava todo o seu projeto literário e estético ao longo dos anos, configurando-se também como aporte teórico crítico possível de ser acionado para o estudo e desenvolvimento de produções negras nos campos das artes. A *escrevivência* extrapola os limites da própria obra da escritora, pois trata-se de um aparato conceitual investigativo de análise teórica, mas que é também aparato metodológico de escrita que abre as possibilidades de criação e dos modos interpretativos da experiência negra através dos tempos, pois possibilita uma elaboração especulativa e fabulatória de passado, presente e futuro que se fundamenta, paralelamente, na experiência negra histórica e contemporânea.

Conceição Evaristo utiliza a elaboração da escrita como laboratório de suas investigações teóricas sobre o campo, mesclando experiências pessoais do cotidiano – a partir do seu *locus* social como mulher negra oriunda da classe popular – ao exercício imaginativo de outras possibilidades dessa experiência vivida, utilizando da invenção como solo fértil de criação de sua escrita. O resultado dessa combinação é uma perspectiva crítica e reflexiva sobre a sociedade brasileira que subjaz latente em sua obra literária, trazendo aspectos da realidade que não permanecem circunscritos apenas como um índice do real vivido, construindo assim um *locus* enunciativo capaz de realizar uma autoapresentação enquanto *sujeita* que se inscreve no tecido social brasileiro e na literatura brasileira, falando de si a partir de um lugar de dentro da experiência.

Dentre os aspectos que quero destacar sobre a *escrevivência*, o mais importante deles – que faz esse operador teórico ultrapassar os limites de uma simples aglutinação de termos – é a imagem da mulher negra que esteve, no

passado, inserida na estrutura escravocrata em situação de subalternidade, a Mãe Preta. *A escrevivência*, ao restaurar a imagem da mulher negra escravizada, propõe um deslocamento de imagens e representações de mulheres negras no interior da literatura brasileira. Em seu projeto literário e estético, Conceição Evaristo confronta estereótipos ligados à condição de subalternidade, que estão inscritos na literatura brasileira, e constrói não apenas aspectos positivos para suas personagens, como também uma complexa tessitura de sentimentos, em suas contradições, temores, incompletudes e anseios próprios da subjetividade humana. A autora afirma:

A imagem fundante do termo é a figura da **Mãe Preta**, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande. [...] **Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado.** [...] E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, **sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais** (Evaristo, 2020a, p. 29-30, grifos meus).

A *escrevivência* de Conceição Evaristo propõe uma ruptura do silenciamento imposto às mulheres negras. Dessa forma, o silêncio emerge como um lugar de produção de sentidos na construção de um *locus* enunciativo próprio, que está diretamente atrelado ao *locus* social, provocando tensionamentos nos sentidos hegemônicos que causam sistemáticos apagamentos, tanto dentro da literatura como na própria estrutura social, através do mecanismo que a intelectual Sueli Carneiro (2023, p. 89) intitula de epistemicídio: “o processo persistente de produção da inferioridade intelectual ou da negação da possibilidade de realizar as capacidades intelectuais”. Nesse sentido, a escrita evaristiana promove a construção de uma polifonia de vozes que relatam suas próprias perspectivas de vida, como protagonismo de suas experiências através da autoenunciação.

Ao analisar em perspectiva o projeto estético e literário da escritora, deve-se evidenciar também o empenho em denunciar as constantes violências e opressões vivenciadas pelas pessoas negras na sociedade brasileira, e, em especial, pelas mulheres negras, resultantes da combinação entre racismo e sexismo. Nota-se o engajamento em reavivar a memória e a história negra, conferindo-lhes contornos positivos, através do diálogo com fatos históricos, mas, sobretudo, é possível verificar o empenho em resgatar o pensamento dos povos africanos, assim como a utilização de elementos e signos das religiões de matrizes afro-brasileiras na construção de metáforas e referências dos textos, por exemplo, alusões a orixás e mitos fundadores.

Desse modo, a escrita evaristiana confronta os sentidos hegemônicos que estão aderidos ao cânone literário, escapando aos contornos de uma escrita pautada em aspectos como dor, sofrimento e ausência, e configurando-se como um espaço de recomposição de subjetividades através da afirmação positiva da ascendência africana, o que evoca sentidos de uma dimensão coletiva da experiência negra.

A Escrivivência pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, **ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia** e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade (Evaristo, 2020a, p. 35-8, grifos meus).

Entre os fios que compõem a tessitura da escrita de Conceição Evaristo emerge a condição de escrever de uma experiência individual que reflete a experiência compartilhada de um grupo social. Através de uma *práxis* quilombola, a escritora conclama um corpo coletivo que tem a resistência e a liberdade como ideais a serem alcançados. A historiadora Beatriz Nascimento (2021, p. 109) afirma que o sentido de quilombo compõe “um universo

simbólico em que seu caráter libertário é considerado um impulsionador ideológico na tentativa de afirmação racial e cultural do grupo”. Desse modo, o ideal quilombola configura-se, para a *escrevivência*, como novas possibilidades de vida, como bússola que direciona no horizonte.

Como metodologia de escrita, a *escrevivência* utiliza enquanto recurso estético o ato criativo de embaralhar de modo intencional realidade e ficção. A invenção é um traço recorrente da escrita da autora que, sem reservas, reafirma em prefácios e epígrafes de seus livros: “Invento? Sim, invento sem o menor pudor. [...] Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma *escrevivência*” (Evaristo, 2016, p. 7). As fronteiras entre real e ficção diluem-se, tornando o texto literário um território que amplia as possíveis traduções da experiência negra em sua relação com a história e as memórias particulares, o que se apresenta como procedimento metodológico de escrita capaz de [re]contar as histórias negras, enquanto dilatador dos sentidos dessas histórias.

Aponto tais aspectos sobre a *escrevivência* evaristiana destacando a maneira como essa episteme configura-se como uma potente ferramenta de criação de reivindicação dos modos interpretativos da experiência negra, pois o debate sobre o direito à imaginação dentro do campo da literatura negra apresenta-se hoje enquanto um terreno fértil de possibilidades interpretativas e debate. A criação artística em si apresenta-se, para as pessoas negras, enquanto um espaço possível de recusa e resistência diante das violências raciais ainda operantes no tecido social, sendo a ficção um ambiente de múltiplas possibilidades.

Fundamentos da *escrevivência* como uma episteme que se inscreve no corpo

Apresentados alguns dos elementos substanciais da escrita de Conceição Evaristo, que alinhavam seu projeto estético e literário, dedico-me agora a elucidar a maneira pela qual a *escrevivência*, como aparato teórico e metodológico, pode ser compreendida como um conhecimento que se inscreve no corpo, através dos gestos e da corporalidade. A escritora nos oferta, em seu texto-depoimento *Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita* (Evaristo, 2020b), com alguns índices pelos quais pode-se costurar um caminho investigativo sobre a importância da gestualidade em sua escrita. Ela afirma:

Talvez o primeiro sinal gráfico que me foi apresentado como escrita tenha vindo de um **gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe?** Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda? [...] Era um **ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos**, em que todo o corpo dela se movimentava e não só os dedos (Evaristo, 2020b, p. 49, grifos meus).

Aspectos fundamentais que compõem a tessitura da episteme esvaristiana estão presentes nesse excerto. A figura de sua mãe é apresentada como nuclear em sua prole e portadora do conhecimento, em relação com a figura da **Mãe Preta**, imagem que está aderida ao cerne da *escrevivência*, escapando do estereótipo da mulher negra em sua condição de sujeição no período colonial. A gestualidade da mãe é colocada como um conhecimento-herança de seus antepassados, onde o corpo é local de inscrição e memória. A escritora estabelece uma relação entre os movimentos do corpo de sua mãe com a fonte primeira do que se pode ser compreendido como escrita; entretanto, a autora apresenta essa experiência de modo dilatado,

ultrapassando a compreensão da escrita puramente alfabética, uma vez que relaciona a noção de escrita com a corporalidade materna e a ancestralidade presente nos gestos, tecendo uma relação dos conhecimentos assentados nos movimentos do corpo de sua mãe com os conhecimentos dos povos africanos. Nesse sentido, há um ponto de contato entre a *escrevivência* proposta por Conceição Evaristo e a oralitura de Leda Maria Martins, visto que são epistemes que propõem a relação íntima e imbricada entre corpo e memória, por onde se assenta a ancestralidade, nascedouro de uma produção literária que não está circunscrita apenas nas letras grafadas, mas intimamente relacionada à corporalidade.

A ancestralidade é resgatada nessa composição como um elemento que estabelece relações diretas com a cosmopercepção africana através da memória do corpo. Como já citado anteriormente, a noção de ancestralidade, para os povos de culturas tradicionais africanas, carrega o simbolismo da força vital que rege e movimenta o universo, enquanto um preceito que estrutura a vida em comunidade e a relação com a natureza. Na diáspora negra, a noção de ancestralidade permeia toda a produção de conhecimento e artística dos povos afro-diaspóricos, como se observa na produção literária de Conceição Evaristo. A força vital, representada pela ancestralidade, articula-se com a memória do corpo em seus movimentos, pois é também através dos movimentos do corpo – seja através da dança, das práticas têxteis e manuais, dos gestos empregados no ato de tocar um instrumento ou em rituais religiosos etc. – que se conecta com a ancestralidade.

A memória presente no corpo transpõe-se em escrita, de modo que a criação textual, no âmbito da gestualidade, é também local por onde emana a torrente criativa em sua relação com a ancestralidade. Nesse sentido, a *escrevivência* apresenta-se enquanto campo de criação literária indissolivelmente relacionada ao corpo, como afirma a autora: “Pela

memória da pele, escreve-se, inscreve-se um corpo-sujeito que busca o seu próprio pertencimento, que observa como dono de si próprio” (Evaristo, 1996, p. 89).

Nessa tessitura, a oralidade se apresenta como mais um elemento de fundação por onde a criação literária estabelece relações com o pensamento dos povos africanos. O exercício da escrita de Conceição Evaristo mostra-se adensado aos modos orais de transmissão de conhecimento; é uma característica presente nos textos da autora que constantemente reforça a oralidade como um dos lugares primeiros de nascimento de sua escrita. Ela afirma: “creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências” (Evaristo, 2020b, p. 52).

A oralidade presente no hábito de contar histórias, que atravessa a infância da escritora, marca todo seu projeto estético e literário. Dentro desse contexto, é importante salientar a multiplicidade de sentidos que constroem o próprio ato da contação de histórias, que solicita voz, escuta, visão e os movimentos do corpo em sua gestualidade. Sendo um modo incorporado de transmissão do conhecimento, a oralidade esgarça a noção do conhecimento centrado na escrita, na voz e na fala, e convoca o corpo por inteiro. O resultado desse engendramento é um *locus* enunciativo que reproduz os múltiplos falares adensados aos conhecimentos do povo negro em sua relação com a ancestralidade.

Em seu empenho por resgatar a memória e a história negra, Conceição Evaristo busca a tradição africana, onde, como afirma o intelectual Hampâté Bâ (2010, p.169), “a tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos”, para construir um *locus* enunciativo que se contrapõe aos modos hegemônicos de construção de conhecimento. A escrita evaristiana recupera tradições e conhecimentos que passaram por

processos de apagamento e invisibilização, conferindo novos sentidos em seu projeto estético e literário, e fazendo da oralidade uma marca sempre presente em seus textos.

Esse exercício literário extrapola os contornos da escrita alfabética e se realiza através da memória presente na gestualidade, por onde permeia a ancestralidade e a oralidade. O pensamento de Leda Maria Martins torna-se indispensável para a compreensão da *escrevivência* de Conceição Evaristo, em sua articulação como uma episteme no âmbito das corporalidades. Para retomar o fio de sua reflexão, Martins (2021, p. 41) utiliza a “oralitura” para “aludir a alguns modos e meios pelos quais, no âmbito das práticas performáticas, o gesto e a voz molduram no corpo a grafia dos saberes de várias ordens e de naturezas as mais diversas”. Nesse sentido, reforço que oralitura e *escrevivência* se encontram na composição de uma tessitura epistemológica que propõe a construção de textualidades de modo dilatado, através das gestualidades como conhecimentos que se assentam no corpo e em seus movimentos, nos quais a ancestralidade é um ponto de conexão com o modo de construção e transmissão de conhecimento baseado nos pensamentos dos povos africanos que foram transladados para o continente americano, por onde se articula a memória ancestral através do gesto.

Como modo de elucidar as exposições conceituais desenvolvidas nesse percurso investigativo, tomemos como exemplo a história de Ponciá Vicêncio, personagem-título do primeiro romance publicado por Conceição Evaristo, em 2003, que realiza, nas entremeadas de deslocamentos físicos, geográficos, e nas malhas do tempo e dos retalhos de sua memória, uma rota de reencontro consigo mesma para a recomposição de sua subjetividade através dos movimentos do seu corpo. A personagem vive um enredo de sucessivas perdas, ausências e o acúmulo de violências físicas e vulnerabilidades que resultam no apartamento de si e na fragmentação de sua subjetividade.

Ao longo do desenvolvimento da trama, a personagem passa a se sentir mobilizada pelo entendimento de sua própria história, e empreende deslocamentos migratórios entre o ambiente rural, em que nasceu e cresceu, e a cidade grande. Em processo de padecimento emocional, Ponciá Vicêncio vive o silêncio e escolhe o recolhimento da mudez como abrigo, passando a se expressar sobretudo por sua gestualidade.

A imagem do barro e a herança são signos que emergem na narrativa do romance por onde a protagonista, em sua gestualidade, acessa a ancestralidade presente em sua corporalidade. Ponciá Vicêncio é portadora de uma herança deixada pelo seu Vô Vicêncio, e a voz narrativa afirma que “a neta, desde menina, era o gesto repetitivo do avô no tempo” (Evaristo, 2017, p. 54). A semelhança da personagem com o avô, através da corporalidade, está inserida no romance como uma noção de continuidade, pela qual Ponciá traduz em seus gestos o acúmulo das camadas de violências vividas por seus ancestrais. Em contrapartida, a imagem do barro, matéria-prima de sua arte, é o elemento de conexão com a sua família, com a comunidade e o território de origem. A arte com o barro é apresentada no romance como fonte de criação de novos significados para a existência da personagem, que empreende um movimento de retorno para buscar o barro no rio em sua terra de origem. A relação entre *escrevivência* e gestualidade emerge no romance através do recurso da metalinguagem, no seguinte trecho:

Desfiava fios retorcidos de uma longa história. Andava em círculos, ora com uma das mãos fechadas e com o braço para trás, como se fosse cotó, ora com as duas palmas abertas, executando calmos e ritmados movimentos, como se estivesse moldando alguma matéria viva. Todo cuidado Ponciá punha nesse imaginário ato de fazer. Com o zelo da arte atentava para as porções das sobras, a massa excedente, assim como **buscava, ainda, significar as mutilações e as ausências**, que também conformam um corpo. **Suas mãos seguiam reinventando sempre e sempre. E, quando quase interrompia o manuseio da arte, era como se perseguisse o manuseio da vida,**

buscando fundir tudo num ato só, igualando as duas faces da moeda. Seus passos em roda se faziam ligeiramente mais rápidos, então, sem contudo se descuidar das mãos. Andava como se quisesse emendar um tempo ao outro, seguia agarrando tudo, o passado-presente-e-o-que-há-de-vir (Evaristo, 2017, p. 110-111, grifos meus).

O trecho ilustra a noção de continuidade presente no romance sendo apresentada como possibilidade de tecer novos significados através da gestualidade, onde “o corpo é o local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações” (Martins, 2021, p. 208). Na repetição do movimento do corpo da protagonista, seja a gestualidade semelhante ao avô ou a gestualidade do trabalho com o barro, reside o ato de [re]criação por onde flui e emana a energia vital da ancestralidade, pulso de continuidade de vida e perspectiva de futuro. A elucidação dos significados da herança através da gestualidade, através do ato de moldar o barro com as mãos, é o meio pelo qual Ponciá permite dar vazão ao conhecimento que habita em sua corporalidade. O gesto criativo de Ponciá com a arte do barro é a via de reencontro com a sua ancestralidade e consigo mesma, que permite a recomposição de sua subjetividade e a elaboração dos traumas sofridos.

Traçar uma linha investigativa da história da personagem Ponciá Vicêncio em sua relação com a gestualidade permite esmiuçar os modos como a *escrevivência* se apresenta no projeto estético e literário de Conceição Evaristo, para assim dilatar os seus contornos para além da literatura. Com a relação que a escritora cria no romance, entre a personagem e a arte manual do barro, ela nos oferta um caminho a ser pavimentado para estabelecer diálogos entre a *escrevivência*, sendo compreendida através da gestualidade e dos conhecimentos incorporados, com outras artes que têm no corpo seu veículo e ambiente de realização.

A *escrevivência* e outras artes

A partir das reflexões apresentadas, puxarei fios que pretendem alinhar as investigações da *escrevivência* de Conceição Evaristo sob a perspectiva da gestualidade. Sendo assim, inicio questionando: é possível pensar a *escrevivência* como operador teórico que emerge da literatura para expandir as reflexões teórico-analíticas nos estudos de outras áreas do conhecimento que dialogam com a performatividade do corpo? É possível estabelecer uma aplicabilidade da *escrevivência* como aporte metodológico de criação de escrita gestualizada em outras áreas da produção artística afrodiaspórica? Para enveredar pelos caminhos conduzidos por essas indagações, retomo a discussão, empreendida no início desse artigo, sobre as manualidades têxteis que se configuram como epistemes incorporadas e que carregam a memória ancestral presente no gesto.

Transposta para as artes visuais, a *escrevivência* em seu modo gestualizado pode ser utilizada enquanto aparato teórico para analisar produções que utilizam as práticas têxteis como técnica na construção de narrativas, e, igualmente, em seu aspecto metodológico de produção, quando na gestualidade estão acrescidos os sentidos epistemológicos que são grafados através dos movimentos do corpo. Nesse sentido, as manualidades têxteis, como já abordado anteriormente, configuram-se como formas de escrita do corpo, por meio da tradução das subjetividades que resultam em tessituras, onde os tecidos, os fios e tramas servem de suporte para a narrativa que se realiza através da performatividade do corpo e seus movimentos. O bordado à mão, tal qual a costura, são práticas têxteis manuais utilizadas pela artista visual paulistana Rosana Paulino como expressão poética e estão presentes em diversas obras ao longo de sua carreira artística, que aborda, no campo da arte contemporânea, aspectos da sua própria vivência como mulher negra

no tecido social brasileiro. Ela afirma:

Pacientemente, como uma Penélope contemporânea ou, quem sabe, como uma enorme aranha, **vou cruzando os fios de uma existência que se torna visível a partir das obras produzidas.** Este tecer, que mais do que simbolicamente representa uma maneira real de se colocar no mundo, procura também trazer à tona vestígios de momentos passados, como as aulas de costura e artesanatos tidas na infância e que, neste momento, passam a ter um sentido totalmente diverso, desvelando um universo escondido no mais profundo de mim (Paulino, 2011, p. 25, grifo meu).

A artista utiliza as manualidades no universo têxtil como substrato para sua produção, conferindo novos significados para as técnicas têxteis e confrontando os sentidos que pretensamente circunscrevem a arte têxtil num lugar que pretende corresponder aos sentidos hegemônicos, relacionados a aspectos como submissão, docilidade, domesticidade, reminiscências das assimetrias nas relações de gênero e à condição da mulher. Rosana Paulino investiga, em sua obra, a imagem da mulher negra, buscando construir novos sentidos que rasuram estereótipos construídos a partir de aspectos ligados à condição de subalternidade e silenciamento, historicamente imposta às mulheres negras. Ela estabelece um primeiro ponto de contato com a *escrevivência* evaristiana, que se apresenta como episteme que nasce de uma mulher negra empenhada em rasurar imagens de subalternidade adensadas à experiência de gênero negra.

Em uma de suas obras mais emblemáticas, a série de bordados intitulada *Bastidores* (1997), subjaz a imagem da mulher negra silenciada. A artista utiliza impressões – ampliadas em tecido – de fotografias de mulheres negras no formato 3x4cm, em preto e branco, nas quais realiza intervenções com bordados à mão, com linhas na cor preta. Destaca-se, nessa obra, a maneira como a técnica do bordado é aplicada sobre o tecido de modo a enfatizar as

violências históricas e sistêmicas das quais as mulheres negras são as maiores vítimas. Tanto os locais onde os bordados são aplicados – boca, olhos e garganta, que carregam os significados do poder de falar e se ver – quanto o modo como os pontos de bordado são feitos – de forma brusca e grosseira – evidenciam o caráter de denúncia das violências que marcam historicamente a experiência de mulheres negras, a partir da combinação entre o racismo e o sexismo. Contrapondo-se à ideia de delicadeza e cuidado que são atribuídos à técnica do bordado à mão, essa obra constrói significados pelos quais a artista desvela o acúmulo de violências que recaem sobre os corpos e a imagem das mulheres negras.

Figura 04: Série Bastidores, Rosana Paulino, 1997



Fonte: Reprodução Internet <https://www.rosanapaulino.com.br/>

O modo como Rosana Paulino emprega, em cada ponto de bordado, gestos que constroem significados relacionados à sua própria experiência como mulher negra na sociedade, estabelece sentidos que dialogam de modo íntimo com a *escrevivência* de Conceição Evaristo. Cada ponto tecido pela artista compõe uma narrativa de palavras-gestos, onde o ato em si de bordar sobre as imagens constrói os sentidos da obra. Em consonância com a *escrevivência*, Rosana Paulino investiga e traz à tona o debate sobre o silêncio

imposto à mulher negra. Nesse sentido, pode-se aplicar a *escrevivência* enquanto aparato teórico de análise e metodológico de produção na obra de Rosana Paulino, uma vez que o silêncio emerge como produtor de significados, confrontando os sentidos hegemônicos de estereótipos que estão inscritos no interior da sociedade brasileira e que causam esse silenciamento. O ato criativo da artista, através de sua gestualidade, ou seja, o ato de bordar em si, constrói sentidos que buscam romper com a imagem da mulher negra silenciada.

Em seu projeto artístico, Rosana Paulino mostra-se empenhada em tratar de questões caras à experiência negra em seu recorte de gênero. Em sua obra *Parede da Memória* (1994-2015), a artista utiliza a impressão de imagens de sua própria família para compor um grande mosaico de pequenas peças bordadas à mão. A obra é formada pela repetição de 11 fotografias dispostas lado a lado de modo a preencher o espaço expositivo. O recurso da repetição faz alusão ao jogo da memória e marca a existência das pessoas negras em coletivo. A elaboração de um *locus* enunciativo que parte da experiência individual para falar de uma coletividade é uma marca da *escrevivência* de Conceição Evaristo. Ambas se mostram empenhadas em abordar, em suas produções, perspectivas que permeiam o individual *vs.* coletividade.

Costurando uma polifonia de vozes, Rosana Paulino reúne pequenas peças que, dispostas juntas, potencializam-se, marcando a coletividade como modo de existência que é composta, também, pela singularidade de cada uma delas. A *escrevivência* é um fio que conduz a narrativa da obra que, através da gestualidade do bordado manual da artista, conecta as memórias pessoais, através do acervo fotográfico familiar, por meio da construção de um corpo coletivo que confronta o silenciamento e a invisibilização impostos às pessoas negras, evocando os significados da memória coletiva negra e seus apagamentos históricos. Bordadas à mão, as pequenas peças fazem

referência aos patuás, elemento presente na cultura afro-brasileira, mais especificamente, nas religiões de matrizes afro-brasileiras, e que representam a proteção, “símbolo de saber ancestral que nos permite reexistir dentre as múltiplas formas de expressão do povo preto” (Coutinho, 2022).

Figura 05: Parede da Memória, Rosana Paulino, 1994-2015.



Fonte: Reprodução Internet <https://www.rosanapaulino.com.br/>

Evocar a memória e as referências da cultura afro-brasileira são elementos que se fazem presentes na obra da artista mineira Sônia Gomes. Ela e Rosana Paulino representam expoentes da arte contemporânea brasileira que buscam discutir a experiência de ser mulher negra na sociedade brasileira dentro do campo das artes visuais. Trabalhando a partir da abstração, Sônia Gomes transpõe, para o campo das artes visuais, materiais residuais da fabricação têxtil – como aviamentos e retalhos, descartes pessoais como roupas,

peças de cama e mesa etc. – e os transforma em peças têxteis estruturadas que, poeticamente, se elevam do chão como esculturas, pendem no ar como instalações, e se tornam composições de tessituras que podem ser interpretadas como estandartes, bandeiras ou mantos.

A obra da artista amplia os modos interpretativos da criação têxtil e da experiência negra através da gestualidade, utilizando elementos e referências de cultura afro-brasileira e da diáspora negra, como exemplo da obra intitulada *Patuá Azul 1* (2021). A peça é composta através da junção de tecidos diversos retalhos, rendas, tules, que são costurados e transformados num elemento têxtil que faz referência aos patuás, presentes nas religiões de matrizes afro-brasileiras. A referência aos patuás, presentes nas obras das artistas aqui analisadas, estão em sincronia no sentido de resgatar aspectos da memória negra e da cultura de povos africanos em sua perspectiva epistemológica como fundamento para criação artística.

O patuá é um signo presente na cultura de alguns dos povos originários da África, entre eles, os oriundos do Mali. Reterritorializados para o Brasil no período colonial, estes tornaram-se conhecidos como malês, ou mandingas, também por utilizarem as “bolsas de mandinga”, como eram chamados os patuás. Constituíam-se como bolsas-amuleto, onde se portavam elementos diversos utilizados para proteção, uma vez que “os africanos faziam uma bolsa, semelhante ao ‘breve’ católico, que levavam consigo. Dentro dela, havia ‘umas relíquias’ nas quais os negros tinham profunda crença” (Santos, 2008, p. 234). A alusão ao patuá na obra de Sônia Gomes é abstrata e simbólica, assim como os patuás utilizados como modo de proteção pelos africanos escravizados no período colonial. O patuá da artista é uma coleção de elementos diversos, entre botões, aviamentos e retalhos, que constituem um conjunto de significados que formam os panoramas de vivências e referências da artista em sua dimensão como mulher negra de ascendência

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

africana.

Figura 06: Obra Patuá Azul 1, de Sônia Gomes, 2021



Fonte: Reprodução/Galeria Mendes Wood

O que parece, num primeiro momento, um amontoado de tecidos e materiais têxteis – como fitas, botões, retalhos etc. – são também memórias compostas por um coletivo, visto que a artista frequentemente recebe doações de roupas antigas, enxovais e materiais de costura; desse modo, toalhas, paninhos, peças bordadas à mão etc., ganham novos significados em suas obras. São fragmentos de histórias com narrativas e memórias anteriores onde, atreladas à subjetividade da artista, as roupas pessoais, roupas de cama e mesa ganham novos usos, desvelando as diversas camadas do trabalho, que transpõem para a arte contemporânea, aspectos da vida doméstica que atravessam as práticas têxteis.

As temporalidades dilatadas do tecer podem ser visualizadas na obra da

artista, que pacientemente elabora junções de retalhos de tecidos diversos, às vezes retorcidos, fazendo nós, amarrações, que formam trouxinhas e emaranhados com aviamentos, fitas, rendas, unidos com costura, conferindo uma noção de acúmulo processual às obras. As torções dos tecidos e materiais evidenciam o gesto criativo da artista e fazem referência às amarrações presentes nas vestimentas de religiões de matrizes afro-brasileiras, assim como às vestimentas africanas como os panos de costas. Nesse sentido, a ancestralidade é o fio que atravessa e alinhava as produções da artista, que evoca, em sua gestualidade, a memória e os conhecimentos que se assentam na corporalidade, construindo uma narrativa abstrata composta por palavras-gestos.

Sônia Gomes (2023), em depoimento dado à Pinacoteca do Estado de São Paulo, afirma que “tudo começou com o meu corpo”, relembrando o modo como utilizava o seu próprio corpo como suporte para customizar peças de roupas e colares desde o início de sua carreira como artista. As investigações realizadas pela artista atravessam o campo das manualidades têxteis, em diálogo íntimo com a memória e os conhecimentos que se inscrevem no corpo e no gesto. Além de utilizar sua própria gestualidade como linguagem poética na produção das costuras e torções de tecidos, a artista investiga também a memória corporal que permanece impressa como indício em roupas usadas, fazendo dessa memória da pele um substrato para sua criação.

Figura 06: Memória, de Sônia Gomes, 2004



Fonte: Reprodução/Galeria Mendes Wood

Nesse mesmo depoimento concedido à Pinacoteca, a artista continua: “a roupa, depois que você usa, ela toma a forma do seu corpo. Então, ela guarda uma memória ali dentro do corpo. Eu me aproprio desses detalhes que as roupas já trazem também; quando vem assim normalmente eu não cubro [...]” (Gomes, 2023). A investigação sobre os vestígios deixados nas tessituras pela memória do corpo dão forma à obra intitulada *Memória* (2004), uma composição feita com tecidos de roupas antigas, rendas e retalhos que carregam nas pontas pequenas trouxas feitas de tecido translúcido por onde se pode ver botões, contas e miudezas diversas, que formam diminutas coleções de memórias guardadas em tecido e costura, onde “a artista explora o tempo buscando a espessura histórica que fica nas coisas, que as afeta enquanto materiais que mantiveram relações emocionais com os corpos”

(Bispo, 2015). A obra evoca a ausência dos corpos que antes vestiram-se com os tecidos, que, juntos, amarrados, entrelaçados e costurados, transformam-se numa peça que remete a um varal de roupas, um estandarte, ou até mesmo um manto, conferindo novos modos de usos dos materiais.

No entrelaçamento das tramas, na amarração dos tecidos, na costura realizada pelo gesto criativo da artista Sônia Gomes, subjaz a dimensão coletiva evocada não apenas pela simples junção de materiais diversos. Sobretudo, são obras que se constituem pela soma de várias partes, vários retalhos de tecidos, que, muitas vezes, já serviram como vestimentas e conferem àquelas uma noção de coletividade. Em consonância com a *escrevivência* de Conceição Evaristo, a artista constrói uma tessitura através de sua subjetividade como mulher negra, dilatando os contornos de sua experiência individual, evocando sentidos de uma experiência e memória coletiva negra.

Arremate final

As produções das artistas Rosana Paulino e Sônia Gomes aqui apresentadas propõem, por meio da arte têxtil, a inscrição da voz da mulher negra que enuncia a sua própria perspectiva no mundo, onde o *locus* social é também *locus* de produção autoral, e a vivência é substrato e substância da produção artística que se realiza por meio da gestualidade. O gesto realizado pelas artistas, que não está circunscrito apenas do âmbito da performatividade do corpo, é também um gesto simbólico que dialoga com a *escrevivência* de Conceição Evaristo, que tem em seu cerne a construção de um *locus* enunciativo próprio, que finca suas raízes na imagem da Mãe Preta e propõe a autoinscrição da voz da mulher no tecido social.

As artistas apresentadas estão compondo textualidades através do gesto,

traduções de suas experiências particulares, denotando uma dimensão coletiva que se articula através das vivências particulares. Nesse sentido, quando se entende que essas artistas estão empenhadas em elaborar a experiência negra dentro do campo das artes visuais, observa-se numa dimensão que reflete também a vivência de um grupo dentro da sociedade. Há uma noção de irmandade e coletividade que se constrói nessas criações que evocam o ideal quilombola, dentro da concepção de resistência coletiva, aspecto presente também na *escrevivência* evaristiana.

A ancestralidade é um aspecto que permeia as práticas têxteis; estas, por sua vez, configuram-se como escritas do gesto, realizadas através da memória que se assenta no corpo. O ato de criação com o gesto é também uma possibilidade de contato com a ancestralidade que, por meio das temporalidades espiralares, em contínuo movimento de retorno e projeção, permite a [re]criação da experiência negra, tecendo outros futuros possíveis através da memória ancestral do gesto, como faz a personagem-título Ponciá Vicêncio com a arte do barro. As práticas têxteis se configuram como modo de articulação de resistência diante dos constantes processos de apagamento e desvalidação dos conhecimentos que extrapolam as letras escritas. Em consonância, a literatura negra de autoria feminina também está empenhada nesse combate, visto que tanto a arte têxtil quanto a literatura negra de autoria feminina são vistas como produções artísticas de menor valor. Nesse sentido, estão confrontando os sentidos hegemônicos impostos pelos cânones no campo da literatura e igualmente nas artes visuais, e estão também confrontando os constantes gestos epistemicidas.

A *escrevivência*, em sua perspectiva gestualizada, pode ser interpretada a partir dos movimentos do corpo adensados às epistemes que nele residem, pois são criações de narrativas do gesto, palavras-gestos, onde se imprime a subjetividade de quem cria. A *escrevivência* apresenta-se como ferramenta

teórico-metodológica possível de ser utilizada na literatura e em outras artes que se relacionam com o corpo e seus movimentos, como as práticas têxteis. Ela dilata os contornos de uma episteme que se mostra, com densidade, como metodologia de produção e análise de produções de artistas negros, ao propor a ampliação dos horizontes dos modos interpretativos da experiência negra no passado que incide no tempo presente.

Referências

BÁ, A. Hampâté. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África: metodologia e pré-história da África*. vol. 1. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000042769_por . Acesso em: 15 fev. 2024.

BELEM, Blenda Souto Maior. *O fio bordado da Escrivivência: a palavra-gesto como rota de cura em Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo*. 2024. Dissertação (Mestrado em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. doi:10.11606/D.8.2024.tde-25072024-081433. Acesso em: 15 ago. 2024.

BISPO, Alexandre Araújo. “Mãos de ouro: a tecelagem da memória na obra de Sônia Gomes”. *O Menelick 2º Ato*. jul. 2015. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/213>. Acesso em: 10 fev. 2024.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. “As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético”. In: OLIVA, Anderson Ribeiro; MARONA, Marjorie Corrêa; FILICE, Renísia Cristina Garcia. (Org.). *Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal*. São Paulo: Autêntica, 2019.

CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

COUTINHO, Renata. “Epistemologias de terreiro: patuá e seu poder ancestral”. *Carta Capital*. fev. 2022. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opiniaop/epistemologias-de-terreiro-patua-e-seu-poder-ancestral/>. Acesso em: 14 jun. 2024.

EVARISTO, Conceição. “A escrevivência e seus subtextos”. In: DUARTE, Constância Lima Duarte; NUNES, Isabella Rosado. (Org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020a.

EVARISTO, Conceição. “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”. In: DUARTE, Constância Lima Duarte; NUNES, Isabella Rosado. (Org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020b.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma poética da nossa afro-brasilidade*. Dissertação de Mestrado, PUC/RJ, Departamento de Letras, 1996.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

GOMES, Sônia. “Sônia Gomes: Sinfonia das Cores”. *Youtube*, 14 dez. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fcFmP7RjAyI>. Acesso em: 06 fev. 2024.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Beatriz. “Sistemas sociais alternativos organizados pelos negros: dos quilombos às favelas”. In: RATTS, Alex. (Org.). *Uma história*

feita por mãos negras: quilombos e movimentos. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.

PAULINO, Rosana. *Imagens de sombras*. São Paulo: Tese de Doutorado, Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-05072011-125442/publico/tese.pdf>. Acesso em: 04 fev. 2024.

SANTOS, Vanicléia Silva Santos. *As bolsas de mandinga no espaço do Atlântico: século XVIII*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-23042009-095859/publico/VANICLEIA_SILVA_SANTOS.pdf. Acesso em: 14 jun. 2024.

Submissão: 26/02/2024
Aceite: 22/08/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e98749>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*