UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicação e Artes

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Intersecções entre Arte | Audiovisual | Emancipação: Vimos dizer um discurso!

Jaqueline Reis Vasconcellos

São Paulo

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicação e Artes

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Intersecções entre Arte | Audiovisual | Emancipação: Vimos dizer um discurso!

Jaqueline Reis Vasconcellos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na linha de pesquisa Poéticas e Técnicas como requisito para aprovação e titulação do doutoramento, sob a orientação do Prof. Dr. Almir Antonio Rosa.

São Paulo

2019

VASCONCELLOS, J. R. Intersecções entre Arte | Audiovisual | Emancipação: Vimos dizer um discurso! 2019. 134 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Almir Antonio Rosa (orientador)
Instituição: Universidade de São Paulo
Julgamento: _____

Prof. Dr. Luciano Simões de Souza
Instituição: Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Julgamento: _____

Prof. Dr. Pedro Amorim Filho
Instituição: Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Julgamento: _____

Profa. Dra. Esther Imperio Hamburguer
Instituição: Universidade de São Paulo
Julgamento: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Dedico esta pesquisa ao meu filho e às mulheres artistas que lutam por existir.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Arlindo Machado, pela confiança ao me defender na banca de ingresso a este programa. Não esquecerei o que disse na ocasião: “Esta menina tem veia de pesquisadora”. Sei que aquela frase me pôs aqui. Ele possibilitou que uma mulher nordestina, sarará, periférica se tornasse doutora. Isto é um gesto político!

A Almir Almas, que com a generosidade das boas almas percorreu os últimos momentos de uma escrita que teria sido solitária se ele não aceitasse o desafio. A Esther Hamburguer por ter me posto de volta ao eixo e ter me lembrado que a pesquisa é solitária, mas sobretudo minha.

Agradeço a minha família e a meu filho, em especial, que ficaram sete anos sem mim, ou quase, para que eu pudesse me doutorar. Cumpriu-se o ciclo de Exú e para eles voltei.

Agradeço nominalmente aos amigos Pedro Amorim, Rodrigo Monteiro, Lenira Rengel, Elke Siedler e aos professores Eduardo Vicente e Rosana Soares pelas leituras do material e suas importantes observações, tanto na qualificação quanto na entrega para a defesa. Agradeço a Ana Paula Cavalcanti Simioni, por ter aceitado o diálogo na qualificação e a Roberta Barros, por também ter estado junto.

A minha amiga querida Thaís Rossi por ser quem é e ser parceira nisto e em tantas outras coisas. A Thiago Salas que lá no início me ajudou a permanecer com pequenos atos de generosidade. A Diane Lima que, por meio do seu “A.Gentes”, me tirou do conforto e me pôs para pensar e assumir minha identidade racial. Do seu curso nasceram as diretrizes principais desta tese. Agradeço a Fernanda Machado que não me deixou desistir, ao final do trajeto.

A Juliana Deffende Mei pelo abrigo, afago e parceria.

Por fim, agradeço às mulheres autônomas do movimento feminista de São Paulo que me ensinaram sobre luta, cooperativismo e sororidade. Vocês me devolveram a esperança no cooperativismo autônomo como solução social. Com vocês, parece que outro mundo será possível.

VASCONCELLOS, J. R. Intersecções entre Arte | Audiovisual | Emancipação: Vimos dizer um discurso! 2019. 134 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

RESUMO

Nesta tese, consideramos que plataformas online configuram instrumentos de comunicação e difusão que muito contribuem para a propagação de discursos formadores de uma nova onda feminista. Analisamos como artistas e ativistas do eixo geopolítico Sul-sul produzem e difundem seus materiais em plataformas o*n demand*, em específico o YouTube. O presente projeto propõe um olhar mais apurado sobre as novas estratégias poéticas na montagem audiovisual, presentes nestas plataformas digitais.

Palavras-chave: Colonização, Comunicação, Plataformas On Demand, Racismo Estrutural, Feminismos

VASCONCELLOS, J. R. Intersections between Art | Audiovisual | Emancipation: We came to give a speech! 2019. 132 f. Thesis (Doctorate in Media and Audiovisual Processes) - School of Communication and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2019.

ABSTRACT

In this thesis, we consider that online platforms configure communication and dissemination tools that greatly contribute to the propagation of discourses which form a new feminist wave. We analyze how South-South geopolitical artists and activists produce and disseminate their materials using on demand platforms, specifically YouTube. This project proposes a more accurate look at the new poetic strategies in the audiovisual editing, present in these digital platforms.

Keywords: Colonization, Communication, On Demand Platforms, Structural Racism, Feminism

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - QR Code para acesso direto ao fragmento utilizado do documentário“The Black Power Mixtape 1967-1975” (2011) 40
Figura 2 - QR Code para acesso direto a palestra de Chimamanda Ngozi Adichie “We should all be feminists” (2013) 40
Figura 3 - QR Code para acesso direto ao documentário "The Black Power Mixtape, 1967-1975” (2011).....47
Figura 4 - QR Code para acesso direto ao documentário "Libertem Angela Davis!” (2014).....48
Figura 5 - Angela Davis explicando sobre o Black Panters, no documentário “The Black Power Mixtape 1967-1975” (2011) 51
Figura 6 - Angela Davis fala sobre revolução, no documentário “The Black Power Mixtape 1967-1975” (2011) 53
Figura 7 - QR Code para acesso ao fragmento utilizado do documentário “The Black Power Mixtape 1967-1975” (2011). Recomendamos assistir do minuto 1’40” ao 3’07” para fins de análise do que citamos 57
Figura 8 - QR Code para acesso a plataforma TEDxEuston 64
Figura 9 - QR Code para acesso ao documentário The danger of a single History produzida para a plataforma TED (2009). Ver trecho de 0’09” a 03’00” 69
Figura 10 Sequência de reações de Adichie ao narrar história de Okuloma.....71
Figura 11 Cenário de fala de Adichie 72
Figura 12 Sequência de imagens para exemplificar os planos e reações da montagem audiovisual do material 74
Figura 13 - QR da canção-poema “Me Gritaron Negra” 91
Figura 14 - Sequência de imagens: Victoria Santa Crua descobre ser negra pelo olhar do Branco 92
Figura 15 - Sequência de imagens: Planos da relação entre coro e poetisa.....94
Figura 16 - Sequência de imagens: Comentários do vídeo na página do YouTube.98
Figura 17 - QR code da notícia sobre a receita médica de empoderamento negro 100
Figura 18 - QR Code do registro da apresentação de “Angry Black Woman” - Porsha Olayiwola.....102
Figura 19 - Sequência de imagens onde Porsha se apresenta como uma pessoa “doce” 103
Figura 20 - Evolução de sua raiva, planos fechados.....104
Figura 21 - QR da videoarte “Preparação I” (1975, 3 min 30 seg, Porta-pack) 109
Figura 22 – Sequência de imagens: O princípio da preparação - “Preparação I” (1975).....112
Figura 23 - Sequência de imagens: O resultado - “Preparação I” (1975).....113
Figura 24 - QR Videoinstalação "Mais um Pornô" ENARTCI 2012 117
Figura 25 – Sequência de imagens: Programa performativo de “Mais um Pornô:para ambientes intimistas”.....118
Figura 26 - “Tagueamento” da obra “Mais um pornô” 118
Figura 27 - Sequência de imagens: Comentários no vídeo “Mais um pornô”.....119

Figura 28 - QR Code “Peso Masculino”.....121
Figura 29 – Sequência de imagens: Letterings com o programa performativo de “Peso Masculino”.....121
Figura 30 - Letterings com frase de Slavov Zizek 122
Figura 31 - Pixação na Igreja da Sé em 31 de outubro de 2015. 126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

CAPÍTULO 1 24

1. SISTEMAS, ALGORITMOS E CURADORIA 24

1.1 Sistemas de dominação por meios tecnológicos: o que são os algoritmos e como funcionam? 26

1.2 Arquiteturas de reconhecimento de interesses: como opera o YouTube? 29

1.3 Comunidades intencionais e curadorias subalternas em plataformas on demand - formas de driblar os códigos? 32

CAPÍTULO 2 39

2. TÁTICAS DISCURSIVAS NO AUDIOVISUAL QUANDO A CENA É PRETA 39

2.1 Construção de discurso: caminhos para uma tradução emancipatória, considerando os privilégios. 41

2.2 "All Power to the People": A mulher negra e sua instrumentalização acadêmica - o caso Angela Davis 46

2.2.1 Ficção como tática: a criação de uma persona que fala à câmera .54

2.2.2 Narrativa como tática: nas disputas narrativas a construção do discurso empoderador 58

2.3 Chimamanda Adichie: um discurso emancipador à partir de plataformas sociais criadas pelo colonizador. 63

2.3.1 “Ideias Africanas que merecem ser espalhadas”: Uma análise de como a Plataforma TEDxEuston constrói uma Sociologia das emergências. 63

2.3.2 “We should all be feminists”: O que performo quando falo e o que falo quando performo o feminismo 68

CAPÍTULO 3 78

3. “NÃO SOU EU UMA MULHER?” - O CORPO E A PALAVRA NEGRA COMO DISSIDÊNCIA 78

3.1 ¿Soy acaso negra? - Discursos negros no audiovisual performativo.....82

3.1.1 “¿Qué cosa es ser negra?” - Hybris como transgressão do

reconhecimento negro 89

3.1.2 “¡Y de qué color! NEGRO.” - o caminho do discurso 96

3.2 Porsha Olayiwola: Slam e o discurso em rede. Como ser negra? 101

CAPÍTULO 4 106

4. VOZES DO SUL: AS AÇÕES QUE DISCURSAM 106

4.1 Letícia Parente a preparação da performance para a arte do vídeo 108

4.2 Jack Soul Revenge Girl: a persona que se vinga 115

4.2.1 Pré-história: A invasão e as estatísticas. O que o corpo invadido discursa?.....116

4.2.2 História: O discurso sem palavras que grita aos ouvidos.....120

4.2.3 Pós-verdade: o corpo pós-pornô.....125

5. CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS DE UM COMEÇO DE PERCURSO 128

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....130

INTRODUÇÃO

Mecanismos de comunicação e difusão contemporâneos em ambientes digitais que utilizam tecnologias da web 3.0 podem configurar táticas de cosmopolitismo subalterno (SANTOS, 2010). Estamos considerando que redes sociais digitais, em especial, canais *on demand*[1], a exemplo do YouTube[2], de modo geral, são ferramentas utilizadas por um conjunto de iniciativas de ativistas globais que se usam desses veículos para articularem outras possíveis mundividências diante da globalização neoliberal.

Cosmopolitismos subalternos, por sua vez, são táticas que agem contra a globalização hegemônica - pois, esse conceito designa "Um vasto conjunto de redes, iniciativas, organizações e movimentos que lutam contra a exclusão econômica, social, política e cultural gerada pela mais recente encarnação do capitalismo global, conhecida como globalização neoliberal" (SANTOS, 2010, p.21).

O intuito dessa pesquisa é contribuir para construções teórico-práticas que vem focando o olhar sobre as intersecções contemporâneas entre arte, audiovisual e emancipação social, enquanto produtora de ações ativistas na sociedade. Tudo isso, em um contexto de lógica pós-abissal sobre uma rede de conhecimento produzido.

Em outras palavras, uma construção de saberes específicos que estejam além da lógica abissal que cria, estabelece e reforça linhas de pensamento que dividem o campo do conhecimento e do direito em diversos contextos mundiais. Estas linhas que, como propõe Santos (2010), não se assemelham a fronteiras físicas, são sobretudo, ideológicas e dividem o conhecimento em dois lados: "este lado da linha" (pensamento Norte-norte) e o "outro lado da linha" (pensamento Sul-sul). "A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da copresença dos dois lados da linha" (SANTOS, 2010, p. 2).

[1] Palavra comumente utilizada para definir espaços online que disponibilizam materiais audiovisuais que ficam à disposição do público, sem que seja necessário que o baixem em seus devices ou mesmo armazená-los. Isso é possível devido a uma tecnologia de streaming que mantém esses materiais no que vimos chamando de "nuvem", quando nos referimos à internet.

[2] Fundada em 2005 por Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karima , também criadores do PayPal, é uma plataforma virtual *on demand* que oferece materiais audiovisuais de diversas procedências e funciona sem hierarquização de conteúdos. Porém, é necessário pontuar que por meio dos seus algoritmos, o YouTube gerencia a visibilidade dos materiais de acordo com os acessos de público. Foi incorporada à Google em 2006, um ano após sua fundação.

Em diversas ocasiões usaremos a expressão Sul-sul para designar esse eixo geopolítico que delimita regiões espaciais epistêmicas que operam por meio de outras lógicas, no que se refere à produção de conhecimento. Porém, argumentamos que esse eixo não coexiste com o outro lado da linha, como formulado por Santos (2010), sendo colocado em inexistência epistemológica, diante de poderes hegemônicos.

A esse respeito nos elucida Mama (2010), ao tratar sobre a marginalização do conhecimento acadêmico e científico produzido na África:

> A marginalização da África no contexto da ordem mundial reflete-se no terreiro do conhecimento global, de tal forma que o contributo do continente para o conjunto das publicações científicas a nível mundial andará abaixo dos 0,5% (Zeleza, 2003). O facto de a maior parte dessa produção - e a quase totalidade do que se produz na área das ciências sociais - pertencer a apenas três países [o Egito, a Nigéria e a África do Sul] significa que muitos países não contribuem com absolutamente nada. Os dados existentes não fazem distinção por sexo, mas o perfil das universidades africanas (com 6% de docentes, encontrando-se a maioria das mulheres nas categorias iniciais de carreira ou em cargos administrativos) é de molde a sugerir que as mulheres africanas produzem uma percentagem despicienda desse conhecimento. O quadro geral da sub-representação africana do conhecimento mundial repete-se em todos os campos, disciplinas e cursos. (MAMA, 2010, p. 605)

Para fins metodológicos, usaremos o termo legitimação, e suas variáveis, para substituir a palavra existência, ao falar de processos de validação sócio-política de determinados conhecimentos e sistemas, uma vez que consideramos que, ainda que se trate de existir diante de sociedades inteiras partícipes de um determinado eixo hegemônico, esses conhecimentos foram produzidos em sua localidade e tem certo grau de expansão. No entanto, consideramos que para o eixo do Norte-global, o conhecimento produzido do sul para o sul e pelo sul, não é posto em evidência, dito de outro modo, não existe. Trata-se de uma pesquisa que aponta para discursos e fazeres constitutivos diante dos colonizadores.

Sobre esse aspecto é importante salientar que, mais adiante, apontaremos para os processos de neocolonização, ao falarmos de mulheres negras e suas

táticas discursivas diante de não negros. Em relação às mulheres negras, reiteramos que os processos sociais que envolveram a escravatura, tanto no espaço geográfico do norte-global quanto do sul-global são discutidos ao tratarmos do caso Angela Davis, no Capítulo 2.

Apostamos, nesta investigação, que em ambientes digitais online, onde o olhar que administra o conteúdo a ser postado não censura ou filtra informações, em um primeiro momento, onde o usuário faz o *upload* do material, torna-se possível perceber zonas de invisibilidade, em especial no espaço sociocultural que compõe os eixos geopolíticos analisados. Passamos então a fazer atenção para discursos e ações menos hegemônicas, e saberes mais locais, ainda que essas vozes e esses saberes também estejam contaminados pelo poder hegemônico com o qual se relacionam.

No ambiente digital das redes sociais online existe uma multivocalidade[3] do discurso. Argumentamos que, enquanto rede aberta, nos canais *on demand* de uso gratuito, encontramos uma diversidade de materiais com os quais tivemos que ter atenção e tratamento curatorial[4], para eleger o que corresponderia melhor às metas traçadas para essa investigação, no que diz respeito às teorias formuladas.

É importante ressaltar que nos deteremos em analisar o que chamamos de processo curatorial desses materiais, uma vez que, os próprios algoritmos utilizados no YouTube realizam uma curadoria direcionada, por meio de parâmetros pré-estabelecidos por sua programação.

Recentemente, em 2018, houve uma modificação significativa desses parâmetros, que passaram a operar mais acentuadamente utilizando recursos de *Deep Learning*, ou seja, todo o sistema de pesquisa e sugestão de informações ao usuário, naquela plataforma digital, vem obedecendo padrões criados pelo aprendizado da própria máquina. Achamos necessário, portanto, desenvolver, no primeiro capítulo, um estudo sobre as formas de funcionamento desses algoritmos,

[3] "A multivocalidade caracteriza-se por ser a presença de muitas vozes no seio da informação [...] porque dependendo da direção escolhida pelo utilizador para explorar a informação ser-lhe-ão fornecidos diversos pontos de vista." http://www.citi.pt/educacao_final/trab_final_tele_educacao/index_centro.html <acessado em 10 de Junho de 2011>

[4] Como abordaremos mais adiante, aqui estamos chamando de curadoria o processo de seleção e mediação de conteúdo entre quem posta os materiais e quem os assiste nos canais independentes.

as formas de sugestão de conteúdo aos interatores[5], formas de aprendizagem da máquina - considerando aqui que plataformas digitais fazem parte de um complexo sistema do ramo da Inteligência Artificial - e por fim problematizaremos o conceito de curadoria, pois, como dito, esses sistemas de aprendizagem da máquina, por meio de padrões comportamentais dos usuários, estabelecem, para fins dessa pesquisa, um recorte específico e relacional entre o interator e o universo dos vídeos dispostos no YouTube.

Desenvolvendo o conceito de multivocalidade, é necessário esclarecer que essa gera ações individualizadas e coletivas que movem questões no mundo dentro das áreas artísticas e audiovisual. A esse modo de agir que está inserido junto com as condições do local de onde fala cada uma dessas vozes, denomina-se *Ação Corporalizada* (Varela, Thompson e Rosch, 2001). Esse conceito significa entender o agir do sujeito no mundo identificando que sua ação opera com suas capacidades biológicas, psicológicas e culturais. É o agir (en acción) em acordo com o ambiente, em um mundo que não é pré-dado e sim construído. Na formulação desse conceito (Ação Corporalizada ou Enação – esse último termo utilizado nas traduções francesa e inglesa) "o conhecimento é o resultado de uma interpretação contínua que emerge das nossas capacidades de entendimento" (idem, p.199). Essa proposição nos faz argumentar que qualquer espécie de objetivação absoluta - quando se trata de construção de conhecimento e de saberes que se pretende universal - é ineficaz.

Para esses autores que, a nosso ver, corroboram com Santos, a percepção é condicionada, tanto pelo sistema sensóriomotor do sujeito perceptor, quanto pelas condições biológicas e culturais nas quais faz parte. Considerando que esse agir de acordo com as condições implica o sujeito, devemos prever também na relação enativa[6].

[5] Para Machado (2007), termos como usuário, receptor e espectador não mais correspondem à complexa rede formada pelos fenômenos inter-relacionais que acontecem em ambientes digitais, como a internet, por isso adota o termo *interator*. A própria palavra – interator – nos remete a uma ação: a de interatuar, agir junto com. Essa conceituação trazida pelo autor traça um perfil adotado por esse corpo-pessoa que age na rede como um alguém que a modifica.

[6] Adjetivo provindo do termo Enação. Esse termo substitui Ação Corporalizada, denominação presente na tradução portuguesa, que utilizamos para esse estudo. A grafia Enação aparece nas primeiras traduções do livro "A mente corpórea", em francês (1993) e em inglês (1991), obra em que os autores propõem esse conceito em que a cognição ocorreria en action (como no idioma inglês) ou

Considerando também, os processos de Enação, na interação corpo-máquina em redes digitais, é possível supor que para cada interator existe uma possibilidade de plataforma digital *on demand*, ou seja, existe um YouTube para cada usuário que, ao fornecer suas preferências estabelece àquela plataforma o que deseja ver e com qual frequência. Seria possível então sugerir que em meios digitais construímos no que concerne ao conceito curadoria, uma relação compartilhada entre interator, máquina e programação de sistemas digitais? Necessário também esclarecer que usamos - durante a investigação - na maior parte das vezes, o termo digital em substituição a virtual, pois, corroboramos com Levi (1993) quando esse sugere que o virtual é real, uma vez que a relação se dá de maneira atualizada entre corpo e máquina. O termo digital parece corresponder melhor enquanto definição para um sistema que obedece a códigos e não a relação entre homem e máquina e seus possíveis desdobramentos, no que se refere à construção coletiva de conhecimento.

Tais pressupostos embasam-se na ideia de que esses corpos produtores que criam obras ou materiais teóricos sobre essas áreas artísticas (cultural e historicamente) fazem parte do *modus operandi* do paradigma dominante. Boaventura de Sousa Santos (1987) usa paradigma dominante para definir uma forma específica de entender o conhecimento apresentando-o como absoluto e inquestionável, haja vista possuir o respaldo da ciência, diferenciando-o de dois outros tipos de conhecer: o senso comum e o humanismo. Esse tipo de pensamento teria nascido, e se sustentado, por meio da influência socioeconômica e científica dos países centrais da conjuntura mundial, criando uma hegemonia cognitiva e científica. A isso, Santos (2010) denomina como hegemonia do Norte-global (cuja configuração de lugar não obedece a linhas geográficas, fazendo parte de uma conjuntura política de dominação e hegemonia) sob o Sul-global, tornando esse último, como dissemos anteriormente, inexistente cognitivamente.

Como recurso metodológico para observação, adotaremos o estudo documental, através de análise videográfica, cuja abordagem qualitativa dialoga com dados numéricos referentes às visualizações dos materiais elencados na plataforma.

Note-se que a pretensão não é a abordagem metodológica mista, ou seja, aquela que se opera entre a análise quantitativa e qualitativa, pois os dados

---

en acción (como em idioma hispânico).

numéricos a serem citados serão um único aspecto dentro de uma série de critérios de análise para as obras videográficas usadas como referências para esta pesquisa.

Acerca da inclusão destes dados numéricos como procedimento para a análise videográfica, Diana Rose (2005) defende que:

> Afirma-se que números não podem ser significativamente aplicados a significações, e que as simples contagens das vezes que uma palavra, ou um tema, aparece no texto, ignoram a estrutura e o contexto (...) a tabela deve ser lida como um mapa. Ela mostra os pontos de ênfase e insistência, e os pontos de carência e ausência nas informações das notícias. (ROSE, 2005)[7].

Esta autora defende ser um equívoco que os dados numéricos acerca das ocorrências nada dizem sobre as interações entre quem vê e quem cria em audiovisual. O que esta pesquisa pretende - já que considera o interator como agente que ensina a máquina a pensar (termo a ser desenvolvido no primeiro capítulo) - é criar categorias de análise onde as ocorrências sejam consideradas como interlocutoras destas configurações, ao se tratar da construção de conhecimento por meio dos dados dispostos aleatoriamente e que são eleitos pela máquina como conteúdo prioritário para cada interator.

Para melhor visualização da análise fílmica que propusemos, usamos *QR Code´s*[8] como um sistema de referência visual, pois argumentamos que qualquer disposição textual sobre esses materiais seria melhor analisada pelo leitor desse trabalho se este fruísse o próprio material ao qual nos referimos. Em outras ocasiões, no decorrer do estudo, optamos por inserir sequências de imagens estáticas, mas que respondem à captura momentânea de determinada expressão ou cena icônica no universo desse trabalho, que nos ajudou a exemplificar os

[7] Esta citação está presente na obra *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som*: *um manual prático* organizada por Bauer e Gaskell, em 2005. A primeira parte da citação refere-se à teóricos com Allen (1985) e Leiss (1986), que segundo a autora, defendem não ser eficaz a contabilização de ocorrências na análise videográfica em uma pesquisa qualitativa. Como citado a autora defende o contrário.

[8] Código QR é um código de barras bidimensional que pode ser facilmente escaneado usando a maioria dos telefones celulares equipados com câmera. Esse código é convertido em texto, um endereço URI, um número de telefone, uma localização georreferenciada, um e-mail, um contato ou um SMS.

argumentos defendidos.

Questionamos na análise fílmica desses materiais se: eles corroboram com uma ecologia de saberes, onde a ignorância é percebida como ignorante para alguns aspectos e como saber sobre outros específicos (SANTOS, 2004, p.14).

Essa prerrogativa é basilar quando tratamos de um assunto tão específico quanto os feminismos, pois existem diversas correntes desses movimentos que são baseadas em um tipo de produção de conhecimento, os movimentos feministas contemporâneos do início do século XX[9]. Esses movimentos surgiram nos eixos hegemônicos e, portanto, suas teorias conclamam a si mesmas como teorias gerais. Como vimos, nenhuma teoria poderia ser alçada como teoria geral, uma vez que o conhecimento é epistemológico, ou seja, ele se constrói de acordo com a relação dos saberes locais e suas relações com os saberes ditos universais e, segundo nosso argumento, enativos.

Assim, as obras serão analisadas sob uma perspectiva local, onde os feminismos nelas defendidos serão traduzidos entre as culturas apresentadas. Será um diálogo entre epistemologias e saberes, tanto nas questões sociológicas quanto poéticas, pois também nos ocuparemos do uso dos artefatos audiovisuais e na produção de narrativa utilizados nas configurações elencadas. Por isso, a análise fílmica é tida como a ferramenta metodológica para essa investigação.

No primeiro capítulo trataremos sobre algoritmos de programação para esclarecer o funcionamento dos códigos operantes na plataforma que elencamos para coleta dos materiais analisados, YouTube. A partir dessa perspectiva de análise tecnológica existente naquele ambiente, problematizaremos o termo curadoria como uma ação desenvolvida apenas por pessoas que tem por profissão esse fazer, no que concerne aquele espaço online. O que nos propusemos a discutir é que, ao estabelecermos relação entre os códigos algoritmos e interatores, na composição das preferências de canais no YouTube, ou mesmo nas buscas cotidianas realizadas naquele espaço, o que se estabelece é um tipo de curadoria compartilhada que segue padrões aleatórios estabelecidos por esses algoritmos

[9] Os movimentos feministas contemporâneo surgiram nos Estados Unidos, na segunda metade da década de 1960, e se alastrou para diversos países industrializados entre 1968 e 1977. Dentre suas principais intelectuais estão Simone Beauvoir, Betty Friedan e Kate Millet.

pensados, nesse caso, pelos programadores da Google Inc.

Para esse primeiro capítulo, recorremos como referência teórica os próprios programadores dos algoritmos do YouTube e analistas brasileiros. Foram utilizados artigos de Busson, Figueiredo, Santos, Damasceno, Colcher e Milidiú (2018), Covington, Adams e Sargin (2018), além de postagens de blogs de tecnologia, tais como Vidmonster (2018). Ainda como referencial, trouxemos questões conceituais com Danto (2003), Machado (2007) e, para conceitualizarmos e problematizarmos o termo curadoria, recorremos a Monteiro (2013).

O segundo capítulo trata-se de uma digressão no presente estudo, pois traremos dois depoimentos de mulheres negras, vídeos que não tem tratamento poético, em uma análise mais superficial do que seria esse termo. São dois materiais discursivos, fruídos como narrativa para quem os acessa, ou seja, para quem os busca diretamente no YouTube por meio de *tags*[10]. A nossa primeira escolha de análise foi a entrevista feita a Angela Davis, ativista anti-prisional estadunidense, por um repórter da TV alemã, no tempo em que esteve presa acusada por assassinato, na cidade de São Francisco. Por vezes, nesse material, nos referimos a essa ativista como “Angela”, ao invés de seguirmos o rigor acadêmico em tratá-la por seu sobrenome. As ocasiões em que isso acontece têm a ver com o nosso desejo de aproximação dessa personagem, tal qual seu entrevistador o fez em 1973, humanizando-a e trazendo seu discurso como a mesma pensou em tê-lo, enquanto diálogo com quem a assiste.

O segundo material é uma palestra dada por Chimamanda Adichie, escritora nigeriana e ativista feminista naquele país. Essas escolhas se devem ao número de visualizações dos dois materiais e por estes corresponderem aos parâmetros metodológicos da nossa investigação, que pretende, ao longo da escrita, analisar a performatividade discursiva em audiovisual presente na atuação narrativa de mulheres negras.

Objetivamos, por meio da análise fílmica de suas performances, analisar as hipóteses levantadas. Argumentamos que essas mulheres em sua produção

[10] Palavra-chave (relevante) ou termo associado com uma informação. Nas estruturas midiáticas informacionais as tags são os principais instrumentos de rastreamento de uma determinada informação. É por meio delas que chegamos a um conteúdo nas redes sociais digitais, por exemplo. Elas também ajudam a classificar os conteúdos nos buscadores.

narrativa constroem personas que falam a esse público, que intencionalmente foram buscá-las na internet, por suas causas ativistas.

Uma importante influência teórica para esse capítulo foi Frantz Fanon e sua obra “Peles negras, máscaras brancas” (2008), pois nosso interesse é discutir a transgressão que essas mulheres negras fazem dos artifícios de fala para legitimarem suas causas e discursos diante da figura do colonizador, nomeado por Fanon como homem branco.

Reiteramos que as observações que concernem à relação entre cultura escravocrata, contra a qual essas mulheres se insurgiram para fazerem valer seus discursos, e neocolonialismo serão discutidas nesse capítulo. Fanon traz a perspectiva de que, para além de todas as consequências sociais da escravidão, o povo negro enfrenta, diante dos seus colonizadores não-negros (em geral brancos europeus), a tarefa de fazerem valer seus discursos para além do racismo estrutural das sociedades onde a migração é um fato sociológico.

Logo, o fato de termos escolhido tratar de questões neocoloniais e do decolonialismo[11] negro, não quer dizer que ignoramos a história escravocrata que persiste e resiste nas atuais sociedades contemporâneas e cujo pensamento rege as relações entre brancos e não-brancos, até os dias de hoje.

No terceiro capítulo nos debruçamos sobre duas artistas: Victoria Santa Cruz, peruana, e Porsha Olayiwola, estadunidense. Nosso foco de análise foram materiais audiovisuais dispostos no YouTube que foram pensados como poesia registrada e que, porém criam narrativa. Entendemos que essas configurações audiovisuais se utilizam de artefatos poéticos e, ao mesmo tempo, produzem um contundente discurso em torno das questões da violência objetiva contra o povo negro, pertencente ao que denominamos eixo sul-sul. Para dialogar com as obras trouxemos Angela Davis (2016), em especial para tratarmos de feminismo negro. Julia Klien (2019) nos trouxe um panorama mais abrangente sobre o slam e performatividade discursiva, Ludmila Castanheita (2018), para discurtir a própria arte da performance e Kabengele Munanga (1999 - 2010) para tratarmos de mestiçagem

[11] Conceito teórico proposto por Walter Mignolo e Aníbal Quijano que significa olhar o conhecimento sob uma perspectiva não colonizada, ou seja, reformular os saberes filosóficos e sociológicos a partir de perspectivas locais.

e reconhecimento negro. Neste capítulo há uma análise mais apurada do que Luis Camnitzer (2007) define por “Conceitualismo” na América Latina.

O quarto, e último capítulo, se ocupará de artistas brasileiras. Foram classificadas para análise, por apresentarem materiais contundentes no que se refere ao corpo feminino na sociedade brasileira e pelos vídeos terem sido pensados para a linguagem audiovisual, transbordando o registro. Analisaremos uma obra de Letícia Parente, a videoarte “Preparação”. Propusemos-nos à análise da obra da própria pesquisadora deste trabalho que desenvolveu, à partir de 2015, uma persona produtora de configurações contra a violência contra mulher. Jack Soul Revenge Girl é a mulher que performa para vingar-se da opressão social sobre o corpo feminino. Ao total foram produzidas, sob esse codinome, cinco performances, sendo que três delas traduzidas ao audiovisual e dispostas no YouTube. Elencamos dentre estes materiais, dois vídeos para análise que corroboram com nosso argumento sobre a audiência ser diretamente ligada à formulação dos algoritmos do YouTube, “Peso Masculino” e “Mais um Pornô - para ambientes intimistas”. Em se tratando de todas as artistas nomeadas na pesquisa, para além da própria dramaturgia audiovisual das configurações, nos ocuparemos de tratar sobre processos de tradução intersemióticas[12], bem como da própria história da videoarte no Brasil e como o corpo foi posto em confronto com a tela, em suas produções, no que se refere a artistas visuais brasileiros, Machado (2003).

Entender como artistas mulheres têm configurado materiais audiovisuais a partir de suas obras presenciais é atentar para os modos de criação desses agentes que teorizam e configuram sobre feminismos, pois como pontua Machado (2010), os modos de produção em audiovisual são bastante específicos. Identificamos que essa prerrogativa trazida pelo autor sobre os modos de confecção da obra audiovisual retrata também que devem ser consideradas na relação avaliar/criar as peculiaridades da nossa condição socioeconômica, ou seja, nossos modos de produção.

Tal particularidade implica mundividências singulares e em razão disso,

[12] É a tradução que se faz por meio de linguagens diferentes ou sistemas de signos diferentes, ou seja, na interpretação de signos verbais por meios não verbais ou de um sistema de signos para outro.

produzem conhecimentos específicos que precisam vir para o compartilhamento social. Podemos então inferir que o que está sendo produzido e o como se conhece nas regiões pertencentes ao eixo global Sul-sul, segue outra lógica de construção que emerge das próprias formas de relacionar-se com o conhecimento e a informação, proporcionando outro entendimento sobre feminismos, empoderamento, audiovisual e arte.

Sobre nossas conclusões iniciais, nesse processo de doutoramento, não podemos mais afirmar que redes sociais digitais constroem um pensamento pós-abissal sobre nossa área por meio de alternativas contra-hegemônicas, cosmopolitas subalternas, pois, dentro da gerência dessas redes, à partir das evoluções da Inteligência Artificial, há filtros de pesquisa e arquiteturas de sugestões que encurtam as possibilidades de fruição. Apesar de que nesses espaços contribuímos com outros de nossa região, discutindo sobre parâmetros estéticos, educacionais e políticos presentes em nosso território, não há como atestar que há uma difusão eficaz de conhecimentos específicos locais que precisam entrar nos diálogos globais de construção de saber, pois a existência de lógicas abissais e hegemônicas, presente nessas redes, formam o que chamaremos adiante de comunidades intencionais[13], ou seja, agrupamentos que interagem com conteúdos de seu interesse específico.

Isso nos fez perguntar, ao longo da escrita se, tal qual sugere Agambem (2009), pode existir um bom uso da internet, para fins contra-hegemônicos.

[13] Termo trazido por Hakim Bey (1991) para definir agrupamentos de corsários (piratas) que se reuniam em ilhas para viverem de acordo com os costumes de fora-da-lei. Ele designa essas comunidades como intencionais, pois eles tinham a intenção de viverem daquele jeito e praticar essa forma de vida.

CAPÍTULO 1

1. SISTEMAS, ALGORITMOS E CURADORIA

Neste capítulo trataremos sobre os sistemas criados pelos algoritmos que operam no YouTube, em uma tentativa de estabelecer vínculo entre nosso problema central, a emancipação social da arte por meios digitais e o controle inerente aos códigos que encurtam as possibilidades de interlocução entre o interator e materiais audiovisuais presentes naquela plataforma.

O primeiro aspecto a ser analisado é a possibilidade de emancipação social por meios digitais. Segundo Giorgio Agambem (2009), não existiria um bom uso das tecnologias digitais em rede, pois sistemas de controle operam por meio de suas programações e, por conseqüência, são dispositivos que produzem dessubjetivação, encarnando as novas formas do capitalismo global.

> O que define os dispositivos com os quais temos que lidar na fase atual do capitalismo é que eles não agem mais tanto pela produção de um sujeito, quanto pelos processos que podemos chamar de dessubjetivação. Um momento dessubjetivante estava certamente implícito em todo processo de subjetivação e o Eu penitencial se constituía, havíamos visto, só através da própria negação; mas o que acontece nesse momento é que os processos de subjetivação e os processos de dessubjetivação parecem reciprocamente indiferentes e não dão lugar a recomposição de um novo sujeito, se não em forma larvar e, por assim dizer, espectral. Na não-verdade do sujeito não há mais, de modo algum, a sua verdade. Aquele que se deixa capturar no dispositivo "telefone celular", qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire, por isso, uma nova subjetividade, mas somente um número através do qual pode ser, eventualmente, controlado; O espectador que passa as suas noites diante da televisão não recebe mais, em troca da sua dessubjetivação, que a máscara frustrante do *zappeur* ou a inconclusão no cálculo de um índice de audiência. Aqui se mostra a futilidade daqueles discursos bem intencionados sobre a tecnologia, que afirmam que o problema dos dispositivos se reduz aquele de seu uso correto. Esses discursos parecem ignorar que, se todo dispositivo corresponde a um determinado processo de subjetivação (ou, neste caso, de dessubjetivação), é de tudo impossível que o sujeito do dispositivo o use "de modo justo". Aqueles que têm discursos similares são, de resto, há seu tempo, o resultado do dispositivo midiático no qual estão capturados. (AGAMBEM, 2009, p.47-48)

Podemos considerar então que o uso das tecnologias pode funcionar como dispositivos de controle social, no sentido foucaultiano, do qual se ocupa Agambem de explicar e exemplificar em seus textos. Ao nos ocuparmos da definição desta

palavra, “dispositivo”, estamos nos referindo ao que Agambem definiu:

> Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. (AGAMBEM, 2009)

Para a presente pesquisa, ignorar que filtros produzidos por meios dos algoritmos criados (em especial os atuais, modificados em 2018) produzem direcionamentos intencionais na busca de cada interator e que isso, por sua vez, delimita as possibilidades de interlocução com o universo daquela rede social, seria imprudente, no que se refere às possibilidades de expansão comunicacional para o meio da arte. Exploraremos essa questão mais adiante, ao descrever e analisar como funciona a classificação de busca do YouTube, porém, podemos dissertar que os materiais escolhidos para a análise, nesse trabalho, não obedecem aos parâmetros de audiência dessa plataforma *on demand*, no que se refere a viralização massiva da informação. Ou seja, os materiais escolhidos, não necessariamente, são os mais visualizados naquela rede.

Porém, a escolha desses materiais se alinha com outra perspectiva que nos interessa, o como a disponibilização de vídeos em ambiente digitais *on demand* vem criando comunidades intencionais em torno dos feminismos e como os jovens vêm acessando e difundindo essas informações em seus agrupamentos, traçando outros parâmetros de entendimento para um movimento que se reinventou no Séc XXI.

Isso dialoga com um termo recente que foi criado nos ambientes de rede: as “bolhas”. Partimos do argumento que a estruturação de agrupamentos e comunidades intencionais encurtam as possibilidades de diálogo no mundo, porém vem enunciando outras formas menos hegemônicas de conhecer sobre determinados assuntos e pôr em evidência questões emergentes na sociedade.

Apesar de não podermos ignorar que os mecanismos de controle que regem as sugestões de vídeos, de acordo com as preferências dos interatores naquela rede, vêm contribuindo com a formação de espaços de poder onde, não necessariamente, há uma construção de conhecimento baseada em relevância do material e sim nos processos de individuação dessas dessubjetivações causadas pela rede, existem movimentos de disseminação de informações, criados pelo que vimos chamando de

comunidades intencionais, que faz com que materiais que supostamente poderiam desaparecer em audiência permaneçam, ao longo dos anos e, ressurjam de tempos em tempos, propulsionados pelos integrantes dessa comunidades.

À partir disso, tentaremos esclarecer como funcionam e o que são os algoritmos, de maneira geral, como é o funcionamento da plataforma YouTube e se há a existência de uma espécie de curadoria de dados virtuais que culminam em diversas possibilidades de mundividência, originadas a partir da vivência em rede de cada interator.

1.1 Sistemas de dominação por meios tecnológicos: o que são os algoritmos e como funcionam?

Numa perspectiva mais geral, algoritmos é o conjunto de passos para a resolução de um problema. Ao definir uma questão, a função do algoritmo é solucionar o problema, por meio da fragmentação do objeto, e em sequência. O algoritmo é a unidade básica nas ciências da computação. Em questões mais complexas, em plataformas que se utilizam de *Inteligência Artificial*, se operam diversos conjuntos de algoritmos, inclusive aqueles que “aprendem” com as alterações feitas no programa.

Faz-se necessário discutir mais amiúde o termo “aprender”, em se tratando de computadores. Aprender, observar e pensar são termos comumente usados para referir-se a ações humanas e, portanto, orgânicas – esse termo aqui em oposição clara a inorgânico, que seria a natureza da máquina. O que se opera na relação entre códigos algoritmos e interatores poderia sugerir que as máquinas (computadores) pensam?

Dessa pergunta se ocupou Danto (2003) ao mencionar a máquina de Turing[14].

> Se a máquina de Turing entende, tem que saber o que significam as instruções, ainda que o que aconteça esteja em conformidade, como no exemplo de Kant, com o que poderia ser chamado de cálculo que

[14] Alan Mathison Turing OBE (Paddington, Londres, 23 de junho de 1912 — Cheshire East, Cheshire, 7 de junho de 1954) foi um matemático, lógico, criptoanalista e cientista da computação britânico. Foi influente no desenvolvimento da ciência da computação e na formalização do conceito de algoritmo e computação com a máquina de Turing, desempenhando um papel importante na criação do computador moderno. Foi também pioneiro na inteligência artificial e na ciência da computação. É conhecido como o pai da computação.

> veio da compreensão. Mas, por acaso, poderia entender algo uma máquina? Entende de filosofia meu computador, ainda que produza sequências de frases de raciocínios filosóficos? A questão pode estar em aberto, mas o indiscernível dos dados produzidos não o vai resolver em um ou outro sentido. (DANTO, 2003, p. 233)[15]

Com essa afirmação, Danto nos sugere que sim, as máquinas realizam cálculos provindos do que poderíamos chamar de entender, aprender, ou como dito em Ciências da Computação, do Procedimento U (por assim nomear os processos de cognição da máquina), mas isso só seria possível por meio de programações de códigos - que aqui estamos denominando por algoritmos - por pessoas.

Esses códigos são fruto da atuação de corpos-programadores, que os pensaram e formataram para tentar gerir uma realidade virtual, incluindo respostas geradas pelos interatores naquele espaço. Sobre a realidade virtual, no entanto, devemos pontuar que não a consideramos apartada da realidade, pois ela opera com os corpos e nos corpos, tornando-se um nível de realidade (Danto, 2003)[16].

É necessário, porém trazer à discussão um aspecto importante: a delimitação desse espaço de ação gerada pelo programador em controle ao interator. Nesse sentido, analisando relações de imersão no ambiente virtual de videogames, Machado (2007) nos propõe que:

> Nos novos ambientes de imersão [...] boa parte das estratégias narrativas que habitualmente eram atribuídas a um sujeito narrador interno à diegese passa agora a ser assumida por dois sujeitos simultaneamente: de um lado, o interator, o sujeito-EU [17][...] de outro o sujeito-SE[18], um programa de geração automática de situações narrativas, que dialoga com o primeiro. Cabe a esse programa, se não decidir concretamente o que vai acontecer (uma vez que isso depende também das decisões do interator), estabelecer o universo de eventos permitidos e as condições para que ocorram. (MACHADO, 2007, p.144)

[15] Traduzido do original: “Si La máquina de Turing hay de entender, tiene que saber lo que significa las instrucciones, aunque lo que suceda esté en conformidad, como en el ejemplo de Kant, con lo que podría ser llamado cálculo si procediera del entendimiento. ¿Pero acaso podría entender algo una máquina? ¿ Entiende de filosofía mi ordenador, aunque produzca secuencias de frases de razonamientos filosóficos? La cuestión puede estar abierta, pero lo indiscernible de los datos producidos no la va a resolver en uno o en otro sentido”.

[16] Para fins de esclarecimentos sobre virtualidade e realidade citamos Danto (2003), que discorre em “El Cuerpo, El problema del cuerpo” sobre programação de máquinas e sua suposta incapacidade em realizar operações cognitivas humanas.

[17] Termo criado por Couchot (1998) que define homens na relação com aparatos tecnológicos de diversas naturezas.

[18] Esse termo define o aparato tecnológico, o self da máquina, um *sujeito robô*, Couchot (1998).

A esse programa de geração automática de informações em resposta ao interator chamaremos, para fins de estudo, dos algoritmos de *deep learning* que, como vimos anteriormente, é um sub-grupo de um estudo que se chama *machine learning* ou aprendizado de máquina, que basicamente são técnicas produzidas por algoritmos que ensinam o computador a “pensar”. Esses ramos fazem parte do que convencionamos chamar de *Inteligência Artificial* e, só são possíveis pela evolução do nosso entendimento de cérebro. É dizer que a Inteligência Artificial, tal qual compreendemos hoje nas operações computacionais só são possíveis porque um conjunto de cientistas e programadores tentam se aproximar das formas como o cérebro humano pensa.

Sobre o aprendizado de máquina ainda é importante destacar que:

> Aprendizagem de máquina, ou aprendizado automático [...] automatiza a construção de modelos analíticos a partir dos dados. Em 1959, o cientista da computação Artur Samuel definiu o conceito de aprendizado de máquina como "campo de estudo” que dá aos computadores a habilidade de aprender sem serem explicitamente “programados" (SAMUEL, 1959). Em outras palavras, tais algoritmos operam construindo de forma automática um modelo interno a partir das amostras de entrada e fazem previsões guiadas pelos dados ao invés de seguir instruções programadas. (BUSSON, FIGUEIREDO, SANTOS, DAMASCENO, COLCHER e MILIDIÚ, 2018)

Importante ressaltar que, algoritmos que promovem *deep learning* operam dissecando as etapas de análise do problema, ou seja, o computador não tem a capacidade sináptica de analisar o todo, ele analisa cada problema proposto em fases. O sistema de aprendizado do computador se dá em, falando em linhas gerais, duas macro etapas: o input e o output, ou seja, a entrada de dados no sistema e como eles saem, após a análise do problema, que nas ciências da computação, costuma-se nomear de *Hidden Layers*, ou as camadas do objeto ou questão.

Para melhor esclarecer os processos de aprendizagem profunda esclarecemos que:

> Métodos modernos de redes neurais são considerados os mais importantes modelos da área aprendizado de máquina. No entanto, até antes de 2006, não era possível treinar redes neurais para superar técnicas de aprendizado de máquina mais tradicionais (e.g. SVM, árvore de decisão), exceto em alguns domínios de problemas especializados. O que mudou em 2006 foi a descoberta de métodos que possibilitaram o advento dos modelos baseados em redes neurais profundas, também conhecido como aprendizado profundo

> (em inglês Deep Learning). A evolução das redes neurais profundas permitiu que esse tipo de arquitetura se tornasse o principal modelo para tarefas de classificação que estão relacionadas às áreas de visão computacional, reconhecimento de fala e processamento de linguagem natural. (BUSSON, FIGUEIREDO, SANTOS, DAMASCENO, COLCHER e MILIDIÚ, 2018)

Para a análise de uma rede como o YouTube, compreender o que é *Deep Learning* é fundamental, pois a partir disso poderemos traçar a influência exercida pela máquina nas escolhas que fazemos naquele ambiente. No estudo que propomos, essa terminologia é fundamental pois, ela define bem como se processam os sistemas de sugestão e classificação de materiais para os interatores.

> A rede de geração de candidatos toma os dados do histórico de atividades que o usuário do YouTube fornece e recupera pequeno subconjunto (centenas) de vídeos de um grande corpus. Os candidatos sugeridos pretendem ser relevantes para o usuário com alta precisão. Apenas a rede de geração de candidatos fornece ampla personalização por meio de filtragem colaborativa. (CONVIGTON, ADAMS e SARGIN, 2018, p.2)

Entenda-se por “candidato” o vídeo sugerido entre milhões existentes naquela plataforma, para cada usuário. Em 2018, houve um registro na taxa de *upload* de quatrocentas (400) horas de vídeos por minuto. Dentro de um universo tão complexo, com tanta variedade e oferta, estabelecer estruturas que elencam o que nos interessa dentro da rede parece ser o caminho mais viável para construção de um determinado conhecimento.

Precisamos, no entanto, adentrar o universo de eleição de materiais do YouTube e como esses algoritmos funcionam, especificamente naquela rede, no sistema de sugestões.

1.2 Arquiteturas de reconhecimento de interesses: como opera o YouTube?

Em 2018, houve uma modificação nos programas utilizados no YouTube e, por meio de arquiteturas que permitem que algoritmos analisem os procedimentos de outros algoritmos, o sistema aprende a partir de *inputs* dos interatores daquela rede e, sobretudo se utilizam de quatro métricas para sugestão e classificação da relevância dos materiais audiovisuais. Anteriormente, esses parâmetros eram determinados pela quantidade de acessos aos materiais, sem traçar a dimensão do interesse de quem os acessava ou mesmo como o interator chegava a esse material.

Hoje, houve profundas modificações desse sistema, baseados em parâmetros de *Deep Learning*:

> Apesar de não ser algo publicamente divulgado pelo Google Inc., estudos de profissionais da área apontam que o algoritmo do YouTube analisa, principalmente, quatro métricas para determinar a relevância de cada vídeo. Estas métricas são a duração de acesso – ou tempo de sessão –, watchtime (tempo assistido, em tradução livre), as avaliações e a frequência com que são publicados vídeos novos. (VIDMONSTER, 2018)

Analisando essas métricas podemos dizer que o *tempo de acesso* tem a ver com quanto tempo o usuário passa na rede, ou seja, o quanto o material escolhido o deixou curioso por navegar (zapeando - usando um termo da relação do interator com a TV) em outros materiais correlacionados. O *watchtime*, ou tempo assistido daquele material em específico, analisa diretamente a eficiência numérica da audiência do vídeo, ou seja, se ele prende a atenção do interator, por meio da avaliação de quanto tempo ele esteve atento ao conteúdo. Esse segunda métrica é mais importante para a plataforma, no como ela sugerirá outros materiais, ou esse mesmo material à outros interatores, do que necessariamente a quantidade de *likes* e *deslikes*[19] pois ela revela que aquele conteúdo específico é interessante para uma determinada comunidade intencional. A *avaliação dos vídeos*, por meio dos *likes* e *deslikes* é a maneira mais rápida que o criador do conteúdo tem para avaliar a percepção do interator, pois ela avalia o engajamento com a questão central do material. Nem sempre ela avalia permanência, mas sobretudo avalia interesse de tem. Por último, a quarta métrica, a *Frequência de postagens*, avalia se o canal é um produtor de conteúdo frequente e os algoritmos, dessa categoria de medida, avalia se vale à pena indicar conteúdo e canal para novos interatores, classificando sua eficiência de constância de produção.

Notamos que todos os parâmetros de avaliação para sugerir e classificar a importância dos materiais para os interatores são baseadas em questões quantitativas. Porém, por meio desses dados, oferecidos por criadores de conteúdo e interatores, esse códigos entendem como aquele determinado material pode interessar a uma comunidade.

[19] Manifestação do interator à aprovação ou reprovação daquele material, ou seja, a expressão numérica se ele aprovou ou não o conteúdo.

É necessário, portanto, avaliarmos os casos em que interatores que não necessariamente são produtores de conteúdos, uma vez que qualquer usuário Google, que tenha uma conta ativa, obtida por exemplo, com a criação de um e-mail, passa a ser dono de um canal, postam conteúdo relevante a determinada comunidade que convencionamos chamar de intencional.

Nenhum desses algoritmos avalia ainda, por exemplo, a audiência ou relevância na produção de conhecimentos específicos de um material postado em um canal qualquer, cujo conteúdo converse com um determinado tema emergente. Assim, vimos que ao digitarmos determinadas tags nas buscas, como feminismos, por exemplo, nossas primeiras sugestões do YouTube, e sua classificação de relevância, irá nos conduzir, muito provavelmente para materiais de *YouTubers*[20]. Sem dúvidas, esses são os canais mais acessados hoje naquela plataforma, o de interatores que escolheram produzir vídeos para aquele espaço pensando e focando em interatores específicos.

Nesse universo de códigos que analisam a profissionalização daquela plataforma, não poderíamos avaliar o porquê materiais como o vídeo de Angela Davis alçou o coeficiente de 5.058 visualizações (em novembro de 2018), após três anos de *upload* naquela plataforma. Refiro-me aqui ao fragmento retirado do documentário *The Black Power Mixtape - 1967-1975* (2010), que nos utilizamos para fins de exemplificação nesse estudo. Isso se deve ao fato de que um usuário qualquer, talvez movido pela potência daquele discurso que analisaremos no capítulo II desta tese, o retirou do seu contexto original e o repostou. Não se trata de um interator que terá uma produção em massa de materiais, ou mesmo que produz seu próprio canal e conteúdos, se trata de um sujeito que deseja compartilhar determinado conhecimento e que o faz aos pares interessados no mesmo tema, empoderamento negro.

Poderemos sugerir então, que talvez haja outros olhares a serem lançados sobre aquela plataforma, olhares subalternos que se voltam às ilhas de conteúdos que conversam com os interesses de determinadas comunidades intencionais. O

[20] Apresentadores de canais, produtores de conteúdo.

que estamos interessados é entender se a existência, permanência e audiência desses materiais se deve a um tipo de curadoria compartilhada entre os códigos existentes e operantes na plataforma, que mudam de acordo com o desenvolvimento das *Inteligências Artificiais* (IA) e o interesse de comunidades intencionais que desejam que esses materiais permaneçam e despontem, de tempos em tempos, em outras redes sociais.

1.3 Comunidades intencionais e curadorias subalternas em plataformas on demand - formas de driblar os códigos?

Vimos definindo ao longo dessa pesquisa que a reunião de pessoas em torno de mini-sociedades digitais, acerca de um determinado tema, são "comunidades Intencionais". Estamos parafraseado o termo usado por Hakim Bey (1991) para definir "mini-sociedades que conscientemente viviam fora da lei e estavam determinadas a continuar assim, ainda que por uma temporada curta, mas alegre" (Bey, 1991, p. 3). Apropriamos-nos dessa designação, fazendo deslocamento conceitual, pois entendemos que as "bolhas virtuais", às quais tanto nos referimos nos tempos atuais para nomear o fenômeno de co-habitar quase sempre com as mesmas pessoas e informações que compartem dos mesmos ideais que os nossos, em ambientes digitais, são uma forma de comunidade intencional, uma vez que seus "habitantes" desejam dialogar com aquele determinado tipo de informação e, outros pontos-de-vista, muitas vezes, são invisibilizados pelos algoritmos operantes nas redes sociais digitais.

Com relação a deslocamento de conceito, utilizamos o termo criado pela pesquisadora e neurofilósofa Patricia Churchland (1986 *apud* Rengel, 2007), que define que a migração de um conceito pertencente a uma área ou teoria para outra não é somente deslocamento espacial, mas "é um processo de relações, analogias, coemergências mútuas, estudos e pesquisas afins" (Rengel, 2007, p. 221). Assim, reiteramos que "bolhas virtuais" se assemelham às comunidades intencionais no que diz respeito ao comportamento informacional de seus habitantes que querem permanecer conversando com os mesmo interlocutores e/ou ideias.

Assim, ao nos referirmos ao conteúdo sugerido e classificado pelo YouTube

aos interatores, em suas páginas, quando *logados*[21] à plataforma, argumentamos que os algoritmos lá operantes e que descrevemos anteriormente, tem por principal função fazer o interator permanecer em seu sistema de interesses. Porém, quando tratamos de pequenos agrupamentos que operam nas redes sociais digitais, a exemplo do quarto movimento feminista, iniciado em 2012 e que ganha força em 2013 (Hollanda, 2018), esse sistema apresenta lacunas, pois ele acaba por realizar sugestões de acordo com o padrão traçado pelos algoritmos e pelas pesquisas inusitadas dos agentes, que de acordo com suas trocas interpessoais, descobrem (e redescobrem) outros materiais que estão por ali, mas que no momento do seu *upload* não tiveram tanta relevância numérica de visualizações.

O que queremos trazer para a discussão é que o sistema classificatório e de busca do YouTube, por vezes, nos mostra conteúdos com base principalmente nos parâmetros que atendem a plataforma e não ao interator, prioritariamente. Por exemplo, ao pesquisar o conteúdo feminismo negro, os vídeos mais sugeridos, seguindo a programação dos algoritmos, serão de *vloggers*[22] que estão em ascensão e que mantém uma atualização periódica dos seus canais. Isso deixa de fora, pelo menos das primeiras sugestões, vídeos relevantes que são re-compartilhados em canais de interatores "comuns", ou seja, aqueles que não mantém canais profissionais. Esse é o exemplo do nosso primeiro material analisado, o vídeo "Angela Davis fala sobre Revolução, Racismo e Violência", fragmento do documentário "The Black Power Mixtape 1967-1975". Pedro, um usuário daquela plataforma, interessado no tema, encontrou esse material no referido documentário e o fragmentou, dispondo assim o momento preciso da fala dessa ativista, retirado do documentário original.

Precisamente por isso, não estamos tratando de um canal com frequência de visualizações, ou mesmo de permanência nos materiais ou ainda recorrências de postagens. O fato de esse fragmento haver repercutido em determinados meios

[21] Esse termo provém da palavra *login*, que é acessar seu cadastro em determinada rede. Estar *logado* no YouTube é estar conectado a uma conta Google Inc. que possibilita automaticamente a existência de um canal naquela rede para o interator.

[22] Vlogger, é o termo utilizado para identificar produtores de vídeo pessoais para internet, similar ao termo videomaker, com o diferencial que suas produções tem como objetivo principal a exibição via web.

onde o conteúdo “feminismo negro” está sendo acessado e discutido com o intuito de formação desse novo movimento feminista, vem corroborar com nosso argumento que determinados temas, quando tagueados em materiais dispersos em canais não profissionais, tem uma viralização espontânea, pelo o que aqui chamaremos de curadoria direcionada por estas comunidades intencionais.

Poderemos então, voltar a discutir a questão da “enunciação do sujeito”, como proposto por Machado (2007), uma vez que outras formas e teorias estão sendo estruturadas para dar conta do que acontece a esse olho que vê e participa, quando se trata de ambientes digitais participativos e colaborativos.

> Em outras palavras, nos ambientes de imersão, possibilitados pelos simuladores de acontecimentos virtuais, boa parte das estratégias narrativas que habitualmente eram atribuídas a um sujeito narrador interno à diegese passa agora a ser assumida por dois sujeitos simultaneamente: de um lado, o interator, o sujeito-EU que se deixa imergir na simulação, espécie de *demiurgo* que faz desencadear os acontecimentos da diegese; de outro, um sujeito-SE, um programa de geração automática de situações narrativas, que dialoga com o primeiro. Cabe a esse programa, se não decidir concretamente o que vai acontecer (uma vez que isso depende também das decisões tomadas pelo interator), estabelecer o universo de eventos permitidos e as condições para que ocorram. Ele funciona, portanto, como uma espécie de metanarrador, cuja função primeira é estabelecer as regras e condições para os acontecimentos possíveis no universo diegético, uma vez que as intrigas singulares serão efetivamente produzidas pelo interator que dialoga com o programa. (MACHADO, 2007, p. 144)

É importante situar que Machado se refere ao ambiente de jogos interativos, na citação descrita, porém essa relação colaborativa entre o que Couchot definiu por *sujeito-EU* e *sujeito-SE* também se encontra nos ambientes de redes sociais digitais, uma vez que os interatores tomam decisões e são mediados por códigos de comportamento, ou seja, os algoritmos desses espaços também ditam como eles agem e interagem. Aqui entramos na questão curatorial enquanto possibilidade de compartilhamento entre corpos e códigos. Se há como sugerido, uma interação entre os sujeitos *EU* e *SE*, ou seja, máquina e interator, estabelecendo parâmetros no YouTube, para o que será o resultado das buscas naquele ambiente, nos parece coerente argumentar que há um sistema de escolhas, e que a aleatoriedade não é um dos critérios utilizados nem por um agente ou outro.

Explicamos o funcionamento dos algoritmos em operação no YouTube, porém uma questão premente no que se refere ao que se dá a ver em ambientes digitais são as escolhas dos interatores, que serão “lidas” e “entendidas” pelo programa, para uma futura opinião (por meio da programação dos códigos) sobre esses materiais. São essas eleições, incluindo a viralização por compartilhamento da informação em redes sociais pessoais, a exemplo do Facebook[23] - citando a rede social virtual mais acessada na internet - que faz com que o material, para o sistema algoritmo se torne relevante para indexação e classificação. Há então, segundo argumentamos, uma escolha compartilhada com esse interator.

O que, a princípio, sairia do escopo desse interator, como por exemplo controlar as sugestões da plataforma, elencando as escolhas segundo os parâmetros de conteúdo e relevância dentro do tema pesquisado, pode vir a ser do seu manejo e de sua comunidade intencional, quando esse material é usado como exemplo à uma causa, que é do que estamos nos ocupando em destrinchar. Nosso argumento inicial, ao longo desta investigação, é que há um conjunto de materiais artísticos, discursivos e visuais que para além dos recursos tecnológicos de repercussão e difusão, oferecidos pelos códigos que estão operando nas plataformas *on demand*, dependem do conjunto de agentes humanos - interatores - para perdurarem nessas redes.

Num universo em que o *upload* de materiais é de quatrocentas (400) horas de vídeos por minuto, ter um material localizado entre as 150 primeiras sugestões, mesmo com dois (02) anos de subida desse material ao ar, é de extrema relevância para fins comprobatórios de nosso argumento, uma vez que a viralidade da informação, por meio de táticas de subalternidade, desobedecem, de alguma maneira, o programa e suas definições.

Faz-nos importante, no entanto, analisar também esses sistemas curatoriais. Tomemos aqui o termo curadoria e a função do curador, para além de suas muitas definições na história da arte, como um sistema de escolhas e atos de mediação:

[23] Facebook é uma mídia social e rede social virtual lançada em 4 de fevereiro de 2004, operado e de propriedade privada da Facebook Inc.. O Facebook foi fundado por Mark Zuckerberg e por seus colegas da faculdade Eduardo Saverin, Dustin Moskovitz e Chris Hughes.

> Todavia, é preciso frisar que a curadoria trabalha sempre com mediações e por conta disso não se pode dizer que haja uma ideia "por trás" das obras. As ideias são sempre formuladas no espaço entre o público, a obra e o conceito utilizado na curadoria. Há toda uma composição, desta maneira, que ultrapassa o conceito pensado pelo curador. Desses três pontos podem surgir vários outros distintos. Em suma, o conceito não é algo que é escondido e que o público precisa descobrir [...] Dentre as práticas de um curador, que se entremeiam por desbravamentos conceituais e institucionais, uma de suas ações que elejo de extrema importância é o modo como a mediação é pensada [...] Em função da minha proposta de levantar uma discussão a respeito de uma prática curatorial crítica, sugiro, nesta seção, a ideia de um curador-semioticista [...] Ficará claro, com esse curador, que as mediações acontecem o tempo todo. O corpo é o sistema onde as informações entram em negociação [...] Sigo com a hipótese de que uma curadoria é uma compositora de ambientes com fluxos de informações em potencial para afetar pessoas. Para compor esse tipo de ambiente, ela trabalha com obras de arte, espaço, tempo, pessoas, entre outros elementos. Uma curadoria, deste modo, trabalha com diferentes planos de composição [...] Nos termos de Bourriaud (2009), ouso dizer que o curador é um "pós-produtor", que monta seu trabalho a partir de outros trabalhos, e também de outros elementos (espaço, tempo, pessoas, etc). O que o curador faz é a mediação entre esses elementos (MONTEIRO, 2013, p.46-66).

Com essa proposição de Monteiro (2013) argumentamos que o interator interessado na produção de discursos, por meio da mediação obra-interatores, se utiliza de ferramentas metodológicas curatoriais para elencar os materiais no YouTube e propagá-los em rede. Nessa cadeia informacional está o corpo e, como ele propõe, a curadoria - enquanto criadora de ambientes, por onde há circulação de informações - é o ponto-chave para propagação de discurso em comunidades intencionais.

Num cálculo rápido, tomemos o exemplo do vídeo "Angela Davis fala sobre Revolução, Racismo e Violência". Ele foi postado em 05 de abril de 2015, pelo usuário/interator Pedro, que tem um canal com apenas 1.052 inscritos (em janeiro de 2018), o que para os padrões de propagação de informação desse canal é uma média baixa. A frequência de postagem desse interator é anual, ou seja, ele tem uma média máxima de 2 vídeos postados por ano e, entrou no YouTube em 2015. Sua última postagem data do ano de 2018. Por seu perfil de postagem trata-se de um interator que elenca materiais de seu interesse e faz upload em seu canal para compartilhamento em outros espaços, dentre eles em seu blog "O Blog Clichê - sobre não morrer na praia" (http://www.oblogcliche.com/). Ele cria uma cadeia de

difusão da informação que lhe interessa em seu canal, o que para fins dessa pesquisa chamaremos de curadoria direcionada.

Segundo os parâmetros de algoritmos do YouTube, dois dos sistemas de classificação e eleição são atendidos: a propagação dos materiais em outros sites e redes; permanência nos materiais. Esses dois critérios fizeram com que esse vídeo, localizado em um canal não profissional, com aparente invisibilidade massiva obtivesse um total de audiência de 6.316 visualizações[24], número significativo, em especial quando também temos como referência sua classificação nessa rede, que ocupa o lugar 91, dentre as sugestões classificadas por essa plataforma *on Demand*, quando digitamos a *tag* “mulheres negras e revolução”. O que parece, à primeira vista, uma posição desfavorável, na realidade é um fato notório, considerando as peculiaridades do canal deste interator (postar com pouca frequência, não ter tantos inscritos), em especial, considerando o volume de *upload* por hora nessa rede.

Para que isso se efetivasse no sistema da plataforma, houve táticas de propagação dessa informação, tanto pelo interator dono do canal, quanto por sua comunidade intencional que levou esse material a outros interatores. Porém, é necessário dizer que esses dados aqui apresentados foram retirados das relações de pesquisa da investigadora deste estudo, ou seja, ao apresentar essa classificação o próprio algoritmo verificou nossas escolhas e interrelações naquela plataforma.

Faz-se necessário esclarecer que chamamos de curadoria compartilhada, pois ainda que interatores empenhem trabalho comunicacional na expansão de determinadas informações, como formas de produção de conhecimento, ainda assim os algoritmos filtram e se relacionam com nossas “bolhas virtuais”. O que então poderemos propor para uma decolonização do pensamento, considerando que o uso tecnológico não está liberto do controle social dos dispositivos?

Para esta investigação, o uso de tecnologias digitais não está fora da hegemonia, porém, agentes sociais em rede, ao conviverem em círculos de

[24] Dado retirado em 21 de janeiro de 2019.

interesse, podem propiciar ilhas informacionais com conteúdos insuspeitos para um sistema de códigos binários que obedecem critérios específicos. É dizer que há um certo nível de autonomia imprevista pelo sistema. Porém, como todo sistema de Inteligência Artificial, a função dos códigos da Deep Learning é fazer com que cada vez menos o interator entre em contato com os mesmos materiais e possa expandir seus sistemas de interesse para materiais que os códigos controlem, de acordo com suas intenções, que muitas vezes são mediadas por critérios econômicos e que visam lucro.

CAPÍTULO 2

2. TÁTICAS DISCURSIVAS NO AUDIOVISUAL QUANDO A CENA É PRETA

Trataremos neste capítulo de dois depoimentos de ativistas negras, de partes diferentes do mundo, mas cujo discurso se entrecruzam, em especial no que definiremos como táticas narrativas de legitimação dos seus conhecimentos específicos.

Ressaltamos que o da escritora nigeriana Chimamanda Adichie, foi propositadamente produzido e assumidamente direcionado ao público que os acessou, pois se trata de uma produção para o canal da Plataforma *TED*[25], no YouTube.

Nosso primeiro material de análise, no entanto, decorre de uma entrevista feita por uma emissora alemã com Angela Yvone Davis, ativista estadunidense, presa nessa ocasião, acusada de conspiração e assassinato de um juiz federal. Foi a primeira entrevista concedida por Davis a uma TV, após sua prisão.

Para os exemplos dados no decorrer da escrita consideraremos o lugar de fala de cada uma das autoras e, por isso, trataremos também de racismo estrutural, nos utilizando de referências bibliográficas específicas que apoiarão a hipótese de que há uma poética criada por cada uma delas para falar ao público e legitimar o conteúdo de suas falas. Quanto à análise audiovisual desses materiais, nos ocuparemos em dialogar com a relação entre criadores, narradores e interatores, no que diz respeito às diversas versões de narrativas em jogo.

Para consulta, descrevo abaixo os links, por ordem de aparição na tese, dos vídeos dispostos no YouTube, por meio dos QRCode´s a seguir:

“Angela Davis fala sobre Revolução, Racismo e Violência”, fragmento do documentário “The Black Power Mixtape 1967-1975”[26]:

[25] TED (acrônimo de Technology, Entertainment, Design; em português: Tecnologia, Entretenimento, Design) é uma série de conferências realizadas na Europa, na Ásia e nas Américas pela fundação Sapling, dos Estados Unidos, destinadas à disseminação de ideias – segundo as palavras da própria organização, "ideias que merecem ser disseminadas". O grupo foi fundado em 1984, e a primeira conferência aconteceu em 1990. Originalmente influenciada pelo Vale do Silício, sua ênfase era tecnologia e design, mas com o aumento da popularidade os temas abordados passaram a ser mais amplos, abrangendo quase todos os aspectos de ciência e cultura.

[26] Documentário produzido em 2011, com direção de Göran Hugo Olsson exibe a história da

Figura 1 - QR Code para acesso direto ao fragmento utilizado do documentário"The Black Power Mixtape 1967-1975" (2011)

Chimamanda Ngozi Adichie, vídeo "We should all be feminists" em:

Figura 2 - QR Code para acesso direto a palestra de Chimamanda Ngozi Adichie "We should all be feminists" (2013)

---

comunidade afro-americana entre 1967-1975, focando em como o povo, a sociedade e o estilo black power alimentou uma mudança na sociedade estadunidense e algumas conquistas de direitos civis para os negros. Foi
realizado com imagens que estavam perdidas em arquivos, na Suécia, por 30 anos.

2.1 Construção de discurso: caminhos para uma tradução emancipatória, considerando os privilégios.

Para situar nossa escrita, precisamos discorrer sobre o lugar de fala de onde nasce este texto. Alguns autores, ativistas e militantes negros se posicionam contra o discurso branco, ou provindo de pessoas mestiças, de pele clara, sobre o corpo negro e é diante dessa válida e legítima provocação que começamos o capítulo.

Em nossa maioria, temos pele clara, alguns migrantes nordestinos - lugar de fala da pesquisadora[27] que escreve a tese - inseridos em diversos privilégios sociais proporcionados por nossa cor de pele que, na maior parte das vezes, nos localiza entre os que têm o discurso legitimado em determinado eixo sociocultural.

Sobre a mestiçagem e o engajamento político que nos motiva nos explica Munanga (1999):

> Sob a influência dos movimentos negros americanos, eles tentam dar uma redefinição do negro e do conteúdo da negritude no sentido de incluir neles não apenas as pessoas fenotipicamente negras, mas também e, sobretudo os mestiços descendentes de negros, mesmo aqueles que a ideologia do branqueamento já teria roubado. [...] Essa divergência sobre a sua "autodefinição", observada entre os *afros* politicamente mobilizados através dos movimentos negros de um lado, e as bases negras constituindo a maioria não mobilizada, de outro lado, constitui o nó do problema na formação da identidade coletiva do negro. [...] Apesar das dificuldades e obstáculos, os movimentos negros têm a consciência de que sem forjar essa definição e sem a solidariedade de negros e mestiços, não há nenhum caminho no horizonte capaz de desencadear o processo de mobilização política. (MUNANGA, 1999, p. 124)

Por isso, a pesquisadora se define como "Sarará", e a partir daqui ela deslocará o significado racista do termo, que define pessoas mestiças de pele clara, cujo branqueamento racial "não deu certo", pois - apesar da pele clara e dos olhos claros, os traços fenotípicos não negam nossa descendência negra. O que desejamos é trazer à tona o assumir-se negro retomando o poder, junto à população negra retinta, sob a nosso história, ancestralidade e protagonismo cultural.

[27] Jaqueline Vasconcellos é nascida em Itabuna, interior da Bahia. Criada em Salvador, emigra para São Paulo em 2011 para trabalhar no Acervo Mariposa, acervo de vídeos de dança, dirigido por Nirvana Marinho. Trabalha desde então entre a gestão cultural, programação e produção. Foi programadora na Oficina Cultural Oswald de Andrade e, atualmente integra a equipe de programação do Núcleo de Artes Cênicas do Itaú Cultural. É performer e desenvolve um trabalho híbrido entre áreas artísticas sobre violência contra a mulher. Também é ativista social, atuando em comunidades de mulheres vítimas de violência.

Acreditamos ser importante, como nos sugere Munanga (1999), forjar uma definição ampliada do ser negro, junto aos poderes públicos, na tentativa de demolir o racismo estrutural da sociedade brasileira.

Reiteramos que estamos delimitando nossa fala dentro do eixo sul-sul onde há certa reverberação e validação do discurso de pessoas de pele clara, héteroscisgêneros, cristãos e de classe média, nascidos em países do sul global. Importante demarcar isso, pois os processos de legitimação cultural também passam pelas mediações de existência das linhas abissais que dividem o conhecimento em válido ou não, legítimo ou ilegítimo, e, na maior parte das vezes, esse discurso autorizado e "ouvido" pertence a multivocalidade situada no Norte-global, onde a hegemonia autoriza a existência da produção de conhecimento. Todas as designações citadas para definir que tipo de agente no sul-global tem o direito de falar, criam um ambiente no qual é possível dizer se tal teoria é aceita ou não, enquanto conhecimento válido e, é sob esse marco sócio-político que vivemos. Sim, provavelmente, seremos ouvidos, diante do "passing" concedido por nosso tom de pele.

O discurso negro, na maior parte das vezes, é invisível. A construção do conceito de minorias estabelece um conflito e, em diversos níveis, este é narrativo, ou seja, há uma disputa narrativa entre colonizado e colonizador que não leva em questão quem conta melhor sua versão e sim, de quem tem o discurso validado pela história. A história é contada pelo ponto-de-vista do vencedor. Quais histórias se contam e como são contadas? Quais são as vozes autorizadas a contar essas histórias? Nessa disputa, muitas vezes, permanece a versão do "centro", da hegemonia ou, do que chamamos nos estudos neo-coloniais, a voz do colonizador.

A provocação deste capítulo refere-se a argumentação que Frantz Fanon[28] (2008) desenvolve em seu livro "Peles negras, máscaras brancas"[29], no qual discorre sobre o racismo institucionalizado e estrutural. Ao discutir linguagem como

[28] Frantz Omar Fanon foi um psiquiatra, filósofo e ensaísta marxista da Martinica, de ascendência francesa e africana. Fortemente envolvido na luta pela independência da Argélia, foi também um influente pensador do século XX sobre os temas da descolonização e da psicopatologia da colonização. Dentre suas obras a talvez mais famosa e lida é "Pele negra, máscaras brancas", na qual esse capítulo se referência.

[29] Um dos livros mais consultados de Frantz Fanon, pois trata sobre a negação do racismo contra o negro na França. Teve sua primeira edição, em português, em 1963. Foi reeditado algumas vezes e, a tradução que escolhemos é a mais atual, EDUFBA 2008.

instrumento de legitimação, validação e existência do povo negro diante do poder hegemônico instituído em países do eixo Norte-norte, Fanon propõe que o negro, produto da colonização, desenvolve um tipo de discurso e domínio da linguagem para existir junto ao branco dominador. Esse domínio da comunicação exercida na metrópole, segundo esse autor, valida não apenas o que ele diz, mas o legitima enquanto ser humano.

É importante pontuar também que a perspectiva trazida por Fanon não é entusiasta, ao contrário, ele dá a ver a colonização como um processo de epistemicídio das culturas autóctones, dentre os povos brutalmente colonizados.

> Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será. (FANON, 2008, p. 34)

Ampliando essa discussão sobre discurso versus linguagem, o que proporemos nesse capítulo é que há, dentre os materiais audiovisuais das ativistas analisadas, uma transgressão da “máscara branca”. Essas mulheres assumiram, ao configurarem a poética de como falariam à câmera, escolhas estéticas e discursivas que parecem, a princípio, dialogar com o *modus operandi* descrito por Fanon, ao tratar sobre o encontro do colonizado com a metrópole - no qual este busca dominar os códigos para ser aceito - porém friccionamos esse lugar.

Sustentamos, enquanto hipótese, que essa suposta máscara assumida trata-se das táticas construídas para lutar contra o racismo estrutural e tensionar os lugares de legitimação dos discursos produzidos no eixo Sul-sul, bem como representam um processo de emancipação do corpo da mulher negra que reivindica a si uma leitura livre dos estereótipos construídos por brancos colonizadores. Sobre este último assunto, nos aprofundaremos na análise da obra de Porsha Olayiwola, uma vez que a poetisa, no material que analisaremos, se ocupa desses estereótipos para criar.

Aqui abrimos um parêntese para discorrer sobre os motivos de analisar materiais de depoimento, acerca de assuntos específicos. Numa primeira proposta, nossa pesquisa se propôs a tratar de materiais artísticos, performativos, presentes em plataformas *on demand*. Consideramos que há artifícios artístico-performáticos

nesses depoimentos que dispõem ao interator elementos críticos sociais que muito contribuem para, o que viemos chamando ao longo da pesquisa de empoderamento, e que o fazem afastando as interlocutoras - mulheres negras - dos seus possíveis estereótipos criados em sociedades racistas e misóginas.

O discurso das ativistas é apontado para mulheres e, especificamente, para mulheres negras. O que está em jogo, em suas falas, é pontuar que o lugar da mulher negra, dentro do feminismo, não se alinha com o feminismo branco ocidental, com o qual estamos comumente habituados e aceitamos enquanto verdade hegemônica.

É dizer que os conceitos produzidos em torno da luta feminista, branca e ocidental, não atende às demandas da comunidade negra, pois em seu lugar de fala, a mulher branca desconsidera o colonialismo europeu histórico e os processos de escravidão negra e ameríndia, perpetrados na África e Américas.

Angela Davis, em seu livro “Mulheres, Raça e Classe” (2016) lança luz sobre uma importante questão em relação às mulheres e escravidão, quando questiona uma das lutas combativas basilares do feminismo, a subserviência à família:

> O sistema escravagista definia o povo negro como propriedade. Já que as mulheres eram vistas, não menos do que os homens, como unidades de trabalho lucrativas, para os proprietários de escravos elas poderiam ser desprovidas de gênero. Nas palavras de um acadêmico, “a mulher escrava era, antes de tudo, uma trabalhadora em tempo integral para seu proprietário, e apenas ocasionalmente esposa, mãe e dona de casa”. A julgar pela crescente ideologia da feminilidade do século XIX, que enfatizava o papel das mulheres como mães protetoras, parceiras e donas de casa amáveis para seus maridos, as mulheres negras eram praticamente anomalias. (DAVIS,, 2016, p. 17-18)

Ora, foi justo contra esse papel de mãe cuidadora e esposa devota que os primeiros movimentos feministas contemporâneos, do século XX se insurgiram. Como então reivindicar uma luta contra a condição doméstica para a mulher negra, que historicamente ela não teve esse papel? Como tentar enquadrar essas mulheres em um feminismo branco, onde a condição social da mulher é descrita como ser humano frágil, enquanto a mulher negra escravizada era comparada às bestas de carga?

Em seu livro, Davis descreve a opinião de um viajante sobre a mulher negra escravizada:

> “quarenta das maiores e mais fortes mulheres que já vi juntas; todas vestiam um uniforme simples, xadrez azulado; suas pernas estavam nuas e os pés, descalços; elas tinham uma postura altiva, cada uma com uma enxada no ombro, e caminhavam com um passo livre, firme, como soldados [chasseurs] em marcha”. Embora seja pouco provável que essas mulheres estivessem expressando orgulho pelo trabalho realizado sob a constante ameaça do açoite, elas deviam ter consciência de seu enorme poder - sua capacidade de produzir e criar (...) É possível, claro, que as observações desse viajante estivessem contaminadas pela variedade paternalista do racismo, mas, se não for esse o caso, essas mulheres podem ter aprendido a extrair das circunstâncias opressoras de sua vida a força necessária para resistir à desumanização diária da escravidão. A consciência que tinham de sua capacidade ilimitada para o trabalho pesado pode ter dado a elas a confiança em sua habilidade para lutar por si mesmas, sua família e seu povo. (DAVIS, 2016, p. 24)

Essa é a outra história sobre a escravatura, muitas vezes omitida entre historiadores: a completa desumanização das mulheres e a supressão do que seria seu suposto papel social. Por isso faz-se necessária a discussão da pauta negra nas questões feministas, pois nossas histórias não são as mesmas e, torna-se cada vez mais difícil sustentar uma teoria ontológica e hegemônica.

Bell Hooks (2015), em seu artigo “Mulheres negras: moldando a teoria feminista”, propõe que no próprio seio do surgimento do feminismo, ele não configura uma causa de todas as mulheres, que segundo a *Razão Metonímica*[30], entendia o todo por uma das partes, mulheres brancas de classes abastadas economicamente:

> As mulheres brancas que dominam o discurso feminista – as quais, na maior parte, fazem e formulam a teoria feminista – têm pouca ou nenhuma compreensão da supremacia branca como estratégia, do impacto psicológico da classe, de sua condição política dentro de um Estado racista, sexista e capitalista (...) As motivações das mulheres brancas, as quais têm estudo e privilégios materiais, uma variedade de opções de profissão e de estilo de vida, devem ser questionadas quando elas insistem em que “o sofrimento não pode ser medido”. (HOOKS, 2015, p. 196-197)

Percebe-se que Hooks tenciona o lugar hegemônico que dita uma única

[30] Para Santos (2002) a hegemonia mundial, ou seja, a ocidentalização do conhecimento e do direito no mundo, está assente em um tipo de razão, palavra entendida em seus estudos como legitimação do conhecimento, que se sustenta por meio de quatro formas, a Razão indolente. Uma delas seria a razão metonímica que, nas palavras do próprio Santos seria “aquela que se reivindica como única forma de racionalidade e, por conseguinte, não se aplica a descobrir outros tipos de racionalidade ou, se o faz, fá-lo apenas para as tornar em matéria-prima”. Esse tipo de razão homogeiniza o conhecimento, entendendo o todo pelas partes ou às partes pelo todo, não se utilizando de processos de traduções interculturais.

pauta feminista e que propõe que todas as mulheres sofrem o mesmo tipo de sexismo diante do patriarcado. As formas de opressão, segundo essa autora, são distintas e, igualmente distintas são as lutas perpetradas por mulheres negras.

Historicamente sendo vistas como fortes materiais de barganha, objetos de exploração sexual e resistentes às adversidades, as mulheres negras por vezes são associadas a estereótipos sociais. Em geral, esses estereótipos são criados para silenciar suas falas. Ou são as “mães-pretas”, as cuidadoras dos filhos dos brancos, ou as “negras zangadas”, as que se expressam escandalosamente, ou ainda as “mulatas tipo-exportação”, cujos corpos são hiperssexualizados e comercializados. Nessas três versões estereotipadas, criadas por sociedades escravagistas, não há lugar para a mulher negra produtora de conhecimento científico-social.

As duas ativistas analisadas, cientes desses estereótipos, assumem papéis próximos ao ideal do discurso comumente aceito entre pessoas de pele clara para se fazerem notar diante da hegemonia. O importante para elas é dizer um discurso, ser referência para outras mulheres negras, criar parâmetro de avaliação para produção de conhecimento, quando o assunto é luta, ativismo, feminismo negro e violência.

O que pretendemos é olhar para a poética escolhida por elas, ainda que o material audiovisual produzido tenha sido organizado por outrem, pois a construção dos seus discursos é performativa, na medida em que se utilizam do conhecimento que têm, acadêmico por vezes, para se posicionarem e se enunciarem enquanto sujeitos de pele negra, diante dos brancos.

2.2 "All Power to the People": A mulher negra e sua instrumentalização acadêmica - o caso Angela Davis

Escolhemos analisar um trecho do documentário "The Black Power Mixtape, 1967-1975”, que apresenta uma entrevista realizada com Angela Davis - ativista anti-prisional, membro do Black Panters Party [31] (Panteras Negras) e do Che Lumumba Club Chairman[32], do Partido Comunista - em 1972, por uma emissora de

[31] O Partido dos Panteras Negras, originalmente denominado Partido Pantera Negra para Auto-defesa foi uma organização política extraparlamentar socialista revolucionária norte-americana e ligada ao nacionalismo negro.

[32] Uma espécie de clube ou facção do partido socialista estadunidense, operante entre as décadas

TV alemã.

Para acessar o documentário completo:

Figura 3 - QR Code para acesso direto ao documentário "The Black Power Mixtape, 1967-1975" (2011)

Angela Davis nasceu nos Estados Unidos da América, no condado de Birmingham, Alabama. No entanto, optou por migrar do sul dos E.U.A, subvencionada por um programa que levava estudantes negros do sul segregacionista para os estados do norte. Estudou na Elizabeth Irwin High-School em Nova York, o que possibilitou seu ingresso na Brandeis University. Terminou os estudos na Alemanha, na Frankfurt School.

Ao regressar aos Estados Unidos, em 1969 recebe um convite para lecionar na University of California, Los Angeles (UCLA), da qual é expulsa em seguida, pelo conselho de professores, por ser comunista, negra, ativista, mulher e feminista, segundo palavras do próprio reitor da época, Charles Young, de 21'13" a 21'47" do documentário *Libertem Angela Davis*[33].

Esse documentário foi usado, durante a pesquisa, como fonte de referência para a situação político-social em que Angela Davis estava inserida, na época em

---

de 1960-1980

[33] Esse documentário de Shola Lynch retrata a vida de Angela Davis, uma jovem professora universitária nascida no Alabama e conhecida pelo seu interesse na defesa dos direitos humanos. Ao ficar do lado de três prisioneiros negros nos anos 1970, ela entra para a lista das dez pessoas mais procuradas do FBI e se torna a mulher mais caçadas dos Estados Unidos.

que foi produzido o depoimento analisado nesse trabalho.

Figura 4 - QR Code para acesso direto ao documentário "Libertem Angela Davis!" (2014)

O ato do conselho universitário foi, acima de tudo, político. Angela Davis era considerada perigosa, pois acreditava-se que sua opinião enquanto docente iria influenciar milhares de alunos a tornarem-se comunistas. Porém, reiteramos que a questão racial se sobrepunha à política. O próprio Ronald Regan [34], então governador da Califórnia, cuidou pessoalmente de sua expulsão. Era uma mulher negra falando a milhares. Uma mulher negra com uma educação formal dada a poucos de sua raça[35] e que se equiparava (e até sobrepujava) a educação de muitos brancos de sua época.

A instrumentalização acadêmica de Angela Davis constitui uma tática, às quais vimos nos referindo, pois:

> A tática é a arte do fraco [...] Quanto maior um poder, tanto menos

[34] Ronald Wilson Reagan (Tampico, 6 de fevereiro de 1911 — Los Angeles, 5 de junho de 2004) foi um ator e político norte-americano, o 40.º presidente dos Estados Unidos e o 33.º governador da Califórnia. Formou-se em economia e sociologia no Eureka College. Originalmente membro do Partido Democrata, mudou para o Partido Republicano em 1962, creditando tal atitude a mudanças ideológicas do Partido Democrata durante a década de 1950.

[35] Muito importante pontuar que não estamos defendendo teorias fenotípicas raciais. Não trabalhamos com a hipótese que existe uma racialização baseada em uma possível diferenciação fenotípica do gene humano. Argumentamos que quando tratamos de raça estamos nos referindo a um conceito sociocultural. Consideramos o termo “raça negra” pertinente ao classificar seres humanos com pigmentação escura de pele que possuem um conjunto de valores culturais específicos, bem como pessoas de outras raças socioculturais também os possuem. Porém, existem muitas discussões epistemológicas acerca do termo, inclusive da existência de uma única raça negra, por exemplo, considerando que o legado cultural do povo negro é diverso.

> pode permitir-se mobilizar uma parte de seus meios para produzir efeitos de astúcia: é com efeito perigoso usar efetivos consideráveis para aparências, enquanto esse gênero de "demonstrações" é geralmente inútil e "a seriedade da amarga necessidade torna a ação direta tão urgente que não deixa lugar a esse jogo". As forças são distribuídas, não se pode correr o risco de fingir com elas. O poder se acha amarrado à sua visibilidade. Ao contrário, a astúcia é possível ao fraco, e muitas vezes apenas ela, como "último recurso": "Quanto mais fracas às forças submetidas à direção estratégica, tanto mais esta estará sujeita à astúcia". Traduzindo: tanto mais se torna uma tática [...] A arte de "dar golpe" é o senso da ocasião. (CERTEAU, 1998, p. 101).

Angela nasce em um ambiente hostil, como dito, sul dos Estados Unidos, quando insurgem uma série de emergências civis pelos direitos do povo negro. Como opção, investe na educação formal e se afasta dessa realidade ao migrar para o norte, para estudar. Começa-se a configurar uma tática clara, ser uma mulher negra com certo grau de educação formal para ter poder de debate nessa mesma sociedade hostil.

O que hoje configura um direito humanitário, lograr educação igualitária para o povo negro, mesmo que ainda haja diversas barreiras, incluindo sociais, para Angela Davis enquanto afro-americana, estudar foi uma questão de sobrevivência, o que argumentaremos em breve, ao analisar seu depoimento. Esse direito à educação, para o povo negro, descendentes de escravizados, era negado e retirado violentamente, nos raros casos emblemáticos em que essas pessoas ousaram subscrever-se em instituições de ensino, nas décadas de 1940-1960, no sul dos Estados Unidos. Angela Davis, em sua trajetória, opta por um percurso que traceja os caminhos sociais do próprio colonizador, ou que seus descendentes seguiriam. Note-se que também era incomum à sua época, uma mulher subir a um nível tão alto academicamente. Ela enfrenta, portanto, dois estigmas: ser mulher e negra.

Ao descrever Angela Davis - no início do documentário "Libertem Angela Davis" (2014) - Lowell Bergman, jornalista e colega de faculdade de Angela, define:

> Angela Davis é provavelmente a pessoa mais inteligente com quem já convivi, no que diz respeito ao estudo da filosofia alemã clássica. Ela foi uma excelente aluna na Brandeis e depois foi para a Frankfurt School. Ela fumava Gauloises, um atrás do outro, era bem européia e saindo dessa atmosfera intelectual pesada, chegou a San Diego. (BERGMAN - 2014, in *Libertem Angela Davis*)

Esta afirmação, feita em 2010 pelo jornalista, já havia sido pontuada, em ocasião de sua prisão, por sua irmã, Fania Davis, a um jornalista:

> Na vida dela, vejo sinais de uma revolucionária. Não vejo sinais de uma tragédia pessoal, de uma boa moça que se desvirtua. A vida dela no Sul, a experiência com os brancos do Norte, tudo isso a levou a ser o que é, uma revolucionária. A educação de Angela está sendo posta em prática. É a razão de ser dos estudos dela. (DAVIS - 2014, in *Libertem Angela Davis*)

Estas afirmações, de quem conviveu proximamente a Angela reiteram nossa hipótese que instrumentalizar-se educacionalmente, para Angela Davis, era mais que uma obrigação social. Especializar-se academicamente autorizou seu discurso junto a negros e a não-negros e, em especial, foi útil em sua posterior defesa, no julgamento pelo qual passou. Ela foi presa em 1970, acusada de atentado e assassinato, e absolvida em 1972[36].

Para melhor localizar-nos da imagem pública criada sobre a figura de Angela Davis, para além do esforço do governador Ronald Reagan e de Richard Nixon - então presidente da nação - o jornalista que a entrevistou descreveu uma mulher cujo discurso empoderava toda uma população negra estadunidense que vivia sob o jugo racista da branquitude. Para o ativismo negro, Angela Davis representava o *Black Power*, termo comumente referido pelos Panteras Negras para definir um discurso empoderador.

> Ninguém acredita que ela esteja por trás dos assassinatos. Suas centenas de seguidores politizaram seu júri. Recebeu a melhor educação que uma pessoa negra da América pode ter. Seus professores diziam que era a melhor estudante que haviam tido. Na Alemanha conheceu Hebert Marcuse e, por ele, começou a se interessar pela filosofia e o marxismo. (...). É mais inteligente e culta que a maioria das pessoas. Não deixou que a prisão a destruísse. Está em greve de fome como protesto às condições. É negra, é mulher e está acusada de assassinato. Apesar de tudo, é um ícone não só para as mulheres, mas também para a maioria dos negros. (ENTREVISTADOR in *The Black Power Mixtape 1967–1975*)

Dentre seus atributos nomeados e exaltados por esse jornalista, está sua condição acadêmica. Não estava em julgamento uma mulher negra que cabia nos estereótipos sociais estadunidenses da década de 1970, ela era a exceção de uma comunidade. Essa figura assumida por Angela Davis é a que potencializa, para além das questões raciais, a narrativa negra no que se refere ao encarceramento

[36] Em 7 de agosto de 1970 um grupo de militantes invadiu o julgamento de outro ativista, James McClain, a fim de libertá-lo e mandar uma mensagem ao governo, contra as massivas prisões de homens negros pelo Estado. Foram feitos vários reféns e, no tiroteio contra a polícia local, houve o assassinato do juiz Harold Haley. Angela, mesmo não estando na ação, foi acusada de homicídio doloso, pois o FBI a acusava de cúmplice, já que as armas estavam, supostamente, em nome dela.

compulsório desse povo. Por assumi-la, seu discurso encontra reverberação não apenas no eixo diaspórico estadunidense como em toda a sociedade daquele país (o que não significa ter sido aceito pela maioria branca).

Obviamente essa mesma narrativa perpassa outros assuntos, tais quais o próprio feminismo. Outras vozes estavam falando coisas similares - por vezes, vozes masculinas - mas, a abrangência do discurso de Davis ultrapassou as fronteiras geográficas e reverberou, mesmo com o passar dos anos, sendo ainda material de análise sociocultural. Note-se que essa ativista não apenas tinha uma sólida formação acadêmica, mas também era uma produtora constante de conhecimento.

Na referida entrevista, nosso objeto de análise, o jornalista interpela Angela Davis sobre sua ligação com o *Black Panthers* e como o partido estaria atuando no momento. Ela sugere incisivamente que ele não tem conhecimento sobre as atividades do referido partido. Angela Davis sabe de sua "atuação"[37] diante da câmera naquele momento. Ela se enuncia como agente da "cena" e interpreta o papel de agente intelectualmente superior ao seu interpelador.

Figura 5 - Angela Davis explicando sobre o Black Panters, no documentário "The Black Power Mixtape 1967-1975" (2011)

[37] Não estamos aqui usando o conceito de atuação, como se entende nas artes cênicas e foi teorizada por Constantin Stanislavski. O que queremos argumentar com o termo é que, por saber-se ouvida, Angela Davis assume uma postura diante das câmeras que a faz compor um discurso quase cenicamente.

Na estrutura dessa suposta atuação está o interator, aquele para quem se dirige a fala, aquele no qual a narrativa chegará. Cada palavra de Angela Davis, parece dirigida a esse sujeito que se enuncia por trás da gravação. É ao povo estadunidense, em especial, aos brancos que farão parte do seu júri, que ela se dirige. Há uma evocação à tomada de partido, ou seja, ela apela ao seu interator que olhe além da acusação para a situação social das pessoas “de cor” do seu país.

Argumentamos que as perguntas do entrevistador foram pesadas, ou seja, ele estruturou a forma como perguntaria, para além do que perguntaria. Ele sabe o que perguntar e ela sabe o que responder e em qual tom, para mobilizar o outro que a assiste. Ao comentar aquela época, em 2010, quando entrevistada para o documentário do qual extraímos a cena em análise, Angela Davis descreve sua situação política:

> Em relação ao meu caso, quando eu penso que Ronald Reagan era o governador do estado da Califórnia e Richard Nixon era o presidente dos Estados Unidos, todo o sistema estava armado contra mim. Eles tinham todos os recursos, o FBI, a polícia... e eles queriam me mandar para a câmara da morte para mandar uma mensagem. Não importava quem eu era, mas eu era a pessoa ideal para que mandassem a mensagem de que iriam suprimir quaisquer esforços para a revolução e liberação. (DAVIS in The Black Power Mixtape 1967–1975)

No documentário “Libertem Angela Davis!” (2014), Angela Davis é mais taxativa, quando fala sobre o intuito da promotoria, em pedir tripla condenação de morte, para seu caso, “Isso me fez ver a seriedade deles e me fez entender que aquilo não era contra mim, porque eu não poderia ser morta três vezes. Aquilo tinha a ver com a construção de um inimigo imaginário… Eu personificava esse inimigo” (Davis, 2014).

O estado estava aparelhado para condená-la, todo o roteiro do julgamento havia sido escrito e ela seria mais uma negra executada por um estado racista e discriminatório. Tratava-se, portanto, de falar para quem determinaria seu destino, os brancos do júri que diriam culpada ou inocente, ao final do julgamento.

O júri poderia estar em sistema de confinamento, não vendo notícias ou lendo jornais, na altura em que sua entrevista foi a público, mas naquele momento Angela Davis sabia que se tratava de falar à opinião pública. Sua prisão era política e isso precisava ser notado e visto. Por isso, o nome do comitê formado para sua

libertação era “Comitê Nacional para Libertar Angela Davis e Todos os Presos Políticos”, pois, sobretudo era necessário trazer à tona o racismo, a discriminação, o genocídio do povo negro e as prisões compulsórias do seu povo. O discurso daquele depoimento, sugerimos, foi político.

Ela assume, portanto, uma espécie de figura professoral que a acompanhou durante os anos de ativismo. Recusa-se a assumir qualquer estereótipo social criado pelos brancos, porém, reafirma sua raça também na escolha estética que faz no próprio corpo. Seu cabelo está armado, ela está com seu cabelo ao natural, ela é o *Black Power*.

Figura 6 - Angela Davis fala sobre revolução, no documentário “The Black Power Mixtape 1967-1975” (2011)

Não argumentamos, no entanto, que esse tom mencionado, significa que ela incorpora em sua performance a professorinha infantil ou ginasial das ficções televisivas. Em sua postura corporal e performatividade discursiva ela recorda, por meio de maneirismos posturais, que foi P.h.D orientada por Herbert Marcuse. Ela se utiliza daquelas táticas discursivas, citadas por Certaud, para tornar seu argumento claro e legítimo, além de, por vezes, friccionar o lugar de fala de quem a entrevista - o branco europeu.

2.2.1 Ficção como tática: a criação de uma persona que fala à câmera

A entrevista conduzida pelo jornalista europeu segue um roteiro preestabelecido. Reiteramos que sabemos que faz parte do jornalismo institucional estabelecer um guia para entrevistas, porém, o que argumentamos é que, no caso específico dessa entrevista de Angela Davis na prisão, o entrevistador estabeleceu um roteiro, em que a agente principal seguiria um trajeto, em direção à leitura dramatúrgico-cinematográfica e discursiva pensada anteriormente por ele.

Angela foi apresentada ao interator como persona de uma saga, uma heroína presa por motivos políticos e, as perguntas pareciam conduzir, quem pudesse ouvi-la falar, a um lugar empático com sua causa, a uma imersão à diegese[38] que se estava propondo, como se a entrevista se tratasse de um roteiro fílmico.

É necessário retomar duas importantes questões para o desenvolvimento do argumento que apresentamos, que ainda não foram amplamente discutidas em nossa proposição: Angela enquanto persona de uma trama quase ficcional, mesmo que inserida em fatos muito reais, considerando "Realidade: tudo contra o que esbarramos no caminho à morte, portanto, aquilo que nos interessa" (Flusser, 2010); e, a enunciação do interator, esse terceiro olho que assiste e participa daquela entrevista, para quem a trama foi direcionada quando, ao mesmo tempo, nada daquilo era ficção e sim o enredo de um dos maiores julgamentos políticos da história estadunidense. Era necessário apresentar outros dados àquele que carece dos mesmos, para que este pudesse se posicionar diante da diegese.

Como tratado anteriormente, Angela Davis se utiliza, como tática, do seu arcabouço acadêmico que, a princípio, a coloca em uma situação privilegiada, diante dos seus colegas revolucionários, também negros. Como citado por Lowell Bergman, jornalista que foi seu colega de universidade, ela era “bem europeia”.

Retomamos Fanon quando ele propõe:

> E naturalmente, do mesmo modo que um judeu que gasta dinheiro

[38] Diegese é um conceito de narratologia, estudos literários, dramatúrgicos e de cinema que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. A diegese é a realidade própria da narrativa ("mundo ficcional", "vida fictícia"), à parte da realidade externa de quem lê (o chamado "mundo real" ou "vida real")

> sem contá-lo é suspeito, o negro que cita Montesquieu deve ser vigiado. Que nos compreendam: vigiado, na medida em que com ele começa algo. Claro, não penso que o estudante negro seja suspeito diante de seus colegas ou de seus professores. Mas fora do meio universitário, subsiste um exército de imbecis: o importante não é educá-los, mas levar o negro a não ser mais escravo de seus arquétipos. (FANON, 2008, p. 47)

Porém, Fanon reitera seu raciocínio trazendo o discurso não- negro sobre o negro instrumentalizado:

> Alguns outros fatos merecem reter nossa atenção; por exemplo, Charleston André Julien, apresentando Aimé Césaire: "Um poeta negro, professor da Universidade"... Ou ainda, simplesmente, a expressão "grande poeta negro". Há nessas frases feitas e que parecem responder a urgência de bom senso - pois, enfim, Aimé Césaire é negro e poeta - uma sutileza que se esconde, um nódulo que persiste. Ignoro quem seja Jean Paulham, a não ser que escreve obras muito interessantes; ignoro qual possa ser a idade de Caillois, retendo apenas as manifestações de sua existência que de vez em quando fulguram no céu. E que nos acusem de anafilaxia afetiva; o que queremos dizer é que não há razão para que A. Breton diga de Césaire: "É um negro que maneja a língua francesa como nenhum branco a maneja nos dias de hoje". E mesmo que Breton exprimisse a verdade, não vejo onde residiria o paradoxo, ou algo a salientar, pois afinal de contas, Aimé Cesárie é martinicano e professor de universidade [...] Mas, retrucarão os negros, é uma honra para nós que um branco como Breton escreva coisas como essas. Continuemos… (FANON, 2008, p. 51)[39]

Ainda que bem-intencionado em sua observação, Lowell Bergman, ao comentar que Angela Davis era "bem europeia" presta um desserviço à luta empreendida por essa militante. Angela é negra e o cerne do seu discurso, como bem pontuado por Fania Davis, é fundamentado em sua radicalidade e ativismo. Certamente que para os fins dessa pesquisa, o fato de Angela ser negra importa. É necessário pontuar, para fins conceituais e que localizam a pesquisadora que aqui escreve que representatividade importa no contexto ativista, mas o que queremos

[39] Para melhor situar as pessoas citadas nesse trecho, seguem informações:
Charleston André Julien foi um jornalista e historiador francês, especialista na história de Maghreb. Nasceu em Caen, norte da França e emigrou com a família para Argélia, durante a ocupação francesa àquele país, onde se dedicou a estudar a história da região.
Aimé Fernand David Césaire foi um poeta, dramaturgo, ensaísta e político da negritude. Além de ser um dos mais importantes poetas surrealistas no mundo inteiro, inclusive no dizer do líder deste movimento, Breton, Aimé Césaire foi, juntamente ao Presidente do Senegal, Léopold Sédar Senghor, o ideólogo do conceito de negritude, sendo a sua obra marcada pela defesa de suas raízes africanas.
Jean Paulham foi um escritor e editor francês. Roger Caillois foi um sociólogo, crítico literário e ensaísta francês. André Breton foi um escritor francês, poeta e teórico do surrealismo. Em 1919, Breton funda com Louis Aragon e Philippe Soupault a revista Littérature e entra também em contato com Tristan Tzara, fundador do Dadaísmo. Breton publica o Primeiro Manifesto Surrealista, em 1924.

trazer à luz é que isso importa entre mulheres da comunidade negra. Não se faz necessário que um não-negro pontue que seus feitos foram fruto de sua educação acadêmica, pois isso é racista, depreciativo à outros negros militantes e não condiz com a total verdade sobre sua história.

Angela Davis, aquela que foi entrevistada, configura uma persona que fura todo o bloqueio hegemônico e o aparelhamento do estado instituído contra ela, desde sua acusação de homicídio, até sua cobiçada tripla condenação, solicitada pela promotoria. Convicta dos fatos e da sua luta, ela dá a ver outro ponto de vista acerca das acusações perpetradas contra ela, se utilizando do raciocínio lógico e de sua performatividade discursiva.

Ao dar as respostas não se refere à câmera, fala ao entrevistador, contesta-o solicitando sua empatia à causa. Fá-lo raciocinar diante de provas evidentes sobre sua realidade. Fricciona a hegemonia mostrando que para entender a complexa questão da violência, antes, precisa-se partir de prerrogativas epistemológicas. Desarma o argumento vigente, plantado pelo FBI[40] sobre a sua violência, ou dos Blacks Panthers, ao sublinhar as violências objetivas, sofridas pelo povo negro e perpetradas pelo governo estadunidense. Para fins de apreciação, recomendamos a audiência do material abaixo (citado anteriormente), do minuto 1’40” ao 3’07”.

[40] O Federal Bureau of Investigation – FBI é uma unidade de polícia do Departamento de Justiça dos Estados Unidos, servindo tanto como uma polícia de investigação quanto serviço de inteligência interno. O FBI colocou o nome e rosto de Angela Davis, a mando de Ronald Reagan e Richard Nixon, dentre os 10 criminosos mais procurados em 1970.

Figura 7 - QR Code para acesso ao fragmento utilizado do documentário "The Black Power Mixtape 1967-1975" (2011). Recomendamos assistir do minuto 1'40" ao 3'07" para fins de análise do que citamos

Sobre possíveis classificações para a violência, exemplificada quando citamos a violência objetiva, nos utilizamos da denominação formulada por Slavoj Zizek:

> Os sinais mais evidentes de violência que nos vêm à mente são atos de crime e terror, confrontos civis, conflitos internacionais. Mas devemos aprender a dar um passo para trás, a desembaraçar-nos do engodo fascinante desta violência "subjetiva" diretamente visível, exercida por um agente claramente identificável. Precisamos ser capazes de perceber os contornos dos cenários que engendram essas explosões. O passo para trás nos permite identificar uma violência que subjaz aos nossos próprios esforços que visam combater a violência e promover a tolerância (...). Em primeiro lugar, há uma violência "simbólica" encarnada na linguagem e em suas formas, naquilo que Heidegger chamaria a "nossa casa do ser" (...) Em segundo lugar, há aquilo a que eu chamo violência "sistêmica", que consiste nas consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político. A questão é que as violências subjetiva e objetiva não podem ser percebidas do mesmo ponto de vista: a violência subjetiva é experimentada enquanto tal contra o pano de fundo de um grau zero de não violência. É percebida como uma perturbação do estado de coisas "normal" e pacífico. Contudo, a violência objetiva é precisamente aquela inerente a esse estado "normal" de coisas. A violência objetiva é uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento. (ZIZEK, 2014, p. 17-18)

Entender a complexidade que está em jogo quando se fala da violência dos movimentos negros estadunidenses contra o sistema é estrutural. Trata-se de legitimar essas vozes no que se refere ao conhecimento que produziram e, em especial, entender o que os *Black Panthers* queriam dizer quando alegavam "legítima defesa" ao fato de andarem armados, por exemplo. Sobre esse partido é necessário reiterar, tal qual citado no documentário, que a tática armada é apenas um detalhe da sua estrutura combativa. Um dos aspectos diferenciais do *Black Panthers*, raramente citado na história, é o programa educacional e assistencial que desenvolveram para crianças da comunidade negra. O partido respondia a demandas da comunidade que o governo ignorava. Calar esse aspecto focando na tática de legítima defesa é apagar da história a trajetória que o grupo percorreu de empoderamento do povo negro.

2.2.2 Narrativa como tática: nas disputas narrativas a construção do discurso empoderador

Muito do discurso do povo negro nos Estados Unidos, no início da década de 1970, foi ouvido graças às insurgências de líderes que, cada qual contando um tipo de narrativa, inspiravam e restituíram o poder às vozes negras àquelas comunidades periféricas. Quanto ao empoderamento é necessário pontuar que esse termo é proveniente dos movimentos sociais afirmativos e, significa de maneira ampla, restituir o poder do indivíduo, quando esse é retirado por forças de opressão.

Para Santos (2002), essas forças operantes são, sobretudo, aquelas que atuam nessa espécie de eixo sociológico que convencionamos chamar de Sul-Global. Nesse eixo existiria, enquanto forma de organização social, o regime de apropriação e violência. Segundo a "sociologia das ausências", teoria formulada por Santos que serviria para identificar vozes e experiências caladas pela hegemonia, a comunidade negra estadunidense, em especial as que viviam ao sul dos Estados Unidos, faziam parte dessa designação social e não geográfica: o eixo-sul.

Supostamente para esse autor, enquanto residentes de um país do Norte-global, o povo negro estadunidense estaria sob o regime de regulação e emancipação. Porém, propomos que esses regimes não se aplicam ao povo negro

daquele território, mesmo que sejam cidadãos americanos. Leis foram criadas para prever a subjugação dos negros, mesmo após a libertação dos povos escravizados. Epistemologicamente esse fator importa, pois aquela sociedade promove, a partir disso, o epistemicídio[41] dos saberes e potências diaspóricas e, por isso, a urgência de empoderar as vozes ausentes do discurso.

Trata-se de entrar na disputa narrativa da história por meio de líderes negros que argumentavam sobre e lutavam contra as estratégias de extermínio dos estadunidenses brancos sobre seu povo. No âmbito dessas estratégias havia a comunicação, enquanto instrumento opressivo e epistemicida. Desde a abolição da escravatura, nos Estados Unidos, vinha-se construindo a imagem do negro enquanto criminoso. O documentário *A 13ª. Ementa*[42] traça um perfil bastante preciso de como a imagem do negro estadunidense foi sistematicamente sendo associada ao crime e explica o que o sistema capitalista lucra, diretamente, com isso. Esse advento de converter socialmente escravizados em criminosos é a face pós-colonial da própria escravatura.

Programas de TV, rádio e a própria produção cinematográfica, entre o final do século XIX e meados do século XX construíram no imaginário estadunidense uma versão do povo negro, bem próxima do que poderíamos chamar de mal social. As experiências do ser negro foram rapidamente associadas ao que se devia combater. Por isso, nasce a expressão que vimos utilizando nessa pesquisa, *Black Power*, que aqui explicitamos ser o empoderamento negro, ou seja, a devolução de suas vozes à narrativa.

Angela Davis é uma das personagens dessa trama. Enquanto líder, seu discurso devolvia o poder a negros de todo o país, em especial às mulheres negras. Quando perguntada, em 2010, no documentário *Libertem Angela Davis*, sobre sua prisão, Angela cita que, antes de ser presa, era ativista anti-prisional, mas nunca tinha lhe ocorrido pensar e/ou lutar pela questão da mulher negra na cadeia. Ao vivenciar isso como réu Angela torna-se uma voz poderosa, dentro do

[41] Fazer desaparecer traços de uma determinada cultura, considerada minoritária, acabando com as manifestações culturais e arquetípicas da mesma. Destruição de saberes sociais de comunidades.
[42] Documentário, dirigido por Ava DuVernay, que discute como a escravidão germinou um sistema de criminalização e prisão dos negros no país, o que sociólogos vem chamando de neo- escravatura.

sistema prisional, capaz de engendrar rebeliões. Por isso, os dezoito meses que passou na cadeia foram vividos em uma solitária, longe do pavilhão das mulheres. Estava explicitado o poder do seu discurso.

É com consciência épica[43] que ela depõe para o entrevistador no material analisado. Esse sujeito anunciado, que a olha por trás da câmera, é quem interessa a Angela. Ela entende a complexidade narrativa de falar à milhões e, ao mesmo tempo sabe-se ouvida não apenas por sua comunidade. As táticas discursivas foram utilizadas pensando no interator.

Para melhor exemplificar essa questão, vamos nos valer de teorias do fazer cinematográfico. Em sua formulação sobre a enunciação do sujeito na tela, ou seja, quando se explicita o olhar voyeur daquele que imerge na diegese, Machado (2007) argumenta:

> Já observamos que o prazer de ver um filme tem uma base escopofílica inevitável, pois no cinema submetemos a imagem – a imagem do outro – a um olhar concentrado e bisbilhoteiro, como se espiássemos pelo buraco de fechadura, ocultos nas trevas da sala de exibição. No entanto, o voyeurismo puro e simples não garante a sedução do filme, se o espectador abelhudo ao mesmo tempo não se sentir também olhado pelo outro (...). Mas como se dá a experiência do narcisismo, se o filme ignora o espectador e os protagonistas jamais lhe dirigem o olhar? Ora, se a posição do espectador no cinema é largamente caracterizada pela repressão do seu exibicionismo, ele faz projetar nos protagonistas o seu desejo reprimido. Identificando-se com os personagens, o espectador converte a tela transparente em espelho, onde ele vê projetado o(s) seu(s) ego(s) ideal(is) e onde ele pode fazer um reconhecimento feliz. O sujeito pode, portanto, ao mesmo tempo em que vê, esquecer-se de quem é e se reconhecer naquele que está sendo visto por ele (...). Se a perspectiva vidente aparece simultaneamente com a apresentação do sujeito que vê, o espectador pode simultaneamente incorporar um olhar e se reconhecer naquele que olha, como se a tela fosse ao mesmo tempo o buraco da fechadura através do qual ele espia e um espelho onde ele se reconhece como o ego espião. (MACHADO, 2007, p. 52-53)

Era a primeira vez que Angela Davis recebia uma equipe de filmagem para entrevistá-la na cadeia. Os interatores estavam curiosos por bisbilhotar. A narrativa começa com a proposição do entrevistador de que ela estaria muito abatida e pálida. Ele cria a ficção ao descrevê-la assim. Aquele que olha, ao ouvir essa

[43] Termo metafórico que nos utilizamos aqui para argumentar que Angela Davis tinha consciência da “trajetória do herói” tal qual como era proposto na Épica grega.

narrativa criada pelo entrevistador, converte sua empatia à mulher que resiste na prisão. O convite ao interator não é feito pela câmera que a olha e sim por seu discurso. Cientes de que Machado (2007) trata do olhar subjetivo da câmera que convida o interator à trama, o que propomos é que essa subjetividade é proposta, naquela cena documental, pela narrativa. O discurso de Angela convida quem a assiste à sua realidade. Ele, mesmo que não-negro, participa a partir de seu discurso, da realidade vivida por negros em uma comunidade pobre do condado de Birmingham, Alabama.

Angela, ciente do poder do seu discurso, se utiliza da ocasião e do cenário criado pelo seu entrevistador para falar a esse voyeur e convida-o a entrar no universo de sua infância para re-discutir violência. O direito a réplica, negado historicamente ao povo negro, está ali naquele discurso com a transgressão tática de Angela Davis à narrativa. Estava diante do espectador uma mulher que fugia dos estereótipos impostos às mulheres negras e - temos que recorrer mais uma vez à afirmação de Lowell Bergman para sublinhar esse feito – que era “bem europeia”. Talvez, para aquele povo, o peso do discurso de Angela tenha estado também no fato de aproximar-se sem saber ao seu colonizador. Parecia ser, sem sê-lo, a voz do branco. Mas, tratava-se de tática e não da apresentação de um corpo colonizado à tela. Angela, por meio dessa figura hierática intelectual que criou ao longo de sua formação, encontra nisso um artifício discursivo para dar voz a negros e negras, calados pela opressão de um estado racista e aparelhado contra esse povo.

Outra questão relevante é o fato desse discurso de Angela Davis reverberar entre ativistas e não ativista até os dias de hoje. Disposto no YouTube, essa entrevista tem um pouco mais de 6000 views (2018), desde sua publicação em 5 de abril de 2015. Esse dado nos faz argumentar que os elementos discursivos, que incitam um pensamento crítico e revolucionário dispostos, nesse depoimento servem de inspiração para uma nova geração crítica de ativistas sociais que vem surgindo, em especial após o ano de 2013.

Desde 2013 vários grupos no mundo se insurgiram contra os sistemas capitalistas e de opressão e as manifestações decorrentes dessa auto-organização deram-se a ver por meio da socialização da internet. A ágora grega, onde a vida

política da polis era discutida, agora são os fóruns das redes sociais e, o YouTube é um deles. Para entender a relevância dos materiais dispostos em redes, tomamos o discurso do rapper estadunidense Talib Kweli, em 2010, no documentário analisado:

> Há alguns anos, estava escutando discursos de Stokely Carmichael, enquanto preparava um novo disco. Foi um pouco depois do 11 de setembro (2001), na América, e estava fazendo uma reserva na Jetblue Airlines, para voar para a Califórnia. Quando cheguei no aeroporto, a CIA, o FBI e o TSA me pararam. Esses homens de terno preto me levaram a uma sala e me interrogaram sobre o discurso de Stokely Carmichael que estava escutando. Provavelmente tinham alguma escuta no tape, mas fato é que estavam muito preocupados porque eu escutava o discurso de Stokely de 1967, você sabe? 40 anos depois. Segundo suas palavras: "temos camorristas rappers falando todo o tempo de atirar em outras pessoas. Mas, o FBI não os estava buscando. Estavam me procurando porque estava escutando um discurso que fazia 40 anos. O poder dessas palavras é tão grande de ressoam até hoje. O FBI ainda teme esse homem. Ainda que ele não tenha a influência que tinha em nossa comunidade, ainda assim me pararam no aeroporto por escutar seu discurso. Outra coisa que me chamou a atenção foi que quando você vê imagens de Stokely, só vê seus discursos. Quando, pela primeira vez, o tinha visto estar com brancos ou com sua mãe, me pareceu um tipo normal. E o que nos damos conta dessa gente é que não são nem o demônio e nem sequer muito violentos. Para eles, é normal falar e defenderem-se por si mesmos. O que se vê é a imagem deles se defendendo por si mesmos. Isso faz com que pensemos que são assim sempre, mas ele era só uma pessoal normal. É o que extraio das imagens com sua mãe. (TALIB - 2010, in The Black Power Mixtape 1967–1975)

Ao narrar essa anedota protagonizada pelo FBI fica claro que discursos dispostos na rede são atemporais e empoderadores, pois, mesmo que Stokely não represente mais um líder inequívoco para a comunidade negra estadunidense, a narrativa por ele criada influencia jovens, a arte e designa quem merece ser vigiado pelo estado, por ouvir tal discurso.

O mesmo poderíamos cotejar sobre o discurso de Angela Davis, dito naquela entrevista. Ele faz jovens ativistas pensarem sobre o que seja violência nas sociedades capitalistas e nos alerta sobre as estratégias utilizadas pelo estado para invalidar as iniciativas de luta por equidade naquele país.

O conceito formado por estratégias comunicacionais midiáticas de que negros são violentos, pois se aproximam das bestas de carga que citamos no início desse capítulo, cai por terra quando Angela Davis nos chama, por meio de outra

narrativa discursiva, para olhar, pelo buraco da fechadura dramatúrgica daquele documentário o cotidiano desse povo naquele país. Ela re-humaniza seus pares e oferece outra perspectiva para quem hoje quer ampliar o discurso ativista, com relação às questões raciais.

Com discursos como o de Angela Davis dispostos em redes sociais digitais, podemos argumentar que há outra forma de horizontalização do conhecimento que dá a ver saberes antes postos na obscuridade, escondidos da maioria e só acessíveis a pesquisadores que estavam predispostos a buscá-los em acervos públicos. Existe aqui um certo nível de democratização do saber, mas isso somente é possível pela acesso à informação. Isso não aconteceria sem os recursos dispostos na web.

2.3 Chimamanda Adichie: um discurso emancipador à partir de plataformas sociais criadas pelo colonizador.

2.3.1 "Ideias Africanas que merecem ser espalhadas": Uma análise de como a Plataforma TEDxEuston constrói uma Sociologia das emergências.

Analisamos o discurso de Chimamanda Ngozi Adichie no *TEDxEuston Salon*[44], gravado no evento *Challenging Conventional Wisdom*, em Nairóbi, Nigéria, realizado no ano de 2013. Colocamos nosso olhar sobre essa plataforma com a perspectiva de análise de uma possível "Sociologia das Emergências", que alinharia a conduta ética desse espaço virtual. Por "Sociologia das Emergências", teoria formulada Santos (2002), entendemos que trata-se de um constructo sobre a ampliação do campo simbólico do conhecimento:

> A sociologia das emergências consiste em proceder a uma ampliação simbólica dos saberes, práticas e agentes de modo a identificar neles as tendências de futuro (o Ainda-Não) sobre as quais é possível actuar para maximizar a probabilidade de esperança em relação à probabilidade de frustração. Tal ampliação simbólica é, no fundo, uma forma de imaginação sociológica que visa um duplo objectivo: por um lado, conhecer melhor as condições de possibilidade da esperança; por outro, definir princípios de acção

[44] O TEDx foi criado no espírito da missão da TED, "ideias que merecem ser espalhadas". O programa é projetado para dar às comunidades, organizações e indivíduos a oportunidade de estimular o diálogo através de experiências similares ao TED no nível local. Na TEDxEuston o foco é "Idéias Africanas que merecem ser espalhadas". Através de uma conferência anual o TEDxEuston Salon, conecta-se pessoas que tem abordagens inovadoras para os desafios da África. TEDxEuston é organizado por uma equipe de profissionais globais operando no Reino Unido e em outros lugares, incluindo Nigéria, Gana, Alemanha, EUA e Índia.

> que promovam a realização dessas condições. (SANTOS, 2002, p. 256)

Para essa investigação, a existência de um projeto como o *TEDxEuston Salon*, corrobora com as condições de possibilidades de esperança, descritas por Santos (2002), pois ele põe na experiência discursiva, outras narrativas sobre questões proeminentes de uma África pós-colonial, mesmo que, como bem apontado por Fanon (2008), ainda viva na colonialidade em relação às grandes metrópoles. A análise do material de Chimamanda Adichie tem a ver com essa prerrogativa, pois seu discurso trata-se de um cosmopolitismo subalterno, ou seja, uma tática do colonizado, em frente ao colonizador, para participar de um certo cosmopolitismo articulado pela globalização hegemônica que, porém, constrói outras formas de reivindicar-se em sua produção de conhecimento. Esse tipo de cosmopolitismo dá voz ao que está na subalternidade.

Compartilhamos aqui, para melhor exemplificar a iniciativa, o acesso a essa plataforma:

Figura 8 - QR Code para acesso a plataforma TEDxEuston

Argumentamos que as vozes de pensadores, filósofos, cientistas sociais, artistas e poetas africanos ouvidos em tal evento, trazem outras perspectivas sobre o conhecer articulações filosóficas e sociais que foram escrutinadas em séculos de civilização ocidental. Eles falam de acordo com saberes locais, ainda que muitos deles tenham convivido amiúde com a cultura colonizadora.

O discurso de Chimamanda Adichie em torno do feminismo alinha-se com o que propusemos aqui, pois ele apropria-se de uma problemática mais global - os feminismos - descrevendo o lugar de fala de uma mulher africana, nigeriana e negra. Ainda assim, temos que também por atenção sobre as eleições das narrativas elencadas para falar nesse projeto, pois trata-se de uma plataforma de produção de conhecimento que elenca os que estão autorizados a dirigir-se às comunidades. Logo, para essa investigação, como variante de nossa hipótese, precisamos reiterar que processos curatoriais também excluem do discurso outras vozes que estão nas experiências socioculturais subalternas. É como se eventos como esses criassem uma subalternidade dentro do conceito de ser subalterno, pois há aqueles que não estão sendo ouvidos também.

Isso dito, esclarecemos nosso ponto de vista dizendo que o *TEDxEuston Salon* é organizado, em grande parte, por europeus e estadunidenses. Não convém afirmar que a conferência representa a voz do colonizador, pois os convidados falam em relação a sua localidade. Porém, há que atentar-se de que a organização de um evento que pretende-se como espaço crítico a um tipo de razão hegemônica e metonímica, ou seja, que entende as partes pelo todo proposto pelas teorias gerais, é pensado por uma maioria de não negros.

Propomos trabalhar com a hipótese de que a plataforma TED, de onde se origina o *TEDxEuston Salon*, configura uma rede colaborativa que reúne agentes sociais diversos. Mas, problematizamos o próprio planejamento de sua construção, uma vez que ela nasce como empreendimento de empresários do Vale do Silício. Utilizamo-nos aqui do termo que Zizek (2014) nomeou por “comunismo liberal”, que por definição são construções sócio-políticas baseadas no liberalismo econômico e cultural que, porém se preocupam com o bem-estar civilizatório e contribuem com investimentos financeiros em ações afirmativas e reparatórias.

É dizer que uma empresa multinacional, que controla muito dos recursos num estado capitalista teria sua suposta redenção por crimes contra a humanidade - a exemplo de trabalho escravo em latifúndios ou em fábricas têxteis em países terceiro-mundistas, como a China - com investimentos em projetos e instituições que desenvolvem ações reparatórias. Dá-se a impressão de compromisso social, por meio do incentivo ao terceiro-setor, porém o cerne do problema, em nome do

lucro e da manutenção de um estado excludente, ainda estaria ativo e dominante. A isso Zizek chama comunismo liberal, a essa impressão errônea de distribuição equitativa dos bens de produção para a população, quando, em realidade, o que ainda opera no Sul-Global é o sistema de apropriação e violência, incentivado por essas mesmas empresas que tem como meta uma suposta responsabilidade social.

Como a capilaridade de uma plataforma digital, em especial as que configuram redes-sociais, não pode necessariamente ser medida e escrutinada por pressupostos científicos-sociais, ou seja, não podemos medir quantitativamente quantos interatores participam dessa alienação consciente de um comunismo liberal fomentado por esse tipo de ordem social, trabalharemos com o argumento de que o TED é uma rede colaborativa, pois ele é o terreno onde as táticas do fraco são postas em evidência.

Escobar (2004) salienta que o conceito de rede - bem como as metáforas advindas desse conceito: teias, tramas, malhas - está bastante vinculado às formulações das ciências naturais e biológicas. Essas metáforas não formulam, em sua perspectiva, propriamente uma nova teoria social. No entanto, o mesmo autor nos propõe que para a formação de um novo paradigma científico, para essas mesmas ciências naturais - que perpetuam as formas hegemônicas do conhecer - há que se tomar em conta outras perspectivas que partem do local e do social. Para esses dois campos do conhecimento, ou seja, as ciências naturais e sociais, não-hegemônicas ou dicotômicas, os processos adaptativos dos organismos não operam necessariamente sob sistemas hierárquicos ou de rede.

> Esses sistemas são variáveis de acordo com as condições dadas pelo ambiente, mas é necessário diferenciá-los. Enquanto estruturas hierárquicas funcionam estabelecendo níveis e: “São formadas pela distribuição dos elementos em classes e categorias que se consolidam em estados permanentes (estratos) com suas propriedades emergentes [...] as malhas, por outro lado, são articulações de elementos heterogêneos, em termos das suas complementaridades funcionais, que resultam em estruturas estáveis” (ESCOBAR, 2004, p.645)

Essas definições são provenientes das ciências biológicas, mas quando falamos de formas organizativas de estruturas sociais elas delineiam ações bastante diferenciadas de gestão que são articuladas por esta pesquisa.

Outra relevante característica de malhas ou de redes é serem constituídas por elementos humanos e não-humanos, que articulam meios diferentes, e que são assim denominadas de acordo com a conexão existente entre os agentes que a compõem. Parece-nos pertinente apontar aqui que redes virtuais possuem muitas dessas características descritas, sobretudo quando tratamos da articulação de fatores e elementos distintos.

Entender que discursos negros estão configurados nesse projeto à partir de uma plataforma patrocinada pelo mesmo poder hegemônico criticado, é também uma ação emancipatória pois, configura uma tática de existência epistemológica diante da globalização hegemônica. Propomos que há uma narrativa que precisa ser contada e que não estava em evidência. Ao isso ser feito com incentivo do colonizador, a tática discursiva precisa performar outras possibilidades de descolonização da história contada. O dizer performa realidades possíveis para aquela comunidade.

Em seu discurso, Adichie performa o que descreve, pois por várias vezes, em sua fala, se auto intitula algo e comete uma ação ao fazê-lo. Desenvolveremos isso mais amiúde no decorrer dessa escrita, porém queremos atentar para que palavras criam o que Rengel (2007) chama de procedimento metafórico, pois o corpo performa e comunica por meio de palavras criando metáforas de ação, exemplo, “pegar uma ideia”. Ideia não é um conceito que traduz algo tocável, ao contrário, essa palavra descreve algo abstrato, mas ao dizer que eu “peguei tal ideia” o corpo conhece a metáfora por meio da ação pegar e logo compreende que entendeu algo bem.

Ao descrever-se, por exemplo, uma “feminista feliz”, Chimamanda Adichie se utiliza de um conceito filosófico (ser feminista) associado a um estado de espírito que parece traduzir uma ação cotidiana: ser feliz. Ela performa com palavras um estado e quem a escuta entende que por meio desse procedimento metafórico há uma desconstrução do conceito totalitário e machista de que toda feminista é triste e solitária (Adichie, 2013). Isso nos interessa na medida em que atos de fala criam experiências para além da nossa racionalidade, ou seja, há outras vias de conhecimentos para o corpo e a arte, como significante, se utiliza da maior parte delas para comunicar. Com o audiovisual isso não é diferente.

2.3.2 “We should all be feminists”: O que performo quando falo e o que falo quando performo o feminismo

A frase entre aspas é o título da fala que analisamos de Chimamanda Adichie. Sua tradução significaria algo como “devemos ser todos feministas”. Ser feminista, para Adichie (2013) é uma ação. Ela define como “ser feminista” uma clara postura ética e política. Porém, o que nos interessa destrinchar é como ela se expressa ao falar isso, ou seja, qual a performance que estabelece na relação câmera (e seus diversos planos e configurações narrativas imagéticas), espectador (plateia que foi vê-la no teatro) e poder dominante e colonizador (aquele que criou a plataforma onde será disposto esse material).

Tal qual a palavra interpretar não tinha o exato significado dado nas artes da cena ou mesmo no cinema quando a usamos para tratar das formas discursivas de Angela Davis, a palavra performar e suas variantes aqui não se referem a arte da Performance. Essas palavras traduzem o conjunto de táticas discursivas utilizadas para fazer legítima a narrativa, diante de uma disputa social, para quem acessa os materiais audiovisuais. Para discutir esse aspecto, vamos estabelecer a trajetória da palestrante, ou seja, descreveremos um pouco seu histórico de vida com vistas a estabelecer sua relação sociológica com os povos colonizadores.

Em sua fala *The danger of a single History* produzida para a plataforma TED (projeto original de onde nasce o TEDxEuston), Chimamanda Adichie (2009) descreve assim sua história:

> Eu sou uma contadora de histórias e gostaria de contar a vocês algumas histórias pessoais, sobre o que eu gosto de chamar "o perigo de uma história única". Eu cresci num campus universitário no leste da Nigéria. Minha mãe costuma dizer que eu aprendi a ler com 2 anos, mas eu acho que 4 é provavelmente mais próximo da verdade. Então eu sou uma leitora precoce. E o que eu lia eram livros infantis britânicos e americanos. Eu também fui uma escritora precoce. E quando comecei a escrever, por volta dos 7 anos, histórias com ilustrações em giz de cera, que minha pobre mãe era obrigada a ler, eu escrevia exatamente os tipos de história que eu lia.Todos os meus personagens eram brancos de olhos azuis, eles brincavam na neve, comiam maçãs e eles falavam muito sobre o tempo, em como era maravilhoso o sol ter aparecido. Agora, apesar do fato de que eu morava na Nigéria. Eu nunca havia estado fora da Nigéria. Nós não tínhamos neve, nós comíamos mangas e nós nunca falávamos sobre o tempo, porque não era necessário (...) O que isso demonstra, eu acho, é como somos impressionáveis e vulneráveis face a uma história, principalmente quando somos

> crianças. (...) Eu venho de uma família nigeriana convencional, de classe média. Meu pai era professor, minha mãe administradora. (ADICHIE, 2009).

Figura 9 - QR Code para acesso ao documentário The danger of a single History produzida para a plataforma TED (2009). Ver trecho de 0'09" a 03'00"

É preciso localizar que essa fala de Adichie é muito mais longa e complexa e que o recorte que aqui fizemos tenta traçar seu perfil sociocultural na sociedade nigeriana. O que nos chama a atenção nessa autodescrição é que, ainda que Adichie faça parte de um grupo privilegiado naquele país, sua relação com o racismo estrutural se estabelece à partir do seu contato com o colonizador. Isso fica claro quando ela narra que as histórias infantis que lia foram formas de produção de conhecimento para ela. Caso elas não fossem tensionadas por outras histórias provindas de vozes africanas, seriam uma única versão de mundo que performava ações na vida de uma menina nigeriana, nascida no eixo global Sul.

Um pouco mais a frente em seu discurso, conta ela, essa exclusão e apagamento de suas histórias ficariam bem claros com sua ida para uma universidade estadunidense onde, sua colega de quarto, esperava encontrar o que ela definiria por um sujeito "tribal" e não uma estudante universitária provinda da classe média, dominando o idioma inglês, como a escritora o era.

Estamos diante de outra intelectual negra que frustra a imagem que o poder hegemônico estabelece, por meio de estereótipos, para mulheres negras, em especial, mulheres negras nascidas e criadas na África. Tal qual Angela Davis, Chimamanda Adichie é uma mulher cuja formação superou a expectativa de seu

colonizador. Isso configura, em nossa hipótese, uma forma tática de legitimação de determinados conceitos em sua comunidade. Por ser negra e nascida em um país do eixo Sul-sul, consideramos que Adichie faz parte de um tipo de feminismo que a socióloga brasileira Djamila Ribeiro define por “Feminismo Interseccional”, pois ela acumula sobre si diversos tipos de opressão, ainda que provinda de uma classe social em que não está grande parte da comunidade negra mundial:

> Eu me sinto contemplada pelo feminismo interseccional, ou seja, de não existir primazia de uma opressão sobre outras já que todas são subordinadas a mesma estrutura. Como nos ensina Audre Lorde, sou mulher e negra, não posso me dar ao luxo de escolher contra qual opressão lutar. Ser feminista interseccional significa perceber, por exemplo, que nem todos os homens podem ser tratados da mesma maneira. Homem negro sofre racismo e pode sim ser discriminado por uma mulher branca nesta questão. Da mesma forma que um homem negro pode ser machista com uma mulher branca. Mulheres não são sempre vítimas e podem sim oprimir quando estão em uma posição de privilégio. Ter isso em mente significa que não existe machismo? Não, significa que todas as mulheres sofrem machismo, mas, dependendo de sua posição social, podem oprimir outros grupos. Essa perspectiva de que todas as mulheres sofrem igualmente é desumana, porque essa universalização da categoria mulheres foi feita tendo como base uma mulher branca, heterossexual e de classe média [...] O feminismo negro não se distancia tanto do homem negro como acontece em relação a uma feminista branca, porque tanto homens negros como mulheres negras sofrem racismo e dividem essa dor, o que não acontece no outro caso [...] Dizer “homens são inimigos e pronto” não nos ajuda. (RIBEIRO, 2013)

Ao descrever sua condição social, Chimamanda Adichie reconhece algum privilégio diante de outras mulheres negras africanas ou mesmo das comunidades diaspóricas no mundo, mas durante todo o seu discurso no *TEDxEuston Salon* ela deixa claro que se interessa por criar espaços dialógicos entre homens e mulheres negras e, isso cria atos de fala que partem de suas escolhas discursivas durante aquele evento.

Seu reconhecimento enquanto uma mulher feminista, objeto de sua palestra, vem da provocação de um outro, de um homem. Ela descreve que seu amigo, Okuloma, utilizou o termo “feminista” como adjetivo para designar algo que não estava de acordo ao que uma mulher nigeriana deveria ser. A poeta e escritora busca a empatia epistemológica das mulheres espectadoras em relação aos comentários desse homem acerca do feminismo.

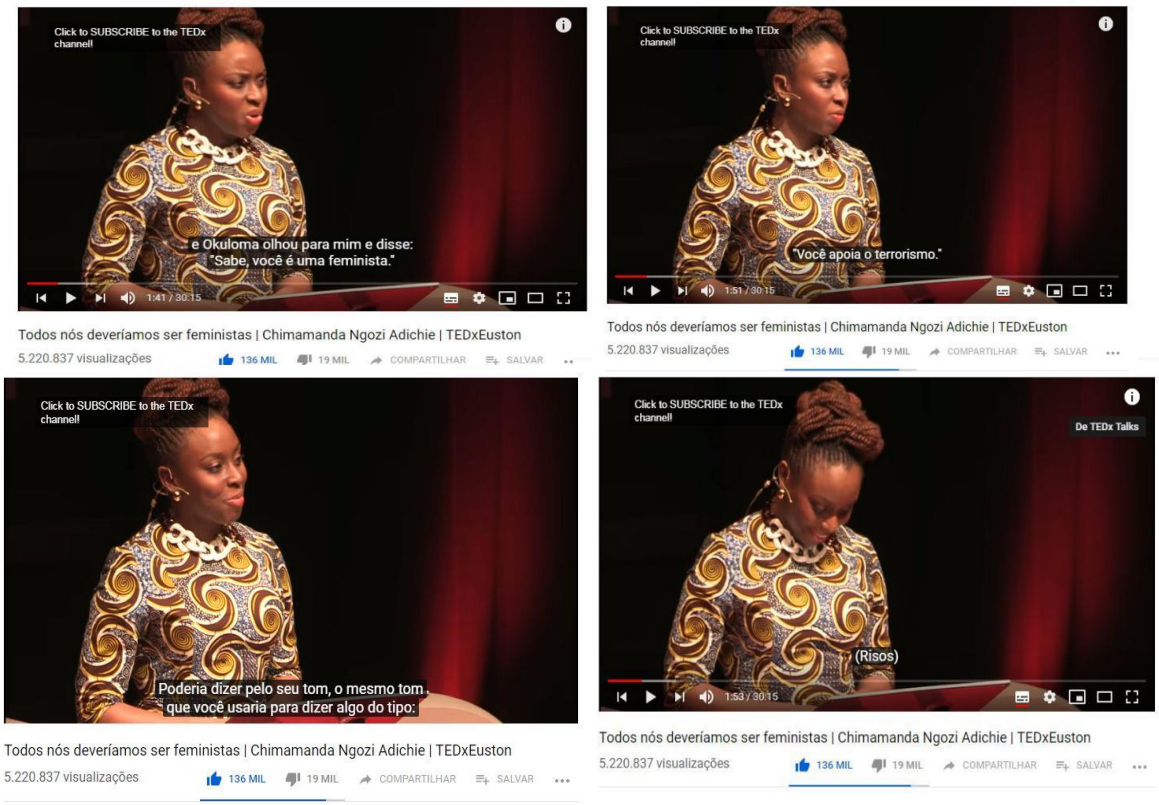

Figura 10 Sequência de reações de Adichie ao narrar história de Okuloma

Por outro lado, ao ir descrevendo alguns dos comentários que ouviu ao longo de sua trajetória, Chimamanda Adichie revela estereótipos acerca do próprio feminismo. Recursos de linguagem são utilizados para explicar a violência por detrás da narrativa categorizadora e patriarcal do homem que a ela se refere.

Sobre esses recursos de linguagem Certeau (1998) havia descrito:

> Diversas referências teóricas permitirão caracterizar melhor as táticas ou a polemologia do “fraco”. É o caso, em particular, das “figuras” e das “metáforas” analisadas pela retórica. Freud aliás já as tinha individuado e utilizado em seus estudos sobre o chiste e sobre as formas assumidas, no campo de uma ordem, pelos retornos do eliminado: economia e condensações verbais, duplos sentidos e contra-sensos, deslocamentos e aliterações, empregos múltiplos do mesmo material etc. Não é de ficar espantado com essas

> homologias entre as astúcias práticas e os movimentos retóricos. Com relação às legalidades da sintaxe e do sentido "próprio", isto é, com relação à definição geral de um "próprio" distinto daquilo que não é, os bons e os maus torneios da retórica jogam no terreno que foi assim posto de lado. São manipulações da língua relativas a ocasiões e destinadas a seduzir, captar ou inverter a posição linguística do destinatário. Enquanto a gramática vigia pela "propriedade" dos termos, as alterações retóricas (desvios metafóricos, condensações elípticas, miniaturizações metonímicas etc.) indicam o uso da língua por locutores nas situações particulares de combates linguísticos rituais ou efetivos. (CERTEAU, 1998, p. 103)

Toda a observação feita por essa feminista, no que concerne ao machismo estrutural de sua sociedade, refere-se, naquele momento, a um tipo de homem, dentre os que ela vai classificando em sua fala. Porém, falemos das suas escolhas poéticas, sabendo-se filmada e tendo clareza da disposição futura desse material em redes sociais.

As escolhas feitas para suas apresentações no TED diferem das disposições elencadas pela maior parte das mulheres brancas que foram chamadas como palestrantes, em outras falas também difundidas nessa plataforma. Ela escolhe um púlpito para apoiar um discurso que está escrito. Sua narrativa tem um roteiro pré-determinado.

Figura 11 Cenário de fala de Adichie

Ela fala sobre questões muito violentas como, por exemplo, o subjugo do corpo feminino. Ao aproximar suas questões mais filosóficas e políticas de paisagens do cotidiano, como quando narra o episódio da escolha da monitoria de turma, em sua escola de infância, em que perde a disputa para um medíocre

menino que foi o segundo lugar da sua classe em nota, ela pede o reconhecimento empático daqueles interatores. O que definimos por reconhecimento empático é desenvolver em relação a problemática do outro um tipo de aproximação que torna a situação palpável em sua realidade. Porém, a princípio, Chimamanda Adichie sabe falar para uma plateia de nigerianos, onde aquele tipo de questão seria não apenas recorrente como normatizada.

A situação da mulher nigeriana é de absoluta inexistência, quando apartada da convivência de um homem, segundo sua própria observação desde o minuto 5’30 até o 11’10”. A ironia empregada na fala da persona que a escritora desenvolve para o interator, apresenta um tipo de feminismo próximo e cotidiano, distinto do que se aproxima dos estereótipos sociais e daquele feminismo branco, que citamos anteriormente, que não responde às problematizações de uma mulher negra africana. Adichie faz o interator reconhecer que o feminismo, por muitos anos, foi um recurso ocidental usado para hegemonizar mulheres do mundo todo, como se as demandas fossem as mesmas. Ela deixa clara sua opinião de que a teoria geral feminista enquadra-se como algo que não se adequa ao corpo negro, por ter sido estabelecida por centros hegemônicos.

Talvez, o que essa poetisa e escritora esteja propondo é outra forma de perceber o feminismo, por meio da relação entre o corpo negro, as teorias e o cotidiano. A interseccionalidade entre esses três pilares constrói, em quem assiste, outras possibilidades de compreensão para o discurso sobre equidade de gêneros, agora olhando para o povo negro. Porém, Chimamanda Adichie se utiliza de uma imagem pensada para esse interlocutor, tal qual Angela Davis o fez em sua entrevista. Vamos além ao propormos que ela tem consciência da expansão do seu discurso nas redes sociais e entre pessoas não negras.

O corte escolhido na montagem audiovisual, poderíamos afirmar, é quase o padrão para falas e palestras discursivas. Estão lá o plano e o contra-plano, a panorâmica no público, os focos em determinadas figuras da plateia que expressam vez ou outra algo que conote empatia com o discurso que se fala, as múltiplas câmeras que mimetizam os diversos olhares que estão sobre ela, etc. Mas, para além da configuração poética escolhida por quem publicará a fala nas redes sociais, Chimamanda Adichie tem consciência da trajetória que seu discurso

percorrerá.

Figura 12 Sequência de imagens para exemplificar os planos e reações da montagem audiovisual do material

Talvez ela não esperasse que frases célebres dessa apresentação fossem parar em posts e falas de outras mulheres quase como “mantras feministas”. Essas alocuções viraram memes em redes- socias, réplicas a inferências de possíveis opressores do sexo oposto, argumento em conversas familiares. Um bom exemplo disso é o uso constante de sua afirmação “De fato, não tinha pensado em me preocupar. Porque um homem que se sentisse intimidado por mim é exatamente o tipo de homem em que eu não teria interesse” (2013) nas redes-sociais. Essa premissa define outro tipo de mulher que vem surgindo nos novos movimentos feministas contemporâneos: a que não se sente obrigada a satisfazer perspectivas sociais de casamento, filhos e estabilidade conjugal.

O que argumentamos é que, por considerar os diversos elementos implicados nas escolhas poéticas da fala de Chimamanda Adichie, a escrita dessa frase em seu discurso, pois ele é lido no livro que resultou dessa palestra, teve a intencionalidade consciente de propagação de uma nova informação sobre o sentir-se mulher. Ela propõe uma fala que torna-se um ato, pois emancipa e empodera outras mulheres a agirem em prol de uma mudança social do estereótipo “ser mulher”.

Chimamanda Adichie representa as diversas camadas superpostas de violência sobre um corpo feminino negro. Em sua forma discursiva, provavelmente suas escolhas poéticas foram pensadas para superar diversos estereótipos sociais em que enquadram mulheres negras e africanas. Os mesmos, talvez, que Angela Davis superou com sua instrumentalização por formação acadêmica. Nesse discurso o recurso tático é outro, ela aposta em uma polidez da fala, em um comedimento diante de quem a ouve a ponto de sua expressão de raiva - quando justamente fala que esse sentimento a toma diante das opressões perpetradas contra a mulher em Lagos, Nigéria - poder ser lida como afável e doce.

O jogo narrativo proposto por Chimamanda, também opera na linguagem, pois, em diversas passagens de seu discurso ela questiona a própria linguagem enquanto código social. Não apenas a do seu povo e sua cultura, mas a do colonizador. No discurso narrativo, novamente figura o ponto nevrálgico nos processos decolonias: a língua enquanto cultura e estabelecimento de ordem social.

Nossa proposta é que ao atentar-se para a intencionalidade de seus discursos, ativistas feministas estão construindo outras teorias acerca dessas questões. O que uma mulher como Chimamanda Adichie traz à tona, ao discursar no *TEDxEuston Salon*, fazendo determinadas escolhas, é a proposição de que a potência de um ato de fala perdura no tempo-espaço quando ela compreende o interator para o qual está direcionando sua apresentação.

Esse público para o qual ela possivelmente aponta aquele discurso é possivelmente formado por mulheres, negras, jovens, nigerianas. Mas, como intelectual que é, a própria escritora entende que, para além da primeira camada social para qual está direciona sua narrativa, aquele momento estará disponível em

redes sociais digitais, canais *on demand* e, mesmo que ela não compreenda tudo o que isso significa, sabe que a máxima do TED põe-se em operação também pelos recursos que espaços digitais como esses oferecem: ideias serão espalhadas, tal qual sementes. Chimamanda Adichie pensa a forma como fala - e todo o jogo cênico com a câmera - para que as sementes de suas afirmativas germinem.

Nosso trabalho aponta essas experiências conscientes, entre atos performativos de fala e audiovisual, justo para tensionar o lugar de que materiais dispostos em redes sociais digitais supostamentes seriam dados (entendimento usual, nos estudos comunicacionais, sobre internet) e não informações. Argumentamos que eles formam informação para o corpo e, portanto, produzem conhecimento. Não há formas ingênuas do discurso, quando se trata de redes sociais digitais, pois como outros espaços da vida, elas constroem conhecimento.

Mulheres inspiradoras como Angela Davis e Chimamanda Adichie são conscientes desse poder de emancipação e oferecem a jovens que buscam entender questões contemporâneas acerca da diversidade cultural posta no mundo, outras formas de olhar para teorias tão complexas e ocidentalizadas. Elas trazem à discussão a própria utopia da existência de espaços dialógicos do conhecimento, que Santos (2010) define bem ao enunciar a busca sociológica do Sul-sul por uma ecologia de saberes:

> Na ecologia de saberes cruzam-se conhecimentos e, portanto, ignorâncias. Não existe uma unidade de conhecimento, como não existe uma unidade de ignorância [...] Por outras palavras, na ecologia de saberes, a ignorância não é necessariamente um estado original ou ponto de partida. Pode ser um ponto de chegada. Pode ser o resultado do esquecimento ou desaprendizagem implícitos num processo de aprendizagem recíproca [...] A utopia do interconhecimento é aprender outros conhecimentos sem esquecer os próprios. É esta tecnologia de prudência que subjaz a ecologias de saberes. (SANTOS, 2010, p.56)

A proposta delas é trabalhar ignorância e conhecimento como foco do discurso - de maneira não dicotômica entre esses conceitos - performance de fala intencional, reconhecimento empático do interator, buscando outras possíveis construções ideológicas para suas localidades. O audiovisual disposto em canais online torna-se, nesses casos, ferramenta poética de sensibilização para essas narrativas.

Nossa pesquisa está interessada em discutir troca de experiências. Como trocamos e como estamos na troca enquanto povos circunscritos no eixo Sul-sul. Como nos colocamos enquanto sul-global sem criar outra hegemonia, característica de países emergentes, colonizando espaços que também querem pôr-se na experiência.

Acreditamos que sem esse tipo de reflexão não será possível estabelecer a visibilidade desses outros pensadores, teorizações e pesquisadores e, sobretudo, a mesma ordem social e política continuará vigente, nos renegando a margem do conhecimento cultural.

Para essa investigação, outra ordem social, mais equânime, é possível e redes sociais digitais são as estratégias para galgar o equilíbrio na disseminação de informações, construindo capítulos que já estão escritos, mas que foram apagados por uma lógica abissal que domina o conhecimento válido do mundo.

Essa é a nossa utopia, ou melhor, eutopia[45], a construção do nosso “bom lugar” (Chauí, 2010).

[45] Para Chauí (2010) “O significado negativo da palavra utopia indica o traço definidor do discurso utópico, qual seja, o não-lugar é o que nada tem em comum com o lugar em que vivemos, a descoberta do absolutamente outro, o encontro com a alteridade absoluta. No entanto, um outro prefixo grego, "eu", é usado para dar um sentido afirmativo ou positivo a uma palavra, indicando nobreza, justeza, bondade, abundância. Assim, por exemplo, referindo- se à finalidade da política, Aristóteles usa eu zon para significar viver feliz ou bem-viver.”

CAPÍTULO 3

3. "NÃO SOU EU UMA MULHER?" - O CORPO E A PALAVRA NEGRA COMO DISSIDÊNCIA

Era o ano de 1851, em Akron, Ohio. Um grupo de mulheres se reunia para lutar pelo direito ao sufrágio. Tratava-se de uma convenção de mulheres e Sojourner Truth[46] estava lá, pois vinha acompanhando, há alguns eventos, a luta das feministas do século XIX pelo direito ao voto. Ali, naquela convenção, deu-se um dos discursos mais expressivos da palavra negra que historicamente foi registrado no Estados Unidos - por ocasião do fim da escravatura nos estados do norte - cujo mote atravessou décadas e chegou aos nossos dias contemporâneos servindo de referência ao empoderamento de mulheres negras. Nos referimos a frase "Não sou eu uma mulher?" (Truth, 1851).

Em seu discurso, por ser uma mulher negra ex-escravizada, Truth traz àquela assembleia a potência de uma voz convincente que confronta e desafia os argumentos dos homens revoltosos que arrogavam a supremacia masculina:

> Sozinha, Sojourner Truth salvou o encontro de mulheres de Akron das zombarias disruptivas promovidas por homens hostis ao evento. De todas as mulheres que compareceram à reunião, ela foi a única capaz de responder com agressividade aos argumentos, baseados na supremacia masculina, dos ruidosos agitadores. Com seu inegável carisma e suas poderosas habilidades como oradora, Sojourner Truth derrubou alegações de que a fraqueza feminina era incompatível com o sufrágio - e fez isso usando uma lógica irrefutável. O líder dos provocadores afirmou que era ridículo que as mulheres desejassem votar, já que não podiam sequer pular uma poça ou embarcar em uma carruagem sem a ajuda de um homem. Com simplicidade persuasiva, Sojourner Truth apontou que ela mesma nunca havia sido ajudada a pular poças de lama ou a subir em carruagens. "Não sou eu uma mulher?" Com uma voz que soava como o eco de um trovão, ela disse: "Olhe para mim! Olhe para o meu braço", e levantou a manga para revelar a "extraordinária força muscular" de seu braço. "Arei a terra, plantei, enchi os celeiros, e nenhum homem podia se igualar a mim! Não sou eu uma mulher? Eu podia trabalhar tanto e comer tanto quanto um homem - quando eu conseguia comida - e aguentava o chicote da mesma forma! Não sou eu uma mulher? Dei à luz treze crianças e vi a maioria ser vendida como escrava e, quando chorei em meu sofrimento de mãe, ninguém, exceto Jesus, me ouviu! Não sou eu uma mulher?".

[46] Sojourner Truth nascida Isabella Baumfree por volta de 1797 em Swartekill, Nova Iorque, foi uma abolicionista afro-americana e ativista dos direitos das mulheres.

(DAVIS, 2016, p. 70-71).

Com potência performativa, o discurso de Truth trouxe àquela ocasião de luta a dimensão dos estereótipos alimentados entre os estadunidenses sobre o corpo feminino e, por extensão, o corpo da mulher negra. Em uma época em que as mulheres negras eram comparadas às bestas de carga, o discurso de Truth exemplifica o racismo estrutural daquela sociedade e o quanto as mulheres negras estão marginalizadas nos movimentos feministas brancos do fim do Séc XIX.

Interessa-nos trazer à luz a performatividade discursiva usada enquanto tática - e que constitui nossa principal hipótese - presente em materiais artísticos que parecem dialogar com este discurso, no que diz respeito à narrativa que se cria em torno das memórias do corpo negro e sua legitimação em sociedades racistas.

As artistas escolhidas para análise neste capítulo, tem por instrumento de produção discursiva seu próprio corpo, desvelando nas obras que elencamos, noções de identidade, raça e gênero. Escolhemos dentro do ambiente online, duas artistas que optam por discorrer, por meio da arte poética, sobre a dissidência em ser um corpo negro e feminino.

A construção social de corpos de mulheres negras, do qual nos ocupamos em analisar os estereótipos, é historicamente mediada por estigmas sociais que marginalizam sua estética ou comportamento sócio-cultural, relegando a elas um lugar invisibilizado socialmente. Ao posicionarem-se enquanto negras em suas narrativas, Victoria Santa Cruz e Porsha Olayiwola estabelecem as profundas diferenças entre os feminismos e a importância em se discutir negritude por meio da arte. É necessário dizer que estes materiais analisados são bons exemplos de como a obra de arte discursiva vem se expandindo nas redes sociais, em números de audiência, e ajudando num processo de construção sociológica de outros feminismos que respondem mais adequadamente, segundo parâmetros epistemológicos, às atuais discussões sobre os conceitos de corpo, mulher, negritude e empoderamento.

Aprofundaremos questões acerca de um tipo de arte política e discursiva, cujas significações estão claras em seu fazer, pois consideramos que tanto uma obra quanto a outra, propositadamente, criam uma narrativa que tem como foco o interator, trazendo-o ao universo de uma arte que se interessa em dizer algo.

> A integração da política com a arte não somente deu uma identidade e um propósito ao papel da arte na sociedade, como também serviu de estratégia para conseguir mudanças. É particularmente neste nível onde a didática entrou na Arte Conceitualista da América Latina. (CAMNITZER, 2008, p. 53).[47]

Note-se que Camnitzer (2008) se refere especificamente às artes plásticas, tentando estabelecer diferenças entre o que denomina de Arte Conceitual (provinda de um certo eixo hegemônico - Estados Unidos) e Conceitualismo, como engendrado na América Latina, em meados da década de 1960. Esse autor argumenta que muitos artistas visuais foram, nessa época, afastando-se de um tipo de arte mais artesã - como nomeia - para uma arte cujo conceito intelectual era privilegiado em relação aos outros aspectos que compõem a obra.

Situa-nos que para que isso fosse estabelecido, ou seja, a primazia do conceito, o centro hegemônico mundial (que nessa época era Nova York, em substituição a Paris) privilegiou as teorias em torno das obras, em contraponto à forma. Os críticos e artistas deste centro foram- e afastando do fazer tecnicista e da materialidade das obras, inaugurando o que seria nomeado por Arte Conceitual. Artistas e críticos estadunidenses separavam arte de política, detendo-se em uma visão disciplinar da própria arte.

No entanto, na América Latina, o estabelecimento de um tipo de arte onde o conceito prevalecia, em se tratando das artes visuais, aconteceu de outro modo:

> Entretanto, à periferia não lhes importava as questões estilísticas e, no entanto, produziu estratégias conceitualistas que sublinhavam a comunicação. A comunicação sempre é de algo. Estas estratégias eram abertas no que diz respeito à forma e tendiam a ser interdisciplinares para permitir que esse algo fosse comunicável (CAMNITZER, 2008, p. 14)[48]

Temos especial interesse em discutir como surge, na região Latino Americana - onde foi feito (quase na mesma época) a canção-poema de Victoria

[47] Traduzido livremente de: “La integración de la política con el arte no solamente dio una identidad y un propósito al papel del arte en la sociedad, sino que también sirvió como una estrategia para lograr cambios. Es particularmente en ese nivel en donde la didáctica entró en el arte conceptualista de América latina”.

[48] Traduzido livremente de: “Entretanto, a la periferia no le importaban las cuestiones estilísticas y, por lo tanto, produjo estrategias conceptualistas que subrayaban la comunicación. La comunicación siempre es de algo. Estas estrategias eran abiertas en lo que respecta a la forma, y tendían a ser interdisciplinarias para permitir que ese algo fuera comunicable.

Santa Cruz - um tipo de arte que se interessa no discurso, no que se deseja comunicar e no que se quer dizer ao interator.

Outro aspecto a ser sublinhado é que quando nomeamos que essa arte narrativa tem origem na “América Latina” estamos analisando não um território, pois esse termo para nós não define um espaço geográfico e sim de uma composição política e cultural que se estabelece pela ocupação latino-americana no mundo (Canclini, 2008). Canclini nos traz à perspectiva que não há uma hegemonia ou consenso entre os países do eixo Sul-sul, localizados nas américas, em se reconhecerem enquanto latino-americanos. Usa, como exemplo, a própria noção de pertencimento de argentinos ou mexicanos, que têm entendimentos distintos em relação a uma possível identidade cultural que os classifique.

Porém, como pontua o autor:

> Num mundo de migrações maciças e comunidades transnacionais, as culturas argentina, boliviana, paraguaia e mexicana estão totalmente contidas em seus países, assim como a América Latina não está inteiramente no território que leva esse nome (CANCLINI, 2008, p. 16)

Seu interesse em processos de migração e globalização hegemônica nos traz à luz questões sobre identidade, cooperativismo territorial, mas também nos elucida sobre um tipo de pertença subalterna que nos parece, e aqui argumentamos que está em operação e evidência, atua culturalmente dentre indivíduos nascidos nesse território americano, que mesmo em um processo de transmigração, os fazem operar segundo sistemas semelhantes, quando deslocados de suas culturas originárias. Isto nos interessa para tratarmos sobre como produz criadores do eixo sul-sul localizados geograficamente em outros países e territórios.

Para além dessas prerrogativas sobre um tipo de arte conceitualista feita no eixo sul-sul, esses materiais audiovisuais trazem a comunicabilidade da poesia como terreno fecundo para trabalhos interessados em conversar com nossa contemporaneidade, no que se refere a uma produção de discurso político nas artes. Para Klien (2019), ao tratar sobre a arte da palavra, poesia ou slam:

> O poema escrito é tradicionalmente o território do estranhamento da linguagem, do esgarçar da significação, em que a voltagem poética é frequentemente perseguida às custas da comunicabilidade. Mas, a poesia oral, como lembra Luna Vitrolira, poeta de Recife, é uma “poesia de mensagem”, ou seja, uma poesia na qual a

> comunicabilidade aparece como objetivo principal, sobrepondo-se aos procedimentos linguísticos de desarranjo sintático, investigação lexical, etc. É assim que os saraus e o slam se tornam importantes ferramentas para as poetas feministas. (KLEIN, 2019, p. 127-128)

O corpo é entendido nesses dois trabalhos como plataforma da arte de cada uma das poetas analisadas (Castanheira, 2018) e a composição audiovisual - tanto o registro do trabalho de Porsha Olayiwola quanto a videoarte de Victoria Santa Cruz - se utiliza da poesia enquanto suporte comunicacional. O texto é a ferramenta de digressão do corpo negro que, junto a uma nova leva de feministas, recusa-se a calar e quer dizer/falar sobre ele, o mundo e a dominância hegemônica que o silencia, categoriza e rejeita, sobre sua perspectiva epistemológica. Outra forma de ser negra e mulher já não se apresenta mais coerente para estes corpos e eles, por meio de suas obras, convocam outros a rebelarem-se junto ao seus discursos.

3.1 ¿Soy acaso negra? - Discursos negros no audiovisual performativo

Ao tratarmos da obra de Victoria Santa Cruz “Me gritaron negra” é necessário falarmos sobre a condição de ser negra, mulher e fazer parte do eixo geopolítico sul-sul, do qual vimos tratando. A videoarte desta artista trata sobre o reconhecer-se negra em uma sociedade embranquecida e seu trajeto ao que vimos chamando em nossa contemporaneidade de “empoderamento”, ou o que os *Black Panters* nomeavam por *Black Power* (o poder negro), expressão da qual se origina o termo anterior.

Para Fanon (2008), ser negro não se trata apenas de uma condição biológica e fenotípica. Trata-se sobretudo de uma condição sociológica que chegaria antes de qualquer traço do indivíduo. Ou seja, ser negro em sociedades racistas, é um prefixo a qualquer condição, talento ou atributo do homem pertencente a esse agrupamento cultural e étnico.

> No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera de incertezas [...] Lenta construção de meu eu enquanto corpo, no seio de um mundo espacial e temporal, tal parece ser o esquema. Este não se impõe a mim, é mais uma estruturação definitiva do eu e do mundo - definitiva, pois entre meu corpo e o mundo se estabelece uma dialética efetiva. Já faz algum tempo que certos laboratórios projetam descobrir um soro para desempretecer; os laboratórios mais sérios do mundo enxaguaram suas provetas, ajustaram suas balanças e iniciaram pesquisas que permitirão aos coitados dos

> pretos branquear e, assim, não suportar mais o peso dessa maldição corporal. Elaborei, abaixo do esquema corporal, um esquema histórico-racial. Os elementos que utilizei não me foram fornecidos pelos "resíduos de sensações e percepções de ordem sobretudo táctil, espacial, cinestésica e visual", mas pelo outro, o branco, que os teceu para mim através de mil detalhes, anedotas, relatos. Eu acreditava estar construindo um eu fisiológico, equilibrando o espaço, localizando as sensações, e eis que exigiam de mim um suplemento. "Olhe, um preto!" Era um *stimulus* externo, me futucando quando eu passava. Eu esboçava um sorriso. "Olhe, um preto!" É verdade, eu me divertia. "Olhe, um preto!" O círculo fechava-se pouco a pouco. Eu me divertia abertamente. "Mamãe, olhe o preto, estou com medo!" Medo! Medo! E começavam a me temer. Quis gargalhar até sufocar, mas isso tornou-se impossível. (FANON, 2008, p. 104-105)

Sobre a teoria fenotípica que teve ampla propagação no final do século XIX, em especial em países onde houve escravatura, não trabalhamos com ela. Como pontuado por Fanon (2008), ser negro é uma questão sociólogica e cultural. Esta teoria serviu de base, por exemplo, no Brasil, para estudos raciais que afirmavam que as pessoas negras eram inferiores. Esta prerrogativa serviu de base para grupos eugenistas pregarem a superioridade branca.

Entrecruzamos esta perspectiva de Fanon em reconhecer-se negro - à partir do olhar do outro, "o branco" - com a escolha discursiva da artista no vídeo analisado. A produção narrativa e audiovisual de Victoria Santa Cruz conversa com essa afirmação, pois a condição de ser mulher e negra é a percepção desse outro e não dela mesma. Essa mediação externa define e delimita até onde seu corpo pode, e quando ele "tomba" (ou quase tomba), como narra em sua poesia.

A questão de gênero é pano de fundo nesta obra, pois a artista prioriza a questão racial como mote que impulsiona o discurso que deseja comunicar. Porém, não ignoramos o fato de ser uma mulher negra que fala ao interator, ou ao sujeito dentro da diegese (personagem ao qual Santa Cruz direciona sua narrativa). Santa Cruz compõe um corpo coletivo de vozes que recitam e cantam junto suas negritudes, para assinalar o sua condição de subjugo social. Antes de ser mulher, ela é negra.

Na região geopolítica que analisamos o "ser negro" vem envolto de diversos estigmas que levam ao agente (a pessoa negra) a um processo de auto-percepção, que não é produzido à partir de suas próprias experiências cognitivas. Como bem definido por Fanon (2008), ser negro é ver por meio do olhar do outro, pois o que

poderia não ser um pressuposto, ou seja, a cor da pele definir traços de caráter ou aptidões torna-se uma lente pela qual se observa aquele que age. Tomemos por exemplo a constituição da sociedade brasileira contemporânea, tal qual a vivenciamos. Num ideal de braqueamento da raça negra, como posto no período pós-escravatura no Brasil, por exemplo, a mestiçagem (biológica e cultural) foi se tornando um argumento utilizado por intelectuais da época para criar um ideal de raça que seria a união de todas, escamoteando questões sócio-político-raciais (e discriminatórias) numa suposta democracia racial promovida por esses processos de mestiçagem.

Quando nos referimos à pós-escravatura estamos tratando do marco histórico da assinatura da *Lei Áurea*, em 1888, para definir o suposto fim do processo de escravidão do corpo negro, aceito socialmente no Brasil - o que de fato não ocorre, uma vez que há uma luta sendo travada por reparação racial, pelo povo negro, que entende que essa escravatura se opera em diversos níveis sociais, quando as possibilidades de estabilidade e ascensão social por essa parte da população brasileira, de origem negra, não é possível por suas condições históricas de vida. Enquanto um cidadão brasileiro mestiço, de pele clara, estabelece relações sociais que não o estigmatizam por sua cor, uma pessoa retinta terá sua condição de negra filtrada por sua pele e esse será o pressuposto de análise de suas aptidões e estares no mundo.

> Embora houvesse uma resistência cultural tanto dos povos indígenas como dos alienígenas que aqui vieram ou foram trazidos pela força, suas identidades foram inibidas de manifestar-se em oposição à chamada cultura nacional. Esta, inteligentemente, acabou por integrar as diversas resistências como símbolos da identidade nacional. Por outro lado, o processo de construção dessa identidade brasileira, na cabeça da elite pensante e política, deveria obedecer a uma ideologia hegemônica baseada no ideal de branqueamento. Ideal esse perseguido pelos negros e seus descendentes mestiços para escapar aos efeitos da discriminação racial, o que teve como consequência a falta de unidade, de solidariedade e de tomada de consciência coletiva, enquanto segmentos politicamente excluídos da participação política e da distribuição equitativa do produto social. (MUNANGA, 2010, p.446)

Argumentamos então que talvez, na maior parte do nosso território latino-americano, a busca de uma identidade nacional mestiça tenha reforçado os espaços de não-pertença do povo negro à sua própria condição racial, ou seja, ser mestiço na condição de mulato, ou sarará (dois termos pejorativos usados para

definir pessoas negras cujos traços de mestiçagem estejam mais evidentes), trouxe ao povo negro um afastamento de suas questões sócio-político-culturais. O que nos poderia fortalecer enquanto agrupamento, historicamente foi-nos categorizando e dividindo pela tonalidade de nossa pele e, o quanto mais próximo estávamos do ideal branco, mais “limpa” estaria a raça. Esse conceito de limpeza étnica, trazido pelo eugenistas do fim do século XIX, foi amplamente adotado, sem necessariamente ter essa conotação de limpeza racial, por intelectuais contemporâneos que buscam nas teorias de mestiçagem uma forma de união dos povos e de criação de uma cultura autêntica a cada localidade.

Gostaríamos, no entanto, de diferenciar esses dois tipos de teóricos: o eugenista e o entusiasta da mestiçagem. A eugenia foi a teoria base de todo o sistema nazi-fascista europeu que defendia que “os cruzamentos de raças diferentes rebaixam o nível psíquico e mental [do ser humano]...” (Fanon, 2008, p. 111) e ainda recomendava “Até que nós tenhamos um conhecimento mais bem fundamentado sobre os efeitos do cruzamento de raças, seria melhor evitá-lo entre raças muito distantes” (idem), ou seja, para os eugenistas existiriam (inclusive biologicamente) diferentes tipos de raças dentre humanos e, por haver uma raça superior defendida pelos mesmos, a raça branca, não se deveria haver mestiçagens ou mesmo convivência com indivíduos de outras ordens sócio-biológicas.

Num viés menos claro ou direto, os teóricos contemporâneos formularam outro tipo de teorização igualmente racista, no que concerne ao racismo estrutural, como nos exemplifica Munanga (2010):

> Vê-se que Darcy Ribeiro coerente na sua definição do atual brasileiro, considera Abdias do Nascimento, seu suplente no Senado, como um mulato, contrariando a própria ideologia deste último, que não se considera como tal (Nascimento, 1978). Quanto à expectativa tão esperada do progressivo branqueamento da sociedade, Darcy a substitui por uma morenização bilateral que se opera tanto pela branquização dos pretos como pela negrização dos brancos: “desse modo, devemos configurar no futuro uma população morena em que cada família, por imperativo genético, terá por vez, ocasionalmente, uma negrinha retinta ou uma branquinha desbotada” [1995]. Mas, apesar de acreditar na morenização do Brasil futuro, este autor fala do possível crescimento da população negra, tendo em vista os maiores índices de fertilidade em razão de sua pobreza: “ [...] é verdade que com os maiores índices de fertilidade dos pretos, em razão de sua pobreza

> e da conduta que corresponde a ela, os negros iriam imprimir mais fortemente sua marca na população brasileira. Não é impossível que, lá pelos meados do próximo século, num Brasil de 300 milhões, haja uma nítida preponderância de pretos e mulatos" [1995, p.225]. (MUNANGA, 2010, p. 447-448)

Trazendo-nos essa perspectiva sobre a mestiçagem, tal qual idealizada em nosso século, Munanga (2010) nos adverte que esse processo se trata de uma anulação identitária das culturas subalternas (ameríndia e negra) em contrapartida que os símbolos de luta dessas culturas são absorvidos pela hegemonia branca como emblema de uma suposta identidade nacional brasileira, baseada em sua mistura étnica-cultural. Por meio deste processo de legitimação teórica da mestiçagem, enquanto viés de uma suposta unificação nacional, esses teóricos revogam do povo negro a sua história migratória, escamoteando o intenso processo de violência que este sofreu na miscigenação - tal qual os indígenas. Eles anulam da história, por exemplo, que a maior parte da população mestiça brasileira, durante a escravatura e ainda após ela, foi produzida por meio de estupros dos senhores contra as pessoas escravizadas. O nosso ideal mestiço não foi conquistado por meio de estratégias pacíficas ou com mútuo consentimento entre os povos envolvidos. Ele foi e é produto da violência hegemônica de um único povo, o colonizador. Por isso, argumentamos que não há o que nos leve a crer em uma identidade nacional homogênea que nos define enquanto povo e que seja fruto de uma convivência pacífica entre estratos culturais de nossa sociedade.

O que nos traz à poesia de Santa Cruz é o deflagrar da violência objetiva sob corpos negros, que ao não se reconhecerem como tal, segundo a própria poetisa, tombam, vacilam, são subestimados e se odeiam enquanto tal, buscando um ideal de corpo branco (ou mestiço). É necessário situar a própria história dessa poetisa para adentrar na obra em questão.

Nascida em 1922, num distrito de Lima, capital do Peru - La Victoria - Victoria Santa Cruz Gamarra foi, além de poetisa, ensaísta e coreógrafa, uma ativista afro-peruana, que junto ao seu irmão, fez renascer a cultura negra em seu país nos anos de 1960 e 1970, por meio da criação de um grupo de teatro e dança o *Teatro y Danzas Negras del Perú* em 1968. Importante ressaltar que seu processo de formação universitária acontece fora do seu país, na França, por meio de uma bolsa de estudos que recebe em 1961, possibilitando sua formação em

teatro em Paris, na *Université du Theátre des Nations* e na Escola Superior de Estudos Coreográficos. Há aqui também uma clara intencionalidade da artista de instrumentalizar-se por meio da educação, impulsionando assim suas ações enquanto ativista dentro da sua comunidade. Sua formação universitária lhe permitiu, para além da fundação do grupo de danças afro-peruanas, apresentar-se em renomados teatros e na própria TV daquele país, em meados dos anos de 1960 e início da década de 1970. Santa Cruz havia logrado, ao largo de sua trajetória, um renome enquanto artista e ativista, o que lhe permitiu investir em projetos mais ambiciosos como a confecção da canção-poema "Me Gritaron Negra" em 1978.

Esse trabalho audiovisual parte do discurso poético e de denúncia da artista, ao qual analisaremos brevemente, antes de adentrar a análise fílmica:

> Me Gritaron Negra
>
> Tenía siete años apenas, apenas siete años, ¡Que siete años! ¡No llegaba a cinco siquiera! De pronto unas voces en la calle me gritaron ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! "¿Soy acaso negra?" – me dije ¡SÍ! "¿Qué cosa es ser negra?" ¡Negra! Y yo no sabía la triste verdad que aquello escondía. Negra! Y me sentí negra, ¡Negra! Como ellos decían ¡Negra! Y retrocedí ¡Negra! Como ellos querían ¡Negra! Y odié mis cabellos y mis labios gruesos y miré apenada mi carne tostada. Y retrocedí ¡Negra! Y retrocedí… ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Neeegra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! Y pasaba el tiempo,y siempre amargada Seguía llevando a mi espalda mi pesada carga ¡Y cómo pesaba! … Me alacié el cabello, me polveé la cara, y entre mis cabellos siempre resonaba la misma palabra ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra ¡Negra! ¡Negra! ¡Neeegra! Hasta que un día que retrocedía, retrocedía y que iba a caer ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¿Y qué? ¿Y qué? ¡Negra! Sí ¡Negra! Soy ¡Negra!Negra ¡Negra! Negra soy ¡Negra! Sí ¡Negra! Soy ¡Negra! Negra ¡Negra! Negra soy. De hoy en adelante no quiero laciar mi cabello. No quiero. Y voy a reírme de aquellos, que por evitar – según ellos – que por evitarnos algún sinsabor, llaman a los negros gente de color. ¡Y de qué color! NEGRO. ¡Y qué lindo suena! NEGRO. ¡Y qué ritmo tiene! NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO

> NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO . Al fin. Al fin comprendí AL FIN. Ya no retrocedo AL FIN. Y avanzo segura AL FIN. Avanzo y espero AL FIN. Y bendigo al cielo porque quiso Dios que negro azabache fuese mi color. Y ya comprendí AL FIN. Ya tengo la llave. NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO ¡Negra soy! (SANTA CRUZ GAMARRA, 1978)[49]

Pela categorização desta obra, uma "canção-poema", podemos inferir que os elementos audiovisuais enquanto suporte para este material - uma vez que se trata de uma videoarte - não são preponderantemente relevantes para esta autora. O cerne de seu trabalho é uma interlocução discursiva com o outro, por vezes o "branco" - mais uma vez reiteramos que "o Branco" não se refere apenas à pessoa de pele clara, mas, sobretudo a um sistema institucional que subjuga outras raças culturais - e por vezes, sua própria gente. Ela discursa sobre o trajeto percorrido por seu corpo na sua descoberta de ser negra, mas sobretudo, sobre sua revolta por isso ser preponderante instrumento de dominação por parte de sua sociedade.

Neste trajeto que ela sublinha suas percepções em ser negra a fazem retroceder, uma vez que esse outro a aponta e categoriza. Ser negra é uma condição e em sê-lo "A evidência estava lá, implacável. Minha negrura era densa e indiscutível. Ela me atormentava, me perseguia, me perturbava, me exasperava" tal qual pontuou Fanon (2008, p. 109). Isto, Santa Cruz (1978) deixa claro em parte de seus versos, tecendo outra crítica que tem a ver com sua própria alteridade: "¡SÍ! "¿Qué cosa es ser negra?"¡Negra! Y yo no sabía la triste verdad que aquello escondía. Negra! Y me sentí negra, ¡Negra! Como ellos decían ¡Negra! Y retrocedí". Este corpo negro pontuado e classificado retrocede, a um primeiro instante, ao se perceber menor sob o jugo do outro.

Contabilizam em cem vezes (100) a repetição da palavra "Negra" (por vezes "negro") escritas nesta canção-poema e, para além de uma conotação de afirmação

[49] Optamos por não traduzir o poema ao português por seu jogo sonoro entre as palavras escritas e recitadas em espanhol e por considerarmos que, ainda que no ato de traduzi-lo internamente ao lermos, percamos um ou outro sentido das palavras em castelhano, seu sentido é claro e direto em seu discurso.

enquanto raça, esta repetição proposital apresenta um trânsito na diégese de sua protagonista entre o odiar-se enquanto mulher negra - como o queria o outro - a reconhecer-se e valorizar-se enquanto tal. No trajeto discursivo desta obra, a autora conversa com essa condição de reconhecimento social enquanto negra, amar-se nesta condição, construir um trajeto de respeito cultural para nossa gente e, por fim, se utiliza de um recurso midiático e tecnológico para tanto. A arte audiovisual aqui, nesta obra de Santa Cruz, figura como instrumento importante do dizer discursivo. Ela profere uma narrativa que ultrapassou sua década, sendo usada de exemplo em nossos dias atuais.

3.1.1 "¿Qué cosa es ser negra?" - Hybris como transgressão do reconhecimento negro

O conceito grego de *Hybris* (em grego ὕβρις, "hýbris")[50] define a desmedida do herói que o leva à sua derrota e punição. É o ultrapassar os limites do humano e querer-se comparar aos deuses em uma ação de cruzar o *métron* (a medida), ato que, segundo a cosmologia grega é herege e merece o castigo dos deuses. Sob a perspectiva do conceito de *Hybris*, o herói não deveria ousar comparar-se às divindades em suas ações, ou mesmo desafiar suas decisões promovendo uma desordem social. A origem da tragédia provém do desejo grego em educar sua civilização por meio dos exemplos dados pelas desventuras dos heróis. Porém, a curva dramática do *hypocrités* (aquele que finge - o ator) surge à partir dessa desmesura, da não aceitação da ordem estabelecida e, no confronto aos ideais vigentes, o herói lança-se ao infortúnio.

Propomos olhar a "canção-poema" de Santa Cruz (1978), "Me Gritaron Negra", sob a luz desse conceito, transformando suas transgressões à ordem do racismo estrutural vigente em nossa região, em um ato anti-heróico, utilizando a análise da curva dramática que essa artista estabelece entre ouvir a *pólis*[51] (sociedade não-negra) sobre o tropeço de ser negra e o reconhcer-se como tal, estabelecendo em seu corpo o campo de batalha por uma equidade racial.

[50] Conceito retirado das definições de Junito Brandão, em seu "Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega".

[51] Conceito grego que define cidade, civilização, sociedade que toma as decisões políticas de uma comunidade.

Começamos a análise deste material pelos artefatos elencados na montagem audiovisual, nos quais dá-se a ver a opção estética da autora em transformar sua narrativa em uma encenação compartilhada com um coro de pessoas negras. Destacamos isto, pois a estrutura que Santa Cruz usa nos leva ao universo trágico que propusemos acima existir, porém, em seu desejo quanto heroína desta trama, ela quer não apenas ultrapassar o *métron* como fazer surgir outro modo de ordem social que restabeleça seu entendimento em ser uma humana. Santa Cruz se propõe como heroína de uma saga, percorrendo um trajeto, até à sua autodescoberta enquanto mulher negra. Estabelece como interlocução um coro e um sujeito que, tal qual sugere Machado (2007), está enunciado na tela. A heroína narra sua história para alguém.

> O sujeito pode, portanto, no mesmo momento em que vê, esquecer-se de quem é e se reconhecer naquele que está sendo visto por ele [...] Se a perspectiva vidente aparece simultaneamente com a apresentação do sujeito que vê, o espectador pode simultaneamente incorporar um olhar e se reconhecer naquele que olha, como se a tela fosse ao mesmo tempo o buraco da fechadura através do qual ele espia e um espelho onde ele se reconhece como o ego espião. (MACHADO, 2007, p. 53)

Enquanto tática, o recurso de quem fala a alguém, utilizado pela autora, aproxima seu público da temática e do discurso. Porém, não há no que propomos uma leitura de que sua saga será de desventuras por sua ultrapassagem da *Hybris*. Ao contrário, sugerimos que essa artista lança um desafio para as pessoas negras de afrontarem o poder hegemônico que subalterniza sua gente. Ela propõe que seus companheiros deixem de se sentir “gente de color” para encontrarem a beleza em ser negro.

Para tanto, a montagem audiovisual segue uma cadência:

Figura 13 - QR da canção-poema “Me Gritaron Negra”

A primeira parte da canção-poema, a da descoberta de ser negra pelo olhar do outro, é trabalhada audiovisualmente com planos fechados. Santa Cruz escolhe mostrar ao interator, em closes de suas expressões, o trajeto do desvelar-se aos seus olhos, e o ser negra enquanto percepção e julgamento do outro - O branco:

Figura 14 - Sequência de imagens: Victoria Santa Crua descobre ser negra pelo olhar do Branco

Em seu processo do seu reconhecimento de raça, que também é um reconhecimento social, os artefatos utilizam o olhar da câmera para definir a espacialidade do discurso. Não há uma relação de plano e contra-plano, nesse primeiro momento. Há sim uma relação perfilada, quase frontal, em que a câmera enuncia outro, a quem ela relata e discursa e que, no entanto, também é o sujeito que observa. Na montagem há, nesse momento, a escolha da autora em desvelar que sua voz compõe uma voz coletiva, e que não fala sozinha. Como ela, outras vozes vivenciaram experiências semelhantes no trajeto de descoberta de sua negritude. Nesse momento surge o coro, que não apenas dialoga com seu discurso, como o responde. Estabelece-se aqui uma espécie de estrutura trágica contemporaneizada. A heroína dar a ver seu dilema e há um coro que a acompanha e responde.

Me Gritaron Negra, Victoria Santa Cruz

947.797 visualizações 27 MIL 442 COMPARTILHAR SALVAR ...

Figura 15 - Sequência de imagens: Planos da relação entre coro e poetisa

A presença do coro neste trabalho tem uma funcionalidade próxima ao do coro grego, pois por vezes ele torna-se juiz, outras interlocutor e outras vezes vozes que a acompanham em seu discurso e representam sua classe e sua gente. Ao criarmos essa analogia entre a estrutura da tragédia e a estrutura da montagem fílmica desta obra, o que desejamos é apontar para elementos dramatúrgicos pensados pela autora para aproximar seu público-alvo (que inferimos ser de pessoas em situação de subalternidade, tal qual ela mesma) da narrativa que cria, sensibilizando-os ao seu conteúdo. O que importa é o que ela diz.

A escolha de planos mais fechados também dialoga com outro recurso da autora, ritmar a obra por sua respiração. O ritmo do som conversa com seu próprio ritmo, o que nos parece aproximar o interator não apenas do que é dito, mas também do como é dito. O discurso é ativo. Ser negra também significa, para quem atua, emocionar-se diante das lembranças do peso que isso representa, dentro do contexto social da artista. Sobre o ritmo há que se considerar que no filme ele é usado como signo de resgate da própria cultura negra, e consequentemente de sua identidade, pois a presença do tambor (aqui representado por outro

instrumento percursivo, o carrón), se associa à transmigração das religiosidades do continente africano, por meio da diáspora de seu povo:

> Nas sociedades em que a tradição oral é a principal fonte de conhecimento, o tambor sempre foi usado por seus membros como instrumento, meio e forma de comunicação e aprendizado. [...] Por outro lado, nessas sociedades se pretende uma visão religiosa do mundo, onde o comportamento do homem consigo mesmo e com o universo ao seu redor, é o tema de uma representação ritual manifesta através de canções, danças, gestos e sons. É por isso que, em cada um dos momentos significativos da vida do homem das sociedades de tradição oral, o tambor tem sido o expoente mais fiel de seu estado emocional: ao fazer preces aos deuses; ao se comunicarem com seus ancestrais; ao enviar mensagens para o amigo; nos momentos de luto, durante a celebração das festas e nos rituais de iniciação. Durante séculos, o tambor esteve no oráculo das sociedades africanas, no grito de guerra e foi cronista da vida comunitária. Sua mensagem era um som, composto de fórmulas percussivas, carregadas de história. Através do tambor as lutas heróicas dos antigos líderes foram narradas e canções de louvor à natureza foram recitadas. [...] No entanto, as próprias condições da escravidão produziram mudanças estratégicas na função original do tambor. Se aproveitavam as festividades que o senhor de engenho autorizava para encobrir as tentativas de fuga dos escravos. Assim, no momento acordado pelos envolvidos, o "tamborilar" do tambor aumentava violentamente, acompanhado de gritos, lamentos e pedidos dos participantes aos deuses venerados nas danças. Com choro e o gemidos era acobertado a fuga, enquanto que o ruído do couro e madeira indicava a distância que o fugitivo estava do barracão.[52] (MARTINEZ MONTIEL, 2011, p. 56)

O universo da diégese busca dialogar com a ancestralidade desse povo, cujos símbolos religiosos foram subjugados pelo colonizador. A força deste signo, o

[52] Traduzido do original: “En sociedades donde la tradición oral constituye la fuente primaria del saber el tambor ha sido siempre utilizado por sus integrantes como instrumento, medio y forma de comunicación y aprendizaje. [...] Por otro lado, en estas sociedades se postula una visión religiosa del mundo donde el comportamiento del hombre consigo mismo, como con el universo que lo rodea, es objeto de una representación ritual que se manifiesta a través de cantos, danzas, bailes, gestos y sonidos. Es por ello por lo que, en cada uno de los momentos significativos en la vida del hombre de las sociedades de tradición oral, el tambor ha sido el más fiel exponente de su estado emocional: al hacer rogativas a los dioses; al comunicarse con sus antepasados; al enviar mensajes al amigo; en los momentos de duelo, durante la celebración de las fiestas y en los rituales de iniciación. Durante siglos, el tambor fue en las sociedades africanas oráculo, grito de guerra y cronista de la vida comunitaria. Su mensaje era un sonido, constituido por fórmulas percusivas, cargado de historia. A través del tambor se narraban las luchas heroicas de los viejos jefes y se recitaban cantos de alabanza a la naturaleza. [...] Sin embargo, las condiciones mismas de la esclavitud produjeron deslazamientos estratégicos en la función primigenia del tambor. Se aprovecharon las fiestas que autorizaba el amo para encubrir los intentos de fuga de los esclavos. Así, en el momento acordado por los involucrados, aumentaba violentamente el "repiqueteo" del tambor, acompañado por gritos, lamentos y peticiones de los participantes a los dioses venerados en el baile. Con el llanto y los gemidos se cubría el ruido producido por el que huía, mientras que el retumbar de los cueros y la madera indicaba al fugitivo la distancia que lo había separado del barracón”.

tambor (instrumento percussivo), tal qual sugere Martinéz Montiel (2011) adentra a dramaturgia fílmica, trazendo ao interator elementos que o podem levar à sua história de luta. Por isso, ao identificar-se com a luta do seu povo, por meio do ritmo - estrutura sonora que embala a dramaturgia da obra - a autora propõe um resgate a quem assiste de sua própria ancestralidade. Faz-se necessário sublinhar a importância que Santa Cruz teve, na comunidade peruana, no resgate da cultura negra naquela região.

Nos parece que, ao inserir a percussão e as palmas nesse material, a autora resgata os deuses da ancestralidade negra, transmigrante, do seu sequestro e exílio pelo homem branco.

3.1.2 “¡Y de qué color! NEGRO.” - o caminho do discurso

Traçaremos agora o caminho do discurso de Santa Cruz, desde a criação desse material até sua disposição na plataforma *On Demand* YouTube, pelo canal Music MGP, em 2016, elencando alguns dos comentários mais recentes ao ano de 2019, pois nos parece que esses comentários respondem à nossa perspectiva de propagação de conhecimento e construção coletiva de discurso em redes sociais online, criadas à partir dessas plataformas.

As intervenções como comentários feitos pelos interatores representam uma mundividência de parte dos usuários de contas Google Inc., no eixo geopolítico analisado e, por sua vez, não definem maioria entre os discursos produzidos sobre o tema. O que pretendemos chamar a atenção é que essas falas (por meio dos comentários abertos, que são interativos com outros agentes) criam espaços de reflexão e discussão sobre o conteúdo discursivo do filme.

Maria Liz Quevedo Suarez 2 anos atrás
ME ENCANTOOOOO□□ lloré y todo
46 RESPONDER

estrella diaz diaz 1 ano atrás
orgullo peruana <3
41 RESPONDER
Ver 8 respostas

Mario De Los Santos 1 ano atrás
El color que importa todos como seres humanos valemos lo mismo acá en México ay dos lugares donde se concentra esta hermosa raza la costa chica de guerrero y de oaxaca ame esta poesía del primer día que la escuche saludos a nuestros hermanos de centro y sudamerica
20 RESPONDER

Fabiane S David 10 meses atrás
não tem nenhum video legendado em portugues pra eu mandar por whats p sensibilizar a ignorância e preconceito racial :(
6 RESPONDER

Yurle Pupisita 2 anos atrás
UUFFFF PRIMERA VEZ EN MI IDA QUE VEO ESTO Y ME ENCANTA GRANDE
SANTA CRUZ
87 RESPONDER

John AM 1 ano atrás
Wow esto me encanto! Nunca habia escuchado de esta mujer pero este vídeo es genial.
14 RESPONDER

vanitydefender 1 ano atrás
No soy negra pero amé éste video, puedo sentir el orgullo por ser negro.
23 RESPONDER

Maria Aydee Marquez 9 meses atrás
Hasta quisiera ser negra y hacer mías estas palabras !!
Cambiaré negra por mujer mestiza !!
□□□□
8 RESPONDER

paola marcela cañon ariza 10 meses atrás
Desde Colombia mi admiración a tan hermosa letra. Y negra, mestiza, india. soy a mucho honor

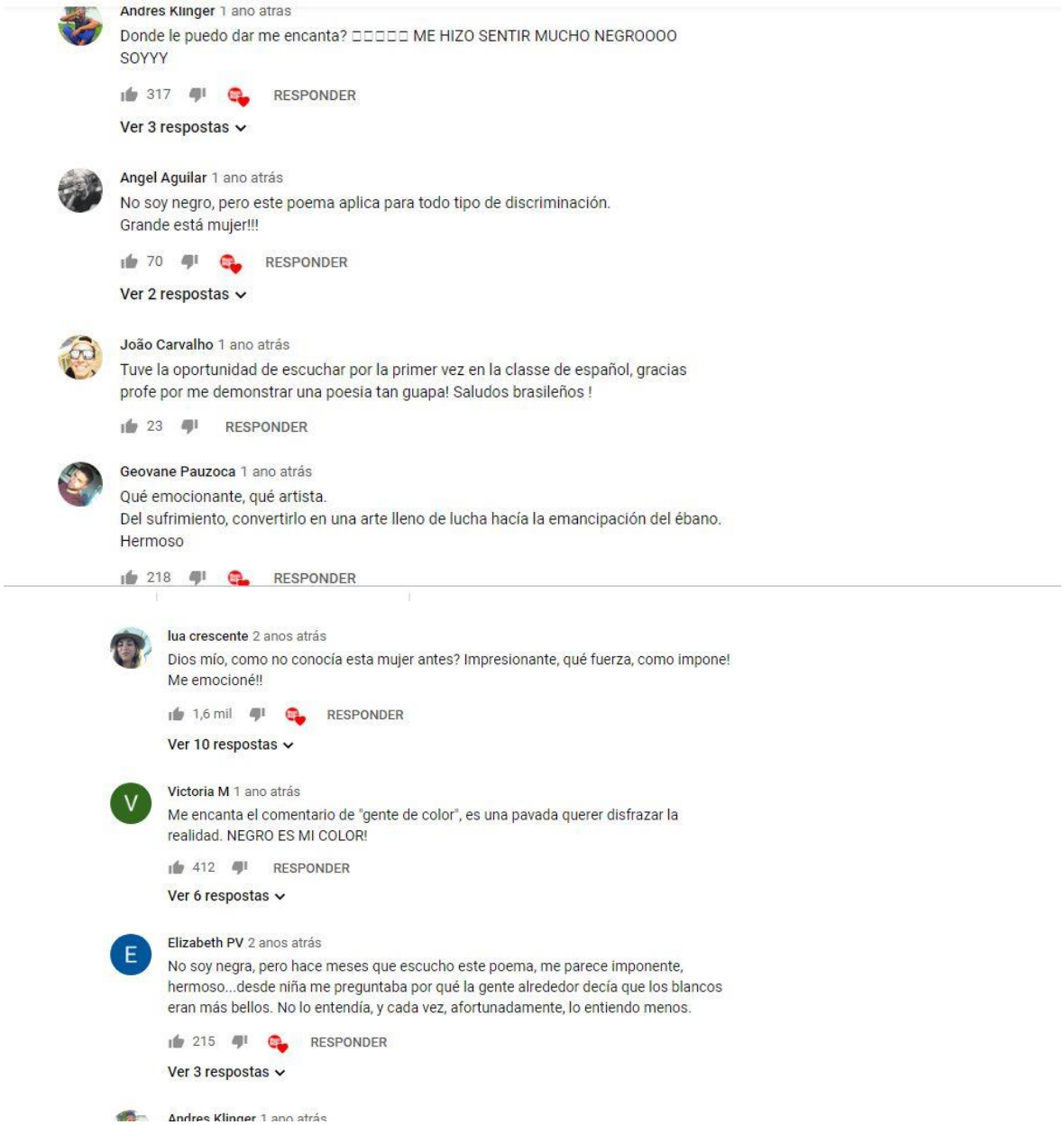

Figura 16 - Sequência de imagens: Comentários do vídeo na página do YouTube

Nesta postagem, foi um total de 849 comentários até março de 2019. Nesta sequência apresentada, vemos interatores que descobriram esse material muito recentemente, em 2018, pois sua postagem data de um ano atrás. Em seu conteúdo, os comentários versam sobre o descobrirem-se negros e negras, diante da sociedade e o quanto o vídeo criou, entre eles, empatias neste processo. Outros questionam o próprio lugar de negritude, diante de uma região prioritariamente mestiça, segundo alguns. Sobre esta questão é importante pontuar que:

> A miscigenação roubou o elemento negro de sua importância, diluindo-o na população branca. Aqui o mulato, a começar da segunda geração, quer ser branco, e o homem branco (com raras

> exceções)... acolhe-o, estima-o e aceita-o no seu meio. (MUNANGA, 1999, p. 111)

O não reconhecerem-se enquanto negros, trazendo a falsa dicotomia entre raças culturais (branca, ameríndia, negra) e raça biológica (seres humanos) - recorrentemente pontuada com a frase “somos todos humanos”, propagada pelos entusiastas da suposta democracia racial - alguns interatores elucidam em seus comentários o problema racial e questões racistas existentes na América Latina (território geográfico). Munanga (1999) elucida essa questão ao apresentar, que a formação do povo brasileiro, tal qual como discorrida por intelectuais de diversas épocas históricas (desde nossa colonização) até o presente momento, em uma tônica mais geral, vem seguindo os passos do ideal de branqueamento social, ainda que biologicamente esse evento não se torne possível. Porém, branquear-se também é não reconhecer-se enquanto pessoa negra (ou ameríndia), e isto em nossa perspectiva é produto dos anos de colonização branca que não reconhece paridade entre as culturas, relegando a raça negra a algo menor e, por isso, fora do ideal social. tornar-se negro, até então, nas sociedades americanas é tornar-se menor.

A discussão racial apresenta-se como base das interações e, para o sujeito que vê e se posiciona, Santa Cruz trouxe outras perspectivas, bastante atuais, sobre a luta contra a discriminação racial. O discurso apresentado pela artista, no fim da década de 1978, parece falar contundentemente aos negros de nosso região ainda nos dias atuais, pois os apresenta outra perspectiva sobre sua cor e sobre os signos culturais herdados de sua gente.

Pegando por exemplo o comentário da interatora Fabiana S. David (2018), podemos aferir que materiais como esse são usados por quem os assiste, para propagar informações sobre determinado assunto. A usuária comenta: “não tem nenhum vídeo legendado em português para eu mandar por whats p sensibilizar a ignorância e o preconceito:(“ [53] , nos traçando um possível caminho dessa informação que migraria de um tipo de plataforma a outra, horizontalizando o discurso da artista, que não teria uma expansão tão ampla, caso não tivesse sido

[53] Descrevemos esse comentário com a mesma grafia apresentada pela autora, mantendo as aglutinações escritas pela mesma na postagem, pois queremos respeitar a evolução da língua portuguesa, quando descrita em ambientes online.

disposto em uma plataforma como o YouTube. Esse material data de 1978, e, somente nesse canal ele teve quase 1 milhão de acessos. Esse dado corrobora com a nossa hipótese de que plataformas online, *on demand*, promovem um acesso facilitado à determinadas informações e existe um movimento de propagação proposital deste tipo de discurso, em nossa contemporaneidade, que tem formado uma nova leva de ativistas sociais, que se instrumentalizam, também, por meio da arte.

Os negros e mestiços se reconhecem no que vêem e revogam a si as palavras da artista como se elas espelhassem seu próprio processo no trajeto de suas descobertas sob o olhar do outro. Nesse reconhecimento há um dado de resgate de seus próprios orgulhos. Recentemente, a médica mineira Júlia Rocha, transcreveu a um jovem de 22 anos, com tendências suicidas, uma lista de influenciadores digitais e intelectuais negros para sua recuperação e, em especial o resgate de sua autoestima:

Figura 17 - QR code da notícia sobre a receita médica de empoderamento negro

Dois canais da plataforma YouTube estão entre as prescrições médicas dadas pela médica. Sua justificativa permeia questões epistemológicas que envolvem o reconhecimento do racismo estrutural existente em nosso país. Ea argumenta que, para além do estímulo ao amor próprio do jovem, que é negro, gay e evangélico, a audiências desses materiais e leitura dos escritos dos

intelectuais iriam ajudá-lo a perceber que o problema sofrido por ele era além de biológico, social.

Esta pesquisa argumenta que a construção epistemológica do conhecimento perpassa ambientes online, uma vez que os materiais ali dispostos dialogam com discursos sociais e dão a ver a diversidade que existem em nossa região, no que se refere às mais recentes lutas sociais contra-hegemônicas. Argumentamos um resgate de nomes como Victoria Santa Cruz, bem como dos seus ativismos, em nossa contemporaneidade que está proporcionando uma revisão da própria base teórica de onde olhamos as emergências de vozes subalternas. Sem a existência de canais *On demand*, cujo acesso é de relativa facilidade pela maior parte dos habitantes da região, talvez esse advento não nos estivesse sendo possível e obras, como essa de Santa Cruz, não reaparecessem nos dias atuais. Mas, o que propomos aqui é uma assertiva empírica em torno da questão, uma vez que reconhecemos que a evolução do conhecimento achou outras vias na linha histórica ocidental, antes do advento das redes sociais.

3.2 Porsha Olayiwola: Slam e o discurso em rede. Como ser negra?

A arte do slam nasce tradicionalmente da poesia popular (pensada para o universo dos saraus) e se expande para o campo da performance. O *slammer*, como é chamado o artista, recita uma poesia de no máximo três (03) minutos ao microfone e sem acompanhamento musical. Essas poesias podem ser escritas anteriormente à sua apresentação ao público, ou serem improvisadas. O slam surge na década de 1980, nos Estados Unidos, em Chicago, durante a expansão do hip hop e foi se popularizar no Brasil nos anos 2000. Existem diversos campeonatos individuais e, alguns deles, já direcionados para públicos específicos como os interessados em arte feminista. Os artistas inscritos recebem notas dadas por um júri e, a maior nota vence a competição.

Em 2014, Porsha Olayiwola, poetisa e performer, feminista, sapatão (como se define) e mulher negra, participou do *Individual World Poetry Slam Champion*, evento estadunidense, que ocorreu em Phoenix - Arizona, e apresentou *"*Angry Black Woman", nosso material de análise.

Figura 18 - QR Code do registro da apresentação de "Angry Black Woman" - Porsha Olayiwola

Criando um paralelo entre um possível significado da palavra "slam" - que é entendida como "bater de porta", ou "estrondo" - com o conteúdo da poesia de Olayiwola, sugerimos que "Angry Black Woman" foi pensado como uma desforra de uma mulher negra à sociedade branca estadunidense e seus contemporâneos. A *slammer* é contundente no que se refere a expressar o que sente, pensa e teoriza em relação à sua condição social. O slam toma, portanto, a forma de manifestação individual sobre o social. Nasce na periferia e tem por objetivo direto dizer um discurso contundente. Sobre essa função reivindicativa do slam, Klien (2019) pontua que:

> De 2010 para cá, intimamente ligada às recentes manifestações feministas, uma nova poesia escrita por mulheres, lésbicas e trans ganha força inesperada e se amplifica com rapidez. É uma poesia diferente, que surpreende, que interpela, irrita, fala o que quer, fala o que sente, o que dói, e se faz ouvir em saraus, na web, nas ruas, enfim, onde sua palavra chega mais alto. (KLEIN, 2019, p. 105)

O "chegar mais alto" da palavra falada concedeu a vitória à poesia de Olayiwola que desconstrói para o público os estereótipos em cima da imagem da mulher negra. Importante dizer que, em sua obra, Olayiwola deseja devassar o estado de raiva para exemplificar, a quem assiste, que motivos há para as mulheres negras viverem em permanente estado de ira, caso desejem. O próprio ritmo empreendido na colocação das palavras vai cadenciando e diferenciando, no material, as nuances entre um humor e outro, para destacar o ponto-de-vista social da artista.

No que diz respeito aos cortes da montagem audiovisual, o coletivo que realizou a montagem fez escolhas estéticas que privilegiam planos mais fechados na expressão da artista. Há uma Grua[54] operando na captação que possivelmente foi pensada para os planos abertos para criar uma relação entre o público e a artista. A escolha técnica foi ir-se aproximando, de maneira suave daquele discurso o que nos sugere um contraste entre o que está sendo dito e a leveza da captação daquela imagem. No entanto, em toda ação de sua performance, o ressaltado pela artista, e mesmo pelo registro daquele recital, foi o dizer.

Figura 19 - Sequência de imagens onde Porsha se apresenta como uma pessoa "doce"

[54] A grua é um artefato, equipamento, audiovisual para captação de imagens que consiste de um sistema de guindaste onde a câmera é instalada em uma extremidade e na outra extremidade é inserido pesos que servem para equilibrar a câmera, criando-se um sistema de gangorra.

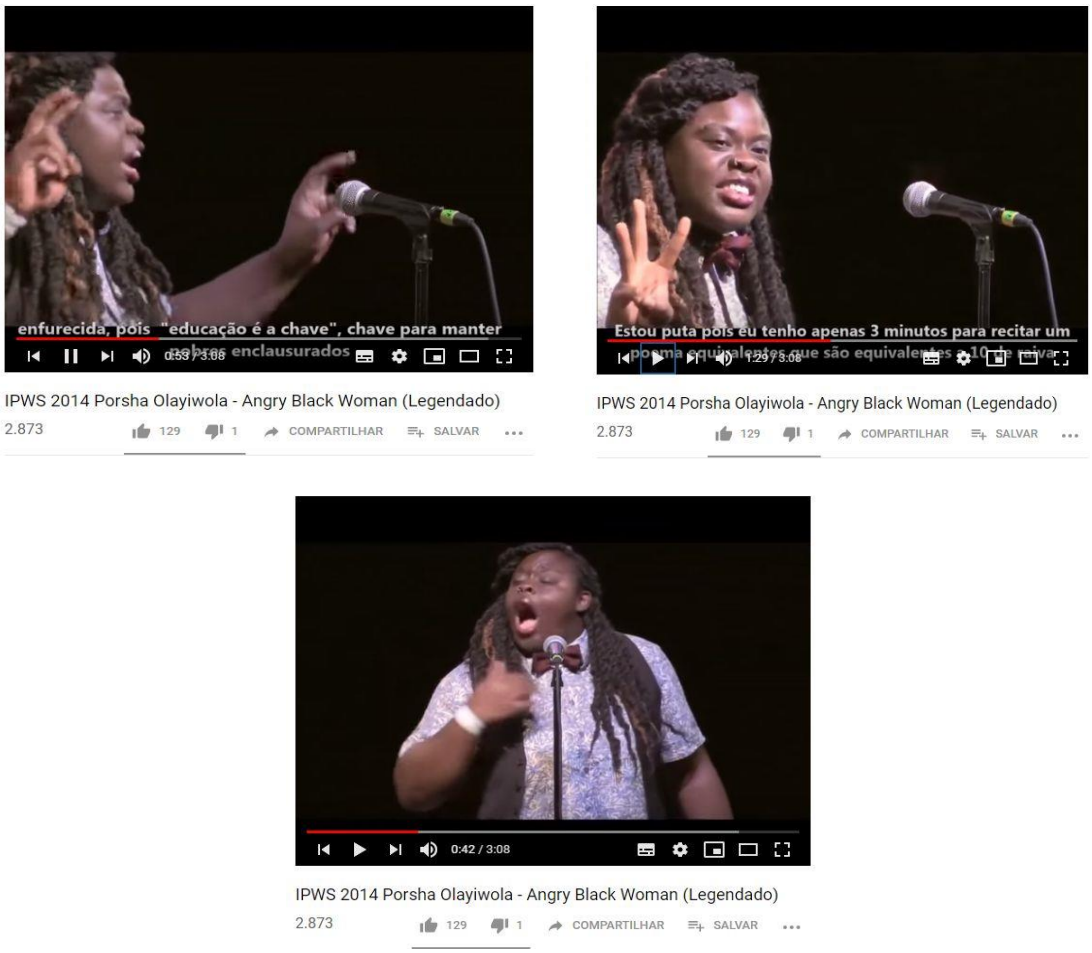

Figura 20 - Evolução de sua raiva, planos fechados

Nas imagens acima vemos como o plano acompanha a evolução do estado de ânimo da artista. Essas imagens foram transmitidas em telas, dispostas ao lado do palco, para auxiliar o público a aproximar-se da ação da performer, considerando o tamanho da sala de apresentação. esse dado nos é relevante, pois o material gravado, originalmente, não foi pensado para a internet. Diferenciamos materiais que são pensados para estarem presentes em canais online dos que estão ali por forma de registro. Podemos, por exemplo, voltar a citar o vídeo de Adichie para a plataforma TEDXEuston, mesmo se tratando de um registro de palestra, esse material foi pensado para uma plataforma online, por isso, suas escolhas estéticas priorizaram mostrar a estrutura daquele evento, o formato da fala de Adichie, para além do seu conteúdo.

No caso específico de “Angry Black Woman”, as escolhas audiovisuais privilegiam a performance, pois, naquele momento não apenas o que se disse era importante, mas o como. A potência do discurso precisava ser mostrada e colocada

em evidência. O discurso de Porsha, para além de inspirador, deveria ter a força de uma classe, de uma raça. Tratava-se de uma mulher negra e lésbica revogando seu luar de fala.

> A tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a). Para ela, não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar “contra” a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como conseqüência, possa também ser ouvido. (SPIVAK, 2010, p. 14)

Trata-se, portanto, tal qual sugere Spivak (2010), do espaço de fala do subalterno, porém concedido pela arte e pelos seus iguais. O pertencimento a um agrupamento fez com que esse discurso reverberasse para além das portas daquele teatro onde foi estreado e, sobretudo, criou redes de compartilhamento, reverberando em redes sociais que estão interessadas em uma reeducação por meio da arte.

Ao analisar o conteúdo do discurso de Olayiwola, bem como as escolhas estéticas que fizeram os produtores do material disposto no YouTube, propomos que sua potência, para além das palavras, está no trânsito informacional proporcionado pela rede, online e real, composta por outros artistas e entusiastas da arte do Slam. A trama estabelecida entre cadência das palavras, interpretação performativa da artista e câmera solicita que o interator se posicione diante do que vê. A fuga do discurso já não é mais possível.

CAPÍTULO 4

4. VOZES DO SUL: AS AÇÕES QUE DISCURSAM

Analisamos anteriormente materiais audiovisuais discursivos que se utilizam da palavra falada para expressar ideias e mobilizam uma nova geração de agentes ativistas, por meio da sua audiência em canais dispostos online - a exemplo do YouTube - faz-se necessário, porém, por atenção em vídeos artísticos que aqui definiremos por videoarte. No entanto, traremos duas gerações distintas para esta discussão, no que se refere à produção audiovisual videográfica e, apresentaremos perspectivas diferentes para cada uma delas. Há dois fatores preponderantes na enumeração destas diferenças, que aqui apresentamos: a evolução tecnológica, no que se refere aos dispositivos utilizados em cada uma das gerações e, a intencionalidade e consciência do uso destes aparatos, para perdurar o discurso no tempo, por parte das artistas.

Ao tratarmos, por exemplo, da obra de Letícia Parente (1975), estamos nos referindo à condições de produção pouco avançadas - em se tratando de desenvolvimento tecnológico dos dispositivos audiovisuais - em relação a nossa contemporaneidade, uma vez que o aparato usado pela artista era o mais desenvolvido tecnologicamente para sua época. Arlindo Machado (2003) pontua que, no princípio da videoarte no Brasil o registro de performance funcionava como estratégia para compor videoartes. Os primeiros artistas tinham pouco acesso aos aparatos de edição, por isso, usavam como recurso de criação de videoartes, o corpo em diálogo criativo com a câmera. Os aparelhos de edição se tornaram mais acessíveis à partir das gerações subsequentes de artistas visuais. A escolha estética final daqueles materiais, no geral, era um plano sequência que tomava forma por meio do olhar da câmera - no que se refere ao espaço-tempo audiovisual.

O artista visual realizava um programa performático, com roteiro pré-determinado (ao que convencionamos chamar na linguagem da performance de “instruções”), para o olhar do aparato câmera, e o cinegrafista determinava no aparato o formato estético da obra, pois ali eram realizados os processos de captação e edição, simultaneamente. Este profissional (na lista de créditos das obras da época) era nomeado por “VT” (operador de videotape) - referindo-se a

tecnologia utilizada para gravação - ou “operador de câmera”. Argumentamos que estes programas performativos eram pensados para a câmera e tinham como objetivo a produção de imagens que seriam dispostas em exposições de artes visuais. Por isso, neste surgimento da videoarte no Brasil, temos como principais agentes da primeira geração de realizadores, artistas visuais, a exemplo de Letícia Parente, tal qual nos esclarece Machado (2003).

Ainda que se utilizassem dos artefatos audiovisuais para criar para espaços expositivos, performando com seu corpo em frente à câmera, estes artistas não tinham uma intenção em criar espaços de diálogos entre o audiovisual e a performance. Seus interesses e foco eram na relação de confronto entre o corpo e a câmera para criar objetos expositivos bidimensionais que se resolviam em uma disposição retangular nas instalações geradas (performance para a tela).

Em se tratando dos materiais da segunda artista e também pesquisadora deste trabalho, Jaqueline Vasconcellos, tanto as condições tecnológicas quanto a intencionalidade do uso do audiovisual para a criação de objetos híbridos entre linguagens, toma outros contornos. Em 2015, ano em que inicia a gravação e edição de seus trabalhos, essa artista conta com aparatos cujo avanço tecnológico é maior em relação aos utilizados na década de 1970. Há que se considerar também que, dos anos 2000 ao início dessa produção houve um sistemático uso das novas tecnologias digitais de comunicações via internet, para criar redes colaborativas de difusão estética de obras criadas no eixo Sul-sul.

A partir do advento da internet popularizada, em que cada residência ou estabelecimento comercial poderia contar com cabeação de rede, a criação de circuitos online de difusão tornou-se uma opção viável para dar a ver o que se cria no eixo geopolítico analisado, estabelecendo outras formas de interlocuções entre criadores, gestores, curadores e produtores de arte (Vasconcellos, 2012):

> Os processos de desenvolvimento tecnológico e de propagação das novas tecnologias de informação e comunicação (TIC’S) também configuram importantes fatores que contribuíram com a constituição de redes sociais virtuais, afinal, sem o desenvolvimento tecnológico não seria possível afirmar que esse processo social de mudança de paradigma está se operando em escala global por movimentos locais. (VASCONCELLOS, 2012, p.33)

A expansão de informações em rede tornou-se, a partir dos anos 2000, um dos principais veículos de difusão entre artistas e movimentos sociais. Neste contexto narrado se inicia a trajetória de criação e propagação em rede das obras de Jack Soul Revenge Girl. Para a presente investigação a intencionalidade da disposição dos materiais no canal do YouTube fez com que essa artista usasse dos recursos oferecidos por aquela plataforma para criar materiais pensandos para o interator.

4.1 Letícia Parente a preparação da performance para a arte do vídeo

Em “Preparação I”, obra que analisaremos, Letícia Parente[55] segue um programa performático para a câmera. Ela estabelece relação entre a ação e o olhar que a observa, em um plano sequência, cujo enquadramento está sendo determinado por outro artista, Jom Azulay[56]:

> Preparação I (1975, 3 min 30 seg, Porta-pack)
>
> A artista chega diante do espelho para se preparar para sair. Cola esparadrapo sobre a boca e os olhos. Desenha sobre eles olhos e boca. Em seguida, ajeita o cabelo, pega a bolsa e sai. (PARENTE, 2008)

A descrição anterior foi escrita pelo pesquisador André Parente e compõe o DVD produzido pela MP2 Produções que traça a trajetória dessa artista de 1975 a 1982. O DVD foi lançado em 2008. Para tratar do trabalho desta artista em diálogo com o de Azulay (1975), faz-se necessário definir o que são os programas performativos:

[55] Letícia Parente nasceu em Salvador, em 1930. Doutora em química, professora titular da Universidade Federal do Ceará e da Pontiifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, foi uma das pioneiras da videoarte brasileira, tendo participado, entre 1975 e 1991, das mais importantes mostras de videoarte no Brasil e no exterior. Entre 1970 e 1991, realizou pinturas, gravuras, objetos, fotografias, audiovisuais, arte postal e xerox, vídeos e instalações, nos quais predominam a dimensão experimental e conceitual. Em 1973, fez sua primeira exposição individual, com pinturas, gravuras, no Museu de Arte Contemporânea de Fortaleza. Em 1976, realizou a primeira exposição de arte e ciência no Brasil com a instalação Medidas, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1981, participou da 16a. Bienal Internacional de São Paulo com o trabalho de arte postal e vídeo. Publicou vários livros, entre eles, um livro de filosofia da ciência, Bachelard e a Química (1990).

[56] Diretor, produtor, diretor de fotografia, sonorista e produtor. É um dos pioneiros da videoarte brasileira, tendo gravado performances de Anna Bella Geiger, Sônia Andrade, Letícia Parente, dentre outros. Foi diplomata, perseguido pela ditadura militar, reintegrado pela Comissão da Anistia.

> A ideia de programa foi revisitada por Fabião (2013) e trazida para o campo da performance. A proposta dos programas performativos é de que sejam escritos antes da realização da performance, como mapas de ações detonadores criativos a serem traídos, rasgados, dobrados... (CASTANHEIRA, 2018, p.47)

Para Letícia Parente, tratava-se de um roteiro de ações e, sugerimos que para Azulay uma descrição que conduziria sua criação no fazer videográfico. Numa criação em que a estrutura da obra obedecia limitações técnicas, saber exatamente o que a artista performer iria realizar era fundamental para a criação audiovisual. No entanto, o foco da criadora não era a performance e sim o seu resultado no audiovisual. Ela falava à câmera. Nesta perspectiva, Parente provavelmente não variaria a ação ou a descumpriria, tal qual sugere Castanheira (2018) sobre o conceito de programa performativo.

Figura 21 - QR da videoarte "Preparação I" (1975, 3 min 30 seg, Porta-pack)

Esta obra de Letícia Parente nos apresenta interesses mais gerais da artista no que diz respeito ao tema que aborda e ao formato artístico. Importante lembrarmos que, esta artista visual ao iniciar suas experimentações em videoarte, torna-se uma das precursoras desta arte ao lado de Anna Bella Geiger, Antônio Dias e Andrea Tonacci Seu interesse era a relação entre seu corpo em performance e uma câmera. Reitero que a intenção desta intersecção (corpo - câmera) objetivava a inserção do material resultante em suas instalações artísticas. Por isso, argumentamos que ao criar para o vídeo, pensado para uma exposição, a artista tem consciência das traduções intersemióticas que está realizando, do

caráter híbrido do seu material e de que ele configura uma obra videográfica, em específico uma videoarte.

Para nossa pesquisa, o tratamento dado ao registro performático, na obra de Letícia Parente, cria possibilidades de expansão no que se refere à fruição desta obra. Com o advento das redes sociais, este material, originalmente pensado para o ambiente expositivo, ganha uma maior dimensão de audiência, migrando entre redes sociais online e dialogando com outros agentes, distintos dos ligados à arte. A artista transpõe a membrana da bolha criada em torno da arte e ganha espaço na metáfora da “nuvem” - onde estão suspensas as informações online - criando outros possíveis discursos ao conversar com movimentos sociais.

Argumentamos que há pistas de um posicionamento discursivo da artista neste material, no que se refere à pertença, identidade de gênero, corpo feminino e ser mulher. “Preparação I” coloca em evidência um determinado modelo feminino, como entendido socialmente, e em especial o que é ter feminilidade nesta sociedade. Ao preparar-se para sair, a personagem se “arruma” segundo estes moldes sociais. Penteia-se, passa batom, delineia os olhos, ajeita a camisa. Porém, o programa performativo é devassado quando ela o faz tapando-se os olhos e a boca com esparadrapo e, é por cima desse objeto que a cala e cega, que ela se maquia.

A este modelo de mulher aceitável socialmente - que era o comum e esperado em meados dos anos de 1970 - Parente associa a imagem do silenciamento do corpo feminino. Ela, a mulher criada na performance, pode estar oficialmente aceitável e ser vista como bela, mas a condição para isso é que seja cega e muda. A ela não lhe é permitido falar ou existir enquanto mulher.

Preparação 1 - Leticia Parente

4.985 visualizações 67 1 COMPARTILHAR SALVAR ...

Preparação 1 - Leticia Parente

4.985 visualizações 67 1 COMPARTILHAR SALVAR ...

Preparação 1 - Leticia Parente

4.985 visualizações 67 1 COMPARTILHAR SALVAR ...

Figura 22 – Sequência de imagens: O princípio da preparação - "Preparação I" (1975)

Preparação 1 - Leticia Parente

4.985 visualizações 67 1 COMPARTILHAR SALVAR ...

Preparação 1 - Leticia Parente

4.985 visualizações 67 1 COMPARTILHAR SALVAR ...

Preparação 1 - Leticia Parente

4.985 visualizações 67 1 COMPARTILHAR SALVAR ...

Figura 23 - Sequência de imagens: O resultado - "Preparação I" (1975)

A mulher proposta por essa artista, na obra, não se pergunta o porquê repete os mesmo gestos cotidianos de arrumar-se para sair. Parece-nos que a esta personagem há uma regra de boa apresentação e ela a seguirá. O que Letícia trouxe à tona, em 1975, nesta videoarte, foi um certo tipo de insatisfação com o modelo social de mulher. Este discurso reverbera e conversa com outras falas de nossos contemporâneos, e jovens feministas que estão tentando por meio de reivindicações libertarem seus corpos do julgo social e da padronização de beleza.

O áudio da obra é ambiente, mas podemos notar o ruído do aspirador de pó ao fundo. O que poderia ser um defeito inesperado na gravação, para os criadores tornou-se dramaturgia na obra. Podemos inferir que é uma casa de classe média e que, talvez, aquela fosse a dona da casa. Para esta personagem, o ser mulher é dar conta das tarefas domésticas e manter-se bonita. Certamente que essa narrativa dramatúrgica que acabamos de fazer configura uma conjectura empírica nossa, pois teríamos que investigar diretamente com os criadores o que lhes ocorreu ao traçar tal dramaturgia. Porém, reiteramos que à época de produção deste material, artistas como Letícia Parente, em espacial nas artes visuais, estavam interessados em fazer um tipo de arte política, que os possibilitasse falar sobre as mazelas sociais perceptíveis em nossa região geopolítica e, o machismo estrutural era uma delas.

Certamente que o discurso proposto, como dito em diversos momentos nesta tese, não corresponde à demanda de todas as mulheres e que, este tipo de feminismo atende às mulheres brancas, que ao largo da vida tiveram produtos de beleza pensados para o seu tom de pele, como é o caso da artista. Não podemos desconsiderar que o ideal de beleza na sociedade brasileira é branco e classe média.

Ainda sobre ter realizado uma arte feminista (como entendemos a palavra em nossa contemporaneidade), isto é uma possível inferência sobre a obra. Era muito comum, e está sendo objeto de estudo de alguns críticos e teóricos de arte hoje, mulheres artistas não se reconhecerem no termo e não declararem fazer uma arte feminista. Por isso, existe uma probabilidade de Letícia Parente sequer nomear-se como tal.

4.2 Jack Soul Revenge Girl: a persona que se vinga

Falarei em primeira pessoa neste sub-capítulo, não porque considero que falo sozinha, mas, sobretudo, porque este é meu lugar de fala e, meus discursos foram construídos com outras vozes, mas no que se ouve, sou eu quem o diz.

Em 2015, surge a persona Jack Soul Revenge Girl, a partir de um silogismo lançado por um parceiro de trabalho: a vingança é pessoal, você tem muito do que se vingar, logo, você é a pessoa que se vinga com performance. Esta persona surge para “vingar” o mundo, tal qual um personagem de quadrinhos, dos aforismos ditados pelo machismo estrutural, e sobretudo ela é a que lembra e reconta as histórias e diz o nome das vítimas.

Entre 2015 e 2019 foram criadas 8 performances pela Jack Soul Revenge Girl. No entanto, antes do surgimento desta persona, que funciona como um alter-ego, havia duas outras e, uma delas “Mais um pornô: para ambientes intimistas”, onde tudo começou, resultou no primeiro material audiovisual que considero relevante à análise, pois em sua disposição no YouTube, foram pensadas táticas para expandir sua difusão e atrair interatores direcionados. Ou seja, meu interesse era conversar com parte dos que são o “inimigo” contra o qual luto.

“Mais um pornô: para ambientes intimistas” se diferencia dentre as performances pensadas para plataformas on demand, pois ciente dos algoritmos existentes naquele espaço e considerando o público no qual estava interessada, utilizei elementos que são a base do funcionamento dos códigos para produzir audiência e participação dentre homens heterocisnormativos, brancos.

Dividirei essa narrativa em primeira pessoa, meu discurso, em três partes: Pré-história, História e Pós-verdade. Em cada um deles relacionarei partes dos trabalhos com os motivos sociais, pessoais e políticos de suas existências. Olhar estes trabalhos em paralaxe será um exercício que por vezes vou falhar, pois estou imbricada neles de tal forma que vida e arte caminham juntas e o discernimento entre um e outro só me é possível por meio da produção crítica. Farei o exercício de tentar.

4.2.1 Pré-história: A invasão e as estatísticas. O que o corpo invadido discursa?

No princípio, houve uma reunião de mulheres que tiveram seus corpos invadidos por homens. Assim, começa meu interesse em falar disto e discursar, fazer algo em relação às estatísticas que nos sufocam todos os dias, transformando nomes e histórias pessoais em números. Segundo dados do estudo "Atlas da violência", realizado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), em 2016 foram registrados pelo sistema de saúde 22.918 casos de estupro sendo que 50,9% foram cometidos contra crianças de até 13 anos.

> As adolescentes de 14 a 17 são 17% das vítimas e 32,1% eram maiores de idade. A proporção não se mantém estável nos últimos 10 anos. O Atlas da Violência aponta uma discrepância dos dados da saúde com os das polícias brasileiras, que registraram 49.497 casos de estupro no ano, conforme 11º Anuário Brasileiro de Segurança Pública. [...] Estimativas de outras pesquisas apontam que mais de 1 milhão de pessoas podem ser vítimas de violência sexual por ano no Brasil. O Atlas aponta que, nos Estados Unidos, apenas 15% dos estupros são reportados à polícia. "Caso a nossa taxa de subnotificação fosse igual à americana, ou, mais crível, girasse em torno de 90%, estaríamos falando de uma prevalência de estupro no Brasil entre 300 mil a 500 mil a cada ano", diz o texto. De 2011 para 2016, houve crescimento de 90,2% nas notificações de estupro no país. Os pesquisadores atribuem os dados ao aumento da prevalência de estupros; aumento na taxa de notificação levada por campanhas feministas e governamentais ou a expansão e aprimoramento dos centros de referência que registram as notificações. O número de centros de saúde que tiveram pelo menos uma notificação aumentou 124,2% no período e o número de municípios que passaram a ter notificações subiu 73,5%, o que corrobora com a terceira hipótese. Quanto ao perfil do agressor, David Marques lembra que muitas vítimas conhecem quem os agride e violenta. "Nos casos de crianças até 13 anos, 30% dessas vítimas são violentadas por familiares e próximos, como pais, irmãos e padrastos. Entre as adultas, 46% foram vítimas de uma pessoa que de alguma forma elas conheciam. Elas sabem dizer o nome, tem alguma proximidade. Isso nos ajuda a racionalizar um pouco o debate, no sentido de pensar que o agressor é sempre o outro, o desconhecido, quando não. Muitas vezes essa relação de proximidade enseja essa situação de violência". (AGÊNCIA BRASIL, 2018)

Apresentado o quadro estatístico dos estupros no Brasil e considerando que o principal alvo de agressores são crianças, chamo a atenção que a violência sexual contra esta parcela da sociedade é endêmica, em nosso território, e a partir desta constatação, nasce a "Série Mais um Pornô - arte, ativismo e encontro". De

2012 a 2015, esta série se tornou um espaço de abrigo para a história de mulheres violentadas, em especial as que o haviam sido na infância. Recolhi um total de onze (11) depoimentos de violências sofridas para realizar as duas primeiras performances.

Na videoarte “Mais um Pornô”, resultante da performance homônima, usei quatro (4) destes depoimentos, feitos com minha própria voz. O programa performativo era simples. Estaria nua, sobre uma mesa branca, com uma luminária sobre meu corpo coberto de sushi. Acima de mim um monitor com duas placas em *loopping* audiovisual: “Toque” e “Não Toque”. A duração de cada letreiro era de 1’30” para a placa “Toque” e 3’00” para a “Não Toque”. Quando a placa estivesse permitindo o toque, o público poderia fazer o que quisesse no meu corpo. Nos três minutos de afastamento, eles ouviam um áudio que relatava as histórias de estupro. Esta experiência se modificou quando estive em Córdoba-Argentina, em 2014, pois, participando do *FeMinas - Encuentro de mujeres feministas*, realizado dentro do contexto do “Congreso Nacional de Cultura Viva Comunitaria”, conheci uma mulher que, ao ouvir o que fazia, quis narrar sua história. A partir desta experiência, colhi depoimentos gravados das próprias mulheres, que passaram a fazer parte da dramaturgia da obra.

Figura 24 - QR Videoinstalação "Mais um Pornô" ENARTCI 2012

Esta obra, quando pensada para o YouTube, porém, tomou outra característica. Como conseguir fazer com que o registro daquela experiência tivesse uma potência parecida no vídeo, como teve presencialmente? Decidi manipular os dados descritivos no *upload* do material para que ela viralizasse para um tipo de público que a performance talvez não alcançasse, os homens heteroscisnormativos. A primeira tática foi “taguear” o material com palavras de

efeito, que obrigassem os sistemas de busca do YouTube levar o interator àquele conteúdo, mesmo que ele não correspondesse a busca original. Uma dessas tags foi a palavra “pornô”. Nota-se pelos comentários que recebi no vídeo que os interatores interessados naquele material foram em busca de outro tipo de fruição.

Figura 25 – Sequência de imagens: Programa performativo de “Mais um Pornô:para ambientes intimistas”

Figura 26 - “Tagueamento” da obra “Mais um pornô”

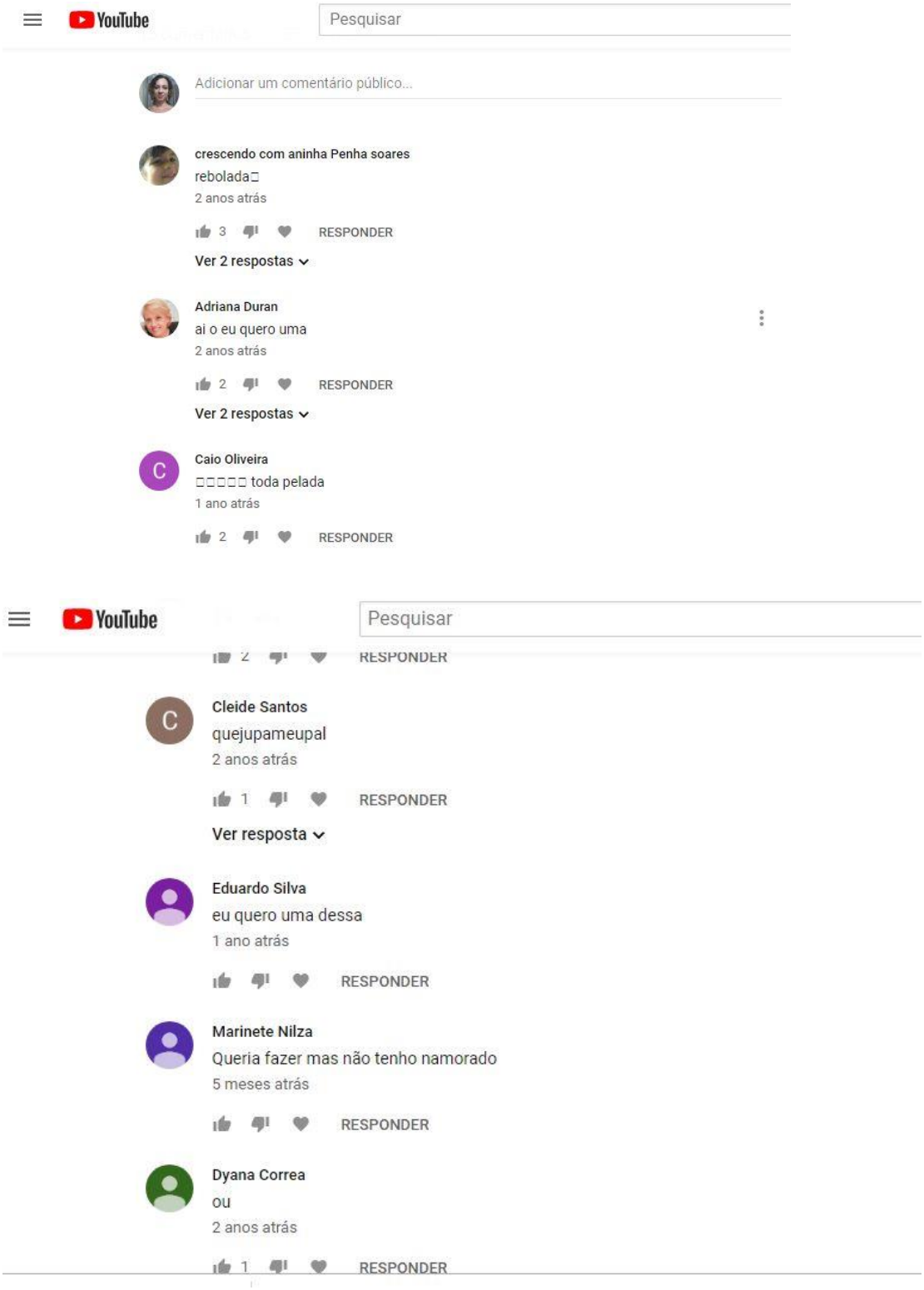

Figura 27 - Sequência de imagens: Comentários no vídeo "Mais um pornô"

Sugiro que esse material deslocou o olhar de alguns interatores, pois em sua maior parte eles não foram procurar um trabalho de arte feminista e sim um vídeo pornô. Aqui entram as táticas discursivas. Há um corpo nu em cena pensado para entrar no padrão do desejo daquele interator, que é o principal consumidor da

comercialização do corpo feminino. Porém, ao assistir a videoarte, ele necessariamente ouvirá os áudios das mulheres violentadas. Não se trata de um encadeamento causal entre um advento e outro: assistir o filme, notar o que está sendo dito. Mas, empiricamente posso pressupor que algo foi ouvido e que algo se deu a ver na percepção daquele interator interessado meramente num vídeo erótico.

4.2.2 História: O discurso sem palavras que grita aos ouvidos

O trabalho da Jack Soul Revenge Girl é feminista. Feminista na medida em que está interessado em devassar, para quem o assiste, uma condição social e suas prerrogativas, o ser mulher.

> A performance feminista, ao tomar corpo como resistência, solicita atenção às subjetividades historicamente descritas em contiguidade à figura masculina, esta já tão desgastada e num colapso que a obriga a reinventar-se. Em performance, o corpo feminino, biológico ou não, requesta a autonomia tão tacitamente concedida em relação aos corpos masculinos, e que relega o feminino à sistemática inquirição pelo Estado, à Igreja, às leis e instituições balizadoras das socializações eminentemente masculinas. (CASTANHEIRA, 2018, p.36)

Chamo atenção ao desgaste do nome e da categorização da performance feminista, pois impingir uma espécie de sobrenome ao que se faz, me parece, relegou o meu trabalho artístico a determinados guetos periféricos e à algumas poucas exposições e festivais temáticos. Este tipo de curadoria a que me refiro, a que inclui ou exclui uma obra por seu conteúdo político, constrói no cenário das artes uma categorização para determinados trabalhos que talvez sequer corresponda a sua dramaturgia, mas como o interesse explicitado pela obra é o discursar, ela é vista como arte narrativa.

Faço esse preâmbulo sobre como é localizado o que faço, no âmbito da circulação das artes, pois a intenção que tenho quando traduzo algo da performance ao audiovisual - colocando seu registro tratado esteticamente no YouTube - é dizer um discurso.

Tomo como exemplo a ação “Peso Masculino”. Seu procedimento é relativamente simples:

> Andar pelas ruas, num trajeto determinado, carregando um

> carrinho que abriga um homem bem vestido lendo “Folha de São Paulo”. Evitar os carros que passam. Evitar os homens que tentam ajudar. Manter o homem no carrinho confortável. Evitar trepidar nas ladeiras para não incomodar o Homem. (VASCONCELLOS, 2015)

Como então falar desta violência em audiovisual, considerando o trajeto e esforço do corpo feminino em cena? A opção estética que fiz foi colocar na videoarte gerada para YouTube, frases que correspondem a pensamentos filosóficos que dão suporte a esta ação. À medida que a ação acontece, desvelando a violência cotidiana e subjetiva recaída como carga nas costas das mulheres, há um lettering que funciona como motivador da ação.

Figura 28 - QR Code “Peso Masculino”

Figura 29 – Sequência de imagens: Letterings com o programa performativo de “Peso Masculino”

Figura 30 - Letterings com frase de Slavov Zizek

A obra audiovisual redunda para fazer-se clara, apresentando o que fala (seu discurso) ao interator. Outro elemento importante neste material é o som ambiente. Durante todo o trajeto a comunidade local participou da ação com comentários e reações. O registro desta performance sublinha a reação social, pois, exemplifica a violência direta contra o corpo feminino. Em sua realização no Jd. Damasceno, extremo sul da cidade de São Paulo-SP, em 2016, nós performers percorremos as ruas daquele bairro e fomos acompanhados por membros da facção criminosa local, que nos abordou ao final. Este episódio me chamou atenção, pois houve um código de conduta por parte dos membros da facção. A motos vistas no vídeo são de "batedores"[57] que nos seguiram por todo o caminho. Ao final, os chefes do tráfico local nos mandaram uma mulher para conversar sobre as permissões em subir o morro.

Suponho que o fato da interlocutora ter sido uma mulher não foi por acaso e tratou-se de uma concessão dos chefes do tráfico local que identificaram uma questão clara de gênero naquela ação que acontecia, mesmo que de forma inconsciente. Importante dizer que, no trajeto das exposições públicas de "Peso Masculino", por se tratar de uma ação que demanda força física, há uma tentativa repetitiva dos homens que assistem em ajudar a carregar o peso. Porém, não houve manifestações de mulheres neste sentido e, muitas vezes, algumas se tornaram violentas em relação à ação. Ouvi, por diversas vezes, vários comentários contrários ao que propunha.

[57] Olheiros que vigiam o local do tráfico, passando informações aos seus líderes.

“Peso Masculino” conversa com a auto-identificação da violência diária que sofrem essas mulheres. Parece-me que elas ao olharem a performance pensam em seus próprios “pesos”. Porém, é necessário pontuar que o homem que transita comigo é o mais atacado na ação, pois, ao mesmo tempo em que rechaçam o que estou fazendo, ao colocar na vitrine pública nossas dores, elas criticam abertamente o homem que não se move e se beneficia da força feminina.

No que se refere à escolha dos planos audiovisuais utilizados, esta videoarte trabalha com enquadramentos abertos, em especial para explicitar o trânsito das ruas pela qual a ação passa. Nossa escolha, minha e de Rodrigo Munhoz [58] (operador de câmera e editor), foi dar a ver as reações em torno do que acontecia, pois elas representaram a voz social acerca das violências.

O processo de criação audiovisual - com o material gerado nos registros -foi realizado dentro dos encontros da Estação de Trabalho Colaborativo em Performance - La Plataformance. Criada em 2015 por Rodrigo Munhoz, com programação minha, pois era gestora cultural e trabalhava na curadoria da Oficina Cultural Oswald de Andrade, esse agrupamento funcionou entre 2015 e 2017 com encontros semanais nesta instituição. O objetivo do grupo era o estabelecimento de uma rede colaborativa de apoio entre artistas da performance, no sentido de viabilizar suas criações e os registros do que fosse construído no âmbito dos encontros. Portanto, um registro realizado era visto como um espaço de criação.

As performances criadas pela persona Jack Soul Revenge Girl pretendem funcionar sob o sistema de “espelhamento”, ou seja, as performances são pensadas para serem violentas, como o é a sociedade em que vivemos. O intuito do discurso é claro, fazer com que o outro se perceba na ação. O interator é convidado a reconhecer em que lado se encontra neste processo.

Por fim, gostaria de reiterar que o que chamamos de violência subjetiva (aquela que dar-se a ver), parte de ações muitos objetivas de violências diárias.

[58] Rodrigo Munhoz aka Amor Experimental (São Paulo, 1977), artista com livre (de)formação em artes, transita entre a arte da performance, audiovisual, educação e fotografia . É integrante do duo "Corações Inéditos" e colaborador da estação de trabalho "La Plataformance”. Suas ações se estendem para a performance presencial e imagética. Seu trabalho tem circulado por muitos estados brasileiros, bem como por outros países: Bangladesh, Colômbia, Equador, México, Portugal , Sérvia e Venezuela.

Dispostos estes materiais em ambientes online, pretendo criar espaços de diálogos com outros interatores que não assistiram presencialmente as ações, para propagar discursos contra a violência contra mulheres.

No que se refere às questões raciais, tenho consciência que o tom claro da minha pele, me concede um passing social que causa comoção diante do outro, ao verem meu corpo sofrendo os efeitos da violência:

> Pensada como categoria que serviria de base na construção de uma identidade nacional, a mestiçagem não conseguiu resolver os efeitos da hierarquização dos três grupos de origem e os conflitos de desigualdade raciais resultantes dessa hierarquização. Na verdade, os mestiços entraram nessa relação diferencial constituindo uma categoria intermediária, hierarquizada entre branco e negro/índio. Porém, eles não constituem uma categoria estanque pelo fato de o preconceito racial brasileiro ser de cor e não de origem (one-drop) como nos Estados Unidos e na antiga África do Sul. Ao combinar o critério de cor, ou seja, o grau de mestiçagem e a condição socioeconômica, eles podem atravessar a linha de cor e reclassificar-se no grupo branco. Nos primeiros meses de campanha política às eleições presidenciais de 1994, o então candidato mais cotado fez uma declaração à imprensa alegando que é “mulatinho e tem o pé na cozinha”. Esse exemplo, embora considerado depois pelo próprio autor como brincadeira, tem um fundo de verdade. Mostra que a possibilidade do mestiço brasileiro de realizar o “passing”, embora difícil, não é impossível. Muitos entre “nós” já teriam atravessado a fronteira. (MUNANGA, 1999, p. 121-122)

Ao argumentar que sou uma mulher negra (sarará) como o fiz anteriormente, revogo o “passing” que recebi (por ser mulher-mestiça de pele clara) como posicionamento político. Porém, em nossa sociedade isto me garantiu privilégios entre mulheres negras, diante de suas negritudes retintas, que me permite ir às ruas e ser ajudada ou provocar, em alguns casos, algo de comoção diante do meu corpo que sofre. É necessário ratificar este lugar, pois as violências diárias sofridas por mulheres negras retintas são silenciadas inclusive por um tipo de feminismo branco - que conclama a si o sofrimento que passam seus corpos por causa da ação do machismo estrutural. Estas mulheres assim o fazem ao tentarem por em pé de igualdade as violências que sofrem com aquelas que sofre uma mulher negra.

Não se trata de dizer que nós, mulheres de pele clara, em especial as mestiças como eu, não sofrem, mas, de reconhecer que mulheres negras retintas sequer são consideradas em seus sofrimentos, pois, para uma sociedade racista, elas aguentam as violências. É a elas imputada uma fortaleza conveniente por conta

de sua raça social, que não corresponde ao aceitável.

4.2.3 Pós-verdade: o corpo pós-pornô

Ao escrever sobre meu trabalho em 2019, a pesquisadora Duda Kuhnert coloca “Mais um Pornô” dentro do sub-capítulo “Pós-pornografia” e se refere a mim como partícipe de um conjunto de artistas interessadas em deslocar o olhar sobre a arte pornográfica:

> Nossas artistas da quarta onda feminista definitivamente deslocam a relação sobre identidade, gênero, diferença e desigualdade para uma nova plataforma: o corpo, agora visto como um espaço possível para a construção de novos sentidos. A evidência é que a palavra feminista ocupou todas as formas artísticas e culturais nos últimos anos. Entretanto, talvez nenhuma tenha sido tão radicalmente no âmago das novas pautas que o feminismo deve enfrentar no século XXI como a performance. (KUHNERT, 2019, p. 103-104)

Chamou-me a atenção isso, pois esta percepção extravasa meu posicionamento em manter arte e vida muito próximos. No entanto, considerando que a arte pós-pornô é um movimento cuja organização estética supera o que proponho, entenderei essa prerrogativa trazida por Kuhnert como uma leitura crítica sobre o que eu faço e que, porém, não dialoga tanto com o que esse movimento artístico vem produzindo. O que me interessa nesse episódio é pontuar outros aspectos sobre esta obra. “Mais um pornô” foi criada em cima da imagem dos sushi-girls existentes na cidade de São Paulo. Trata-se de restaurantes que servem sushi aos seus frequentadores em corpos femininos nus. Estes estabelecimentos não são, necessariamente, pontos de prostituição, eles são restaurantes. O que me move a falar e tratar disso é a comercialização do corpo feminino que, para o conjunto da obra artística que desenvolvo, causa a violência.

Em uma época que o sentimento de verdade vale mais que fatos comprováveis, como sugerem filósofos atuais sobre a pós-verdade, a Jack Soul Revenge Girl dialoga com meu ativismo e militância e produz discursos nas obras, mas também vem das obras os meus discursos.

As escolhas políticas que fiz conversam com esta persona, mas ela também as alimenta. Em 2015, ao lado de um grande conjunto de mulheres autônomas, fui uma das responsáveis pela manifestação realizada no dia 30 de outubro que a

grande mídia[59] chamou posteriormente de “Primavera das mulheres”. Este evento levou às ruas da cidade de São Paulo quinze mil mulheres que marcharam do MASP à frente da Igreja da Sé. Esta manifestação foi um marco na minha trajetória pessoal, pois ela retira os limites entre a minha vida e a arte que proponho, ao me colocar no lugar de agente reivindicatória de direitos para as mulheres. O que ocorreu na sequência, em relação ao meu envolvimento no trabalho com vítimas de violências, foi consequência deste contato com organizações autônomas.

Porém, as responsabilidades sociais em torno deste fato me foram cobradas. Após a manifestação, houve uma contra-resposta da Arquidiocese de São Paulo ao ato, que alegou que a Igreja da Sé havia sido pixada pelas mulheres presentes.

Figura 31 - Pixação na Igreja da Sé em 31 de outubro de 2015.

A suposição dos representes da igreja que esse pixo havia sido feito por mulheres é uma conjectura, pois nada comprova que, dentre as quinze mil mulheres presentes alguma o fez. Hoje sou acionada pela Delegacia de crimes ambientais de São Paulo pela responsabilização desta ação, pois o Ministério Público prestou e acatou denúncias contra mim.

Figuro esse episódio para constatar que as performances que crio dialoga

[59] Expressão utilizada por militantes autônomos para definir veículos de comunicação de massa que possuem grande abrangência na difusão de informações nacionalmente.

diretamente contra estas forças subjacentes à ordem social aparente, que mantém os dispositivos de controle social, tal qual a Igreja o faz. Seja me identificando com este ou aquele movimento artístico, como sugeriu Kuhnert (2019), ao dialogar a pós-pornografia com o que faço, ou criando espaços reivindicatórios por direitos e equidade, junto a outras mulheres autônomas, percebo que o que desejo em arte fala do meu cotidiano, por isso a persona que se vinga. A Jack Soul Revenge Girl age para revidar a coação social diária que retira seus direitos e negocia seu corpo.

5. CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS DE UM COMEÇO DE PERCURSO

No decorrer dessa investigação preocupamo-nos em apresentar um panorama do que convencionamos chamar eixo Sul-Sul, no que se refere à produção de discursos em arte, em materiais dispostos na internet. Nosso intuito foi identificar e analisar as táticas usadas por artistas e ativistas que utilizam plataformas *on demand* para propagarem suas obras e falas e corroboram para a formação de outra onda feminista em nossa contemporaneidade. Nesta análise propusemos olhar para o YouTube, considerando aquela plataforma um espaço de fala e seus algoritmos possibilitadores da expansão online deste conteúdo.

Identificamos também que ao considerar a produção de novas vozes do eixo Sul-sul - que estão em expansão no que se refere à difusão do que fazem - suas legitimidades e existências diante dos países colonizadores passam pelo filtro dos mesmos algoritmos que eles projetam. Ao nos referirmos a esse fenômeno, argumentamos que a fala do subalterno (SPIVAK, 2010) estará filtrada pelo colonizador e este primeiro agente social precisará recorrer às táticas de sobrevivência, ao se perceber dentro da mesma aparelhagem que o suprime.

Algumas escolhas políticas foram feitas durante a escrita. Destacamos que a maior parte dos autores aqui presente são pertencentes ao eixo geopolítico analisado e, tentamos dar voz à produção cientifica de mulheres. No que se refere à raça cultural, a maior parte das artistas e ativistas citadas são mulheres negras. Isto foi feito, pois consideramos que uma relevante parcela de mulheres se encontra em quase total invisibilidade diante de nossa sociedade prioritariamente machista e racista. Trabalhamos com o argumento de que existe racismo e machismo estrutural e, durante todo este trabalho, nos ocupamos em provar as suas existências.

Assim, expressões como “lugar de fala” foram exploradas em seus significados, para contemplar a diversidade socioeconômica e cultural do eixo Sul-Sul. Politicamente - em especial por sermos brasileiros e, como cita o próprio Canclini (2008) ilhados em nosso país-continente - espaços de conexão entre agentes, neste eixo geopolítico, constituem importante ferramenta de produção de conhecimento. É muito importante para o desenvolvimento da região que conheçamos a produção em arte dos nossos próprios artistas e colaboremos para o retorno de determinados discursos e falas históricas que tem relevância política.

Para esta pesquisa, este talvez seja o direcionamento de plataformas *on demand* digitais, como o YouTube: colocar na experiência, ações, agentes e produções que não são visíveis e por isso não-credíveis e inexistentes.

Como proposição efetiva, argumentamos ser necessária a expansão das táticas de difusão entre a população do eixo sul-sul, Parece-nos incoerente afirmar o quão potente estas plataformas podem ser, quando nos deparamos com um desconhecimento por parte da população de materiais que existem há décadas, mesmo considerando que eles foram dispostos naquela ambiência.

Para esta investigação, táticas de difusão são, sobretudo, formas de legitimação de saberes locais que dialogam com o global. Possibilitam colocar na experiência nossas formas de conhecer. Traçar os discursos descritos ao longo deste trabalho implica levar em conta que para um relativamente novo boom dos feminismos e as atuais discussões em torno deles não nos garante autonomia ou expansão discursiva e, ferramentas online podem contribuir para a propagação de saberes mais locais sobre temas tidos como universais..

Ao fim, nossa pesquisa está interessada em discutir troca de experiências. Como trocamos e como estamos na troca em nossa localidade. Como nos colocamos enquanto sul-global sem criar outra hegemonia, característica de países emergentes, colonizando espaços que também querem se por na experiência. Acreditamos que sem esse tipo de reflexão não será possível estabelecer a visibilidade de nossos artistas, obras, teorizações e pesquisadores e, sobretudo, a mesma ordem social e política continuará vigente, nos renegando a margem do conhecimento cultural.

Para nós, outra ordem social é possível.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. “O que é o Dispositivo?” In: **O que é o Contemporâneo?** e outros ensaios; trad.Vinícius Nicastro Honesko. Argos, Chapecó, 2009.

BEY. H. **TAZ:** Zona Autônoma Temporária. Tradução: Patricia Decia & Renato Resende. Digitalização: Coletivo Sabotagem: Contra-Cultura. PDF in www.sabotagem.cjb.net. 1985.

BRANDÃO, J. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Vozes. Petrópolis, 1991.

_____. **O teatro grego: tragédia e comédia**. Vozes. Petrópolis,1996.

BUSSON, A., FIGUEIREDO, L., SANTOS, G., DAMASCENO, A., COLCHER, S. e MILIDIÚ, R. **Desenvolvendo Modelos de Deep Learning para Aplicações Multimídia no Tensorflow.** In Anais do XXIV Simpósio Brasileiro de Sistemas Multimídia e Web: Minicursos. Editora SBC, pp. 67-116. São Paulo, 2018

COVINGTON, P., ADAMS, J., SARGIN, E. **Deep neural networks for YouTube recommendations**. In: ACM Conference on Recommender Systems, pp. 191–198 Mountain View, 2018.

CANCLINI, N. G., **A globalização Imaginada.** Iluminuras. São Paulo, 2007.

_____. **Culturas Híbridas:** Estratégias para entrar e sair da modernidade. USP, 4. ed. São Paulo, 2003.

CAMNITZER, L. **Didáctica de la Liberación**. Centro Cultural de España. Montevideo, 2008.

CERTEAU, M. **A invenção do Cotidiano**. Vozes. São Paulo, 1998.

DANTO, A.C. **El cuerpo/ el problema del cuerpo**. Editorial Sintesis. Madri, 2003.

DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. Boitempo editorial. São Paulo, 2016.

ESCOBAR, A. "Actores, redes e novos produtores de conhecimento: os movimentos sociais e a transição paradigmática nas ciências", in SANTOS, B. (org.), **Conhecimento prudente para uma vida decente**. Cortez, pp. 639-666. São Paulo, 2004.

FANON, F. **Pele Negra, máscaras brancas**. EDUFBA. Bahia, 2008.

HOOKS, B. “Mulheres negras: moldando a teoria feminista”, in **Dossiê Feminismo e antirracismo**. Brasília. Rev. Bras. Ciênc. Polít. no.16. JOHNSON, S. 2001, Cultura da interface. Zahar. Rio de Janeiro, 2015.

KLEIN, J. “Na poesia”, in BUARQUE, H. **Explosão feminista.** Companhia das Letras, pp. 105-137. São Paulo, 2019.

KUHNERT, E. “Nas artes”, in BUARQUE, H. **Explosão feminista.** Companhia das Letras, pp. 75-104. São Paulo, 2019.

MACHADO, A. **Arte e Mídia**. Zahar, 3ª. ed. Rio de Janeiro, 2010.

_____(Org). **Made in Brasil: três décadas de vídeo**. Itaú Cultural, 1a. ed. São Paulo, 2003.

_____. **O sujeito na tela:** Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. Paulus. São Paulo, 2007.

_____. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Papirus – (coleção Campo imagético). Campinas, 1997.

_____. **A arte do vídeo**. Brasiliense, 3ª. ed. São Paulo, 1995.

MACHADO, A. ZANINI, W. “Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil”. In MACHADO, A. **A arte no século XXI**: A humanização das tecnologias. UNESP. São Paulo, 1997.

MAMA. A. “Será ético estudar a África?” in SANTOS, B.S. e MENESES, M.P. (orgs.), **Epistemologias do Sul.** Cortez, pp. 603-637. São Paulo, 2010.

MENESES, M.P. e NUNES, J.A. **Para ampliar o Cânone da Ciência**: a diversidade epistemológica do mundo. PDF in http://www.ces.uc.pt/publicacoes/res/pdfs/IntrodBioPort.pdf.

MONTEIRO. R. **O papel da curadoria na criação de ambientes midiáticos.** Dissertação (mestrado), Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2013.

MUNANGA, K. “Arte afro-brasileira: o que é, afinal” in SANTOS, B. S. e MENESES, M. P. (orgs.), **Epistemologias do Sul**. Cortez, pp. 443-492. São Paulo, 2010.

MUNANGA, K. **Redescutindo a mestiçagem no Brasil**. Vozes. Petrópolis, 1999.

RENGEL, L. **Corponectividade comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação**. tese (doutorado), Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2007.

SANTOS, B.S. e MENESES, M.P. “Introdução” in SANTOS, B. S. e MENESES, M. P. (orgs.), **Epistemologias do Sul**. Cortez, pp. 15-27. São Paulo, 2010.

SANTOS, B.S. “Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes” in SANTOS, B.S. e MENESES, M.P. (orgs.), **Epistemologias do Sul.** Cortez, pp. 31-67. São Paulo, 2010.

SANTOS, B.S. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social.** Boitempo. São Paulo, 2007.

_____. “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências” in SANTOS, B. S. (org.), **Conhecimento Prudente para uma vida decente**. Cortez, pp.777-819. São Paulo, 2004.

_____. **Um Discurso sobre as ciências**. Cortez, 3.ed. São Paulo, 2005.

SPIVAK. G. **Pode o subalterno falar?**. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2010.

VARELA, F., THOMPSON, E. e ROSCH, E. **A mente corpórea**: Ciência cognitiva e experiência humana. Instituto Piaget. Lisboa, 2001.

VASCONCELLOS. J. **Configurações contra-hegemônicas para modos de difusão de dança e videodança na América Latina:** perspectivas em Movimento.org. Dissertação (mestrado), Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.

ZIZEK, S. **Violência**. Boitempo editorial. São Paulo, 2014.

Angela Davis: a mulher mais perigosa do mundo. http://www.revistaforum.com.br/2015/01/28/angela-davis/. Acesso em: 21 de dezembro de 2016.

TEDXEUSTON. Definição. http://tedxeuston.com/page/2#speakers. Acesso em:14 de janeiro de 2017.

RIBEIRO, D. **Por um olhar interseccional**. Sobre feminismo interseccional, in Lugar de mulher http://lugardemulher.com.br/feminismo- interseccional/. 2013. Acesso em: 05 de dezembro de 2016.

EUTOPIA. CHAUÍ, 2010: http://www.emilianojose.com.br/index.cfm?event=Site.dspNoticiaDetalhe&noticia_id=329. Acessado em 13/07/2010, às 09:58h.

Documentário **The Black Power Mixtape - 1967-1975**, 2010. https://www.youtube.com/watch?v=c_tCnSTlPEE&t=4445s. Acesso durante toda a investigação.

Documentário **Libertem Angela Davis**, 2014. Documentário The Black Power Mixtape - 1967-1975, 2010. https://www.youtube.com/watch?v=c_tCnSTlPEE&t=4445s. Acesso durante toda a investigação. Acesso durante toda a investigação.

Documentário **13a. Emenda**, 2016. Netflix. Acesso durante toda a investigação.

ADICHIE, C. 2013, Fala “We should all be feminists”. https://youtu.be/hg3umXU_qWc?list=PLgwJQXDNG7hprrvuyTrfidIzue2ZYN2dr. Acesso durante toda a pesquisa.

ADICHIE, C. 2009, Fala “The danger of a single history”. https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story. Acesso durante toda a pesquisa.

DAVIS, A. 1972, Fala “Angela Davis fala sobre Revolução, Racismo e Violência”. https://youtu.be/ST3dccQNqT0?list=PLgwJQXDNG7hprrvuyTrfidIzue2ZYN2dr.

Acesso durante toda a pesquisa.

VICTORIA SANTA CRUA in https://www.geledes.org.br/me-gritaron-negra-a-poeta-victoria-santa-cruz/ acessado em 11 de novembro de 2018

Conceito de Slam in https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/12/20/O-que-s%C3%A3o-slams-e-como-eles-est%C3%A3o-popularizando-a-poesia e https://conhecimentoliteratura.com.br/conheca-a-poesia-slam/ acessado em 08 de março de 2019.

Médica mineira in https://www.hojeemdia.com.br/horizontes/m%C3%A9dica-mineira-receita-youtubers-e-intelectuais-negros-para-paciente-com-depress%C3%A3o-1.693495 acessado em 08 de março de 2019.

Dados sobre estupro in AGÊNCIA BRASIL - http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-06/atlas-da-violencia-2018-50-das-vitimas-de-estupro-tinham-ate-13-anos acessado em 19 de março de 2019.