

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO/USP
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES/ECA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

RODRIGO SEVERO DOS SANTOS

**A PERFORMANCE NEGRA NO BRASIL:
ESTÉTICAS DESCOLONIZADAS NA CENA CONTEMPORÂNEA**

ORIENTADOR:
Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins

SÃO PAULO
2023

RODRIGO SEVERO DOS SANTOS

**A PERFORMANCE NEGRA NO BRASIL:
ESTÉTICAS DESCOLONIZADAS NA CENA CONTEMPORÂNEA**

VERSÃO CORRIGIDA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins, área de concentração em Teoria e Prática do Teatro, linha de pesquisa Texto e Cena, como exigência para a obtenção do título de Doutor em Artes.

SÃO PAULO
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Santos , Rodrigo Severo dos
A PERFORMANCE NEGRA NO BRASIL: ESTÉTICAS
DESCOLONIZADAS NA CENA CONTEMPORÂNEA / Rodrigo Severo dos
Santos ; orientador, Marcos Aurélio Bulhões Martins . -
São Paulo, 2023.
590 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade
de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Performance Negra. 2. Corpo Negro. 3. Estéticas
Descolonizadas. 4. Autorias Negras. 5. Cena
Contemporânea. I. Martins , Marcos Aurélio Bulhões . II.
Título.

CDD 21.ed. - 700

SANTOS, Rodrigo Severo dos. **A Performance Negra no Brasil:** estéticas descolonizadas na cena contemporânea. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de pesquisa: Texto e Cena

Aprovado em: São Paulo, _____ de _____ de 2023.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins (orientador)

Instituição: ECA/USP

Assinatura: _____

Prof. Dr. Amailton Magno Azevedo

Instituição: PUC

Assinatura: _____

Profa. Dra. Denise Pereira Rachel

Instituição: UNESP

Assinatura _____

Prof. Dr. Rosenilton Silva de Oliveira

Instituição: FE - USP

Assinatura: _____

Prof. Dra. Alessandra Fernandes Montagner

Instituição: ECA

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Como diz o trecho da canção de Maria Bethânia: "Não mexe comigo/Que eu não ando só", esta tese foi escrita a partir de uma rede de afetos, acolhimentos, atravessamentos, direcionamentos e persistências. Nada se faz sozinho, pois isso não é sobre meritocracia. Agradeço a todas as pessoas que estiveram comigo neste processo:

À Oiá-Iansã, por sua capacidade de movimentação, deslocamento e mudança que me levou para lugares onde antes não era possível imaginar. Ela é poder feminino ancestral!

À minha mãe, Maria dos Prazeres Severo Santos (Fifia), minha referência de vida. Pelas madrugadas em que ela pintava panos de prato para pagar minha condução, eu estava ao seu lado rodeado de livros.

Ao Rodrigo Melo, pelo amor, companheirismo, por segurar minhas crises de ansiedade, pelas conversas que me fizeram organizar melhor a cabeça e por tornar a vida mais leve, doce e engraçada. Sempre juntos!

A Otto, Gaya e Jhonny, meus eternos filhotes que estiveram ao meu lado todos esses anos.

Aos meus irmãos e irmãs Radimark Andrier Severo dos Santos, Romilda Severo dos Santos, Roseane Severo dos Santos, Rutemberg Severo dos Santos, por tudo que representam em minha vida.

Aos meus companheiros da Coletiva Preta Performance: Dáda Felix, uma das pessoas mais especiais que já conheci, uma irmã com quem compartilho tudo; Luanah Cruz, uma pessoa por quem tenho um carinho enorme e é uma artista excepcional; Tarcilla Thaís, uma potência de pessoa, um ser de luz; Vinícius Soares, um irmão do coração por quem tenho maior respeito e admiração. Com essa equipe, causamos muitas rupturas na estrutura racista e sexista e redefinimos o mundo por meio de nossos projetos estéticos.

Ao Professor Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins, meu orientador, por ser um grande incentivador e norteador da pesquisa. Também pela generosidade de olhar nos meus olhos e dizer: "a sua pesquisa é muito importante!". Poucas pessoas na academia te incentivam a crescer, e ele é um dos poucos.

Ao Laboratório de Práticas Performativas do CAC-ECA-USP, pelas trocas afetivas e acadêmicas. Em especial a Marie Auipe e Arianne Vitale.

A Lucimélia Romão, Val Souza, Tina Melo, Priscila Rezende, Ayrson Heráclito, Antonio Oba, Luiz de Abreu, Ana Musidora, Luanah Cruz, Renata Felinto, Olyvia Bynum, Franco Fonseca, Micaela Cyrino, Castiel Vitorino Brasileiro, por serem pessoas extremamente sensíveis, gentis e generosas comigo ao longa da pesquisa.

À Josefa Rouse, por ser uma das pessoas mais generosas, leves, doces e amadas que já conheci. Uma irmã de coração que fortalece minha caminhada. É recíproco!

À Profa. Dra. Alessandra Montagner, pela amizade, reflexões, escuta e por ter aceitado o desafio de estar na banca de defesa no momento final. Sua generosidade é exemplar!

À Nany Vieira, por ser uma pessoa radiante que me levou a diversas provocações e reflexões acadêmicas.

Ao Instituto Hemisférico de Performance (NYU). Em especial a Marcial Godoy Anativia e Ana Maria Dopico.

À Ines Saber e Érica Ignácio, pelo carinho, atenção, escuta e respeito ao material de pesquisa.

À Profa. Dra. Renata Aparecida Felinto dos Santos (Musa) e ao Prof. Dr. Amailton Magno Azevedo, intelectuais de ponta, que estiveram presentes em minha banca de qualificação, cujas leituras foram inspiradoras e estimulantes. Espero ter abordado, neste trabalho, um pouco das inúmeras questões que me colocaram.

À Profa. Dra. Denise Pereira Rachel, à Profa. Dra. Celina Nunes de Alcântara e ao Prof. Dr. Rosenilton Oliveira, por aceitarem o convite de participar da banca examinadora deste trabalho.

Ao Thiago Camacho, pela amizade, escuta e conversas.

À Andrea Rosenado, pelas consultorias, trocas, provocações e amizade sincera.

À Janile Arruda, pelos quase vinte anos de amizade e por sempre desejar o melhor para mim.

À Elisane Alves (Eli), por ser uma grande amiga que me ajudou muito neste processo. Foram muitos momentos de cafés, sorvetes, lanches e risadas.

Ao Eugenio Lima, por ser um grande intelectual e extremamente generoso. Uma potência de pessoa.

Ao Bruno Torres, por acreditar no poder de transformação social pelas artes. Um grande artista com o qual pude contribuir um pouco em seu percurso artístico.

À Carol Carvalho, por ser uma grande amiga e integrante da Preta Performance, com quem realizamos várias ações juntos. Uma pessoa muito especial.

A Maira Santos e Tamires Rodrigues, pela amizade sincera, carinho, atenção e respeito, que cuidam muito da minha espiritualidade. São pessoas iluminadas!

Ao Tiago Salles, pela amizade e por termos fundados juntos a Preta Performance.

A pesquisa foi realizada, parcialmente, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, e por isso agradeço a essa instituição que tornou possível a realização do estudo.

*This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- Brasil (CAPES) - Finance Code 001*

BRECHTIANA (para Abdias Nascimento)

Primeiro,
Eles usurparam a matemática
A medicina, a arquitetura
A filosofia, a religiosidade, a arte
Dizendo tê-los criado
À sua imagem e semelhança.
Depois,
Eles separaram faraós e pirâmides
Do contexto africano
Pois africanos não seriam capazes
De tanta inventiva e tanto avanço
Não satisfeitos, disseram
Que nossos ancestrais tinham vindo de longe
De uma Ásia estranha
Para invadir a África
Desalojar os autóctones
Bosquimanos e hotentotes.
E escreveram a História ao seu modo.
Chamando nações de “tribos”
Reis de “régulos”
Línguas de “dialetos”.
Aí,
Lançaram a culpa da escravidão
Na ambição das próprias vítimas
E debitaram o racismo
Na nossa pobre conta
Então,
Reservaram para nós
Os lugares mais sórdidos
As ocupações mais degradantes
Os papéis mais sujos
E nos disseram:
- Riam! Dancem! Toquem!
Cantem! Corram! Joguem!
E nós rimos, dançamos, tocamos
Cantamos, corremos, jogamos.
Agora, chega!
— *Nei Lopes*

SANTOS, Rodrigo Severo dos. **A Performance Negra no Brasil: estéticas descolonizadas na cena contemporânea**. 2023. 602f. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2023.

RESUMO

Esta pesquisa de natureza cartográfica parte da identificação e análise de ações performativas de artistas negras/os/es brasileiras/os/es, tendo como base os estudos da arte da performance (Diana Taylor, Ileana Diéguez Caballero, Leda Maria Martins, Josette Féral, Erika Fischer-Lichte) em diálogo com a perspectiva crítica pós-colonial (Frantz Fanon, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, Achille Mbembe). São analisadas as ações de artistas como Antonio Obá, Castiel Vitorino Brasileiro, Luiz de Abreu, Priscila Rezende, Renata Felinto, Musa Michelle Mattiuzzi, Lucimélia Romão, Ayrson Heráclito, Franco Fonseca, Micaela Cyrino, Ana Musidora, Val Souza, Tina Melo, Tiago Sant'Ana, Olyvia Bynum, Luanah Cruz, e as ações do coletivo Frente 3 de Fevereiro e Preta Performance, coletivo, do qual faço parte na cidade de São Paulo. Para tanto, foram empregadas técnicas de investigação, tais como: levantamento de registros em áudios e vídeos, visitas a acervos e ateliês, contato com artistas por meio de depoimentos e conversas, realização de entrevistas, acompanhamento de performances, consulta de textos críticos, utilização de catálogos de exposições, portfólios de artistas e eventos pertinentes à temática. Para a análise das ações, parto de categorias como identidade nacional, mestiçagem, branqueamento, branquitude, epistemicídio, necropolítica, imagens de controle. Problematizo como as obras dessas/es criadoras/es trazem discussões em torno de novas ordens de representação e novos regimes de visibilidade, fundamentadas na indissociabilidade entre política e representação. Sustenta-se a hipótese de que a produção de artistas negras/os/es no campo da arte da performance produz questionamentos, críticas, problematizações sobre as relações étnico-raciais no Brasil e acionam narrativas da história do país, à luz da permanência de problemas da condição social do sujeito negro na atualidade. Assim, investiga-se como a arte da performance pode ativar conhecimento histórico, político e social da população negra no Brasil.

Palavras-Chave: Performance Negra. Corpo Negro. Estéticas Descolonizadas. Autorias Negras. Cena Contemporânea.

SANTOS, Rodrigo Severo dos. **Black Performance in Brazil: Decolonized Aesthetics in the Contemporary Scene.** 2023. 602p. PhD Thesis. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2023.

ABSTRACT

This research of a cartographic nature starts from the identification and analysis of performative actions of black Brazilian artists, based on performance art studies (Diana Taylor, Ileana Diéguez Caballero, Leda Maria Martins, Josette Féral, Erika Fischer-Lichte) in dialogue with the postcolonial critical perspective (Frantz Fanon, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, Achille Mbembe). The actions of artists such as Antonio Obá, Castiel Vitorino Brasileiro, Luiz de Abreu, Priscila Rezende, Renata Felinto, Musa Michelle Mattiuzzi, Lucimélia Romão, Ayrson Heráclito, Franco Fonseca, Micaela Cyrino, Ana Musidora, Val Souza, Tina Melo, Tiago Sant'Ana, Olyvia Bynum, Luanah Cruz, are analyzed and the actions of the collective Frente 3 de Fevereiro and Preta Performance, collective, of which I am part of in the city of São Paulo. To this end, research techniques were employed, such as: collection of audio and video records, visits to collections and studios, contact with artists through testimonies and conversations, interviews, monitoring of performances, consultation of critical texts, use of exhibition catalogs, portfolios of artists and events relevant to the theme. For the analysis of the actions, I start from categories such as national identity, mestizaje, whitening, whiteness, epistemicide, necropolitics, images of control. I problematize how the works of these creators bring discussions around new orders of representation and new regimes of visibility, based on the inseparability between politics and representation. The hypothesis is that the production of black artists in the field of performance art produces questions, criticisms, problematizations about ethnic-racial relations in Brazil and triggers narratives of the country's history, in the light of the permanence of problems of the social condition of the black subject today. Thus, we investigate how performance art can activate historical, political and social knowledge of the black population in Brazil.

Keywords: Black Performance. Black Body. Decolonized Aesthetics. Black Authors. Contemporary Scene.

Lista de Figuras

Figura 1- Performance Barganha (2014), de Priscila Rezende	57
Figura 2 Performance Barganha (2014), de Priscila Rezende II	58
Figura 3 Performance Barganha (2014) de Priscila Rezende III.....	58
Figura 4 Figura O Batedor de bolsa (2011), de Dalton Paula I.....	63
Figura 5 O batedor de bolsa (2011), de Dalton Paula II.....	64
Figura 6 O batedor de bolsa (2011), de Dalton Paula III	64
Figura 7 Bori Performance Arte Oferenda à cabeça.....	76
Figura 8 Cabeça de Oxóssi. A.H. 2008/2011	76
Figura 9 Cabeça de Iemanjá. A.H. 2008/2011	77
Figura 10 Figura 9 - Cabeça de Iemanjá. A.H. 2008/2011.....	79
Figura 11 Micaela Cyrino na performance Cura (2015) II.....	80
Figura 12 Performance Agora Chupa Essa Manga (2018) I	86
Figura 13 Performance Agora Chupa Essa Manga (2018) II	86
Figura 14 Performance Agora Chupa Essa Manga (2018) III.....	87
Figura 15 Quarto de cura (2018) I.....	97
Figura 16 Quarto de cura (2018) II.....	98
Figura 17 Plantas que curam	99
Figura 18 Plantas que curam I.....	102
Figura 19 Plantas que curam II.....	103
Figura 20 Plantas que curam III	104
Figura 21 Plantas que curam IV	104
Figura 22 Atos da Transfiguração I: desapareção ou receita para fazer um santo (2015).	129
Figura 23 Colagem de Atos da Transfiguração de Antonio Obá (2015).....	129
Figura 24 Tela de Modesto Brocos. A redenção de Cam (1895)	133
Figura 25 Jogando pó branco no corpo: Atos da transfiguração, 2015.	142
Figura 26 O corpo do artista embranquecido. Atos da transfiguração, 2015.	147
Figura 27 Figura 6 - Samba do Crioulo Doido de Luiz de Abreu	153
Figura 28 Luiz de Abreu desfilando com a Bandeira.....	154
Figura 29 O samba do crioulo doido de Luiz de Abreu	163
Figura 30 O samba do crioulo doido de Luiz de Abreu	168
Figura 31 Musa Michelle Mattiuzzi em Merci Beaucoup, Blanco!	190
Figura 32 Performance Merci Beaucoup, Blanco!	191

Figura 33 Performance Merci Beaucoup, Blanco! da Musa Michelle Mattiuzzi	196
Figura 34 Registros de White Face and Blonde Hair, na Rua Oscar Freire (2012)	208
Figura 35 Renata Felinto em White Face And Blonde Hair (2012).....	209
Figura 36 Felinto em White Face, And Blonde Hair.....	215
Figura 37 Performance Tentativa de Pin-Up: Raspadinha de caramelo I	222
Figura 38 Performance Tentativa de Pin-Up: Raspadinha de caramelo II.....	222
Figura 39 Performance Tentativa de Pin-Up: Raspadinha de caramelo III.....	223
Figura 40 Registros da Performance Corretivo de Tina Melo.....	238
Figura 41 Priscila Rezende em Performance Bombril I.	266
Figura 42 Priscila Rezende em Performance Bombril II.....	266
Figura 43 Priscila Rezende em Performance Bombril III	267
Figura 44 Priscila Rezende em Performance Bombril IV	268
Figura 45 Performance A Babá Quer Passear, 2015	278
Figura 46 Performance A Babá Quer Passear em Paris	279
Figura 47 Priscila Rezende na performance Vem... pra ser infeliz	283
Figura 48 Priscila Rezende em Vem... pra ser infeliz	284
Figura 49 Priscila Rezende de costa em Vem... pra ser infeliz	285
Figura 50 As Globelezas	286
Figura 51 Luanah Cruz em Experimento 15- Tipo Exportação I.....	294
Figura 52 Luanah Cruz em Experimento 15- Tipo Exportação II.....	295
Figura 53 Luanah Cruz em Experimento 15- Tipo Exportação III	296
Figura 54 Val Souza em Performance Can you see it?! I.....	300
Figura 55 Val Souza em Performance Can you see it?! II	301
Figura 56 Val Souza em Performance Can you see it?!III	303
Figura 57 Val Souza em Performance Can you see it?! IV	310
Figura 58 Val Souza em Performance Can you see it?! V	315
Figura 59 Case-se Comigo? (2015).....	316
Figura 60 Performace Case-se Comigo? (2015).....	317
Figura 61 Performance Leite Derramado.	330
Figura 62 Busto de Ana Musidora em Leite Derramado.	330
Figura 63 Ana Musidora em Leite Derramado.....	331
Figura 64 Vestido em Performance Leite Derramado.....	340
Figura 65 Renata Felinto em Performance Axexê I	344

Figura 66 Renata Felinto em Performance Axexê II.....	344
Figura 67 Renata Felinto em Performance Axexê III.....	345
Figura 68 Renata Felinto em Performance Axexê IV	346
Figura 69 Renata Felinto em Performance Axexê VI	354
Figura 70 Renata Felinto em Performance Axexê VII.....	355
Figura 71 Transmutação da Carne (2015) de Ayrson Heráclito I	371
Figura 72 Transmutação da Carne (2015) de Ayrson Heráclito II.....	372
Figura 73 Transmutação da Carne (2015) de Ayrson Heráclito III.....	377
Figura 74 Transmutação da Carne (2015) de Ayrson Heráclito IV	378
Figura 75 Transmutação da Carne (2015) de Ayrson Heráclito V.....	378
Figura 76 Transmutação da Carne (2015) de Ayrson Heráclito VI	381
Figura 77 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum I.....	390
Figura 78 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum II	391
Figura 79 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum III.....	391
Figura 80 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum IV.....	392
Figura 81 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum V	392
Figura 82 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum VI.....	393
Figura 83 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum VII	393
Figura 84 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum VIII	394
Figura 85 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum IX.....	394
Figura 86 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum X	395
Figura 87 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum XI.....	395
Figura 88 Monumento Horizontal (2004) I.....	427
Figura 89 Monumento Horizontal (2004) II.....	428
Figura 90 Frente 3 de Fevereiro, Ação B	435
Figura 91 Castiel Vitorino Brasileiro em Performance Como se preparar para guerra I	438
Figura 92 Castiel Vitorino Brasileiro em Performance Como se preparar para guerra II.....	439
Figura 93 Tiago Sant'Ana em Apagamento #1 (Cabula) I.....	447
Figura 94 Tiago Sant'Ana em Apagamento #1 (Cabula) II	447
Figura 95 Tiago Sant'Ana em Apagamento #1 (Cabula) III.....	448
Figura 96 Performance MIL LITROS DE PRETO: a maré está cheia (2019) I	457
Figura 97 Performance MIL LITROS DE PRETO: a maré está cheia (2019) II	457
Figura 98 Mães de Maio durante um dos protestos, São Paulo.....	467

Figura 99 Luto do Movimento Mães de Maio.....	467
Figura 100 Mães de Maio na praia do Gonzaga, em Santos.	468
Figura 101 Ato das mães de Maio	468
Figura 102 MIL LITROS DE PRETO: a maré está cheia.....	474
Figura 103 MIL LITROS DE PRETO: a maré está cheia, no Largo da Batata (SP).	479
Figura 104 MIL LITROS DE PRETO: Movimento das Mães de Maio	480
Figura 105 Instalação do final da Performance MIL LITROS DE PRETO: a maré está cheia	480
Figura 106 Do chicote ao cassetete (2018) I	489
Figura 107 Do chicote ao cassetete (2018) II.....	490
Figura 108 Fuzilamento (2019) I.....	491
Figura 109 Fuzilamento (2019) II	491
Figura 110 Nossas Mães (2020) I.....	492
Figura 111 Nossas Mães (2020) II	494
Figura 112 Nossas Mães (2020) III	494
Figura 113 Nossas Mães (2020) IV	495
Figura 114 Experimentações artísticas no espaço público I.....	500
Figura 115 Experimentações artísticas no espaço público II	501
Figura 116 Experimentações artísticas no espaço público III	501
Figura 117 Experimentações artísticas no espaço público IV	503
Figura 118 Experimento Cuidado Frágil I.....	505
Figura 119 Experimento Cuidado Frágil II	506
Figura 120 Experimento Cuidado Frágil III.....	506
Figura 121 Experimento Cuidado Frágil IV	507
Figura 122 Experimento Cuidado Frágil V	508
Figura 123 Experimento Cuidado Frágil VI.....	509
Figura 124 Experimento Cuidado Frágil VII	510
Figura 125 Experimento Cuidado Frágil VIII.....	511
Figura 126 Negrotério na Rede Beija-flor I	522
Figura 127 Negrotério na Rede Beija-flor II	523
Figura 128 Negrotério na Rede Beija-flor IV.....	524
Figura 129 Negrotério na Rede Beija-flor V	525
Figura 130 Negrotério na Rede Beija-flor VI.....	526

Figura 131 Negrotério na Bienal de São Paulo I.....	534
Figura 132 Negrotério na Bienal de São Paulo II.....	535
Figura 133 Negrotério na Bienal de São Paulo III	535
Figura 134 Negrotério na Bienal de São Paulo IV	536
Figura 135 Negrotério na Bienal de São Paulo V	536
Figura 136 Negrotério na Bienal de São Paulo VI.....	537
Figura 137 Negrotério na Bienal de São Paulo VII.....	538
Figura 138 Negrotério na Bienal de São Paulo VIII	538
Figura 139 Negrotério na Bienal de São Paulo IX	539
Figura 140 Imagem de laudo necroscópico	543
Figura 141 Negrotério: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru I	551
Figura 142 Negrotério: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru II.....	553
Figura 143 Negrotério: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru III.....	553
Figura 144 Negrotério: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru IV.....	556
Figura 145 Negrotério: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru V.....	559
Figura 146 Negrotério: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru VI.....	559
Figura 147 Video da performance Negrotério (2017).....	565

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO: Tirando a máscara de flandres e rompendo com o pacto colonial do silêncio.....	17
1. CAPÍTULO I - PERFORMANCE NEGRA: EM BUSCA DE UM CONCEITO.....	32
1.1 Perspectiva crítica pós-colonial	32
1.2 Notas sobre a arte da performance	42
1.3 Corpo negro, presença, performatividade.....	53
1.4 Conexões entre ritual, cura e performance	71
1.5 Performance Negra: uma abordagem conceitual	105
2. CAPÍTULO II – IDENTIDADE NACIONAL	117
2.1 Identidade nacional no Brasil	117
2.2 Antonio Obá: Atos da Transfiguração	126
2.3 Luiz de Abreu: O Samba do Crioulo Doido	149
2.4 Onda negra: performando a identidade nacional	173
3. CAPÍTULO III- BRANQUEAMENTO E BRANQUITUDE	176
3.1 Branqueamento e branquitude no Brasil.....	176
3.2 Musa Michelle Mattiuzzi: <i>Merci Beaucoup, Blanco!</i>	188
3.3 Renata Felinto: White Face and Blonde Hair	206
3.4 Luanah Cruz: Tentativa de Pin-Up: Raspadinha de caramelo	218
3.5 Tina Melo: <i>Corretivo</i>	235
3.6 Onda Negra: performando branqueamento e a branquitude no Brasil.	249
4. CAPÍTULO IV- IMAGENS DE CONTROLE.....	253
4.1 Imagens de controle no Brasil	253
4.2 Priscila Rezende: Bombril e Vem... pra ser infeliz.....	263
4.3 Val Souza: Can you see it? e Case-se Comigo?	298
4.4 Ana Musidora: Leite derramado	326

4.5	Renata Felinto: Axexê de A Negra ou o Descanso das Mulheres que Mereciam Serem Amadas.....	342
4.6	Onda Negra: performando as imagens de controle.....	356
5.	CAPÍTULO V- EPISTEMICÍDIO.....	358
5.1	Epistemicídio no Brasil.....	358
5.2	Ayrson Heráclito: transmutação da carne.....	366
5.3	Olyvia Bynum: Esclarecimento.....	387
5.4	Onda negra: performando o epistemicídio no Brasil.....	415
6.	CAPÍTULO VI - NECROPOLÍTICA.....	418
6.1	Necropolítica no Brasil.....	419
6.2	Frente 3 de Fevereiro (F3F): <i>Ação Bandeiras</i> (2005).....	425
6.3	Castiel Vitorino Brasileiro: <i>Como se preparar para a guerra</i> (2017).....	436
6.4	Lucimélia Romão: Mil Litros de Preto.....	454
6.5	Onda negra: performando a necropolítica.....	484
7.	CAPÍTULO VII - COLETIVO PRETA PERFORMANCE.....	487
7.1	Coletiva Preta Performance.....	487
7.2	Preta Performance: <i>Negrotério</i>	495
7.3	Negrotério: 32º Bienal de São Paulo - Incerteza Viva.....	526
7.4	Negrotério: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru.....	540
8.	ONDA NEGRA: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	568
8.1	CARTA A JOVENS PESQUISADORIES NEGRES, EMPOBRECIDES E PERIFÉRIQUES.....	572
9.	REFERÊNCIAS.....	575

I. INTRODUÇÃO: Tirando a máscara de flandres e rompendo com o pacto colonial do silêncio

*Eu carrego o sonho e a esperança do homem escravizado*¹

(Maya Angelou, 1978)

Este é um trecho do poema “Ainda assim, eu me levanto” da escritora e poetisa afro-americana Maya Angelou (1928-2014). Ele está impresso na parede do meu quarto. Eu o li todos os dias como um ritual diário de sobrevivência. Cada vez que o leio parece que vejo minha vida resumida nele. O entendo como uma fala-desejo que trata do agenciamento, do levante, da retomada e da necessidade de (re)inventar e projetar mundos possíveis para aquelas pessoas que foram desumanizadas com a escravização negra no mundo ocidental e que ainda têm sua humanidade retirada pela colonialidade. Talvez seja por isso que gosto tanto dele.

Apresentar as motivações iniciais pelas quais escolhi estudar a temática étnico-racial² no campo da arte da performance é, para além de um ato de apresentação para os leitores e leitoras, um ato político, pois será necessário romper com o pacto colonial de silêncio do “Outro”. Por isso, trago à tona episódios inscritos no meu corpo, na minha subjetividade e na minha psique que durante muito tempo tentei esquecer, mas que me fizeram “tornar-me negro” parafraseando a psicanalista e escritora brasileira Neusa Santos Souza.

Pelo meu fenotípico e aparência física sou lido socialmente como homem negro³. Essa informação e localização racial é importante porque produziu situações, experiências e lógicas

¹ ANGELOU, Maya. “Ainda assim, eu me levanto”. Tr. Mauro Catopodis. Vinte Cultura e Sociedade, 15 de fevereiro de 2014. Disponível em: <<https://vinteculturaesociedade.wordpress.com/2014/02/15/still-rise-de-maya-angelou-em-duas-traducoes/>>. Acesso em 20 de jan. de 2019.

² O termo relações étnico-raciais para a pedagoga brasileira Nilma Lino Gomes referem-se às: [...] relações imersas na alteridade e construídas historicamente nos contextos de poder e das hierarquias raciais brasileiras, nos quais a raça opera como forma de classificação social, demarcação de diferenças e interpretação política e identitária. Trata-se, portanto, de relações construídas no processo histórico, social, político, econômico e cultural. (GOMES, 2010, p. 18).

³ Conforme o filósofo Achille Mbembe estamos diante de um termo inventado para “significar exclusão, embrutecimento e degradação, ou seja, um limite sempre conjurado e abominado. Humilhado e profundamente desonrado, o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em uma coisa e o espírito em mercadoria- a cripta viva do capital” (MBEMBE, 2018b, p. 21), mas nunca um Ser humano. Para o autor, o substantivo negro carrega a ideia de um modelo de sujeito racializado determinado por uma série de imagens, imaginários e fabulações desumanizantes provenientes de uma lógica colonial. “Negros, aliás, sempre foi o nome por excelência do escravo- *homem-metal*, *homem-mercadoria* e *homem-moeda*. O complexo escravagista atlântico, no centro do qual se encontra o sistema de *plantation* no Caribe, no Brasil ou nos Estados Unidos, foi um elo notório na constituição do capitalismo moderno” (MBEMBE, 2018b, p.93). O termo se converteu positivamente para os movimentos negros, assumindo um tom exaltatório como símbolo de beleza, orgulho, luta política e consciência racial.

de silenciamento e invisibilidade que foram responsáveis pela perda da minha própria voz, mas que contribuem significativamente para a proposição do tema deste estudo e pensamentos aqui compartilhados.

Eu sempre soube que sou uma pessoa negra porque meus avôs maternos eram negros de pele escura e minha avó relatava narrativas fragmentadas da sua bisavó que tinha sido escravizada na época do Brasil Colonial. Eu não sabia as significações sociais, os vestígios de negatividade, as fabricações de imagens, delírios e fantasmas do passado revividos no presente que estão projetados pelo olhar da branquitude sobre as pessoas negras. Nesse sentido, a intelectual e artista multidisciplinar Grada Kilomba destaca que “no racismo cotidiano, a pessoa *negra* é usada como tela para projeções do que a sociedade *branca* tornou tabu. Tornamo-nos um depósito para medos e fantasias *brancas* do domínio da agressão ou da sexualidade”. Segundo ela, “é por isso que, no racismo, a pessoa negra pode ser percebida como ‘intimidante’ em um minuto e ‘desejável’ no momento seguinte, e vice-versa”. (KILOMBA, 2019, p. 78). Eu precisei passar por experiências de sofrimento, humilhação e violência para entender o que é ser tratado como um “negro”. O trauma das pessoas *negras*, como afirma Grada Kilomba, provém do “contato com a violenta barbaridade do mundo *branco*, que é a irracionalidade do racismo que nos coloca sempre como a/o/o ‘Outra/o/e’, como diferente, como incompatível, como conflitante, como estranha/o/e e incomum” (KILOMBA, 2019, p. 40).

Na tentativa de localizar o lugar social e subjetivo de onde eu falo⁴ como uma “posição de onde olho para o mundo para então intervir nele” (BORGES, 2017), localizo-me como homem negro, nordestino, descendente de família negra, atravessado pelas memórias indígenas (potiguaras e tapuias), artista, pesquisador e professor que trabalha com artes em São Paulo, e que vivencia situações racistas e xenofóbicas⁵ cotidianamente na cidade. Tais opressões são inteligíveis, do ponto de vista teórico, a partir de uma perspectiva interseccional⁶, isto é, um “sistema de opressão interligada”, tal como definiu Patricia Hill

⁴ BORGES, Rosana. In: MOREIRA, Matheus; DIAS, Tatiana. O que é ‘lugar de fala’ e como ele é aplicado no debate público. Nexo Jornal, 15 jan.2017. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/15/O-que-%C3%A9-%E2%80%98lugar-de-fala%E2%80%99-e-como-ele-%C3%A9-aplicado-no-debate-p-%C3%BAblico>>. Acesso em: 19/07/18.

⁵ O cientista social Carlos Moore lembra que tanto os gregos quanto os romanos eram profundamente xenófobos, considerando automaticamente como “bárbaros” todo e qualquer estrangeiro (MOORE, 2007, p. 34).

⁶ Sobretudo as teóricas feministas negras como Kimberlé Crenshaw (2004), bell hooks (2019a), Patricia Hill Collins (2019), Lélia Gonzales (1984), dentre outras, têm produzido sistematicamente uma reflexão teórica e

Collins (2019). Eu produzo, escrevo e pesquiso não do centro (KILOMBA, 2019, p. 57), mas a partir da periferia, da margem, pois coloco meu discurso dentro da minha própria realidade, numa perspectiva dissonante das elites sociais: é deste lugar que eu falo.

Como tornar-se negro? O que acontece depois que te chamam de vagabundo? Em 2006, eu estava dentro de uma agência do Banco do Brasil na cidade de Natal/RN, tentando pagar algumas contas e realizar um saque porque eu iria para uma festa com alguns amigos do grupo de teatro. O caixa eletrônico não estava respondendo e mudei para outro.

A agência estava vazia. De repente, entrou um homem na agência. Ele era alto, branco, olhos azuis e usava um chapéu na cabeça. Ele estava com a carteira, o aparelho de celular e a chave do carro na mão. Eu estava numa ponta do caixa e ele na outra. Ele me olhou fixamente e eu o olhei. Achei que ele estava me reconhecendo de algum lugar. bell hooks⁷ nos lembra que olhar⁸ pode ser perigoso, pois “existe poder em olhar” (hooks, 2019a, p. 215). Ele me olhou mais de duas vezes, de baixo para cima. Começou a tossir como se estivesse muito nervoso. Ao sair da agência, sua carteira caiu no chão, ele rapidamente me olhou, pegou a carteira e saiu da agência. Eu continuei a fazer as transações bancárias. De repente, escuto um grande barulho na porta de vidro do banco. Entra um policial e grita: “mãos para cima vagabundo!”. Eu que nunca tinha vivido uma situação daquela, disse: o que está acontecendo? Ele gritou mais alto: “mãos para cima senão eu atiro!”. Eu levantei os braços. O policial com voz enfática disse: “o senhor aqui disse que você queria assaltar ele dentro da agência, agora!” Eu disse: deve estar havendo um mal-entendido, pois eu sou estudante e artista. Ele aproximou a arma da minha cabeça e disse: “me mostra seus documentos aí!” Com a arma na minha cabeça eu tirei a minha carteira de estudante e mostrei

epistemológica sobre o conjunto de sistemas discriminatórios como o gênero, o racismo, o patriarcado, a opressão de classe estabelece processos discriminatórios.

⁷ bell hooks é o pseudônimo adotado pela intelectual e feminista norte-americana Gloria Jean Watkins como uma homenagem à sua avó paterna, uma mulher indígena. O nome é grafado com letras minúsculas de propósito, como um ato de insurreição e autodenominação. Ela escolheu seu nome e a forma como seria escrito, e por isso, dentro do trabalho, adoto a grafia em minúsculo.

⁸ Abordando o “olhar” como um gesto político de resistência, dotado de potencial para expressar questionamento, confronto e desafio à autoridade, bell hooks (2019a) ao falar sobre as políticas da escravidão, diz que as pessoas negras escravizadas (homens, mulheres e crianças) eram punidas pelos homens brancos por olhar fixamente, por olhar sem permissão. Os escravizados eram privados do direito de olhar conforme sua necessidade. O “olhar” tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado” (hooks, 2019a, p. 217). Olhar e falar é sair da posição de objeto para se tornar sujeito ativo no mundo e questionar a realidade. A concepção do olhar como espaço de agência e resistência, no qual as pessoas negras podem se posicionar como sujeitos, contestar o olhar do Outro e nomear o que veem aparecerá em diversas performances dos artistas analisados neste estudo. Eles politizam as relações de “olhar”, como forma de resistência.

para ele. Quando ele viu que eu era estudante da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), baixou a arma e me pediu desculpas. O rapaz também me pediu desculpa pelo mal-entendido disse ele: “desculpa aí, é que você me olhou tão forte que achei que ia me assaltar. “Desculpa mesmo!”. Eu fui forçado a lidar com as fantasias e fantasmas com o qual não me identifico, mas que aquele homem branco projetou em mim. Tornei-me negro!

Ser negro é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou repouso, por uma dupla injunção: a de encarnar o corpo e os ideais de Ego do sujeito branco e de recusar, negar e anular a presença do corpo negro. Nisto reside, a nosso ver, a espinha dorsal da violência racista, violência que, *mutatis mutandis*, poderia ajudar-nos a melhor entender o fardo imposto a todos os excluídos da norma psicossomática criada pela classe dominante branca ou que se autodefine desta maneira. (COSTA, 1986, p. 156)

Descredenciado. Sequestrado. Negado. Anulado. Sai do banco envergonhado, sem ter noção de quem eu era naquele momento. O antropólogo Alex Ratts, analisando a trajetória de vida da historiadora e intelectual negra Beatriz Nascimento, lembra que “o racismo é uma experiência que retira o sujeito de si mesmo, anulando-o em vida” (RATSS, 2006, p. 48). Um buraco abriu no meu peito e fiquei totalmente desconcertado corporalmente. Eu apenas chorava na caminhada inteira da agência até a minha casa. Quando cheguei, a primeira coisa que minha mãe perguntou: “Por que você está com os olhos vermelhos?”. Eu estava muito envergonhado e disse: caiu poeira nos meus olhos. Eu estava com muita vergonha daquilo ter acontecido comigo e com um sentimento de incompetência, de incapacidade. Na minha cabeça, eu era o culpado por aquela situação, por ter olhado para aquele rapaz e por estar com o cabelo grande e solto. Prometi para mim mesmo que ninguém jamais saberia dessa violência. Eu não tinha parâmetro para ler aquela situação como uma violência racista.

Após o episódio do banco, passei um bom tempo em silêncio, negligenciando aquela situação, mas romper com o silêncio é, como diria a filósofa e feminista Djamila Ribeiro (2017), “romper com as violências naturalizadas cotidianas que muitas vezes não se percebem como violência”. Se eu não me incomodasse, não me questionasse, eu estaria compactuando, admitindo aquele tipo de violência e desumanização em relação ao meu corpo. Depois da vergonha, veio a raiva pela reação daquela situação racista. A escritora feminista Audre Lorde entende a raiva como uma categoria política mobilizadora de mudanças. Para ela, ódio e raiva são sentimentos muito distintos. “O ódio é a fúria daqueles que não compartilham os nossos objetivos, e a sua finalidade é a morte e a destruição. A raiva é um sofrimento causado pelas distorções entre semelhantes, e a sua finalidade é a mudança.” (LORDE, 2019, p. 161).

Eu precisava expressar essa raiva, romper com aquela tortura silenciosa, com aquela máscara de flandres historicamente colocada na boca das pessoas negras escravizadas – no contexto da dominação colonial – para conter o corpo e silenciar nossa voz, porque como diria a artista e escritora Jota Mombaça, “o silenciamento dos sujeitos negros permite que a fala colonial branca se consolide como verdade sem a interferência de discursos contrários⁹”. Eu precisava encontrar uma forma de nomear as minhas dores (hooks, 2019a) e liberar minha raiva ao produzir ações¹⁰ que tratassem dessa violência histórica. “Eu não posso esconder a minha raiva para poupar vocês da culpa, ou não magoá-las, ou evitar que vocês reajam com raiva; pois fazer isso é banalizar todo nosso empenho.” (LORDE, 2019, p. 162).

Comecei a liberar estas vozes com as artes, um importante processo de recuperação da minha própria voz, especificamente na arte da performance (GOLDBERG, 2015). Foi uma possibilidade de tentar dar conta do “invisível”, daquilo que fora da poética é difícil de explicar.

Ser negro é tomar posse desta consciência e criar uma nova consciência que assegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração. Assim, ser negro não é uma condição dada, a priori. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro. [...] a construção de uma nova identidade é uma possibilidade que nos aponta esta dissertação, gerada a partir da voz de negros que, mais ou menos contraditória ou fragilmente, batem-se por construir uma identidade que lhe dê feições próprias, fundada, portanto, em seus interesses, transformadores da História - individual e coletiva, social e psicológica. (SOUZA, 1983, pp. 77-78)

No ano de 2007, já no curso de Licenciatura em Teatro, o meu cabelo continuava grande. Durante o curso, o cabelo me rendia o título de “ator exótico¹¹”. Sempre me diziam que meu cabelo me deixava com *sex appeal* em cena. Fiz duas graduações simultâneas, e no curso de Gestão Desportiva e de Lazer eu era literalmente o “rapaz exótico”. Um dos professores do curso dizia: “você não é um homem, é uma entidade”. Na licenciatura em

⁹ MOMBAÇA, Jota. **Pode um cu mestiço falar?**. Medium, Jan 06, 2015. Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>>. Acesso em: 25 de julho de 2018.

¹⁰ Em 2007, enquanto aluno do curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), participei do curso **Jogo em Cena II**, ministrado pelo professor e encenador Marcos Aurélio Martins Bulhões. A partir das inquietações da obra **O Lamento da Imperatriz**, da coreógrafa alemã Pina Bausch, criamos um experimento coletivo que resultou numa performance urbana realizada na praia de Ponta Negra – RN, intitulada “A Praia” (2009). A minha ação consistia em ficar nu, falar um fragmento textual de Brecht – que negava o meu corpo negro –, ao mesmo tempo que me pintava inteiro com farinha branca.

¹¹ Este é um tipo de violência que frequentemente passa despercebido, disfarçada em forma de elogio. No ocidente o padrão estabelecido é de uma supremacia racial branca heteropatriarcal que enxerga com os olhos etnocêntricos quaisquer traços de etnias ou culturas não-brancas. Chamar uma pessoa negra de exótica é desumanizá-lo, porque é considerá-la como extravagante/ diferente e fora da estética branca e europeia dita como comum.

teatro, depois de fazer uma improvisação em uma das aulas da disciplina de Atuação I, no momento da avaliação, uma das alunas disse: “Por que você não amarra este cabelo, na cena, acho que o personagem ficou muito ‘exótico’ assim”. Tornei-me um negro!

Na semana seguinte, antes de uma prática de yoga na disciplina de Atuação III, eu conversava com uma amiga sobre alguns artistas negros no Brasil que no senso comum não são considerados negros, mas “morenos”. A minha amiga me perguntou: “você se considera negro?”. Eu respondi: “sim, claro”. A professora ouvindo toda a conversa se aproximou e disse: “você é um negro, mas não um negro brasileiro, mas um negro norte-americano como Denzel Washington, John Led”. Eu não sabia porque ela tinha dito isto e também não sabia o que responder, tomei aquilo como um elogio no momento. No entanto, passei aula inteira me questionando qual seria a diferença de ser negro no Brasil e nos Estados Unidos. Aquela situação me fez refletir inspirado nas palavras da historiadora Antonia Aparecida Quintão, ela explica que o racismo na sociedade brasileira, algumas vezes, se manifesta em comportamentos que não podemos observar ou detectar rapidamente. “Trata-se, portanto, de procurar analisar o que está oculto sob o manto da indiferença, o que está implícito, as omissões, os silêncios, a inexistência, a ambiguidade.” (QUINTÃO, 2014, p. 57).

No contexto familiar, minha mãe sempre foi extremamente afetuosa e amorosa, mas sempre dizia que eu não poderia deixar meu cabelo crescer mais. Para ela, cortar meu cabelo era passar por um processo de higienização da minha imagem. Segundo ela, eu estava ridículo, e até meus amigos tiravam “onda” com meu cabelo, pois quando eu tomava banho na praia e saía do mar, eles me chamavam de “cabelo de sargassum”. Meu cabelo virou piada dentro do grupo de teatro. Meu cabelo agredia tanto minha mãe que um dia ela me pegou pelo braço, me jogou no estofado e ameaçou: “eu vou cortar seu cabelo agora. Este seu cabelo não te deixa homem, fica parecendo um ‘nego’ do pé morro da praia”. Afinal, de três filhos homens, eu era o único que tinha cabelo grande. Tornei-me negro!

Essas são algumas experiências pessoais que atravessam a temática estudada.

No ano de 2015, comecei a trabalhar como “formador brincante” na Rede Cultural Beija Flor, uma ONG na periferia de Diadema/SP que recebe crianças e adolescentes (na sua maioria negras) em situação de vulnerabilidade social. Na rotina diária da ONG, com frequência os jovens negros eram vítimas de uma chuva de injúrias e até saudavam uns aos outros com expressões racistas. Essa violência me afetava profundamente, sobretudo porque

sou um homem negro, e porque aqueles jovens – brancos e negros – apenas reproduziam imaginários racistas.

Como artista e educador¹², eu também não podia banalizar ou naturalizar essa violência racista. Implicava entrar numa luta antirracista, num posicionamento estético e político por meio de práticas artísticas que discutissem e problematizassem a identidade racial negra e as relações raciais no Brasil (BENTO, 2002). Queria construir caminhos alternativos, desvios, linhas de fuga, ações de resistência que tratassem das questões raciais através da arte da performance.

A partir de então, iniciei uma pesquisa sobre o genocídio da juventude negra no Brasil e, assim, entrei em contato com várias/os/es artistas negras/os/es contemporâneas/os/es que adotam, em suas produções estéticas, um recorte racial. Paralelamente a isso, passei a ministrar uma oficina contínua de Performance, na qual busquei ampliar as referências e o repertório cultural dos participantes. Isso foi feito por meio da exposição e análise de materiais fotográficos e videográficos de artistas negras/os/es que abordam questões raciais no contexto brasileiro. Apresentei também as provocativas instalações e intervenções artísticas do artista Artur Barrio no espaço público, principalmente as imagens da ação com as trouxas com carne, sangue e ossos jogados em um rio, em Belo Horizonte (1970), na qual se percebe um apelo político associado aos assassinatos do regime militar e dos grupos de extermínio¹³.

A partir do curso de Performance e do contexto da ONG, surgiu *Negrotério*¹⁴, uma ação performativa crítica e política que busca estabelecer um diálogo sobre o genocídio da população pobre, preta e periférica no Brasil, com foco especial nas/os/es jovens negras/os/es. A partir dessa ação, surgiu a Preta Performance, coletiva independente, nascida em 2016, na periferia de Diadema/SP. Composto por artistas negras/os/es que pesquisam as relações étnico-raciais no Brasil com o objetivo de promover ações estéticas descolonizadas e antirracistas nas linguagens da performance e do audiovisual. Configura-se como um espaço de luta, fortalecimento e cura, que recupera e resgata o passado de modo a transformar o presente, como potência criativa que se baseia no exercício da descolonização do pensamento

¹² Eu, assim como os demais educadores Brincantes (Fabíola Moraes, Tiago Salis, Juliana) da ONG, trabalhávamos, através de múltiplas ações, no sentido de desconstruir estereótipos cristalizados durante séculos de colonização como primeiro passo para um exercício de cidadania fundamentado nas raízes, no imaginário dos jovens sobre a cultura negra.

¹³ Artur Barrio. In: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa47/artur-barrio>>. Acesso em: 11/04/2017.

¹⁴ Na última parte do trabalho, analiso essa ação.

e do corpo, um encontro de artistas com suas diversas negritudes. A Coletiva é parte fundante da minha pesquisa e foi a partir dela que coloquei em práticas diversos conceitos estudados.

Com base nessas experiências pessoais, pedagógicas e estéticas, juntamente com uma pesquisa contínua sobre a crescente e intensa presença de artistas negras/os/es na arte da performance, cujas ações questionam, criticam e problematizam aspectos históricos, sociais e políticos do nosso país, surgiu o desejo de realizar um projeto de doutorado.

Durante a pesquisa me aproximei da ampla produção sobre a cultura negra no Brasil: as culturas musicais e religiosas irrigadas e hidratadas pelos valores culturais afro-atlânticos, o teatro negro, as estéticas negras, as escrituras cênicas inspiradas nos rituais religiosos de matrizes africanas investigados por pesquisadoras/es/ies, ensaístas e artistas presente em dissertações, teses, artigos, ensaios e livros de autoras/es como em Leda Maria Martins, Janaína Barros Silva Viana, Adriana de Oliveira Silva, Amailton Magno Azevedo, Renata Aparecida Felinto dos Santos, Thais Fernanda Alves Avelar, Monica Pereira de Santana, Márcia Cristina Da Silva Sousa, Valdimere Pereira de Souza, Yasmin de Freitas Nogueira, Alexandre Araújo Bispo, Castiel Vitorino Brasileiro, Ayrson Heráclito, Roberto Conduru, Winny Silva da Rocha, Luiz Augusto Barbosa, Rubia Bernardes Nascimento.

Apesar dessa vasta produção sobre a cultura negra no Brasil, não havia encontrado trabalhos que investigassem especificamente o conceito de Performance Negra à luz da arte da Performance e com seu entendimento a partir das vozes de criadoras/es. Tendo em vista a carência da bibliografia e de estudos acadêmicos que entendem o conceito de Performance Negra e que levassem em consideração as vozes de artistas, pensei, então, no doutorado como uma resposta.

I

O que é a Performance Política Negra no Brasil? Como as/os/es artistas negras/os/es entrecruzam estética, ativismo negro e militância antirracista em suas performances? Como os corpos negros têm tratado de temas e assuntos invisibilizados pelo olhar colonial? Pode a arte da Performance proporcionar formas de percepção relativas às dificuldades das populações negras? Qual a identidade nacional é possível imaginar a partir das obras de artistas negras/os/es? Quais questionamentos suas obras têm mobilizado? Essas inquietações iniciais motivaram o desenvolvimento desta pesquisa.

Desde o final do século XX e início do século XXI têm surgido uma “Onda Negra”, uma multiplicidade de ações, no âmbito artístico, realizadas por artistas negras/os/es que, através da arte da performance, agenciam assuntos e problemáticas conectados com as relações étnico-raciais no Brasil. Trata-se de criações caracterizadas pelo avanço, autonomia, formas de inventividade e diversidade artística dados os obstáculos impostos pelo racismo estrutural no Brasil. Entre diversas/os/es artistas e coletivos, destaco: Antônio Obá, Ayrson Heráclito, Denise Pereira Rachel, Caetano Dias, Dalton Paula, João Manoel Feliciano, Luiz de Abreu, Val Souza, Moisés Patrício, Musa Michelle Mattiuzzi, Priscila Resende, Paulo Nazareth, Renata Felinto, Rommulo Vieira da Conceição, Tieta Macau, Rubiane Maia, Tiago Sant’Ana, Janaiana Barros, Jorge Lopes, Rafael Bqueer, Ricardo Aleixo, Jorge Lopes, Renata Sampaio, Jota Mombaça, Rosa Luz, Ana Musidora, Malaykasn, Erica Malunguinho, Gabriel Massan, Arethasadick, Olyvia Bynum, Wagner Leite, Alohá de La Queiroz, Andrea Mendes, Saraelton Panamby, Rubia Bernardes Nascimento, Dinho Araujo, Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Juliana dos Santos, Natalia Marques, Millena Lízia, Sabrina Rauta, Davi de Jesus, Nanda Canuta Ribeiro, Micaela Cyrino, Millena Lízia, Keila Serruya, Mônica Santana, Tina Melo, Flip Couto, Fênix Negra Zion, Silvana Rodrigues, Carlos Martiel, Rafa Éis, Mariana Maia, Charlene Bicalho, Benjamin Abras, Winny Rocha, Luanah Cruz, Eugenio Lima, Elmir Matheus, Preto Amparado, Yasmin Nogueira, Rodrigo Antero, Taiana Lemos, Nelson Bruno Delfino, Paloma Alecrim, Ana Flávia Cavalcanti, Kelson Succi, Edilson Militão, Tiago Gualberto, Marcelo D’ Salet, Jaime Lauriano, Castiel Vitorino Brasileiro, Anderson Feliciano, Laís Machado, Franco Fonseca, Sanara Rocha, Lucimélia Romão, Benedita Arcoverde, o Coletivo Frente 3 de Fevereiro, Coletivo Preta Performance, Em legítima Defesa dentre outros¹⁵.

A arte da Performance entra como uma linguagem em que a dimensão estética e ética, política e social, memória e vivência entrecruzam-se para transmitir sensibilidades e pensamentos críticos da sociedade brasileira atravessados pela tensão entre pessoal e coletivo, fazer reivindicações políticas, manifestar o senso de identidade social de um grupo (TAYLOR, 2009), romper silenciamentos e historicizar narrativas a partir do mundo negro (CÉSAIRE, 2010) na tentativa de descolonizar corpos e mentes por meio de perguntas e questionamentos que as ações suscitam. Essas criações são marcadas pelo agenciamento

¹⁵ No campo do teatro, estima-se que exista no Brasil aproximadamente 130 companhias de teatro, formadas majoritariamente por atores, atrizes e diretores negras/os/es segundo as informações da Fundação Cultural Palmares (2013). Companhias como Capulanas Cia de Arte Negra, Cia. Os Crespos, Em Legítima Defesa, Bando de Teatro Olodum, Companhia Black Preto, Companhia Étnica de Arte e Dança, Companhia Dois em Cena, Companhia Rubens Barbot, Cabeça Feita dentre outras.

crítico de acontecimentos históricos e cotidianos que atravessam a formação histórica do Brasil, operando com um refinamento poético e inteligência crítica na (re)criação de novos imaginários e olhares para além das narrativas atávicas de subjugação e escravismo da população negra.

Se, como diz a filósofa Djamila Ribeiro (2017) “quando eu não tenho direito à voz, a minha humanidade está sendo negada”, o trabalho desses artistas rompe com o brutal regime de silenciamento das pessoas negras e reinventam as múltiplas facetas do que é ser pessoa negra no Brasil, devolvendo-lhes a humanidade historicamente roubada. Esses artistas são porta-vozes, autores e autoridades de sua própria realidade, protagonistas da história. Neste trabalho, problematizo e interpreto essas múltiplas vozes.

A “Onda Negra” vem ganhando espaços em diferentes contextos. Em 2013, na cidade de Nova York aconteceu a exposição intitulada “*Radical Presence: Black Performance In Contemporary Art*”¹⁶, que mostrou o crescente reconhecimento e visibilidade de artistas afro-descendentes dos Estados Unidos e do Caribe que atuam na arte da performance. Adentrando nas ações performativas da exposição, foi possível perceber que o próprio corpo da artista entra como elemento disparador de ideias e conceitos que problematizam temas em torno da identidade racial, diáspora africana, colonização, cultura afro-americana, gênero, sexualidade, classe, estereótipos raciais, estereótipos históricos sobre a sexualidade masculina e sua virilidade, humor racista, representações do corpo negro feminino, a invisibilidade de mulheres e homens negros na sociedade, tradições africanas dentre outros. Tais temáticas podem ser observadas nos trabalhos de: Derrick Adams, Terry Adkins, Papo Colo, Jamal Cyrus, Jean-Ulrick Désert, Zachary Fabri, Sherman Fleming (aka RODFORCE), Coco Fusco, Theaster Gates, Girl [Chitra Ganesh + Simone Leigh], David Hammons, Trenton Doyle Hancock, Lyle Ashton Harris, Maren Hassinger, Wayne Hodge, Satch Hoyt, Ulysses S. Jenkins, Shaun El C. Leonardo, Kalup Linzy, Dave McKenzie, Jayson Musson (aka Hennessy Youngman), Senga Nengudi, Tameka Norris, Lorraine O’Grady, Clifford Owens, Benjamin Patterson, Adam Pendleton, Adrian Piper, Pope.L, Rammellzee, Jacolby Satterwhite, Dred Scott, Xaviera Simmons, Sur Rodney (Sur), Daniel Tisdale, Carrie Mae Weems.

Na Performance de autorias negras no Brasil, é possível destacar que as suas ações estéticas constituem agenciamentos e reflexões críticas sobre a condição histórica e atual das populações negras do país, a vivência de ser mulher negra na sociedade brasileira,

¹⁶ Cf. Radical Presence NY. **Radical Presence: Black Performance In Contemporary Art**. Disponível em: <http://radicalpresenceny.org/?page_id=348>. Acesso em: 08/09/2018.

informações históricas sobre a escravização e o colonialismo, os padrões estéticos, ideologia do branqueamento, gênero e a sexualidade com sua diversidade. Além disso, propõem questionamentos críticos à discriminação racial, à homofobia ao sexismo e ao genocídio da juventude negra. Discute-se, também, o sagrado, a espiritualidade e a religiosidade afro-brasileira como território de criação que transita entre o estético e o religioso. É a existência de uma arte cujas ações têm relação de proximidade com os princípios estéticos do sistema religioso de matriz africana, mas ao mesmo tempo “re-elaboram essa experiência em termos de uma nova linguagem que em diferentes graus os afastam ou aproximam deste campo religioso.” (SILVA, 2008, p. 109).

II

A pesquisa parte da identificação e análise das ações performativas de artistas negras/os/es brasileiras/os/es, tendo como base os estudos da arte da Performance a partir das perspectivas teóricas desenvolvidas por autores como Diana Taylor, Ileana Diéguez Caballero, Leda Maria Martins, Josette Féral, Erika Fischer-Lichte, em diálogo com a perspectiva crítica dos estudos pós-coloniais como Frantz Fanon, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, Achille Mbembe. Esse quadro teórico foi acionado de modo interseccional para analisar as ações das/os/es artistas/es.

O objetivo principal da pesquisa é desenvolver uma compreensão do conceito de Performance Negra e de suas implicações na cena contemporânea brasileira, a partir da identificação e análise de ações performativas de artistas negras/os/es, nas quais a temática étnico-racial está presente em suas ações tais como: Antonio Obá, Castiel Vitorino Brasileiro, Luiz de Abreu, Priscila Rezende, Renata Felinto, Musa Michelle Mattiuzzi, Lucimélia Romão, Ayron Heráclito, Franco Fonseca, Micaela Cyrino, Ana Musidora, Val Souza, Tina Melo, Tiago Sant’Ana, Olyvia Bynum, Luanah Cruz, e as ações do Coletivo Frente 3 de Fevereiro e Preta Performance. Em suas ações, o corpo é entendido como um território político, estético e ético que se contrapõe às representações identitárias negativas sobre a população negra. Além disso, por vezes, dialoga com as tradições afro-brasileiras, como as religiosidades, símbolos, ervas, tecidos, entre outros elementos.

Para a artista Renata Felinto, o racismo e o passado histórico podem ser lidos “como um conto quase interminável de horror que bate às nossas existências diariamente” (2019, p. 31). Na pesquisa, selecionei artistas cujas ações produzem questionamentos críticos e

políticos sobre as facetas do racismo, buscando romper com a ilusão colonial sobre as pessoas negras e com a estética colonial encarnada na concepção de universalidade.

As ações aqui tentam desmontar as estruturas epistemológicas postas pelo racismo, pelo colonialismo e por outras formas de subordinação e hegemonia, produzindo conhecimentos que tencionam e desfazem rotas do eurocentrismo hegemônico, questionando o universalismo, essencialismo, problematizando as relações de poder do “sistema-mundo capitalista, patriarcal, ocidental, cristão, moderno e colonialista” (GROSFOGUEL, 2016) e branco. São artistas conscientes de sua condição racial, das implicações histórico-políticas do racismo que utilizam de seus próprios corpos enquanto território político, adotando, em suas ações, a temática étnico-racial numa sociedade abertamente discriminatória como o Brasil. Para essas/es criadoras/es “o problema não é mais conhecer o mundo, mas transformá-lo” (FANON, 2008, p. 33). Por isso, suas ações revisitam os arquivos coloniais para propor, por meio da estética, pontos de vista críticos sobre a nossa sociedade, abrindo possibilidade para o espectador perceber a performance não através das lentes do discurso colonialista, mas sim por meio da reflexão sobre ele.

A teórica alemã Erika Fischer-Lichte destaca que “numa estética do performativo, os domínios da arte, do espaço vital social e político não são separáveis de modo preciso” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 110). Nesse sentido, as ações selecionadas como escopo de análise desta pesquisa são de artistas atentas/os/es às discussões contemporâneas, e imbuídas/os/es de um posicionamento crítico e político no âmbito de uma estética que se quer também problematizar temas como racismo, sexismo, cura social, repertórios ancestrais, questões de classe, de invisibilidade social, exotismo, identidade nacional, mestiçagem, branqueamento, branquitude, epistemicídio, necropolítica, imagens de controle. A escolha também foi baseada na continuidade das criações dedicadas à temática racial, no histórico artístico das criadoras e dos criadores, e na capacidade de suas ações de gerar questionamentos, críticas e reflexões sobre as questões raciais no Brasil.

Para alcançar os objetivos desta pesquisa, foram demandadas técnicas de investigação, tais como: levantamento de registros em áudios e vídeos, visitas a acervos e ateliês, contato com artistas por meio de depoimentos e conversas, realização de entrevistas, acompanhamento de performances, consulta de textos críticos, utilização de catálogos de exposições, portfólios de artistas e eventos pertinentes à temática. As entrevistas foram realizadas pelo pesquisador, subsidiadas por um roteiro semiestruturado e, quando

autorizadas, foram gravadas e posteriormente transcritas para a análise. Considera-se que este estudo possa contribuir para o atual debate em torno das políticas públicas educacionais antirracistas, como a promulgação da Lei 10.639/03 que alterou a Lei de Diretrizes e Base da Educação Nacional (Lei 9.394/1996; artigos 26, 26A¹⁷ e 79B) para estabelecer a obrigatoriedade do ensino da história e cultura africana e afrobrasileira na educação básica, com vistas ao reconhecimento da participação da população africana e de seus descendentes na formação da sociedade e da cultura brasileiras.

§ 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, **em especial nas áreas de educação artística** e de literatura e história brasileiras”.
(Brasil, 1996, s/p, grifo do autor)

A Lei 10.639/2003, além de ser fruto de processos históricos e políticos de lutas e conquistas da população negra em prol da educação, se insere dentro das “políticas de ação afirmativa voltadas para a valorização da identidade, da memória e da cultura negras” (GOMES, 2009, p. 40), pois tem, como protagonismo, o conjunto de agentes do movimento negro e os demais grupos e organizações partícipes na luta antirracista no Brasil. No entanto, observa-se ainda algumas dificuldades no processo de consecução do dispositivo legal: por um lado, muitos educadores tendem a reduzi-la, realizando atividades pontuais em datas específicas do calendário (BATISTA, 2011); por outro, sobretudo no campo das Artes, observa-se ainda certa carência de referenciais que auxiliem na formação dos professores, para que eles possam se apropriar do material didático existente além de possuírem as ferramentas necessárias para reverem suas práticas pedagógicas.

Portanto, esta pesquisa se faz relevante justamente por propor uma reflexão sobre ações de artistas negras/os/es contemporâneas/os/es que abrem campo de discussão sobre as relações raciais no Brasil, tocando em temas e problemas da condição social do sujeito negro à luz de sua permanência na atualidade. A performance é utilizada por eles como uma “lente epistemológica” (TAYLOR, 2013) que questiona, critica e problematiza temas como branquitude, branqueamento, identidade nacional, imagens de controle, epistemicídio, necropolítica, religiosidade, entre outros. São corpos políticos que, em suas ações e reverberações experimentam, imaginam, fabricam, reinventam, criam, propagam a si mesmo e ao mundo. Cobiça-se, assim, uma interação entre teoria e prática capaz de abarcar e

¹⁷ A LDB foi novamente alterada em 2008, por meio da Lei 11.645, para incluir a história e cultura indígenas. Sobre o processo de alteração da legislação educacional para a inclusão do tema da diferença étnica e racial ver, entre outros, Rosenilton Oliveira (2018).

problematizar as diferentes experiências da Arte da Performance Negra no Brasil. Nesse sentido, esta pesquisa desempenha a função de contribuir para aprofundar o debate teórico sobre a Arte da Performance, especialmente as performances negras, o que é fundamental para ampliar o entendimento desses novos campos epistêmicos que surgem a partir de estudos como este. Além disso, suas conclusões são relevantes para orientar aqueles que atuam na formação artística no campo das artes cênicas.

No **Capítulo I - Performance Negra: em busca de um conceito**, a partir de uma perspectiva crítica pós-colonial e dos estudos da arte da performance tento entender e conceituar o que chamo de Performance Negra, abordando algumas de suas características.

No **Capítulo II – Identidade nacional**, discuto questões relacionadas com a identidade nacional e os símbolos de “brasilidade” à luz das performances *Atos da Transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo* (2015) e *O samba do Criolo Doido* (2004) do artista Luiz de Abreu.

No **Capítulo III – Branqueamento e Branquitude**, analiso as ações performativas *Merci Beaucoup, Blanco!* (2012), de Musa Michelle Mattiuzzi; *White Face and Blonde Hair* (2012) de Renata Felinto; *Tentativa de Pin-Up: Raspadinha de caramelo* (2016) de Luanah Cruz; *Corretivo* (2013) de Tina Melo. Todas à luz dos estudos sobre branqueamento e branquitude no Brasil.

No **Capítulo IV - Imagens de Controle**, analiso as performances *Bombril* (2010), *vem... Pra Ser Infeliz* (2017) de Priscila Rezende, *Can you see it* (2017), *Case-se comigo?* (2015) de Val Souza, *Leite Derramada* (2013) de Ana Musidora e *Axexê de A Negra ou o Descanso das Mulheres que Mereciam Serem Amadas* (2017) de Renata Felinto. Para isso, investigo o conceito de imagens de controle da socióloga estadunidense Patricia Hill Collins. Em seguida, com base nos estudos da antropóloga e ativista do movimento negro Lélia González, recorro às imagens que são atribuídas à mulher negra no Brasil.

No **Capítulo V - Epistemicídio**, analiso as ações *Transmutação da Carne* (2000) de Ayrson Heráclito e *Esclarecimento* (2013) de Olyvia Baunum a partir do conceito de epistemicídio como processo de destruição do conhecimento do Outro. Tomo como base os estudos da filósofa brasileira Sueli Carneiro (2015).

No **Capítulo VI - Necropolítica**, identifico e analiso ações do Coletivo Frente 3 de Fevereiro; *Como se preparar para a guerra* (2017) de Castiel Vitorino Brasileiro; *Apagamento#1(Cabula)* (2017) de Tiago Sant’Ana; e *MIL LITROS DE PRETO: a maré está*

cheia (2019) de Lucimélia Romão, partindo do conceito de necropolítica dos estudos de Achille Mbembe e dos estudos sobre o genocídio negro no Brasil de Abdias Nascimento.

No **capítulo VII - Preta Performance**, descrevo as atividades práticas realizadas pela Coletiva Preta Performance que pesquisa as relações étnico-raciais no Brasil com o objetivo de promover ações descolonizadas e antirracistas, e analiso a performance *Negrotério* (2016).

Do II ao capítulo VI, apresento um texto nomeado de *Onda Negra*. Expressão em referência ao livro *Onda Negra, Medo Branco: O Negro no Imaginário das Elites - Século XIX* (1987) da historiadora Célia Maria Marinho de Azevedo. O texto propõe, de forma mais ensaística, abordar ressonâncias, movimentos, inquietações e olhares que as performances analisadas provocaram em mim.

E por fim, nas considerações finais, retomo os temas centrais tratados na tese para sustentar a hipótese de que as ações de artistas negras/os/es na arte da Performance produzem questionamentos, críticas, problematizações sobre as relações étnico-raciais e acionam conhecimentos da história do Brasil à luz da permanência de problemas da condição social do sujeito negro na atualidade.

1. CAPÍTULO I - PERFORMANCE NEGRA: EM BUSCA DE UM CONCEITO

Neste capítulo, com base na perspectiva crítica pós-colonial em diálogo com os estudos da arte da Performance, formulo uma possibilidade de compreensão do conceito de Performance Negra – longe de ser totalizante –, traçando reflexões sobre algumas de suas características, levando em consideração as vozes das autorias negras. Neste debate, trago as ações performativas de Priscila Rezende, Dalton Paula, Ayrson Heráclito, Micaela Cyrino, Franco Fonseca, Castiel Vitorino Brasileiro para dialogar com algumas categorias que julgo decisivas para uma formulação do conceito investigado. Esse, por sua vez, será desdobrado nos próximos capítulos, tendo como eixo conceitual as seguintes categorias: identidade nacional, mestiçagem, branqueamento, branquitude, epistemicídio, necropolítica e imagens de controle.

1.1 Perspectiva crítica pós-colonial

Neste estudo, a perspectiva crítica pós-colonial consiste em um conjunto de contribuições teóricas que surgiram principalmente nos estudos culturais e literários, ganhando legitimidade e reconhecimento em algumas universidades dos Estados Unidos e da Inglaterra por volta dos anos de 1980. Influenciado por uma série de autores/as como Frantz Fanon, Aimé Césaire, Albert Memmi, Stuart Hall, Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, entre outras/os/es. Dentre esses autores, os três últimos são considerados os nomes mais expressivos no campo acadêmico pós-colonial. Esses autores/as buscaram analisar os efeitos e consequências do colonialismo e do imperialismo nas ex-colônias, vistas pelas lentes dos grupos marginalizados, dos povos subalternizados e minorias culturais do Norte, com um recorte de análise particularmente voltado para a Ásia e a África, continentes ligados aos colonialismos anglo-saxões e franceses.

Esses estudos são epistemologias contra-hegemônicas que se opõem às narrativas oficiais e hegemônicas centradas na Europa como História universal e única, destacando como as estruturas coloniais ainda influenciam as relações de poder, a produção de conhecimento e a relação entre corpo e mente das pessoas na contemporaneidade.

O cientista social Joaze Bernardino-Costa e o sociólogo Ramón Grosfoguel (2016), seguindo o pensamento do antropólogo venezuelano Fernando Coronil, afirmam que o pós-colonialismo teria surgido nas discussões sobre a descolonização de colônias africanas e

asiáticas depois da Segunda Guerra Mundial. Produzido principalmente por intelectuais do Terceiro Mundo radicados nos departamentos de estudos culturais, de língua inglesa e de antropologia das universidades inglesas e, posteriormente, das universidades norte-americanas.

Stuart Hall (2003) enxerga essa categoria como uma abordagem crítica que se propõe a superar a crise de compreensão produzida pela incapacidade de antigas teorias e categorias de explicar o mundo. Na tentativa de desestabilizar as epistemologias construídas a partir de pressupostos eurocêntricos que legitimaram as narrativas, os imaginários e as representações coloniais. Para Bhabha:

A pós-colonialidade, por sua vez, é um salutar lembrete das relações “neocoloniais” remanescentes no interior da “nova” ordem mundial e da divisão de trabalho multinacional. Tal perspectiva permite a autenticação de histórias de exploração e o desenvolvimento de estratégias de resistência. Além disto, no entanto, a crítica pós-colonial dá testemunho desses países e comunidades – no norte e no sul, urbanos e rurais – constituídos, se me permitem forjar a expressão “de outro modo que não a modernidade”. Tais culturas de *contramodernidade* pós-colonial podem ser contingentes à modernidade, descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas; porém, elas também põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para “traduzir” e, portanto, reinscrever, o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade. (BHABHA, 2013, pp. 27-28)

É importante ressaltar que este estudo incorpora predominantemente vozes de autoras/es não-brancas/os/es que estão alinhados/as/es com a perspectiva crítica pós-colonial. Essa perspectiva, embora esteja relacionada com o projeto da decolonialidade¹⁸, apresentam ambas especificidades distintas¹⁹. O pós-colonial, para os propósitos desta pesquisa, consiste em investigar como algumas performances negras são capazes de revisitar, questionar, criticar

¹⁸ “Diversos acadêmicos brasileiros começam a utilizar o título decolonialidade nos seus trabalhos acadêmicos e, no entanto, não citam qualquer autor negro ou indígena, ou sequer têm relação com movimentos sociais, limitando-se a dialogar com membros da rede de investigação modernidade/colonialidade e com outros teóricos latino-americanos que falam a partir de uma perspectiva da população branca. Em outras palavras, a decolonialidade se torna uma moda acadêmica e menos um projeto de intervenção sobre a realidade”. (BERNADINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSFUGUEL, 2020, p. 10)

¹⁹ Para o pesquisador e pedagogo João Colares da Mota Neto, são três os principais aspectos que diferenciam uma teoria da outra: 1) enquanto a inflexão decolonial privilegia as problematizações em torno da colonialidade, os estudos pós-coloniais dão ênfase ao colonialismo; 2) as experiências históricas e os **loci** de enunciação são diferentes, sendo o da inflexão decolonial a colonização da América Latina e do Caribe pelas primeiras potências europeias (Portugal e Espanha) entre os séculos XVI e XVII, ao passo que os estudos pós-coloniais referem-se à colonização da Ásia e da África dos séculos XVIII ao XX, por parte das potências do norte europeu (França, Inglaterra, Alemanha); 3) enquanto na genealogia dos estudos pós-coloniais se localiza o pós-estruturalismo francês, na inflexão decolonial as bases fundamentais provêm da densa história do pensamento planetário decolonial. Cf. OTA NETO, João Colares da. **Educação Popular e Pensamento Decolonial Latino-Americano em Paulo Freire e Orlando Fals Borda**. 2015. 368f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

e problematizar os arquivos coloniais, promovendo assim a criação de repertórios anticoloniais e antirracistas que reconfiguram o mundo sensível. Dessa forma, é possível criar novos imaginários e construir repertórios que questionam as opressivas tecnologias da modernidade, oriundas do Iluminismo. Tais ações talvez possam ser entendidas como experiências de emergência e de revolta daquelas e daqueles afetados pela colonialidade, desencadeando espaços legítimos de fala e de escuta (SPIVAK, 2010), dando ênfase “para a emergência e negociação daquelas agências do marginal, da minoria, do subalterno ou do diaspórico, que nos incitam a pensar através – e para além – da teoria (BHABHA, 2013, p. 290). Trata-se da “proliferação de histórias e temporalidades, a intrusão da diferença e da especificidade nas grandes narrativas generalizadoras do pós-Iluminismo eurocêntrico” [...] (HALL, 2003, pp. 110-111). Como sugerido pelo próprio autor, esse conceito não se limita a descrever uma determinada sociedade ou época, mas busca reinterpretar a colonização como um processo global que é essencialmente transnacional e transcultural, “produzindo uma reescrita descentrada, diaspórica e mesmo global das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação.” (HALL, 2003, p. 109).

Sob esse ponto de vista, como afirma a teórica literária indiana Gayatri Spivak, não se trata de fornecer uma descrição de ‘como as coisas realmente eram’ nem de privilegiar a narrativa histórica do imperialismo como a melhor versão da história. Trata-se, de “oferecer um relato de como uma explicação e uma narrativa da realidade foram estabelecidas como normativas” (SPIVAK, 2010, pp. 61-62).

Homi Bhabha apresenta um entendimento fundamental do conceito de pós-colonial ao destacar algumas de suas principais perspectivas. De acordo com Bhabha, a crítica pós-colonial surge a partir do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das "minorias" dentro das divisões geopolíticas entre Leste e Oeste, Norte e Sul. Essa crítica intervém nos discursos ideológicos da modernidade que procuram impor uma noção hegemônica de desenvolvimento irregular e histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades e povos. Além disso, as revisões críticas pós-coloniais abordam questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política, revelando os momentos antagônicos e ambivalentes presentes nas "racionalizações" da modernidade (BHABHA, 2013, pp. 275-276).

O “pós” do pós-colonialismo não implica que os efeitos do domínio colonial tenham cessado no momento em que o controle territorial de uma colônia foi encerrado. O prefixo indica a continuidade de estruturas de opressão econômica, política e cultural que se

originaram no colonialismo e ainda persistem na contemporaneidade. Esse fenômeno foi definido pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano de colonialidade, entendido como “a continuidade das formas coloniais de dominação após o fim das administrações coloniais, produzidas pelas culturas coloniais e pelas estruturas do sistema-mundo capitalista moderno/colonial” (GROSFOGUEL, 2008, p. 126). Esse conceito estabelece que o racismo²⁰ é uma lógica estrutural que molda as configurações sociais e as relações de dominação na modernidade.

O pós-colonial é uma crítica ao conceito de modernidade ocidental, que é caracterizado pela conquista, expropriação, genocídio, escravidão, hierarquização cultural, sistema de plantações e pela longa influência do colonialismo. A modernidade e a colonialidade são entendidas como duas faces de uma mesma moeda. Para Mbembe:

A "modernidade" é, na realidade, outro nome para o projeto europeu de expansão ilimitada que foi implementado durante os últimos anos do século XVIII. Uma das questões políticas mais importantes do final do século XVIII e do início do XIX foi a da expansão dos impérios coloniais europeus. O século XIX foi o século triunfante do imperialismo. Foi a época em que, graças ao desenvolvimento da técnica, às conquistas militares, ao comércio e à propagação da fé cristã, a Europa passou a exercer sobre os outros povos mundo afora uma autoridade propriamente despótica - o tipo de poder que somente se exerce fora das próprias fronteiras e sobre pessoas com as quais se julga nada ter em comum. (MBEMBE, 2018b, p. 105)

Dando uma resposta a longa história colonial na América Latina – e de reação ao colonialismo, racismo, imperialismo e seus efeitos –, a intelectual diaspórica e antropóloga Lélia Gonzalez cunhou, nos anos de 1980, a categoria de amefricanidade, que se insere na perspectiva pós-colonial. De forma inovadora, ela enfoca o processo de formação histórico-cultural do Brasil e da América, “que, por razões de ordem geográfica e, sobretudo, da ordem do inconsciente, não vem a ser o que geralmente se afirma: um país cujas formações do inconsciente são exclusivamente europeias, brancas” (GONZÁLEZ, 2020, p. 127). Ao contrário, a América Latina “é uma América Africana cuja latinidade, por inexistente, teve trocado o T pelo D para, aí sim, ter o seu nome assumido com todas as letras: *Améfrica Ladina* (não é por acaso que a neurose cultural brasileira tem no racismo o seu sintoma por excelência)” (GONZÁLEZ, 2020, p. 127). Diante disso, todas as pessoas nascidas no Brasil e

²⁰ O racismo é um princípio constitutivo que organiza, a partir de dentro, todas as relações de dominação da modernidade, desde a divisão internacional do trabalho até as hierarquias epistêmicas, sexuais, de gênero, religiosas, pedagógicas, médicas, junto com as identidades e subjetividades, de tal maneira que divide tudo entre as formas e os seres superiores (civilizados, hiper-humanizados, etc., acima da linha do humano) e outras formas e seres inferiores (selvagens, bárbaros, desumanizados, etc., abaixo da linha do humano) (GROSFOGUEL, 2020, p. 59).

não somente as pessoas negras são “ladino-amefricanas/os/es”. No entanto, a negação da presença afroameríndia aconteceria em decorrência do racismo. Este, por sua vez, cria, segundo Lélia González, subjetividades negras subalternizadas e intensifica subjetividades brancas narcisistas e manipuladoras, geradas por uma falsa noção de poder da racialidade branca. Nesse ponto de vista, a negação se daria pelo complexo de inferioridade e a internalização da superioridade do colonizador pelo colonizado, resultando na alienação colonial debatida pelo psicanalista Frantz Fanon. É a partir dessa via que alguns brasileiros tentam negar sua ancestralidade negra e indígena, tentando justificar sua descendência no mundo a partir dos seus sobrenomes europeus.

A categoria de Amefricanidade faz uma releitura histórica do Brasil a partir dos povos negros e originários como “protagonistas e agentes históricos da formação cultural”. Ou seja, refere-se à experiência comum de mulheres e homens negras/os/es na diáspora, e à experiência dos povos originários contra a dominação colonial. Como Lélia González mesmo destacou “floresceu e se estruturou no decorrer dos séculos que marcam a nossa presença no continente” (GONZÁLEZ, 2020, p. 137). A Amefricanidade, enquanto categoria diaspórica, “permite ultrapassar limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para melhor entendimento dessa parte do mundo onde ela se manifesta: a América como um todo” (GONZÁLEZ, 2020, p. 151), sendo uma proposta contra-hegemônica ao modelo exclusivo racista colonialista:

As implicações políticas e culturais da categoria de amefricanidade (*Amefricanity*) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada [...]. Seu valor metodológico, a meu ver, está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma *unidade específica*, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formaram numa determinada parte do mundo. (GONZÁLEZ, 2020, pp. 134-135)

A partir dos estudos de Lélia González, entendemos que aquilo que chamamos de História do Brasil está atravessada por marcadores sociais como gênero, raça, religião e classe. Quem são as vozes que escreveram a história oficial do Brasil? A partir de qual ponto de vista e perspectiva? Quais narrativas e/ou visões são privilegiadas? Que histórias, por outro lado, são invisibilizadas? Desde década de 1980, a autora questionava sobre o racismo, o processo de exclusão e marginalização sofrido pelas mulheres negras; a distorção, o

estereótipo e a folclorização da representação negra e dos povos originários nos livros didáticos; o confinamento dos lugares históricos de subalternidade, direcionado aos corpos negros como o emprego doméstico e suas raízes históricas; a ausência da matriz negra e indígena na formação histórica e cultural do Brasil; e a perpetuação de privilégios como marcante característica da sociedade brasileira:

Estamos cansados de saber que nem nos livros onde mandam a gente estudar se fala da efetiva contribuição das classes populares, da mulher, do negro e do índio na nossa formação histórica e cultural. Na verdade, o que se faz é folclorizar todos eles. E o que fica? É a impressão de que só os homens, os homens brancos, social e economicamente privilegiados, foram os únicos a construir esse país. A essa mentira tripla se dá o nome de sexismo, racismo e elitismo. (MULHERIO, ano II, nº 5, jan./fev. 1982, p. 3)

Entrelaçando racismo, colonialismo, imperialismo e seus efeitos, Lélia González visava entender as dinâmicas de funcionamento das relações raciais e do racismo na sociedade. Como instrumento metodológico para interpretar o processo de formação das sociedades americanas, ela utiliza a categoria freudiana de “denegação”: “processo pelo qual o indivíduo, embora formulando um de seus desejos, pensamentos ou sentimentos, até aí recalcado, continua a defender-se dele, negando que lhe pertença” (GONZÁLEZ, 2020, p. 127). Segundo González, como denegação da ladino-amefricanidade, o racismo “à brasileira” se volta justamente contra aquelas/es que são o testemunho vivo do mesmo, tentando tirar de cena, apagar do mapa, as populações negras e indígenas. “A chamada América Latina, que, na verdade, é muito mais ameríndia e amefricana do que outra coisa, apresenta-se como o melhor exemplo de racismo por denegação” (GONZÁLEZ, 2020, p. 130).

A categoria amefricanidade busca a retomada das experiências políticas-culturais dos povos negros e povos indígenas, a partir do seu reconhecimento como sujeitas/os e agentes históricas/os/es que produziram diversas estratégias de resistência e luta contra o colonialismo, atribuindo centralidade à agência a estes/estas. É a valorização e o resgate dos conhecimentos produzidos pelos povos negros e indígenas, qualificados como ações políticas de descolonização do poder, ser e saber. “E foi dentro da comunidade escrava que se desenvolveram formas político-culturais de resistência que hoje nos permitem continuar uma luta plurissecular pela libertação” (GONZÁLEZ, 2020, p. 147). Por isso, a amefricanidade pode ser observada desde os primórdios da presença negra nas Américas e até mesmo nos períodos anteriores à colonização:

Já na época escravista ela se manifestava nas revoltas, na elaboração de estratégias de resistência cultural, no desenvolvimento de formas alternativas de organização social livre, cuja expressão concreta se encontra nos *quilombos, cimarrones, cumbes, palenques, marronages e maroon societies*, espalhadas pelas mais diferentes paragens de todo o continente. E mesmo antes, na chamada América pré-colombiana, ela já se manifestava, marcando decisivamente a cultura dos olmecas, por exemplo. Reconhecê-la é, em última instância, reconhecer um gigantesco trabalho de dinâmica cultural que não nos leva para o outro lado do Atlântico, mas que nos traz de lá e nos transforma no que somos hoje: *americanos*. (GONZÁLEZ, 2020, p. 138)

Se, conforme Lélia González, a amefricanidade na época da escravidão se manifestava nas revoltas, na elaboração de estratégias de resistência cultural, no desenvolvimento de formas alternativas de organização social livre da dominação colonial, ela é importante dentro do estudo porque as performances podem ser vistas também como vozes de insurgência, gestos anticoloniais, atos de insubordinação. Retomadas, provocações, levantes, reinvenção de si agenciado, a partir das experiências vividas por mulheres e homens negras/os/es no contexto da diáspora, elucidando uma série de problemas e assuntos propostos pelas relações raciais dentro de um país cuja configuração social ainda é patriarcal, racista e elitista como o Brasil. Elas põem o dedo nas “feridas do racismo”, produzindo discursos comprometidos com o enfrentamento do racismo e do sexismo (dos homens brancos e negros), contribuindo para uma leitura sensível da realidade. Isso vai de encontro ao que Lélia González disse, à luz das ideias do cientista e filósofo Molefi Kete Asante: “toda linguagem é epistêmica. Nossa linguagem deve contribuir para o entendimento de nossa realidade. Uma linguagem revolucionária não deve embriagar, não pode levar à confusão” (GONZÁLEZ, 2020, p. 136). Assim, essas performances são possibilidades de (re)existência e processos de resistência política fora de uma ordem de representação eurocêntrica e neocolonialista da realidade, atuando como “forasteira de dentro” (*outsider within*)²¹, como definiu Patrícia Hill Collins (2016), a partir da posicionalidade que alguns grupos marginalizados podem adotar dentro da sociedade.

²¹ Patricia Hill Collins (2016) propõe a categoria de *outsider within* para demonstrar como as experiências de grupos marginalizados são relevantes para a academia. Esta categoria foi identificada a partir de pesquisas sobre o cotidiano de mulheres negras na função de empregadas domésticas nas casas de famílias brancas. *Outsider within* é alguém que pertence e não pertence aos espaços privilegiados de forma simultânea. É visto como uma posição transgressora que desenvolve uma forma particular de ver a realidade por estar tanto no centro como na margem. Um movimento tanto de fora para dentro quanto de dentro para fora. A consciência de tal posicionalidade pode possibilitar novos discursos críticos e outras formas de produção de conhecimento. Cf. HILL COLLINS, Patricia. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, pp. 99–127, 2016.

Em *O nascimento de um pensar mundo* (2019), Achille Mbembe aponta três momentos centrais no desenvolvimento do pensamento pós-colonial. O primeiro momento está associado às lutas anticoloniais precedidas e acompanhadas pela reflexão das pessoas colonizadas sobre elas mesmas, sobre as contradições resultantes de seu estatuto duplo de “indígenas” e de “sujeitos” dentro do Império; por um exame minucioso das forças que permitem resistir a dominação colonial; por debates em torno das relações entre o que realça os fatores de “classe” e o que parecem ser fatores de “raça”.

Para Mbembe “o discurso da época se articula, então, em torno daquilo que poderíamos chamar de *política de autonomia*, ou seja, [...], a possibilidade de ‘dizer eu’ de ‘agir por si mesmo’, de se conceder uma vontade cidadã e de participar, ao fazê-lo, da criação do mundo” (MBEMBE, 2019, pp. 77-78). Trata-se de uma autonomia formulada a partir do reconhecimento das ruínas, dos traumas, das feridas, das fendas provocadas pela situação colonial.

O segundo momento se desenvolveu na década de 1980, cujo evento principal é a publicação do livro *Orientalismo* do palestino Edward Said, entendido como o manifesto de fundação do pós-colonialismo. A noção de orientalismo debatida por Said pode ser entendida como um corpo elaborado e retroalimentado, por muitas gerações, de teorias e práticas sobre o Oriente visto não apenas como um espaço geográfico, mas como uma geografia imaginativa, representada pelo Ocidente, precisamente por franceses, ingleses e estadunidenses. São as visões que o ocidente tem do oriente. Por isso, o Orientalismo caracterizaria, uma invenção da Europa ocidental, representando o oriente como “lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis” (SAID, 1990, p. 13).

O autor analisa, evidencia e questiona as representações do “outro não-europeu” visto pela centralidade da Europa, produzindo e reproduzindo o Outro como inferior, como caricatura, como estereótipo e como síntese aglutinadora de tudo aquilo que o “Eu hegemônico” não é e nem quer ser. Para Said as representações sobre um “outro não-europeu” é ponto de partida de suas análises, chegando à conclusão que:

[...] o discurso cultural e o intercâmbio no interior de uma cultura que o que costuma circular não é "verdade", mas representação. Não é necessário demonstrar de novo que a própria linguagem é um sistema altamente organizado e codificado, que emprega muitos dispositivos para exprimir, indicar, intercambiar mensagens e informação, representar e assim por diante. Em qualquer exemplo, pelo menos da linguagem escrita, não existe nada do gênero de uma presença recebida, mas sim urna re-presença, ou urna representação. O valor, a eficácia, a força e a aparente veracidade de uma declaração escrita sobre o Oriente, portanto, baseiam-se muito

pouco no próprio Oriente, e não podem instrumentalmente depender dele como tal. Ao contrário, a declaração escrita é uma presença para o leitor em virtude de ter excluído, deslocado e tornado supérfluo qualquer tipo de "coisa autêntica" como "o Oriente". Desse modo, todo o orientalismo está fora do Oriente, e afastado dele: que o orientalismo tenha qualquer sentido depende mais do Ocidente que do Oriente, e esse sentido é diretamente tributário das várias técnicas ocidentais de representação que tornam o Oriente visível, claro e "lá" no discurso sobre ele. E essas representações utilizam-se, para os seus eleitos, de instituições, tradições, convenções e códigos consentidos, e não de um distante e amorfo Oriente. (SAID, 1990, p. 33)

Segundo Mbembe, é Edward Said que constrói as primeiras fundações daquilo que progressivamente se tornará a “teoria pós-colonial”, entendida “como forma alternativa de conhecimento sobre a modernidade e uma disciplina acadêmica totalmente à parte”. Para Mbembe, uma das contribuições de Said foi ser contra a perspectiva marxista predominante da época, ao mostrar que o projeto colonial não se limitava apenas a um simples dispositivo militar-econômico, “pois também era mantido por uma infraestrutura discursiva, uma economia simbólica, todo um aparelho de conhecimento onde a violência era tanto epistêmica quanto física” (MBEMBE, 2019, p. 78).

Nesse segundo momento, Achille Mbembe aponta para a importância do pensamento afro-moderno, particularmente do sociólogo Paul Gilroy e a noção de Atlântico Negro. A preocupação central desta corrente de pensamento, é “reescrever as histórias múltiplas da Modernidade no ponto de encontro entre os fatores de raça e os fatores de classe” (MBEMBE, 2019, p. 80). Com o interesse tanto pela questão das diásporas quanto pelos procedimentos dos quais os indivíduos são sujeitados a categorias infamantes, que lhes barram qualquer acesso ao estatuto de sujeitos da história como, por exemplo, o enclausuramento numa raça. Ao contrário do projeto colonial visto como dominação mecânica e unilateral no qual a/o/e escravizada/o/e aparece silenciada/o/e e inativa/o/e, nessa corrente, “os negros [são] percebidos como agentes, como pessoas com capacidades cognitivas e mesmo com uma história intelectual-atributos negados pelo racismo moderno” (GILROY, 2012, p. 40). Segundo Paul Gilroy “sob a chave da diáspora nós poderemos então ver não a raça, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (GILROY, 2012, p. 25). A experiência artística e estética ocupa lugar central nas reflexões desta corrente. Segundo ele, no regime da *plantation*:

Nesse espaço severamente restrito, sagrado ou profano, a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e de sua história cultural. Ela continua a ser o meio pelo qual os militantes culturais ainda hoje se engajam em ‘resgatar

críticas' do presente tanto pela mobilização de recordações do passado como pela invenção de um estado passado imaginário que possa alimentar suas esperanças utópicas. (GILROY, 2012, pp. 129-130)

O terceiro momento é marcado pelo fenômeno da globalização e com seu fluxo de circulação de saberes em escala mundial. Para Mbembe, “a crítica pós-colonial é uma constelação intelectual cuja força e fraqueza se originam de sua própria explosão. Um resultado da circulação de saberes entre diversos continentes e através de diversas tradições anti-imperialistas, ela é como um rio com vários afluentes” (MBEMBE, 2019, p. 83). Por isso, essa crítica suscita duas coisas. Primeiro, ela desnuda tanto a violência inerente à ideia particular de razão quanto o fosso que, nas condições coloniais, separa o pensamento ético europeu de suas decisões práticas, políticas e simbólicas. Segundo, ela insiste na “humanidade-que-virá”, aquela que deve nascer uma vez que as figuras coloniais do inumano e da diferença racial sejam abolidas. Por isso:

Essa crítica se esforça igualmente em desconstruir a prosa colonial, ou seja, a montagem mental, as representações e formas simbólicas que serviram de infraestrutura do projeto imperial. Ela busca desmascarar a potência da falsificação numa palavra, a reserva de mentiras e as funções de fabulação sem as quais o colonialismo sem enquanto figuração histórica de poder teria fracassado. (MBEMBE, 2019, p. 84)

Continuando ainda o pensamento de Mbembe, a crítica mostra que aquilo que era considerado o humanismo europeu sempre aparecia nas colônias sob a figura da duplicidade, da linguagem dupla e, com grande frequência, da deturpação do real. Sabe-se também que a colonização não parou de mentir sobre si mesma e sobre o outro. Os processos de racialização do colonizado constituíam o motor dessa economia da mentira e duplicidade. A raça constituía a região selvagem do humanismo europeu, a sua besta. Desse ponto de vista, tudo pode ser feito com este Outro: dessemelhança, perseguição, sequestro, apropriação, destituição, controle, eliminação, extermínio. “O que é viver sob o regime da besta?” é a pergunta feita por Mbembe, afirmando que a crítica pós-colonial se esforça para desmontar o esqueleto da besta, para desalojá-la dos lugares que ela prefere habitar. Diante disso, o pós-colonial mostra que existe no humanismo colonial europeu aquilo que se pode chamar de “ódio inconsciente de si” (MBEMBE, 2019, p. 84). Pois, como declara o autor:

O racismo em geral, e o racismo colonial em particular, constituem a transferência para o Outro desse ódio e desprezo de si. [...]. Por trás da máscara do humanismo e do universalismo, os colonizados não descobrem apenas um sujeito muitas vezes cego e surdo. É sobretudo um sujeito marcado pelo desejo de sua própria morte através da morte dos outros. É igualmente um sujeito para cujos olhos o direito não

tem quase nada a ver com a justiça e, pelo contrário, é um modo certo de provocar a guerra, de conduzi-la e de perenizá-la. (MBEMBE, 2019, pp. 84-85)

Assim, a reflexão sobre a perspectiva pós-colonial se apresenta como um movimento de abertura epistemológica inclinada a pensar uma cartografia de ações artísticas daquelas/es que vivem sob o signo da besta, dos grupos invisibilizados, inferiorizados, subalternizados; como uma produção de saberes excluídos da racionalidade ocidental situadas no Sul Global e nas minorias culturais do Norte. A experiência colonial e imperial foi codificada nas representações, imagens, imaginários, regimes de racialização, processos de Outridade, divisões disciplinares, metodologias e nos objetos que as acompanham. A perspectiva pós-colonial, além de proporcionar uma leitura alternativa da modernidade, contribui para revelar a hegemonia ocidental em diversos campos do conhecimento, sobretudo, nas artes, que é nosso campo de estudo.

Dentro dessa discussão, é de suma importância trazer as considerações da filósofa Sueli Carneiro, a qual destaca que “uma das características do racismo é a maneira pela qual ele aprisiona o outro em imagens fixas e estereotipadas, enquanto reserva para os racialmente hegemônicos o privilégio de serem representados em sua diversidade” (CARNEIRO, 2011, p. 70). Nessa perspectiva, o presente estudo ressalta a necessidade de se conhecer uma multiplicidade de vozes críticas no campo da Arte da Performance, cujas poéticas expressam questões relacionadas à raça, etnia, classe, gênero e geopolítica, abordadas de forma interseccional. Essas ações não reiteram o eurocentrismo, que está alinhado aos interesses coloniais, e também se afastam do racismo compulsório que permeia a produção de determinadas obras. A abordagem teórica aqui discutida, apesar de apresentar algumas lacunas, encontra-se em consonância com as ações de artistas negras/os/es que, de maneira crítica, questionam as imagens e imaginários extraídos dos arquivos coloniais.

1.2 Notas sobre a arte da performance

Antes de desenvolver o que nomeio de Performance Negra, é necessário dizer que entendo a noção de Performance que, no campo artístico, apresenta especificidades²² e que não dialoga diretamente com uma noção tradicional de teatro, visto que ela foi desenvolvida contra uma certa concepção de arte e de sua relação com a sociedade. Basta lembrar que “a

²² Tais como: refutação da noção de representação por uma presença “real” do performer; oposição ao valor comerciável da arte; primado concedido ao processo mais do que do produto; inscrição da arte na vida, entre outros. Cf. FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução: J. Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

Arte da Performance é o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo” (GLUSBERG, 2011, p. 46). Entendo-a como um gênero que permite ao artista pronunciar discursos sobre o mundo e sobre a arte: “ela se tornou um gênero e, como tal, ela pôde, por sua vez, como todo gênero, preencher várias funções (de denúncia, ritual, discursos sobre o mundo, sobre o eu), tudo aquilo que não se privam os múltiplos artistas que a ela se entregam” (FÉRAL, 2015, p. 176).

A Performance, como linguagem artística, emerge de um movimento de contestação da ordem estética do seu tempo com “função de despertar, de provocar, de tomada de posição contra a tradição, de instituir relações diferentes entre a obra e o seu público” (FERAL, 2015, p. 174). Autores como Roselee Goldberg (2015) Jorge Glusberg (2011), Marvin Carlson (2010) defendem que seu nascimento surge em oposição às formas de arte convencionais de seu tempo, contra o racionalismo e a objetividade da arte.

A performance passou a ser aceita como expressão artística cultural autônoma durante os anos 70 e 80 nos EUA, Europa Ocidental e Japão, tendo as ações de artistas das Vanguardas Artísticas Históricas – futurismo, dadaísmo, surrealismo, construtivismo – do começo do século XX como fundamentais para sua constituição enquanto linguagem. Ela tem sido vista como uma maneira de dar vida a muitas ideias formais e conceituais nas quais se baseia a criação artística. A partir de então, a Arte da Performance abandona os espaços tradicionalmente instituídos para o campo das artes – museus, ateliês, galerias, palcos, edifícios teatrais –, para atuar em espaços alternativos, lugares não destinados a arte com o intuito de aproximar a arte da vida e de causar interrupções na vida cotidiana.

Para Roselee Goldberg, a história da Performance no século XX “é a história de um meio de expressão, maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público” (GOLDBERG, 2016, pp. 8-9), em que o artista pode ser “sujeito e objeto da sua arte” (GLUSBERG, 2011, p. 43). Carlson aponta que “os seus participantes não baseiam o seu trabalho em personagens previamente criadas por outros artistas, mas nos seus próprios corpos, nas suas autobiografias, nas suas experiências específicas numa dada cultura ou no mundo, que se tornam performativos pelo facto de os praticantes terem consciência deles e por os exibirem perante o público” (CARLSON, 2011, p. 29). Alguns artistas simplesmente ofereciam exemplo de “atividade em tempo real” –

andar, dormir, comer e beber, cozinhar- apresentadas diretamente ou com uma parte de jogo[...] (CARLSON, 2010, p. 117).

Jorge Glusberg (2011) trata a Performance como um desdobramento da *body art* (arte do corpo) caracterizada pela referência direta ao próprio corpo do artista sendo sujeito e material da própria arte, isto é, transformação do artista na própria obra. O corpo torna-se centro irradiador produzindo por meio dele ações, acontecimentos e atos extremados que vão provocar, afrontar e desestabilizar os níveis de percepção das/os/es espectadoras/es sobre a arte: “O corpo nu, o corpo vestido, as transformações que podem operar-se nele, são exemplos das inúmeras possibilidades que se oferecem a partir do simples, do imprevisto trabalho com o corpo” (GLUSBERG, 1987, p. 56).

Marvin Carlson constata que a Arte da Performance dos anos 1970, possuía em comum com as performances de cabaré dos futuristas, com as exposições dos dadaístas, com outros movimentos experimentais, assim como, no teatro e na dança do século XX, “foi o interesse em desenvolver qualidades expressivas do corpo, especialmente em oposição ao pensamento e à fala discursiva e lógica, e em celebrar a forma e o processo em vez do conteúdo e do produto” (CARLSON, 2010, pp. 115-116).

É pelo seu aspecto experimental, transgressor e de ruptura com as artes convencionais do seu tempo, que a Performance busca novos modos de comunicação entre artista e o público. Josette Féral (2015) destaca que essa linguagem, em sua origem, foi desenvolvida contra uma certa concepção de arte e de sua relação com a sociedade, elencando características provenientes desta arte como a refutação da noção de representação por uma presença “real” do performer, a oposição ao valor comercial da arte, o primado concedido ao processo mais do que do produto, a inscrição da arte na vida e recusa de uma clivagem que fizesse da prática artística uma esfera autônoma sem incidência no real, a recusa de toda catarse, não tendo o espectador, muitas vezes, nenhuma empatia com o espetáculo que lhe é apresentado.

A presença do próprio corpo da/o/e artista como espaço do discurso estético entra elemento fundamental da Performance porque este tem sido um “meio ou um canal” para comunicar posicionamentos políticos, operar visões de mundo, projetar devir, levando críticas principalmente às concepções hegemônicas de arte e cultura.

A noção de Performance Negra tem sido utilizada pelas/os/es artistas/es como uma lente de criação perpassada por discursos de contestação sobre a herança colonial, os legados e efeitos do colonialismo dentro da sociedade brasileira. Ao questionar, problematizar e criticar temas como identidade nacional brasileira, políticas de branqueamento, violência colonial, branquitude, mestiçagem, epistemicídio, necropolítica, imagens de controle, racismo e sexismo que atravessam as múltiplas experiências e vivências de ser pessoa negra, que inclui pretos e pardos, no Brasil. São corpos negros políticos que, em suas ações artísticas, experimentam, imaginam, propagam outros modos de ver e reinventar o mundo, por sua vez, usando de conhecimentos ancestrais e estratégias de resistência histórica de natureza afrodiaspórica, como as religiões de matriz africana. Na tentativa de dar conta daquilo que fora da estética seria difícil de explicar, pois está oculto, disfarçado, velado como forma de “não dito”, aquilo que a historiadora Beatriz Nascimento denominou de “um emaranhado de sutilezas” (RATTS, 2006, p. 47) dentro das relações sociais no Brasil.

A pesquisadora mexicana, Diana Taylor, conceitua a Performance como um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento que nos permite ampliar o que entendemos por “conhecimento”, pois o termo “conota, simultaneamente, um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um modo de intervir no mundo (TAYLOR, 2013, p. 44). Por isso, “as performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina ‘comportamento reiterado’” (TAYLOR, 2013, p. 27).

Segundo a autora, a introdução do colonialismo nas Américas se deu por dois movimentos discursivos que contribuíram para desvalorizar a performance dos povos que foram reiteradamente subalternizados: 1) a rejeição das tradições de performance indígenas/africanas como episteme; e 2) a rejeição do “conteúdo” (crença religiosa) como sendo objetos maus ou idolatria. Estes dois argumentos, como ela afirma, simultaneamente se contradizem e se sustentam um ao outro. Para ela, “o primeiro postula que as performances, como fenômenos efêmeros, não escritos, não podem servir para criar ou transmitir conhecimento. Portanto, todos os traços de povos sem ‘escrita’ desapareceram” (TAYLOR, 2003, p. 68). Nesse sentido, Leda Maria Martins ressalta que “nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo é, por excelência, local e ambiente de memória” (MARTINS, 2022, p. 89). Já “o segundo discurso

admite que a Performance, na verdade, transmite conhecimento, mas, como esse conhecimento é idólatra e opaco, a própria performance precisa ser controlada ou eliminada” (TAYLOR, 2013, p. 68).

Em seu debate aparece a tensão entre o arquivo e o repertório que, do ponto de vista da colonização legítima o que pode ser considerado formas válidas de conhecimento, merecedor de ser lembrado e preservado e o que não pode ser, incutindo uma série de apagamentos, exclusões, silenciamentos que se tornam naturalizados. O primeiro, diz respeito a materiais supostamente duradouros, resistentes à mudança, por exemplo, textos, documentos, mapas, cartas, restos arqueológicos, vídeos, filmes, CDs e outros tipos de registros. “Arquivo vem do grego e etimologicamente se refere a ‘um edifício público’, a ‘um lugar em que se guardam registros” (TAYLOR, 2013, p. 48). O segundo, diz respeito a algo identificável como efêmero, não reproduzível, que encenam a memória incorporada, por exemplo, a língua falada, performances, gestos, oralidade, rituais, movimento, dança, canto. “O repertório, etimologicamente ‘uma tesouraria, um inventário’, também permite a agência individual, referindo-se também a ‘aquele que encontra, descobridor” (TAYLOR, 2013, pp. 49-50). Ainda segundo Taylor:

O arquivo inclui textos escritos, mas não se limita a eles. O repertório contém performances verbais-canções, orações, discursos, bem como prática não verbais. A divisão entre escrito/oral, em um nível capta a diferença entre arquivo/repertório que venho desenvolvendo neste estudo, na medida em que os meios de transmissão diferem, como acontece também com as exigências de armazenamento e disseminação. O repertório seja em termos de expressão verbal ou não verbal, transmitem ações incorporadas reais. (TAYLOR, 2013, p. 55)

Em relação ao repertório de saberes corporificados no Brasil, desde a década de 90, Leda Maria Martins utiliza o termo “oralitura”. Refere-se a alguns modos e meios pelos quais, no âmbito das práticas performativas, o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes que se constitui enquanto linguagem. Território prioritário de produção de conhecimento, visões de mundo, incluindo saberes filosóficos, em particular uma concepção alternativa do tempo, de suas reverberações e de suas impressões e grafias em nosso modo de ser, de proceder, de atuar, de fabular, de pensar e de desejar. O conceito aponta para as memórias e saberes orais, corporais, gestuais presentes nas manifestações performativas culturais dissolvendo a dicotomia entre oralidade e escritura. Por isso, não remete-se somente aos repertórios de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas ao que na sua

performance indica residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade.

Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita. A oralitura é do âmbito da performance, seu agenciamento, e nos permite abordar, teórica e metodologicamente, os protocolos, códigos e sistemas próprios da performance, assim como os *modus operandi* de sua realização, de sua recepção e afetações, assim como suas técnicas e convenções culturais, como inscrição e grafia de saberes. (MARTINS, 2022, p. 41)

Com isso, algumas perguntas são levantadas. O que os arquivos coloniais transmitem em relação às pessoas negras/os/es? Como é possível as performances pôr em debate e disputa os arquivos coloniais? Quais os arquivos e repertórios que desestabilizam o ponto de vista colonial? Quais performances inspiram-se nos repertórios da ancestralidade africana e na memória do corpo diaspórico como possibilidade refutação dos arquivos coloniais e refundação social e estética de novos imaginários descolonizados? Esses questionamentos são interessantes porque as Performances Negras buscam uma espécie de enfrentamento e escavação das imagens e imaginários de mulheres e homens negras/os/es, revendo memórias esquecidas, lembranças adormecidas, trazendo à tona discussões críticas que perpassa o tecido social brasileiro, mas que parte da população brasileira pretende esquecer.

Taylor propõe uma crítica aos tão privilegiados sistemas epistêmicos desenvolvidos no pensamento ocidental que se pensa sob o signo do universal, em que a escrita se tornou avalista da própria existência, por conseguinte, a epistemologia ocidental se concentrou em valorizar e legitimar a transmissão da cultura a partir da memória arquivada. O arquivo é sinônimo de poder, atuando como única fonte de valores culturais, assegurando a cultura baseada na escrita – textos, documentos, mapas, cartas, restos arqueológicos, vídeos, filmes e outros tipos de registros. Uma legitimação em oposição a cultura baseada em conhecimentos incorporados – língua falada, dança, rituais, gestos, movimento, canto – que oferecem formas de transmitir conhecimento através do corpo.

A escrita agora assegurava que o Poder, com P maiúsculo, conforme Rama, poderia ser desenvolvido e imposto sem opinião da grande maioria da população, os indígenas e as populações marginais do período colonial, sem acesso à escrita sistemática. Os colonizadores não apenas queimaram os códices antigos, mas também limitaram o acesso à escrita a um grupo muito pequeno de homens conquistados que eles sentiam que promoveriam os esforços evangélicos. (TAYLOR, 2013, p. 47)

De acordo com a autora, “parte do projeto colonizador por todas as Américas consistia em desacreditar os modos autóctones de preservar e comunicar o entendimento histórico. Como resultado, a própria existência/presença dessas populações tem sido questionada” (TAYLOR, 2013, p. 68).

O que chamo de Performance Negra parte também de uma crítica epistemológica. O sociólogo Ramon Grosfoguel afirma que os paradigmas eurocêntricos hegemônicos que, ao longo dos últimos quinhentos anos, inspiraram a filosofia e as ciências ocidentais do “sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno” (GROSFOGUEL, 2008, p. 118), assumem um ponto de vista universalista, neutro e objetivo. Baseando-se no pensamento das intelectuais negras, chicanas e de algumas estudiosas do Terceiro Mundo, ele destaca que falamos sempre a partir de um determinado lugar situado nas estruturas de poder.: “Ninguém escapa às hierarquias de classe, sexuais, de gênero, espirituais, linguísticas, geográficas e raciais do ‘sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno’” (GROSFOGUEL, 2008, p. 118). Os nossos conhecimentos são, sempre, situados. Falamos a partir de um corpo-político do conhecimento e de um lugar geopolítico.

A Performance Negra está comprometida com o local geopolítico e corpóreo-político da pessoa que fala, desvelando o particularismo por trás do universalismo. Como afirma uma das artistas:

Eu, Priscila Rezende, juntamente a milhares de outros indivíduos, ocupo a base da pirâmide social brasileira. Sou mulher, e negra. Diante de tal condição, considero necessário, e até mesmo vital, que meu trabalho reflita este lugar. Discriminações, opressões, limitações que a nós são impostas, estereótipos aos quais somos enclausurados, a inserção e presença do indivíduo negro nesta sociedade atuam como principais norteadores e questionamentos presentes em meus trabalhos. (CONDURU, 2017, p. 73)

A fala da artista remete à distinção entre “lugar epistêmico” e “lugar social”. Para Ramón Grosfoguel (2008), o fato de uma pessoa se situar socialmente no lado oprimido das relações de poder não significa que pense epistemologicamente a partir de um lugar epistêmico subalternizado, visto que, o êxito do sistema-mundo colonial/moderno reside em levar a pessoa socialmente situada no lado do oprimido da diferença colonial a pensar epistemicamente como aqueles que se encontram em posições dominantes. Deste modo, as perspectivas epistêmicas de pessoas negras são uma forma que, vindo de baixo, origina uma perspectiva crítica do conhecimento hegemônico nas relações de poder envolvidas. Para o autor, “todo o conhecimento se situa, epistemicamente, ou no lado dominante, ou no lado subalterno das relações de poder, e isto tem a ver com a geopolítica e o corpo-político do

conhecimento” (GROSFOGUEL, 2008, p. 119). Esse debate nos faz perceber o quanto, nas Performances Negras, artistas têm um compromisso político e ético de elaborar pela Performance conhecimentos contra-hegemônicos a partir das experiências de serem pessoas negras no Brasil.

A partir destas questões, entendo o conceito enquanto lugar de produção de novas epistemes visuais a partir do ponto de vista de povos que foram reiteradamente subalternizados. Ela é um pensamento/prática criado e mantido por olhares negros críticos e questionadores que se opõem à ordem racista, classista e sexista dentro da sociedade brasileira. Como argumenta a artista Renata Felinto “meus trabalhos sempre partiram de meus incômodos, problematizações, constatações, reflexões acerca de mim no mundo” (CONDURU, 2017, p. 82).

A crítica e curadora Roselee Goldberg afirma que o corpo, na África do Sul, foi tratado pelos artistas como um veículo de comunicação capaz de perpassar discursos ideológicos e políticos. Em 1994, Nelson Mandela como primeiro presidente negro da África do Sul, o regime segregacionista do apartheid (institucionalizado em 1948) foi destituído, introduzindo a democracia e um novo projeto de construção nacional, pautado na ideia de democracia, desracialização e reconciliação entre brancos e negros. Neste contexto de mudanças políticas e sociais da África do Sul, a Performance, tomando o corpo como meio, se fez presente como instrumento ideológico, político e social que tratava sobre as questões históricas da África do Sul a partir da obra de diversos artistas: Tracey Rose, Nandipha Mntambo, Bernie Searle, Kendell Geers, Robin Rhode, Nicolas Hlobo, Candice Breitz, Peet Pienaar, Steven Cohen, Samson Mudzanga, Athi-Patra Ruga, Sue Williamson, Dineo Bopape ou os gêmeos Hasan e Husain Essop, entre outros.

Conforme demonstra o teatrólogo Marvin Carlson (2010), no fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, uma das principais características da Performance foi o seu interesse por uma função social e política. Dando visibilidade a todas as vozes oprimidas pelo discurso inserido na norma hegemônica, branca, burguesa, cisgênero, heterossexual que estão no topo da pirâmide social, política e econômica. Neste contexto, homens e mulheres negras começaram a se apropriar da Arte da Performance para buscar autodefinição, explorar e expressar suas preocupações sociais, culturais e raciais, no qual o corpo é colocado como local de produção de discursos sobre o mundo.

Performance e identidades múltiplas vão caminhar empenhadas em potencializar as vozes de grupos historicamente marginalizados, oprimidos, excluídos ou em desvantagem

(pessoas negras, mulheres, gays, lésbicas, profissionais do sexo, travestis, doentes crônicos e deficientes, idosos, pobres, minorias raciais e étnicas, entre outros), tentando romper com as narrativas hegemônicas e dominantes da sociedade. As/os/es artistas/es vão desenvolver com suas ações um material performático crítico, perturbador e provocador que revela as diversas formas de opressões de raça, gênero, classe e sexualidade sofrido por diferentes grupos historicamente discriminados.

Roselee Goldberg ao analisar a década de 1980, cita que “os artistas estavam usando a performance cada vez mais para perscrutar suas raízes culturais” (GOLDBERG, 2015, p. 200). A autora destaca a existência de uma série de performances intitulada *Let's Get it On: The politics of Black Performance*, realizadas no Institute of Contemporary Arts, em 1994, que evidenciou o crescente reconhecimento da natureza do multiculturalismo da população britânica. Catherine Ugw, organizadora do evento, explicou “os artistas negros estão engajados na arte ao vivo [...] porque é um dos poucos espaços onde podemos expressar ideias complexas sobre a identidade” (GOLDBERG, 2015, p. 202).

No Brasil, as Performances de autoria negra, abrem campo de discussão sobre as relações étnico-raciais, tocando em temas e problemas da condição social das pessoas negras à luz de sua permanência na atualidade. Como diz Renata Felinto esses corpos negros que são corpos de artistas que “performam assuntos e temas que são recorrentes em suas existências. Todas essas performances tratam de vivências concretas, de dores vividas das e dos artistas [...] que apresentam-se obra de arte nas performances. [...] Nosso falar sobre nós é nossa cura” (SANTOS, 2019, p. 32). Elas também podem ser uma forma de nomear as nossas dores (hooks, 2019), uma possibilidade de cura de uma experiência histórica, marcada pela desumanização, desvalorização e objetificação das pessoas negras.

O conceito está diretamente relacionado com a noção de descolonização. Desmontando as táticas do colonialismo, em *Os condenados da terra* (1961), o psiquiatra Frantz Fanon, refere a descolonização como uma mudança de ordem do mundo, um programa de desordem absoluta. A criação de novas linguagens, uma nova humanidade e um novo pensamento agenciado pelas(os) *condenadas(os) da terra*.

A descolonização, que se propõe mudar a ordem do mundo é, como se vê, um programa de desordem absoluta. Mas não pode ser o resultado de uma operação mágica, de uma agitação natural ou de um entendimento amigável. A descolonização, como se sabe, é um processo histórico: quer dizer que não pode ser compreendida e não resulta inteligível, translúcida em si mesma, senão na medida exacta em que se distingue o movimento histórico que lhe dá forma e conteúdo. (FANON, 1961, pp. 30-31)

Como um programa de desordem absoluta, o autor acreditava que desse processo histórico poderiam surgir novas existências, um pensamento novo constituído por aqueles que sofreram a humilhação colonial. No seu ponto de vista, Fanon tinha plena consciência de que a descolonização não se concretizaria sem luta, sem o esforço das próprias pessoas oprimidas em lutar e conquistar sua libertação nas diferentes esferas da sociedade. “A descolonização é realmente a criação de homens novos. Mas esta criação não recebe a sua legitimidade de nenhuma força sobrenatural: a ‘coisa’ colonizada converte-se, no homem, no próprio processo pelo qual ele se liberta” (FANON, 1961, pp. 30-31).

Eu uso a descolonização como uma categoria que está fundamentalmente alinhada com a noção de Performance Negra. Entendo que as/os/es artistas/es estão empenhadas/os/es na luta pela descolonização como uma tarefa vital, no qual suas ações possuem um espaço indubitável no processo de entrada para uma verdadeira “condição de descolonização estética” no Brasil. Visto que, suas performances são “olhares interrogativos” (hooks, 2019a), que reorganizam memórias, signos, símbolos, revisitam a experiência colonial e o tratamento dado aos corpos negros para elucidar a partir da ação artística, pontos de vista críticos sobre as relações étnico-raciais no Brasil. Ao mesmo tempo que escapam das construções racistas e sexistas sobre os corpos negros, pois não estão dentro do paradigma étnico da branquitude. Elas lembram que “a descolonização como um processo político é sempre uma luta para nos definir internamente, e que vai além do ato de resistência à dominação, estamos sempre no processo de recordar o passado, mesmo enquanto criamos novas formas de imaginar e construir o futuro” (hooks, 2019a, p. 37).

Indo de encontro à teoria da antropóloga Saba Mahmood (2019), entendo a Performance Negra, também, a partir de seu conceito de agência, não só “como um sinónimo de resistência em relações de dominação, mas sim como uma capacidade para a ação criada e propiciada por relações concretas de subordinação historicamente configuradas” (MAHMOOD, 2019, p. 139). Defendo o ponto de vista de que estas ações não estão só na chave da reação à supremacia branca, ou apenas respondendo aos processos de escravização e de violência histórica da população negra no Brasil, mas exercendo processos de autonomia sobre o próprio corpo, sobre si mesmo fundamentado no conhecimento concreto da realidade social.

Elas exploram modalidades de agências históricas e estéticas produzindo ações, projetos e discursos a partir dos seus próprios interesses e agendas, que não estão capacitadas pelos termos binários da resistência/subordinação, opressor/oprimido cujas as operações

propostas por elas escapam à lógica das normas hegemônicas (MAHMOOD, 2019). Desse modo, colocam em debate os interesses acerca das diversas experiências do que significa ser negro no Brasil, interseccionando gênero, raça, classe, religião e sexualidade.

A teórica feminista bell hooks destaca que o olhar hegemônico branco construiu “imagens da negritude e de pessoas negras que sustenta e reforça as próprias noções de superioridade racial, seu imperialismo político, seu desejo de dominar e escravizar. Da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial” (hooks, 2019a, p. 33). A Performance Negra entra como uma das possibilidades de autodefinição das/os/es artistas negras/os/es de produzirem novas imagens sobre si, redefinir o mundo a partir de olhares opositivos contra a manutenção dos imaginários hegemônicos sobre as pessoas negras.

Diria que elas fabricam espaços para produção de imagens críticas e subversivas, que são cruciais tanto para uma visão de mundo contra-hegemônica quanto para redefinir pela estética o mundo em que queremos viver. Uma convocatória que ajuda a criar possibilidades de mudança, emancipação e transformação das representações, criadas por brancos, descaradamente estereotipadas. Como destaca bell hooks:

A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos? Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, a questão da raça e da representação não se restringe apenas a criticar o status quo. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação. E, se houve pouco progresso, é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver. (hooks, 2019a, pp. 36-37)

Questões presentes nas palavras da artista Tina Melo ao falar do seu trabalho em performance como:

uma forma de nos recriarmos das maneiras que nossa diversidade solicita, e que somente nós podemos propor, sobretudo diante da volumosa e sedimentada parcela de narrativas ‘sobre’ nós. Quando agenciamos nossas próprias narrativas, somos capazes de retomar estradas apagadas do percurso e criar novos horizontes e rotas de passagem para caminharmos à nossa maneira, ou melhor, às nossas tantas maneiras. (ROCHA, 2021, p. 85)

O conceito de performance é também pensado, por parte de algumas/uns artistas/es, como rituais de cura das opressões raciais, das experiências traumáticas, dos episódios de racismo cotidiano. Elas são “uma forma de nomear a nossa dor” (hooks, 2019a, p.32), uma

possibilidade “transformativa” de cura de uma experiência histórica marcado pela desumanização, desvalorização e objetificação dos corpos negros. “Nosso falar sobre nós é nossa cura” (SANTOS, 2019, p. 32). É a criação de uma linguagem em que é possível recuperar a si mesmo, reescrever, reconciliar e redefinir novos mundos em direção à liberdade.

1.3 Corpo negro, presença, performatividade

A diáspora negra se constitui no corpo como espaço vital para reavivar os vínculos com a África (AZEVEDO, 2018). Este corpo é assentamento, arquivo vivo de memórias que foi capaz de recriar a África no Brasil: “Seja no período escravocrata ou no pós-abolição, as gingas e manhas do corpo negro agiram para enfrentar as adversidades. O corpo como festa, dança, ritual se portou e se porta como um modo de resistir a processos de morte cultural” (AZEVEDO, p. 2019, p. 47). Do ponto de vista de uma ordem racista, ele está representado na memória social por diversas representações imaginárias e simbólicas, impostas às pessoas negras convertidas na figura emblemática do “Outro” pelo racismo que povoa o imaginário de um país racializado como o Brasil: “libertados do cativo, mas jamais libertos da condição de escravos de um estigma, os negros têm sofrido toda sorte de discriminação, que tem como base a ideia de serem os negros seres inferiores, portanto não merecedores de possibilidades sociais iguais” (NOGUEIRA, 1998, p. 15).

De acordo com Achille Mbembe (2018b), o termo negro, na ordem da modernidade, é produto de um maquinário social e técnico indissociável do capitalismo, de sua emergência e globalização, sendo inventado para significar exclusão, embrutecimento e degradação, ou seja, um limite sempre conjurado e abominado. Partindo da visão fenomenológica, segundo o autor, o termo designa em primeira linha,

não uma realidade significativa qualquer, mas uma jazida, ou melhor, um rebotalho de disparates e da fantasia que o Ocidente (e outras partes do mundo) urdiu e com o qual recobriu as pessoas de origem africana muito antes de serem capturadas nas redes do capitalismo emergente dos séculos XV e XVI. (MBEMBE, 2018b, p. 80)

Este corpo carrega fantasmagoricamente um invólucro que o vincula à dimensão animalésca, selvagem e primitiva e lhe impõe a posição de desacreditado. Mbembe destaca que “os negros e seus descendentes sofrem até hoje por uma questão que se reduz a aparência

física” (MBEMBE, 2018b, p. 44), vivendo cotidianamente a experiência de que sua aparência põe em risco sua imagem de integridade.

Em *Significações do Corpo Negro* (1998), a psicanalista Izildinha Nogueira investiga como a realidade sócio-histórico-cultural do racismo e da discriminação se inscreve na psique das pessoas negras, abordando as significações sobre o corpo negro no universo racista. Partindo das reflexões do antropólogo José Carlos Rodrigues, ela explica que o corpo funciona como marca dos valores sociais, um sistema simbólico, pois nele a sociedade fixa seus sentidos e valores: “Socialmente, o corpo é um signo” (NOGUEIRA, 1998, p. 45). Ao problematizar as significações sociais atribuídas ao corpo negro, a autora destaca que o estatuto do negro na sociedade pode ser considerado como sendo determinado pelos sentidos que o corpo negro representa dentro da cultura produzida por uma sociedade branca e escravocrata.

De fato, os atributos físicos que caracterizam o negro, e mais particularmente, a cor da pele, expressam as representações que, historicamente, associam a essas características físicas atributos morais e/ou intelectuais que vão corresponder, no espectro das tipificações sociais, aquilo que se instaura na dimensão do *distante*, ou seja, aquilo que expressa o que está além do conjunto dos valores nos quais os indivíduos se reconhecem. Nessa rede, *negro* e *branco* se constituem como extremos, unidades de representação que correspondem ao *distante* — objeto de um gesto de afastamento — e ao *próximo*, objeto de um gesto de adesão. Dessa forma, a rede de significações atribuiu ao corpo negro a significância daquilo que é indesejável, inaceitável, por contraste com o corpo branco, parâmetro da auto-representação dos indivíduos. (NOGUEIRA, 1998, p. 46)

As representações sociais sobre as pessoas negras estão preenchidas de “relações racistas de poder” (QUIJANO, 2009, p. 73), nas quais prevalecem narrativas hegemônicas, capazes de representá-las dentro de uma identidade fixada em estereótipos negativos, que as inscrevem, por fim, num paradigma de inferioridade em relação aos brancos. Uma pessoa negra é sempre uma imagem construída a partir da ótica do branco, de um ser-capturado-pelo-outro, isto é, uma construção de imagem inventada sobre o “outro” (MBEMBE, 2018b). Seu corpo traz cicatrizes, marcas, violências coloniais introjetadas por um conjunto de representações sociais historicamente elaboradas numa perspectiva colonial, branca, eurocêntrica, escravista, patriarcal que o condiciona dentro de uma lógica estigmatizada exclusivamente pela cor, atributos físicos e condição social.

Para entendermos a posição do negro no que se diz respeito às representações associadas ao corpo, tal como a percebemos hoje, é necessário levarmos em conta a herança do sistema sócio-econômico escravagista, que não só atribuía ao negro o lugar de mão-de-obra escrava, com todas as implicações sociais de condições de

vida miseráveis, mas que também construiu teorias que, em última instância, tinham como objetivo tomar o efeito pela causa, ou seja, atribuir as condições de vida que os negros efetivamente experimentavam a limites e tendências “naturais”. (NOGUEIRA, 1998, p. 77)

Para Nogueira, a sociedade privilegia um dado número de características e atributos que o homem deve ter, sejam morais, intelectuais ou físicas, inscritas no corpo humano para além do biológico e, por isso, constituído por sua religião, grupo familiar, classe, cultura, e outras intervenções sociais. Então, o corpo cumpre uma função ideológica, na qual “a aparência funciona como garantia ou não da integridade de uma pessoa, em termos de grau de proximidade ou de afastamento em relação ao conjunto de atributos que caracterizam a imagem dos indivíduos em termos do espectro das tipificações” (NOGUEIRA, 1998, p. 45).

Nogueira citando Lilia Schwarcz, traz a gênese da dificuldade de constituição do lugar social do negro na sociedade porque este foi visto historicamente na categoria de “coisa” ou “bens”. Vejamos:

É conhecido um documento que orienta os proprietários na compra de ‘novas peças’ e alerta para o perigo de calotes. Assim aconselha o Manual do Fazendeiro ou Tratado Doméstico sobre as Enfermidades, escrito em 1839 por I.B.A. Imbert: ‘Circunstâncias a que se deve orientar toda a pessoa que deseja fazer uma boa escolha de escravos: pele lisa, não oleosa, de bela cor preta, isenta de manchas, cicatrizes ou odores demasiado fortes; com as partes genitais convenientemente desenvolvidas: isto é, nem pecasse pelo excesso, nem pela cainheza; o baixo-ventre não muito saliente; nem o umbigo muito volumoso; peito comprido, profundo, sonoro, espáduas desempenadas, sinal de pulmões bem colocados; pescoço em justa proporção com a estatura, carnes rijas e compactas; aspecto de ardor e vivacidade: reunidas ter-se-á um escravo que apresentará ao senhor todas as garantias desejáveis de saúde, força e inteligência. (SCHWARCZ *apud* NOGUEIRA, 1998, p. 34)

É a mesma crítica tratada por Achille Mbembe ao destacar que, no tráfico atlântico do século XV ao XIX, homens e mulheres nascidos na África foram transformados em mercadorias, “homens-objeto, homens-mercadoria e homens-moeda” e “aprisionados no calabouço das aparências; passaram a pertencer a outros, hostilmente predispostos contra eles, deixando assim de ter nome ou língua própria (MBEMBE, 2018b, p. 14). Segundo Mbembe, “o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja a carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria – a cripta viva do capital” (MBEMBE, 2018b, p. 21). Os negros²³, ao serem transformados em mercadorias, passaram a ser um “bem

²³ Para Achille Mbembe (2018b) “a fabricação dos sujeitos raciais no continente americano começou por uma destituição cívica e, portanto, pela consequente exclusão de privilégios e de direitos assegurados aos outros habitantes das colônias. Desde logo, não eram mais homens como todos os outros. [...] a perda do direito de recorrer aos tribunais fez do negro uma não pessoa do ponto de vista jurídica” (MBEMBE, 2018b, p. 45).

móvel” do ponto de vista estritamente legal; podem ser vendidos, doados, emprestados, alugados, hipotecados, confiscados e foram destituídos de qualquer tipo de direito. Esta condição de tratamento às pessoas negras produziu sua desumanização e inferiorização, afetando diretamente a possibilidade de se constituírem como indivíduos no social. É o que nos fala Izildinha Baptista Nogueira:

Esse processo de desumanização pelo qual passou o negro tem como consequência, [...], bloquear o processo de constituição da individuação, na medida em que bloqueia a possibilidade de identificação com os outros nas relações sociais. A única esfera de identificação possível seria com os negros, todos identificados entre si e pela exterioridade social como não-indivíduos sociais, porque “coisas”, “peças”, “mercadorias” possuídas por aqueles que, estes sim, eram indivíduos na sociedade. A instituição da escravidão construiu, para os negros, a representação segundo a qual eram seres que, pela sua “carência de humanização” (porque portadores de um corpo, que expressava uma “diferença biológica”), inscreviam-se na escola biológica num ponto que os aproximava dos animais e coisas, seres esses que, legitimamente, constituem objetos de posse dos “indivíduos humanos. (NOGUEIRA, 1998, p. 35)

Do ponto de vista estético, para debater a conversão dos seres humanos em mercadoria, coisa, peça ou “negro-animal”, “negro-coisa”, “negro-sem-história” (MOORE, 2010, p. 19), cito especificamente *Barganha* (2014) da artista Priscila Rezende²⁴.

A performance tem como ponto de partida a música *A carne*²⁵, interpretada pela cantora Elza Soares, bem como a pesquisa sobre diversos dados históricos que tornam explícita a condição do corpo negro como mercadoria viva: corpos que poderiam ser vendidos ou trocados para fins lucrativos. A sua ação, ao interseccionar raça, gênero e classe, é uma reação contra a violência racista entranhada no tecido social brasileiro, direcionada, sobretudo, às mulheres negras.

Na ação, que aconteceu na Central de Abastecimento de Minas Gerais, na cidade de Contagem, a artista estava vestida com roupas íntimas, de pés descalços, com suas mãos amarradas com uma corda. A performance começa com a artista falando alguns dados estatísticos sobre a realidade da população negra no Brasil contemporâneo; em seguida, uma mulher branca a silencia ao colocar uma etiqueta de preço na sua boca. Priscila é puxada pela

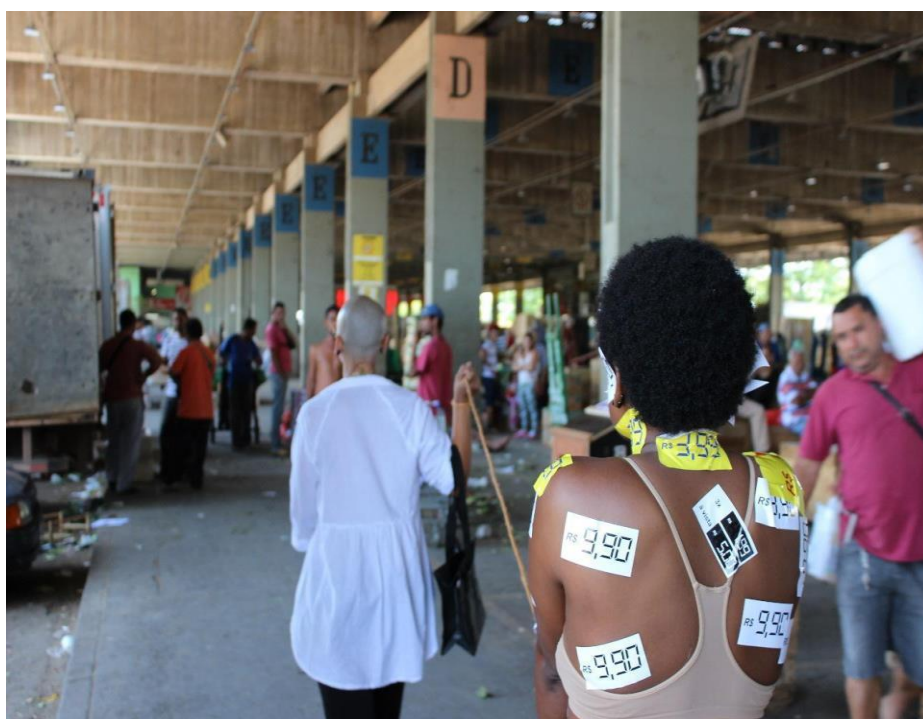
²⁴ Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=KRUBl_H5fgc>.

²⁵ A carne mais barata do mercado é a carne negra/ Que vai de graça pro presídio/ E para debaixo de plástico/ Que vai de graça pro subemprego/ E pros hospitais psiquiátricos/ A carne mais barata do mercado é a carne negra/ Que fez e faz história/ Segurando esse país no braço/ O cabra aqui não se sente revoltado/ Porque o revólver já está engatilhado/ E o vingador é lento/ Mas muito bem intencionado/ e esse país/ Vai deixando todo mundo preto/ E o cabelo esticado/ Mas mesmo assim/ Ainda guardo o direito/ De algum antepassado da cor/ Brigar sutilmente por respeito/ Brigar bravamente por respeito/ Brigar por justiça e por respeito/ De algum antepassado da cor/ Brigar, brigar, brigar/ A carne mais barata do mercado é a carne negra. Elza Soares. Álbum: *A Carne*. Compositor: Seu Jorge, Marcelo Yuka E Wilson Capellette.

mulher que coloca várias etiquetas de preços em seu corpo que, sucessivamente vão sendo trocadas por outras com valores mais baixos, em alusão ao verso “a carne mais barata do mercado é a carne negra”. A performer vai vendendo o corpo de Priscila Rezende, falando em partes do seu corpo, oferecendo-a para trabalhar, para dançar, transformando-a em uma mercadoria viva no espaço público.

Vejamos as imagens:

Figura 1- Performance Barganha (2014), de Priscila Rezende



Fotografia: Marcelo Baioto. Fonte: Acervo pessoal de Priscila Rezende²⁶

²⁶ Disponível em: <<http://priscilarezendeart.com/projects/barganha-2014/>>. Acesso em: 20 de jan. 2023.

Figura 2 Performance Barganha (2014), de Priscila Rezende II



Fotografia: Marcelo Baioto. Fonte: Acervo pessoal de Priscila Rezende

Figura 3 Performance Barganha (2014) de Priscila Rezende III



Fotografia: Marcelo Baioto. Fonte: Pretugues²⁷

²⁷ Disponível em: <<http://premioledamariamartins.com/index.php/portfolio/barganha/>>. Acesso em: 14 de jan. 2023.

O título da performance, *Barganha*, alude a um tipo de negociação vantajosa que envolve a compra, a venda ou a troca de produtos por um preço inferior ao praticado pelo mercado. Seu contexto suscita reflexões sobre o mercado escravista, a comercialização e aluguel²⁸ das pessoas negras no período do Brasil Colonial, responsável também pela expansão econômica e acúmulo de capital das pessoas brancas. A escolha estética das etiquetas com diversos valores colocados por todo o seu corpo, as suas mãos amarradas, sua boca fechada, seu corpo despido evidenciam justamente essa questão.

No *Dicionário da Escravidão e Liberdade* (2018), o historiador Herbert S. Klein destaca que

enquanto existiu o sistema escravista, o Brasil manteve vastos mercados abertos de cativos. O maior desses mercados funcionava ao lado do Paço, até sua transferência para o Valongo [ambos no Rio de Janeiro], em 1808. Em 1817 havia pelo menos vinte grandes estabelecimentos por lá, nos quais mais de mil escravos ficavam expostos, sendo a maioria do sexo masculino, com idade entre seis e 24 anos. (KLEIN 2018, p. 197)

Com sua performance, Rezende ativa memórias históricas da escravidão sobre a transformação de mulheres e homens negros em mercadorias, comercializados nos mercados escravagistas por senhores proprietários de engenhos no período colonial. Humanos tratados como coisas, exibidos e expostos à venda como mercadorias por outros humanos.

É o poder sobre a vida do “Outro” que assume a forma de comércio: a humanidade de uma pessoa é dissolvida até o ponto em que se torna possível dizer que a vida do escravizado é propriedade de seu senhor.

como instrumento de trabalho, o escravo tem um preço. Como propriedade, tem um valor. Seu trabalho responde a uma necessidade e é utilizado. O escravo, por conseguinte, é mantido vivo, mas em ‘estado de injúria’, em um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos. (MBEMBE, 2018b, p. 28)

Barganha performatiza o trauma para que então ele possa ser visto – não esquecido. Esse é um ato de enunciação que é, em si, também um ato de expurgação. A sua ação remete para a experiência do “espetáculo público”, da exposição e degradação do corpo negro, não apenas para o olhar dos colonizadores, mas também dos outros escravizados. Conforme lembra Evandro Duarte (1998), durante três séculos a forma de se conseguir um escravizado no Brasil era através de vendas privadas ou leilões públicos que, em geral, tinham lugar nos

²⁸ Essa questão será tratada na performance de Ana Musidora no terceiro capítulo do estudo.

portos e podiam durar semanas. Com a extinção do tráfico, prevaleceu a primeira forma de aquisição embora a segunda ainda fosse praticada devido ao tráfico interprovincial. Na cidade do Rio de Janeiro, até 1824, essa prática se realizava numa das ruas principais do centro comercial, onde os escravizados desembarcavam nus e eram assim conduzidos pelas ruas da cidade. Com a chegada da família real, essa prática começou a ser modificada, determinou-se que os escravizados fossem vestidos e, que o comércio de escravizados fosse transferido para locais mais reservados. As autoridades da época, procuraram, com tais medidas, resolver “um problema estético” e evitar os olhares dos colonizadores.

O trabalho de Rezende dá visibilidade, expressão, reflexão às práticas de desvalorização, objetificação e desumanização sofridas pelos povos africanos e afrodescendentes na história da escravização no Brasil, que até hoje se faz presente essa herança na realidade social da população negra em seus mais diversos âmbitos da sociedade. A ação performativa da artista se configura como um agenciamento simbólico contra os imaginários raciais, estereótipos negativos e discurso colonial que associa a mulher negra à um “corpo de fácil acesso, vendável, desfrutável, desprovido de sua privacidade e controle, como um corpo livre” (REZENDE *apud* CONDURU, 2017, p. 74). Como ainda destaca a artista:

Eu queria fazer um trabalho que pensasse essa mercantilização do corpo negro que é barateado em diversas situações[...]. Na própria música da Elza, ela fala como o corpo negro é vilipendiado, é tratado com menos valia, são a maioria das pessoas em situação carcerária, a maioria das pessoas nas favelas e em centros psiquiátricos. [...] O trabalho pensa como o corpo negro é desvalorizado, como ele tem essa pouca valia e ainda muito explorado[...] (REZENDE, 2019).

Na visão colonial perpetuada até hoje, os corpos negros estão imersos em ideologias racistas que conferem e investem ao corpo branco o poder de produzir conhecimento intelectual em relação aos não brancos. Para o sociólogo Muniz Sodré (2015, p. 204), em todo discurso colonial, antigo ou recente, o corpo, enquanto máquina produtiva, é considerado único recurso humano do indivíduo negro; como se este fosse apenas mão-de-obra escrava desprovido de intelectualidade e de espiritualidade: “o racismo definiu os povos africanos como tendo apenas corpos e não espíritos: homens e mulheres negros eram vistos como máquinas musculosas, e desse modo a superexploração da escravidão podia ser justificada” (HEMPHIL; MERCER, 1992, p. 171 *apud* SODRÉ, 2015, p. 204). Esta questão é também explicada na visão de Deivson Mendes Faustino ao pontuar que:

[...] o corpo, segundo consta na percepção ocidental, deve ser dominado pela razão. É a razão que expressa a humanidade e não o corpo, em seus instintos denunciadores de nossa dimensão natural/animal. Em uma perspectiva humanista, é a razão que permite expressar a liberdade e a autodeterminação humana na medida em que o Homem toma a natureza – incluindo o seu corpo - como objeto de sua realização. A Razão é própria do humano e a natureza, o meio pelo qual o sujeito se realiza. Porém, o sujeito universal é branco, e o negro, mero corpo animalizado, é apenas a condição de sua satisfação. Diante da situação colonial, o branco é apresentado como expressão universal do ser humano, e o negro, quando se lhes apresentam, é *especificamente corpo*: o branco é *universal* e o negro é específico; o branco é sujeito, o negro, objeto; o branco é razão, o negro, emoção; o branco é ciência, tecnologia, filosofia, o negro, simplesmente corpo. (FAUSTINO, 2015, pp. 68-69)

Diante disso, o negro será aquele que traz a marca do corpo preso às malhas da cultura condicionada em uma lógica colonial/branca/escravista/patriarcal que lê o “outro” como o primitivo, o selvagem, o não ocidental, o exótico, o rural, o negro, a mulher, o homossexual, o muçulmano, o judeu, o indiano, o chinês, “as pessoas do Sul” (CARDOSO, 2014, p. 116). Corpo que, em razão de sua cor de pele, das características físicas e da posição social, será excluído das normas padronizadas pela cultura eurocêntrica, travando uma luta infinda na tentativa de se configurar como indivíduo no reconhecimento de um “nós”, como diagnostica Nogueira:

O negro, no entanto, é aquele que traz a marca do ‘corpo negro’, que expressa, escatologicamente, o repertório do execrável que a cultura afasta, pela negatização. Vítima das representações sociais que investem sua aparência daqueles sentidos que são socialmente recusados, o negro se vê condenado a carregar na própria aparência a marca da inferioridade social. Para o indivíduo negro, o processo de se ver em um “nós” em relação às tipificações sociais inscritas no extremo da desejabilidade esbarra nessa marca — o corpo — que lhe interdita tal processo de identificação; ao mesmo tempo, a cultura incita-o a aderir aos signos da desejabilidade, pela injunção, própria das estruturas da cultura, que resulta do fato de que os signos desse sistema são introjetados pelos indivíduos no processo de socialização, [...]. (NOGUEIRA, 1998, p. 46)

Partindo da premissa de que o corpo é um signo que está investido de discursos, visões, valores, crenças e sentimentos advindos da vida social, e que, ao mesmo tempo, não estão submetidas a ele, podemos conjecturar que, socialmente, há corpos que existem, que são passíveis de legitimidade, respeito, reconhecimento e de direitos e, por outro lado, há outros que inexistem, por não estarem no domínio normativo da branquidão ocidental, são invisibilizados, marginalizados, excluídos. Isso acontece porque dentro do padrão estético do ideal eurocentrado, ser branco é ser neutro, normal, humano, “significa uma condição genérica: ser branco constitui o elemento não marcado, o neutro da humanidade. Em oposição, o “ser negro não é uma condição genérica, é uma condição específica, é um elemento marcado, não neutro.” (NOGUEIRA, 1998, p. 91). O que significa, do ponto de

vista, da representação social do corpo e das relações sociais calcificadas no racismo, ser negra/o/e?

O “ser negro” corresponde a uma categoria incluída num código social, que se expressa dentro de um campo etno-semântico onde o significante “cor negra” encerra vários significados. O signo “negro” remete não só a posições sociais inferiores, mas também a características biológicas supostamente aquém do valor das propriedades biológicas atribuídas aos brancos. Não se trata, está claro, de significados explicitamente assumidos, mas de sentidos presentes, restos de um processo histórico-ideológico que persistem numa zona de associações possíveis e que podem, a qualquer momento, emergir de forma explícita. (NOGUEIRA, 1998, p. 91)

Desse modo, negros e brancos são vistos através de redes de significações sociais distintas, as quais constituem o corpo negro como identidade social indesejável:

[...] a rede de significações atribuiu ao corpo negro a significância daquilo que é indesejável, inaceitável, por contraste com o corpo branco, parâmetro da auto-representação dos indivíduos. Como diz Rodrigues, a cultura necessita do negativo, do que recusado, para poder instaurar, positivamente, o desejável. Tal processo inscreve os negros num paradigma de inferioridade em relação aos brancos. (NOGUEIRA, 1998, p. 46)

O indivíduo branco, europeu, ocidental “passa a ser tomado como expressão universal do Ser” (FAUSTINO, 2015, p. 64), tendo seu corpo reconhecido e legitimado como “identidade universal”, isto é, sujeito que carrega a referencialidade estética, cultural, educacional, econômica, que serve de modelo para todos os outros não-brancos na sociedade. Desse modo,

o indivíduo branco pode se reconhecer em um ‘nós’ em relação ao significante ‘corpo branco’ e, conseqüentemente, se identificar imaginariamente com os atributos morais e intelectuais que tal aparência expressa, na linguagem da cultura, e que representam aquilo que é investido das excelências do sagrado. (NOGUEIRA, 1998, p. 46)

Do ponto de vista estético-político, problematizando as opressões historicamente direcionadas aos corpos negros no Brasil, temos a ação do artista visual Dalton Paula²⁹, O

²⁹ Nasceu em 1982 em Brasília/DF; e mora e trabalha em Goiânia/GO, é bacharel em Artes Visuais e discute o corpo silenciado no meio urbano. Em 2021 participou da exposição “Enciclopédia Negra”, na Pinacoteca de São Paulo; em 2020 fez sua primeira exposição individual “Dalton Paula: um sequestrador de Almas”, em Nova York, na Alexander and Bonin Gallery. No ano de 2019 foi um dos cinco premiados da 7ª edição do Prêmio CNI Sesi SENAI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas; e também expôs no “36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Em 2018 foi selecionado para a Trienal “Songs for Sabotage” do New Museum em Nova York/EUA. Também integrou a 11ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul – “O Triângulo Atlântico”, em Porto Alegre/RS; e teve trabalhos na exposição “Histórias Afro-Atlânticas”

batedor de bolsa (2011)³⁰. Nela o artista faz uso da materialidade do seu próprio corpo no espaço público para debater os imaginários associados ao corpo do homem negro, que tem promovido “mundos de mortes” para usar o termo de Mbembe.

Subvertendo os padrões racistas, em *O batedor de bolsa*, Dalton Paula utiliza elementos como uma bolsa preta e um cassete policial. Sem camisa, ele está vestido com uma calça social e cinto na cor marrom, uma botina bege e uma venda preta nos olhos. A ação tem como cenário uma parede branca desgastada de um muro de um bairro periférico de Goiânia/GO. O seu programa de ação está estruturado a partir de uma brincadeira tradicional popularmente conhecida no Brasil como quebra-pote ou cabra-cega. Com os olhos vendados e segurando um cassete policial em suas mãos, Dalton gira algumas vezes em torno do seu próprio eixo, e em seguida tenta golpear a bolsa preta que está suspensa. Na ação, o artista insiste em bater na bolsa até se cansar e abandonar a cena.

Vejamos as imagens:

Figura 4 Figura O Batedor de bolsa (2011), de Dalton Paula I



Fotografia: Mário Souza / Tratamento de imagem: Heloá Fernandes

(MASP e Instituto Tomie Ohtake). Em 2017 participou da exposição “The Atlantic Triangle” (Instituto Goethe em Lagos/Nigéria) e no ano de 2016 foi um dos artistas convidados para a 32ª Bienal de São Paulo.

³⁰ Ver em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZwX-N0i3hjU>>.

Figura 5 O batedor de bolsa (2011), de Dalton Paula II



Frames da videoperformance *O batedor de bolsa* (2011), de Dalton Paula. Fonte: Acervo pessoal

Figura 6 O batedor de bolsa (2011), de Dalton Paula III



Frames da videoperformance *O batedor de bolsa* (2011), de Dalton Paula. Fonte: Acervo pessoal

A ação está baseada em episódios de racismo vivido pelo artista, em suas subjetividades e suas próprias percepções de estar no mundo como homem negro, fora dos padrões estéticos da sociedade de consumo:

[...] eu estava entrando na distribuidora de bebidas e tinha uma madame comprando muita cerveja cara e tal. Ela tava na porta e eu cheguei e ela me olhou de cima em baixo... e a bolsa dela estava em cima do balcão dentro da distribuidora e tinha uma pessoa da loja no freezer pegando coisas e ela gritou pra ele, Vigia a minha bolsa!!! [...]. Isso é o meu cotidiano. Eu mesmo adotei uma forma de estar no espaço público... quando estou atrás de uma mulher, eu acelero pra não ficar atrás porque realmente elas ficam superapavoradas quando tem um homem negro atrás delas. Se tem alguma bolsa sozinha, eu já me afasto imediatamente. Então é preciso ter todo um comportamento no espaço público quando você tem um corpo suspeito, um corpo marginal. (PAULA *apud* SILVA, 2018, p. 301)

O artista afirma que, por meio da sua performance, “consegui acalmar minha consciência e também pude assumir meu corpo negro, minha história. Discuto a minha condição de invisibilidade, reflito sobre a minha subjetividade, mas que também diz respeito a muitas outras pessoas, utilizo o pessoal como uma porta de entrada para o político” (PAULA, 2011, p. 57).

O título da performance joga com a lógica racista porque faz alusão àqueles que cometem pequenos furtos sem que sejam percebidos, geralmente pela falaciosa relação entre negritude e criminalidade, atribuídos aos jovens negros e pobres. No Brasil, “o mito do negro-ruim faz parte do inconsciente da coletividade” (FANON, 2008, p. 90). Como um país racista, temos a criação de lugares simbólicos sociais posto pelas normas e convenções instituídas por uma supremacia branca que caracteriza o homem negro como “bandido”, “perigoso”, “pivete”, “batedor de cadeira”, “malandro”, “marginal”, “trombadinha” reproduzido de forma incessante nos meios de comunicação hegemônicos, ajudando de forma efetiva na manutenção de práticas e discursos racistas reservada a determinados grupos. Caracterizações estrategicamente pensadas pelos grupos dominantes para justificar a opressão de raça, gênero e classe de pessoas negras no Brasil. Isso é corroborado por bell hooks ao dizer que:

Existe uma conexão direta e persistente entre a manutenção do patriarcado supremacista branco nessa sociedade e a naturalização de imagens específicas na mídia de massa, representações de raça e negritude que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas negras em diversos aspectos. (hooks, 2019a, p. 33)

Essas imagens e imaginários entram como guia para o exercício discriminatório e faz com que o sujeito esteja em constante vigilância e controle:

racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam. (ALMEIDA, 2018, p. 25)

Em consonância com Silvo Almeida, a advogada Ana Luíza Pinheiro Flauzina, salienta que, “ao se falar em escravidão, na segregação racial e na prisão, pensa-se fundamentalmente no corpo negro. É a corporeidade negra, portanto, o dado constante na retórica do terror, transmutando-se apenas nas estruturas formais de controle” (*apud* ALEXANDER, 2017, p. 12). Essa questão é ressaltada pelo artista ao discutir sobre o corpo negro, descrevendo-o como “um corpo silenciado pelo medo, pela insegurança, pela individualidade e efemeridade” (PAULA, *apud* CONDURU 2017, p. 42). É também um corpo moldado em suas ações e reações pelo medo e insegurança impostos pelo racismo. Conforme o próprio artista menciona, ele aprendeu a evitar ficar atrás de uma mulher na rua, mesmo que precise ocupar aquele espaço naquele momento, e a manter distância de bolsas e objetos de pessoas brancas quando expostos em público. Essas atitudes podem ocorrer de forma acidental, por acaso, involuntária, entre outros. “Logo, tal silêncio é uma forma de enfermidade social, que perdura desde o período colonial” (PAULA, *apud* CONDURU 2017, p. 42).

A opção estética pelo muro branco pode ser interpretada como uma metáfora da branquitude³¹ que está intrinsecamente ligada ao racismo, que de maneira constante e cruel, sem pausa ou repouso, recusa, nega e anula a presença da pessoa negra. Como lembra a artista Castiel Vitorino Brasileiro “é a branquitude brasileira, a responsável pelo genocídio, pois é a branquitude que Prospera com nosso assassinato e com nossa usurpação ainda em vida. Nós, pessoas negras, nunca seremos privilegiadas por estarmos vivas num mundo organizado para nos matar” (BRASILEIRO, 2021, p. 124). Na performance, como uma reação a essa violência histórica, “aqui o batedor de bolsa revida o medo e violência, física e simbólica, que a sociedade muitas vezes apresenta como justificativa para excluí-lo, aniquilá-lo” (PAULA, 2011, p. 53). Ele fala isso em referência aos constantes atos de violência, contínua e cruel, provocados pelo racismo que afeta a subjetividade de negros e negras. Sobre isso, diz o artista:

Ressalto que essa bolsa estava repleta de objetos, doados por várias pessoas, e exatamente por essa capacidade de guardar itens tão íntimos, é que faço analogia com o que guardamos em nossa subjetividade. E ao golpear essa bolsa, meu corpo

³¹ Trataremos essa categoria dentro de uma seção específica dentro do estudo.

tenta atingir também um universo interior, onde estão guardados nossos medos e inseguranças, assim como preconceitos e estereótipos. (PAULA, 2011, p. 53)

Os golpes violentos dados pelo artista na bolsa preta podem traduzir, metaforicamente, a forma com a qual os agentes de segurança pública do Estado brasileiro têm, de forma sistemática, tratado a população negra. Especialmente os homens negros, principais vítimas do racismo policial. Dalton Paula evidencia suas escolhas estéticas ao dizer:

Optei pelo cassetete por ser um instrumento de coação e para usá-lo tive que me apropriar dessa força, dessa energia violenta, porém de forma metafórica, pois essa ação, embora desordenada, já que estou de olhos vendados e tonto, se configura como uma resposta subjetiva à violência simbólica. (PAULA, 2011, p. 52)

O trabalho de Dalton Paula revela que o olhar racista em relação às pessoas negras, resulta em abordagens abusivas e autoritárias feitas pelos agentes de segurança pública. Essa é uma herança dos fantasmas da colonização e da colonialidade que ainda recaem sobre os corpos não brancos.

Diante da situação colonial, o “ser negro” foi reduzido simbolicamente ao seu corpo, resultando nas sociedades estruturadas pelo racismo, em uma posição em que os sujeitos identificados como brancos adquirem privilégios simbólicos e materiais em relação aos não brancos (SCHUCMAN, 2012). Um mecanismo de dominação colonial sobre “o outro”, um dispositivo de exclusão de todo o conhecimento e do protagonismo produzido pela população negra na civilização ocidental, perpetrado pelos grupos racialmente dominantes. Assim, nesse contexto colonialista:

Espera-se que o colonizado - o escravo hegeliano - participe do processo de produção e reprodução da vida apenas através de seus músculos, ou seja, de sua força de trabalho. É verdade que, para usar o músculo, ele necessita de um cérebro e de pensamentos, sonhos, motivações, desejos, ambições, mas estes elementos, próprios de quem controla o “jogo”, quando reconhecidos no colonizado, não têm o mesmo valor que os do colonizador, que é o senhor. Em um sentido estrito, não é esperado que o colonizado pense, sinta ou produza significado relevante sobre si e o mundo, mas caso e/ou quando o fizer, este saber será rapidamente apropriado pelo colonizador, como se fosse seu desde o início, já que a estética, a ética e a política não são qualidades identificáveis aos escravos. Assim, o negro é simbolicamente reduzido ao seu corpo. (FAUSTINO, 2015, p. 67)

Faustino (2015), ainda reflete sobre como a “supremacia branca”, (CARDOSO, 2008) racialmente estruturada pelo racismo, colocou o corpo branco como modelo universal de produzir conhecimento, lugar mais alto da hierarquia, tendo “um poder de classificar os ‘outros’ como não-brancos” (CARDOSO, 2017, p. 13). Tal construção sócio-histórica,

produzida pela ideia falaciosa de uma superioridade racial branca, acontece pelo corpo, por marcadores fenotípicos como cabelos lisos, pele branca, olhos claros, traços do rosto afilados dentre outros vinculados a uma origem étnica europeia. No pensamento eurocêntrico, o branco (razão) será apresentado como expressão universal do ser humano e o negro (emoção), nos casos em que se é apresentado, é reduzido apenas ao corpo, ao inumano silenciado e impossibilitado de produzir imagens e narrativas sobre si e sobre o mundo.

A dimensão como os corpos são percebidos nas ações das artistas também é um ponto interessante de observar. A teórica alemã Erika Fischer-Lichte em estética do performativo relativiza as fronteiras entre “real” e “ficcional” no campo da Arte da Performance e faz uma distinção entre o “corpo semiótico” como pretende o teatro psicológico-realista durante os séculos XVIII e XIX e o “corpo fenomênico” reivindicado pela Arte da Performance nos anos de 1960 e 1970. O primeiro, corresponde ao corpo da representação no sentido ficcional, pois tudo é percebido em função de um personagem ficcional particular, o que requer que sejam negligenciadas as qualidades específicas do corpo do atuante: “A totalidade dos sentidos produzidos constitui o personagem dramático. O processo de percepção, evidentemente, tem por finalidade dar vida a uma figura dramática.” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 20). O segundo, corresponde ao corpo do atuante visto como um dado fenomenológico, à sua corporeidade no mundo com características particulares, induzindo ao espectador a inúmeras associações que estão desconectadas da ficção, colocando em jogo a própria memória, lembrança e imaginação individuais de cada um:

Esta acepção induz um certo número de associações, lembranças, fantasias que, na maioria dos casos, não têm relação direta com o elemento percebido. Quando esta ordem de percepção se estabiliza, o processo de percepção e de produção do sentido torna-se absolutamente imprevisível e, portanto, caótico. Nunca se pode prever quais significados serão produzidos pela associação; nunca se pode antever qual significado vai orientar a percepção na direção de um elemento teatral particular. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 21)

Do ponto de vista dos criadores, suas ações levam para cena “corpos reais” em que o próprio processo criativo partiu de questões que atravessam as suas realidades sociais. Sob este ponto de vista, os seus corpos não são percebidos como signos referentes a personagens ficcionais muito diferente deles mesmos, pois não existe uma figura dramática baseada na tradicional noção mimética de representação. Esses corpos se colocam em cena como performers, chamando-se pelos próprios nomes, usando elementos autobiográficos e características físicas e pessoais na composição da ação. Ao reconhecer a posição central

exercida pelo corpo como material estético na performance, a artista Priscila Rezende observa que seu corpo em cena não está associado a uma personagem:

Embora eu entenda que a performance pode ser híbrida em diversos momentos, eu não me vejo fazendo teatro quando eu faço as minhas performances. Eu não sou perita em teatro, eu não tenho estudo em teatro, mas o que eu entendo quando, eu faço performance, o trabalho eu que faço, que quando eu faço as performances, sou eu a Priscila no aqui e agora. Não é um personagem, eu não crio um personagem, uma outra pessoa e não é uma interpretação, é o meu corpo ali, corpo da Priscila. Por mais que não é a mesma Priscila também. É um outro corpo, um outro momento, uma outra presença, eu não estou ali da mesma forma do cotidiano, é um outro corpo, um outro momento, mas não é um personagem. (REZENDE, 2018)

Apesar das reflexões da artista sobre a produção da corporeidade na performance serem extremamente importantes, não quer dizer que os espectadores percebam esses corpos sem dar-lhes um significado. Nesse sentido, os corpos, nas ações que analisaremos, dão margens para uma gama de associações múltiplas, plurais e diversas que possibilitam uma percepção específica por partes dos espectadores. Do ponto de vista da recepção, vemos em cena duas ordens de percepção, pois ora se observa corpos reais, ora se observa figuras cênicas, mesmo que elas não possam ser lidas como dramáticas ou vindas de um teatro realista e psicológico. Durante toda a ação performativa, essas duas ordens convivem e disputam a percepção dos espectadores, gerando o que Erika Fischer-Lichte chama de “percepção multiestável”.

A multiestabilidade perceptiva, que se manifesta no momento do deslocamento de uma ordem para a outra, é responsável por aquilo que nenhuma das duas é capaz de estabilizar de maneira permanente. A dinâmica do processo perceptivo ganha novos contornos a cada novo deslocamento. Ela perde seu caráter aleatório para delimitar um objetivo, ou então, ao contrário, cessa de perseguir um objetivo para tornar- -se desgovernada, caótica. Cada deslocamento tem por resultado a percepção de uma outra coisa, uma coisa a mais – a saber, estes elementos suscetíveis de serem incorporados à nova ordem estabilizadora e que contribuem para sua estabilização. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 21)

Vale lembrar que, para a autora, esse jogo de alternância perceptiva, esse princípio de performatividade, é uma forma de emergência e não a consequência de um procedimento de encenação particular ou de uma dramaturgia específica. Visto que, mesmo em uma prática artística contemporânea que não estabelece uma relação entre o corpo dos atores e os personagens dramáticos ficcionais, tal como figuram no programa, alguns espectadores perceberão os atuantes, ao menos de tempos em tempos, como personagens dramáticos. “O deslocamento da percepção deve ser considerado como um fenômeno emergente” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 20).

Outra categoria importante nessas ações diz respeito à presença. No âmbito da Arte da Performance e do teatro, Erika Fischer-Lichte, investiga também a presença como uma categoria constituinte da estética do performativo, classificando-a em três níveis: fraco, forte e radical, e relaciona essa última à emergência da mente corporificada. O primeiro é definido como a presença no aqui e agora, o atuante diante dos olhos atentos do espectador, corresponde a sua materialidade física do artista, o seu corpo percebido como fenomênico pelo público. “Designarei por *conceito fraco de presença* o tipo de presença aqui e agora dado pela mera presença do corpo fenomênico do ator” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 220). O segundo diz respeito à habilidade do atuante de ocupar e dominar o espaço, atraindo a atenção dos espectadores para si. O seu corpo é entendido como fonte de energia que emana e produz nos espectadores um intenso estado de presentificação. “Para eles, a presença acontece como uma experiência intensa, de presença aqui e agora. A capacidade do ator de dominar o espaço e de prender a atenção chamarei *conceito forte de presença*” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 224). O terceiro diz respeito à transformação do corpo fenomênico como corpo energético, possibilitando produzir uma energia intensa que teria efeitos sobre os espectadores, fazendo-o surgir enquanto *embodied mind* (mente corporificada). Nesse sentido, o corpo energético do atuante estimula o espectador a sentir ele próprio como corpo energético em que as dicotomias entre corpo, espírito, consciência não são mais separáveis no processo de expectativa:

Mediante a presença do ator, o espectador experienciá-lo, mas experienciá-se também, simultaneamente, a si próprio como *embodied mind*, em permanente devir, captando a energia que circula entre ambos como força transformadora - e, neste sentido como força vital. A isto, gostaria eu de chamar *conceito radical de presença*. (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 230-231)

Como veremos, as ações de autoria negra produzem vários níveis de presença e de deslocamentos perceptivos, desestabilizando o olhar do público, tirando-os da zona de conforto de relações previsíveis para os lançar, em diferentes estados de instabilidades, experiências liminares, provocando emoções no público ao mesmo que causem um impacto perturbador. Solicitando a atenção do público para as inúmeras situações, experiências e vivências com as quais pessoas negras se veem, e/ou se sentem envolvidos socialmente ao mesmo tempo que debatem várias outras “feridas” abertas e latentes dentro da sociedade brasileira.

1.4 Conexões entre ritual, cura e performance

Em *Formas e Expressões na Arte Africana* (1977), o cineasta e escritor nigeriano Ola Balogun (1977) faz um breve panorama das diversas formas de arte presentes no continente africano. Como características gerais deste tipo de arte, Balogun destaca que “as formas da arte africana não se caracterizam, de modo algum, por uma unidade de estilo e seria errôneo pensar que todas as formas desta arte possuem um alcance e uma orientação perfeitamente idênticos” (BALOGUN, 1977, p. 41), uma vez que toda cultura é resultado de múltiplas correntes. Segundo ele, embora não exista uma unidade das formas artísticas em toda a África, existe um amplo conjunto de estilos e de formas que constituem efetivamente a arte africana, definindo-a como “o conjunto das formas de arte que surgiram na África negra e, quer sejam consideradas isoladamente quer em conjunto, elas diferem das formas de arte surgidas em quaisquer outras regiões do mundo” (BALOGUN, 1977, p. 43). Embora essas formas de arte possuam certas características comuns, não podem ser entendidas como expressão única e homogênea.

As formas de arte que se encontram nas diferentes regiões da África negra, e entre diferentes tribos, não só apresentam muitas vezes semelhanças de estilo como também vem a descobrir-se que possuem em comum um certo número de características gerais que se sobrepõem às diferenças de estilo. Verifica-se, por exemplo, um certo número de similitudes nas relações entre as formas artísticas e as crenças religiosas, tanto mais flagrantes quanto é certo que se podem atribuir às práticas rituais da maioria das sociedades africanas as mesmas origens. Em geral, as formas da arte africana inscrevem-se num quadro comum, mesmo se este pano de fundo conceptual vem a exteriorizar-se de diferentes maneiras. (BALOGUN, 1977, p. 43)

Uma segunda característica, sobretudo no domínio da escultura, diz respeito às máscaras. Elas não são concebidas para ser contempladas como obras de arte, mas sim para serem utilizadas por ocasião de cerimônias rituais, sociais ou religiosas: “O seu caráter estético reside aqui na forma e não no fim ou no conteúdo, que são de ordem religiosa ou ritual (BALOGUN, 1977, p. 43). A arte não é um fim em si, e sim um simples meio de alcançar um dado fim.

A terceira característica diz respeito que as formas da arte africanas raramente são práticas para com o fim único de divertir, pois “nas cerimônias com máscaras, o essencial é o caráter ritual da representação, o que não impede que a própria dança, ou, por vezes, a perseguição simulada dos espectadores pelos portadores de máscaras, não comporte uma parcela de diversão” (BALOGUN, 1977, p. 45). Ainda segundo ele, “a própria dança

raramente é praticada a título de mera diversão, sendo-o antes por ocasião de certas festas ou quando da execução de certos ritos. Do mesmo modo, os elementos dramáticos das cerimônias rituais nunca são apresentados à margem do contexto ao qual se ligam, e este não tem por objetivo principal distrair” (BALOGUN, 1977, p. 45). Característica interessante visto que, dentro do estudo, as performances negras não se limitam a chave do entretenimento ou apenas executadas para o prazer e diversão dos espectadores e, por isso, alguns curadores e públicos com lentes ainda colonizadas querem enclausurar os trabalhos apenas como “arte de guerrilha”, “protesto social”, “trabalho de militância”, “denúncia social”, limitando-as, reduzindo-as e tirando sua complexidade e seu potencial artístico. Por sua vez, essas nomeações funcionam também como um mecanismo que faz com que tais trabalhos não circulem nos espaços institucionais de arte. Sem ao mesmo escutar as vozes das/os/es artistas/es para saber sobre as camadas e as discussões críticas que o trabalho mobiliza.

Balogun, ao investigar a categoria artes da comunicação, afirma que, entre os africanos, um dos domínios mais interessantes dela é a representação ou a festa, ambas ligadas a conceitos religiosos ou rituais, em que os trajes e máscaras usados pelos participantes têm importância fundamental. As cerimônias rituais consistem no ato de encarnar fisicamente uma entidade espiritual (divindade, espírito ou antepassado), cuja presença se torna patente aos olhos dos espectadores da festa graças ao aparecimento, aos gestos e às danças de um atuante disfarçado e mascarado. Para ele, o que constitui a base essencial dessas representações é o drama ritual, visto que o atuante que encarna a divindade participando de uma representação dramática coletiva, tem por objetivo evocar os laços que unem pessoas e os deuses. O ritual seria destinado a invocar os deuses ou a estabelecer uma comunicação entre eles e o coletivo.

A máscara e os trajes funcionam como acessórios teatrais que permitem ao atuante representar o papel do ser divino ou do espírito cuja presença, a cerimônia procura evocar. Durante a cerimônia africana, o portador desses elementos deve caminhar, se comportar e dançar do modo que julga ser próprio do deus ou do espírito que ele representa. “Da mesma maneira, ele deve pronunciar sons ou cantar palavras que são tidas como sendo aquelas que seriam proferidas pelo ser divino ou pelo antepassado desaparecido” (BALOGUN, 1977, p. 87). Diferente da motivação de um ator de teatro realista e psicológico que se limita a ter consciência da sua atuação, da máscara ficcional que ele representa em cena, nos rituais africanos,

[...] ainda que, em certa medida, saiba que deve representar o seu papel de um modo claramente definido, é, acima de tudo, motivado pela consciência mágico-psíquica de ser investido pela personalidade da divindade ou do espírito cujo papel assume. [...] Ele *torna-se* nessa divindade, cuja personalidade se apodera provisoriamente da sua, muito mais do que procura desempenhar o papel de um ser que ele concebesse como exterior a si mesmo. (BALOGUN, 1977, pp. 87-88)

Tal aspecto, consiste a importância essencial desses rituais não serem executados à margem do seu contexto ao qual se ligam, isto é, sem serem integradas num ritual apropriado, no qual os sacrifícios, as invocações, desempenham um importante papel.

Neste contexto, ele destaca que os ritos de possessão podem ser classificados em duas categorias, ainda que eles ponham em jogo os mesmos mecanismos. O primeiro se trata dos ritos que são observados para curar um indivíduo atacado por perturbações físicas ou mentais, mediante uma assunção temporária da personalidade possuída por uma divindade ou por um espírito associado à doença. Dimensão interessante de ser observada em camadas que habitam as performances de algumas/uns artistas/es negros/as/es, nas quais o próprio processo de feitura e a obra propriamente, sob o ponto de vista do artista, entram como possibilidades de cura individual e coletiva. O segundo se trata dos ritos consagrados ao culto de uma divindade ou de um espírito, os quais se apresentam sob a forma de um processo análogo, comportando a possessão temporária de um crente ou de um sacerdote pela divindade.

O autor exemplifica o primeiro tipo de possessão, como o rito dos Uolof, do Senegal, que tem o nome de *ndoep*, ou o *bori* das populações Haussa e Peul do Norte dos Camarões, do Chade, da Nigéria e da República do Níger. Segundo ele, no país dos Haussa, o culto do *bori* tem a sua origem no das divindades indígenas do período pré-islâmico, mas, ao desenvolver-se, acabou por absorver o culto de outros espíritos, herdados das mais diversas influências, islâmicas e, por vezes, até mesmo coloniais, que veio a receber. Neste rito, um aspecto importante é que os espíritos estão associados a alguns tipos de doenças que se manifestam a partir de determinados comportamentos:

Os espíritos islâmicos são conhecidos sob o nome de Yan Riga (de acordo com a forma das túnicas usadas pelos muçulmanos) e têm por chefe Dan Alhaji; os espíritos do mato são chamados de Yan Dowa (literalmente: filhos do mato) e os espíritos de origem pré-islâmica e especificamente indígenas são denominados Babaku, sendo o seu chefe Mai-Ja-Ciki. Os espíritos guerreiros são os Yan Garki, sendo o seu chefe Garki Baba, e existem ainda muitas outras espécies, cada uma delas associada a uma doença particular, como os Yayananzanna, que são os espíritos da varíola. Os espíritos, julga-se, vivem em comunidades organizadas, tal como os seres humanos, e cada um deles está associado a uma forma particular de comportamento social, de estado físico ou de doença. (BALOGUN, 1977, p. 90)

Na dança do *bori*, participam, sobretudo, mulheres, que dançam ao ritmo de uma música de tantã e de instrumentos de corda, incorporando a personalidade do espírito ao qual estão pessoalmente ligadas. Ela se torna na encarnação do espírito, que é tido como tendo-a tomado por montada durante a espécie de transe provocado pela possessão. Ao dançar em estado de transe, reflete os atributos e as características conhecidas do espírito associado a uma doença:

A dança do *bori*, tal como a do *ndoep*, permite diagnosticar e tratar certas perturbações psíquicas, mediante referência ao espírito que possui a doente. Se ela está possuída por um espírito particular, sabe-se que sofre da doença ou da desordem psíquica à qual este espírito está associado; então, procura-se curá-la provocando um estado de catarse, por meio de uma simulação deliberada, durante o estado de transe, da desordem diagnosticada. A dança do *bori* desempenha igualmente uma função de carácter mais geral, que é a de regularizar certas actividades e certas relações sociais, fornecendo uma compensação que permita uma melhor adaptação à sociedade, no caso em que a inadaptação é a consequência funcional de toda a organização sociocultural. (BALOGUN, 1977, p. 91)

O pesquisador adverte que os elementos pertencentes ao domínio da arte (música, dança, drama etc.) se inscrevem no contexto de um rito sociocultural cujo fim não é o sucesso artístico, mesmo que venha a resultar numa diversão por parte de quem assiste. O espectador sente prazer, e o seu prazer provém do espetáculo ao qual está a assistindo, mas a função do rito se sobrepõe aos limites artísticos, pois a sua finalidade é a cura.

Por sua vez, *Bori* (2009) é o título da performance do artista Ayrson Heráclito³² inspirado poeticamente no ritual de oferecer comidas aos orixás dentro das cerimônias religiosas de matriz africana no Brasil. A palavra *Bori* deriva do ioruba, *bó* (oferenda) e *orí* (*cabeça*) que traduzida significa oferecer comida à cabeça. É um ritual de iniciação, o qual trata da importância de se alimentar a cabeça da divindade. “O *bori* consiste em ‘dar comida à cabeça’, ao *ori* (que é, em si, uma entidade), com o objetivo de fortificá-la e ao mesmo tempo reverenciá-la, pois o orixá só tomou aquela cabeça (aquela *ori*) porque esta o permitiu” (SILVA, 1995, p. 124).

Durante aproximadamente três horas, ao som de tambores do *candomblé* ao vivo, a ação de Heráclito consiste em oferecer comidas sacrificiais a cabeça de doze performers que correspondem às representações vocativas e iconográficas dos doze principais orixás do *candomblé* (Oxóssi, Omolú, Xangô, Ossain, Oxumarê, Kitembo “Tempo”, Oxum, Yansã, Yemanjá, Nanã e Oxalá).

³² Na quarta parte do trabalho analisarei detalhadamente uma das performances do artista.

O espaço da performance encontra-se organizado semelhante a um caracol com 12 esteiras de palha e, ao redor de cada uma delas, tem um cesto com elementos que correspondem a cada divindade como canjica, acarajé, inhame cozidos, feijão preto, feijão fradinho, milho, pipoca, ovos, quiabo, batata doce entre outros alimentos votivos. Os participantes que representam os orixás, estão vestidos com roupas brancas, e ficam sentados em um banco de madeira. Ayrson Heráclito que também está vestido com roupas brancas, vai até o banco e convida um por vez, a deitar-se sobre as esteiras de palha dispostas no chão. Após o performer se deitar, Heráclito vai como uma artista da ação esculpindo à cabeça com os elementos do respectivo orixá. A performance finaliza quando todas as cabeças estão montadas, formando uma espécie de mandala de oferenda, no qual o público é convidado a visitar cada cabeça. Para o artista,

dar comida para a cabeça é nutrir a nossa alma. Alimentar a cabeça com comidas para os deuses é evocar proteção. Todos os elementos que constituem a oferenda à cabeça exprimem desejos comuns a todas as pessoas: paz, tranqüilidade, saúde, prosperidade, riqueza, boa sorte, amor, longevidade. (HERÁCLITO, 2012, s/p)

É um ritual necessário para a promoção do axé, a energia vital, força realização e de engendramento. Como observa Muniz Sodré:

para os Yorubás, a força - denominada axé - é também um princípio-chave de cosmovisão. O axé, diz Juana Elbein, assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem axé, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital. (SODRÉ, 2002, p. 94)

A Performance tem uma capacidade de produzir efeito de acontecimentos que transformam temporariamente todo o espaço; emanam-se energias poderosas que suspendem uma noção de tempo real, colocando-nos dentro de uma temporalidade que é típica do rito. Cria-se uma atmosfera no qual aquelas pessoas que estão envolvidas no trabalho não sentem a passagem do tempo e algo acontece em nossos corpos que saímos também modificados daquela experiência, o rito aqui também se sobrepõe aos limites artísticos.

Figura 7 Bori Performance Arte Oferenda à cabeça



Fotografia: Patrícia Almeida. Fonte: Acervo pessoal de Ayrson Heráclito³³

Figura 8 Cabeça de Oxóssi. A.H. 2008/2011



Fonte: Acervo pessoal de Ayrson Heráclito³⁴

³³ AYRSON, Heráclito. Ogum. **Ayrton Heráclito**. 2008/2011. Disponível em: <<https://ayrsonheraclito.com/obras-e-exposicoes/obras/narrativas-afro-brasileiras/bori/>>. Acesso em: 01 de nov 2022.

Figura 9 Cabeça de Iemanjá. A.H. 2008/2011



Fonte: Acervo pessoal de Ayrson Heráclito³⁵

O segundo exemplo de rito de possessão, citado por Ola Balogun, é o culto iorubá de Shango, a divindade do trovão, que tem muita similitude no Brasil com o orixá Xangô. Segundo ele, durante a festa anual dada em honra de Shango, em Edé, uma das cidades iorubá nas quais o culto do deus ainda continua vivo, pode ver-se, durante uma parte da festa, os crentes executarem proezas mágicas e dançarem, na altura em que são tidos como tendo-se tornado nos «cavalos» de Shango. Nesse momento:

O crente possuído por Shango comporta-se como um arquétipo do deus e, na realidade, ele é tido como tendo-se tornado no seu avatar vivo. Pode dizer-se que o possuído «representa» o papel de Shango, não como um ator que representa conscientemente o seu papel, mas mais no sentido em que aquele de que falamos está investido pela personalidade de Shango. Na verdade, nós estamos a assistir a uma cerimónia religiosa e a representação daquele que é possuído por Shango é um símbolo da comunicação estabelecida com o deus pelo conjunto da sociedade. (BALOGUN, 1977, pp. 91-92)

³⁴ AYRSON, Heráclito. Ogum. **Ayrton Heráclito**. 2008/2011. Disponível em: <<https://ayrsonheraclito.com/obras-e-exposicoes/obras/narrativas-afro-brasileiras/bori/>>. Acesso em: 01 de nov 2022.

³⁵ Disponível em: <<https://ayrsonheraclito.com/obras-e-exposicoes/obras/narrativas-afro-brasileiras/bori/>>. Acesso em: 01 de nov. 2022.

A partir desse debate, apresento sucintamente como a noção de cura tem aparecido diretamente na performance de três artistas: Micaela Cyrino (SP), Franco Fonseca (RN) e Castiel Brasileiro (ES) analisadas em seguida.

A artista visual, arte-educadora e ativista dos direitos humanos e do movimento negro, Micaela Cyrino, na Performance *Cura* (2015)³⁶, produz reflexões críticas para se pensar nas múltiplas formas de opressão direcionadas a determinados corpos dentro da sociedade. Em sua ação, ela intersecciona gênero, raça, classe e epidemia de HIV/Aids. Cyrino transforma suas memórias em ações ritualizadas, borrando as fronteiras que separam arte e vida. “Não existe o que separe minha vida da luta contra a aids, porque eu nasci com HIV. Então, essa é, desde sempre, a minha situação sorológica” (CYRINO, 2019). Ela performa sobre sua própria existência, provocando reflexões do que é ser mulher, negra e soropositivo em uma sociedade marcada pela lógica neoliberal, racista e patriarcal, chamando a atenção para o aumento do número de casos de HIV entre a comunidade negra no Brasil.

Em seu programa de ação, a artista constrói um espaço simbólico para que o ritual aconteça. Ela estende no chão um pano branco. Em cima dele, coloca uma bacia com água, um galho de ervas, um paninho branco e um batom vermelho. O seu figurino é um vestido feito de pedaços de tecido branco amarrado na sua cintura por uma tira. Ela ajoelha-se sobre as pernas, pega a bacia, um pequeno galho de ervas e coloca dentro da água, preparando um banho de limpeza. Em seguida, molha suas mãos, passa pelo corpo, pega o batom e estende o braço direito. Com a mão esquerda ela escreve no braço estendido a sigla do HIV. Pega o pequeno paninho, molha na bacia e limpa as siglas. Literalmente sentada sobre o pano, a ação de escrever a sigla do vírus, molhar o pano dentro da bacia e limpar a sigla, vai sendo repetida em diferentes partes do seu corpo. Durante o trabalho, essa sequência de ação vai ganhando uma velocidade mais energética e sua respiração fica acelerada. Tal movimentação exerce uma pressão sobre o seu corpo que reforça a ideia da cura enquanto expulsão de algo que comprime e pesa sobre ela. O seu corpo, suas ações, movimentos, objetos, sons e cheiros aparecem como extraordinários, como transfigurados. As mudanças de comportamento durante o ritual são visíveis: carregadas de emoção, as lágrimas rolam do seu rosto que se misturam com os fluídos do seu nariz e da sua boca, liberando suas dores e mágoas, ao mesmo tempo, dando-lhe energia para continuar a viver. A atmosfera do ritual é tensa para ela e para o espectador que se envolve com a ação, pois um estado é construído. No final do

³⁶ CYRINO, Micaela. **Cura**. Lasicalíptica 6. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UrbCqJckCM0>>.

trabalho, ela rasga o vestido, fica totalmente desnuda e sai do espaço caminhando. Ficam os vestígios da performance.

Vejamos as imagens:

Figura 10 Figura 9 - Cabeça de Iemanjá. A.H. 2008/2011



Fotografias: residência Artística LASICALIPTICA em Quito - Ecuador. Frame de vídeo.

Fonte: Arquivo pessoal cedido pela artista Micaela Cyrino

Figura 11 Micaela Cyrino na performance Cura (2015) II



Fotografia: Residência Artística LASICALIPTICA em Quito - Ecuador. Frame de vídeo
Fonte: Lasicalíptica 6³⁷

Conforme Cyrino (2018), “a população que mais morre em decorrência da AIDS é a população negra. Há um silenciamento sobre o assunto, mas não podemos deixar de dizer que a AIDS é um viés do genocídio da população negra”. Para ela, as mulheres negras morrem mais em decorrência da AIDS porque muitos direitos são negados a elas, inclusive o acesso à saúde integral. Os dados do *Boletim Epidemiológico HIV/Aids* (2020), do Departamento de Doenças de Condições Crônicas e Infecções Sexualmente Transmissíveis, da Secretaria de Vigilância em Saúde, do Ministério da Saúde (DCCI/SVS/MS), demonstraram que o vírus tem atingido a saúde da população negra, sobretudo, a mulher negra.

Quando analisados os casos de aids nos últimos dez anos e a distribuição dos indivíduos pelo quesito raça/cor, observou-se queda de 51,0% na proporção de casos entre pessoas brancas. No mesmo período, as reduções foram de 36,4% para as pessoas negras, 26,8% para a população indígena, 17,6% para as pardas, e 14,7% para as amarelas. Observando-se a série histórica, nota-se que, desde 2009, os casos de aids são mais prevalentes em mulheres negras, enquanto entre homens isso ocorre desde 2012. No ano de 2019, as proporções observadas foram de 56,4% e 59,3% entre homens e mulheres negras, respectivamente. (BOLETIM EPIDEMIOLÓGICO HIV/AIDS, 2020, p. 23)

Basta lembrar que a população negra é a que menos tem acesso aos serviços sociais e, de acordo com os indicadores sociais, as mulheres negras ocupam a base da pirâmide social.

³⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UrbcqJckCM0>>. Acesso em: 14 de jan 2021.

Conforme mostra Jurema Werneck (2006), a epidemia de HIV/AIDS no Brasil afeta aquelas pessoas ou grupos com maior vulnerabilidade social. E essa vulnerabilidade significa falta de acesso à informação e aos meios de prevenção de infecções, bem como falta de acesso a serviços de saúde para diagnóstico e tratamento. As mulheres negras estão entre as mais vulneráveis à epidemia de HIV/AIDS no Brasil. “As mais recentes informações sobre a expansão da epidemia de AIDS no Brasil dizem que, neste momento, a maior vulnerabilidade está entre as mulheres. Principalmente aquelas com menor escolaridade e renda. Portanto, as mulheres negras estão entre as mais vulneráveis” (WERNECK, 2006, p. 95).

Micaela Cyrino é soropositivo por transmissão vertical³⁸, o racismo e os estigmas, tanto em relação ao seu pertencimento étnico/racial quanto ao vírus, acompanham a sua trajetória desde a infância. Época em que perdeu os seus pais em decorrência de causas relacionadas ao vírus e, por isso, ela e seu irmão foram morar em uma casa de apoio para crianças com HIV.

Nunca deixei de sofrer preconceito. Mas uma coisa é a ‘sorofobia’, referente a quem vive com o HIV. Outra é o racismo, por eu ser uma mulher negra. Se estou andando na rua, ninguém sabe que tenho HIV se não me conhece. Então, o racismo está muito mais presente de forma agressiva na minha vida do que o vírus. (CYRINO, 2019, s/p)

A artista sofre diariamente pelas marcações sociais que seu corpo carrega: mulher e negra. “Se eu não contar que tenho HIV, as pessoas não vão saber, mas todos me olham e sabem que sou preta” (CYRINO, 2018, s/p).

A artista transforma seu corpo em plataforma de criação para expor a vulnerabilidade do corpo negro feminino diante da epidemia da HIV/ aids. Consequência das desigualdades socioeconômicas, do racismo institucional e estrutural do Estado brasileiro que fabrica os corpos que serão excluídos e terão suas vidas desvalorizadas, em especial no campo da saúde, o que representa uma violação dos direitos humanos.

A Performance *Cura* desmistifica um tema ainda espinhoso ao debater como a sociedade brasileira olha para a epidemia de HIV e para as pessoas que são soropositivas. Cabe lembrar que, do ponto de vista clínico científico, existem medicamentos antirretrovirais que combatem o vírus e fortalecem o sistema imunológico das pessoas já diagnosticadas, possibilitando uma boa qualidade de vida. Do ponto de vista social, existe uma zona de silenciamento sobre o assunto, uma mentalidade atávica, uma construção narrativa falaciosa,

³⁸ Acontece quando a mãe transmite o vírus para o bebê durante a gestação, no parto ou até mesmo pela amamentação. É considerado a principal via de infecção da população infantil.

um processo de “monstrificação” entorno do vírus, o que inviabiliza as pessoas de testar sua sorologia, de buscar informação, prevenção ou tratamento em relação vírus. Se cura é o tratamento contra uma doença, o que seria o entendimento de cura para artista? Ela responde:

O meu diálogo com a cura é muito próximo e é uma cura que é diária, pensando do quanto que eu preciso me cura diariamente para além de viver com HIV, que é o que os remédios fazem no meu corpo embora eu estava viva e teoricamente bem. É sobre se curar nesse outro lugar. Quais são esses caminhos de cura que não são os convencionais que é a espiritualidade, que o conhecimento ancestral, eu acho que é isso. Acho também que o desejo de cura dos padrões que a gente é criada, padrões no modo geral. [...] A gente vive numa sociedade completamente debilitada. Como a gente cura essas relações que são completamente conturbadas? [...] A gente vive numa sociedade que é muito conturbada, que é racista, que é machista, que é homofóbica, mas como é que a gente cura tudo isso? Como é que a gente cura essa sociedade não só pensando na cura física, mas na cura social. Eu penso muito na cura da epidemia da AIDS, mas no sentido do que ela é ainda socialmente porque clinicamente ela está bem resolvida. Do como que a sociedade me atravessa muito mais do que o vírus no meu corpo? [...] A gente entende o que nos fere e pensar nesses caminhos para cura que é individual também, que é coletiva também. A cura é uma construção diária[...]. Eu penso a cura como uma possibilidade em vários meios. [...] A cura é um caminho, é uma possibilidade, é um poder, é um acesso. [...]. É usar a arte como cura também. (CIRYNO, 2020, s/p)

A cura entra tanto no sentido da desracialização dos corpos negros, contra a violência racista imposta a todas/os/es as/os/es excluídas/os/es da norma psico-sócio-somática criada pela classe dominante branca, ou que se autodefine desta maneira (COSTA, 1984) e contra a lógica patriarcal. Como também contra o “vírus” da moralidade, estigmatização, preconceito e discriminação das pessoas que vivem com HIV ou aids, referenciados em ideias falaciosas sobre perigo constante e desvio de caráter, geradora de culpa e vergonha indevidas. Mudanças culturais e estruturais são necessárias para que se alcance a cura social contra o HIV. A cura, não no sentido da sua condição sorológica, mas como possibilidade de potência que a arte tem de transformar e nomear a nossa dor, nossas feridas em estéticas insurgentes que mobilizam múltiplas vozes de re-existência que fala de sujeito-para-sujeito. “Eu falo sobre algo que eu vivo, de uma realidade que eu vivo” (CIRYNO, 2020, s/p). Em sua ação, “falar se torna tanto uma forma de se engajar em uma autotransformação ativa quando um rito de passagem quando alguém deixa de ser objeto e se transforma em sujeito” (hooks, 2019a, p. 45).

Para Victor Turner, o “ritual é uma representação dramática que leva o grupo a superar divisões e a reafirmar uma unidade, pois incita o indivíduo a cooperar com seus semelhantes em várias formas de relações sociais” (1974, p. 29), utilizando-se nas cerimônias de diferentes signos e símbolos para evocar entidades espirituais (divindade, espírito ou antepassados) em função dos interesses daqueles que o conduzem. Por sua vez, na experiência estética da

artista, o ritual é desencadeado pela combinação dos signos e símbolos mobilizados a partir de suas memórias individuais codificadas em ações físicas na performance, promovendo um contexto extracotidiano. É pelo ritual que a artista, por promover um estado de catarse, há a possibilidade de transformar e expurgar as suas diversas opressões cotidianas e, ao mesmo tempo, (re) orientar os espectadores que do ritual participam a refletir sobre suas próprias atitudes em relação as fobias direcionadas aos corpos negros e aos soropositivos.

Em busca da cura também estão as performances de Franco Fonseca. Nascido em Macau/RN, ele é professor, artista, pesquisador graduado em Teatro e Mestre em Artes Cênicas pela UFRN. Franco investiga, na prática e na teoria, a cena pós-coquetel, entendida como a produção poética, estética e política de artistas que vivem com HIV no Brasil e abordam o tema em suas obras. Ele se define como “professor artista, aprende arte educando, escreve contágios criativos, atravessa as interfaces da AIDS nas artes da cena, atua, performa sem capa e sem culpa, produz movimento e Afetos Colaterais que encruzam gênero, raça, sexualidade e soropositividades” (FONSECA, 2022). Para ele, as performances negras são

EBólições em movimento, dos artistas negros em diáspora aos povos tradicionais e de África. Apesar da palavra, compreendo como uma aparição, um rastro, uma encruzilhada entre vida, ancestralidade, memória e movimento de nossos corpos. Entendo a performance negra como canal de cura das doenças coloniais em nosso povo. (FRANCO, 2022, s/p)

O ebó, ou despacho, é uma oferenda alimentar ou sacrifício de animal feito em homenagem às divindades afro-brasileiras para obter sua ajuda e proteção na solução de problemas. Nas religiões de matriz africana, Obaluaiê é o orixá das epidemias, da varíola e demais doenças contagiosas e de pele, mas também domina os territórios da cura, da saúde e da transformação: “O culto a Obaluaiê revestiu-se de grande seriedade e temor devido aos poderes que lhe são atribuídos de curar ou de espalhar a peste” (SILVA, 2005, p. 74). Nesse sentido, a ideia de Performance Negra pode ser entendida como alimentos no processo de cura do adoecimento do Brasil ainda sob o impacto do passado e presente do colonialismo e de sua modernidade colonial justificada em nome do “progresso” da sociedade.

A noção de encruzilhada apontada por Franco, em sua definição de performance negra, é um conceito operador de princípios estruturantes do pensamento negro nos estudos de Leda Maria Martins. Para autora, tal noção nos oferece “a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam –, nem sempre amistosamente – práticas performáticas,

concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos” (MARTINS, 2022, p. 51). A autora propõe o seguinte entendimento de encruzilhada:

Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens performativas e também discursivas, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. Nessa concepção de encruzilhada destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e performativa dos saberes ali instituídos. (MARTINS, 2022, pp. 51-52)

Para Martins, a cultura negra é o lugar das encruzilhadas, apresentando o orixá Exú como metáfora para a encruzilhada das culturas negras na diáspora, como um princípio mediador de todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. Segundo ela,

como mediador, Èsù é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos [, e] funciona como o princípio do qual emergem as possibilidades de criação e tradução dos saberes, conectando a “verdade e o entendimento, o sagrado e o profano, o texto e sua interpretação, a palavra (como uma forma do verbo ser) que liga o sujeito e o seu predicado, ligando sintaxe da adivinhação às suas estruturas retóricas”. (MARTINS, 2022, pp. 52-53)

O conceito de performance negra como encruzilhada tem o potencial de produzir deslocamentos de poder; é fonte de múltiplas possibilidades de comunicação, mobilização imbricada no jogo entre sagrado e profano. Tal potencial produz discursos que levam em consideração as experiências culturais e corporais das pessoas negras na criação artística, fornecendo metáforas potentes para refletir sobre as relações entre os grupos étnico-raciais que compõem a sociedade brasileira. É também local das alternativas, porque possibilita o florescimento de formas de pensar que expressam perguntas, contestações, indignações, desejos, inquietudes e vontades pautando nas agendas dos (as) próprios artistas, subvertendo uma ordem estabelecida pelas lentes do racismo.

Em se tratando de como a sua história de vida, seu corpo e sua condição dentro da sociedade atravessam as suas performances, Franco afirma:

Compreendo as representações sociais e culturais que meu corpo performa fora da cena, no cotidiano, como as interfaces de gênero, raça e sexualidade como elementos de linguagem. Gênero fala, sexualidade fala, raça fala. Existem imaginários pré dispostos ao meu corpo, é preto, é bixa, vive com HIV? Quais os sentidos disso construídos na cultura e na memória? Essas questões me atravessam diretamente e meus processos criativos são contaminados delas. (FONSECA, 2022, s/p)

O trabalho em performance de Franco atua na contraposição dos imaginários atávicos que atuam sobre seu corpo no mundo. Afinal, quais os arquivos coloniais estão associados ao seu corpo negro, de bixa e soropositiva? Que repertórios foram criados por ele para reverter o que o arquivo colonial produziu sobre seu corpo? Qual a relação destes repertórios com a cura?

Sobre minha história, acho que vale pontuar antes o quanto muitos de nós não encontram espaços de poetização e representação de seus corpos nas linguagens artísticas, mesmo na performance. E existe uma crise identitária que tenta “ocupar espaços”, mas quando o espaço não existe? É preciso criar, inventar uma língua que fale de nós, de mim, do eu. Criar possibilidades em performance que concretizem no cotidiano existências onde é possível existir. (FONSECA, 2022, s/p).

Em *Agora Chupa Essa Manga* (2018), Franco cobre seu corpo inteiro com plástico PVC, ocupa um espaço público simbólico e chupa 40 mangas. Quantidade em referência aos 40 mil novos casos de infecção por HIV no ano de 2018 no Brasil. Sua presença em cena é uma alusão à plastificação dos corpos, a imposição do uso de camisinha sem refletir sobre as práticas e suas particularidades, o *tabu* do sexo sem culpa e sem capa, controle e a asfixia social do corpo negro e afeminado “corpo bicha” e “corpo positivo” dentro de uma sociedade estruturada pelo racismo, machismo e sexismo como o Brasil. Franco em cena é um corpo nu, desnudo de palavras, roupas e pudores.

Chupar em espaço público simbólico (saborear a experiência tátil e afetiva da fruta contradiscurso), onde me queriam medo, silêncio e vergonha, fluo imagens, movimento, tesão e desordem. Esta performance é uma desobediência urbana (FONSECA, 2022, s/p).

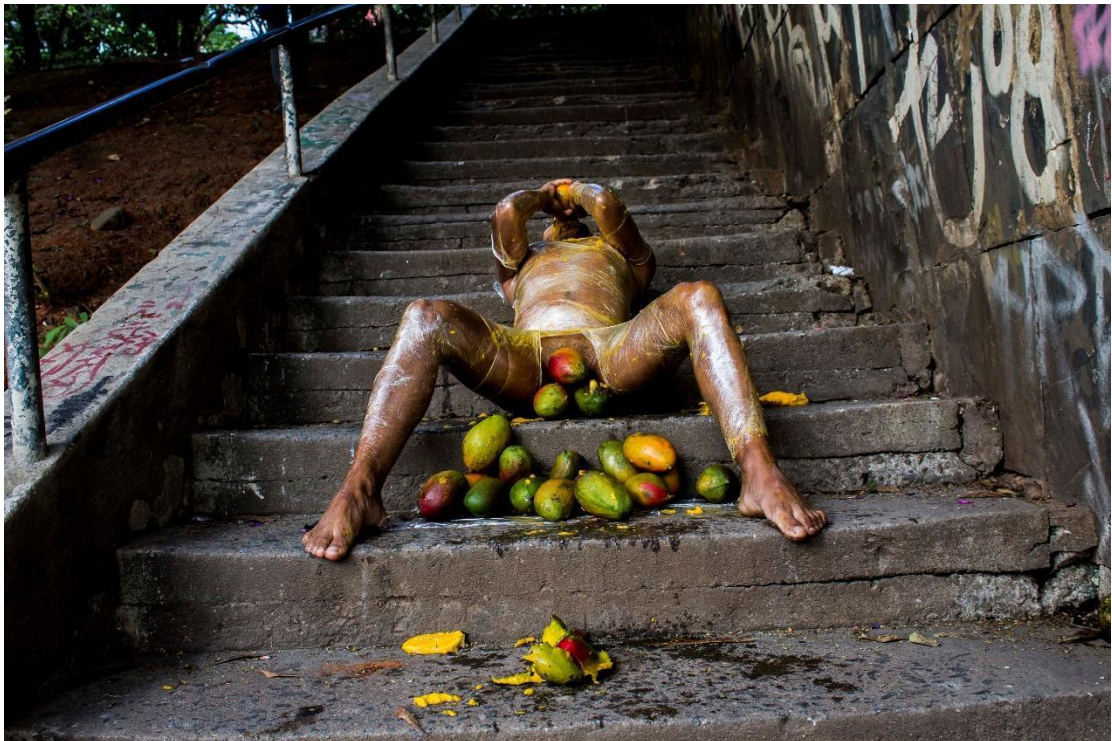
Vejamos as imagens:

Figura 12 Performance Agora Chupa Essa Manga (2018) I



Mirante Nove de Julho, São Paulo – SP, 2018. Fotografia: David Costa.
Fonte: Arquivo pessoal cedido pelo artista Franco Fonseca

Figura 13 Performance Agora Chupa Essa Manga (2018) II



Mirante Nove de Julho, São Paulo – SP, 2018. Fotografia: David Costa.
Fonte: Arquivo pessoal cedido pelo artista Franco Fonseca

Figura 14 Performance Agora Chupa Essa Manga (2018) III



Mirante Nove de Julho, São Paulo – SP, 2018. Fotografia: David Costa.

Fonte: Arquivo pessoal cedido pelo artista Franco Fonseca

O título da performance é uma expressão popular utilizada quando alguém recebe uma notícia impactante e não sabe lidar com ela. A expressão representa a sensação do artista ao descobrir que contraiu HIV: seu primeiro gatilho mental é o da morte. Para Franco, a manga é um símbolo de “fruto proibido”, esse por sua vez, faz referência aos contos e às histórias que ocupam as suas memórias e o seu inconsciente como também a mitologia bíblica de Adão e Eva. A manga, a fruta escolhida por Franco, remete a camadas do Brasil Colonial. Na época da escravização negra, o leite era um alimento muito caro e a manga um produto abundante. Para impedir que as/os escravizadas/os consumissem o leite, se criou uma fala mitológica de que tomar leite e comer manga era uma mistura perigosa, venenosa, por sua vez, levaria a passar mal ou até mesmo morrer. A metáfora do fruto proibido é entendida por ele como conhecimento e sabedoria.

A performance joga com aquilo que para algumas pessoas deveria ser ocultado, escondido ou motivo de vergonha e de punição, produzindo gestos de transgressão no espaço urbano. Na verdade, trata-se da capacidade de libertar-se das violências simbólicas, do preconceito, da discriminação, do estigma, da exclusão vivenciado por ser portador do vírus HIV, na qual a doença social mata mais do que a doença biológica.

Do dito popular, que nos coloca em uma situação de “lide com isso” até a presença do fruto em contos e histórias que ocupam meu inconsciente “o fruto proibido”, mas que se proibiu também era o fruto da sabedoria. Quando eu descobri a aids, me deram metaforicamente uma manga pra chupar, na primeira vez eu usei uma faca, amolada da compreensão errônea de que meu desejo e minha sexualidade me adoeceram de aids, porque não me ensinaram sobre aids, mas me disseram que isso era coisa de bicha, a bicha que eu aprendi a ser. A manga que me deram era verde, pra comer com sal, fora do seu período de colheita, arrancada do pomar precocemente e me entregue em um prato branco de porcelana europeia. Eu haveria de comer aquela manga na frente de todos, da igreja, do estado e da família, em praça pública e em silêncio digerir o fruto. Elaborei experimentações discursivas e sensoriais sobre esse fruto, presentes em minha mitologia pessoal, dos pés de manga dos quintais de minha infância, mas também no mito cristão do fruto proibido, até mesmo outras lógicas nacionais construídas nas interfaces com o racismo, como a ideia da manga com leite, mito racista nacional onde escravizados eram orientados a não consumirem a fruta com leite pois morreriam. Tudo para evitar que escravizados não se alimentassem no trajeto entre a colheita e a ordenha. Essa fruta é carregada de alegorias, casca, polpa e caroço das poéticas que destrincho e trouxe a frase ordinária, de nosso imaginário popular “agora chupa essa manga”, escolhi protagonizar essas narrativas e construir minhas próprias mitologias e interfaces com esse fruto e essas imagens em ação de nossos inconscientes. (FONSECA, 2022, s/p)

O estatuto colonial se prolifera na sociedade contemporânea através da exclusão, extermínio e desigualdade social, pelo extrativismo, espancamentos públicos, encarceramento em massa, epistemicídio, estado de melancolia, regimes de exceção, naturalização, normalização e espetacularização da morte de determinadas comunidades. Sobretudo, aquelas empobrecidas, racializadas, femininas, assim como, as pessoas transexuais e outros corpos dissidentes sexuais e desobedientes de gênero no Brasil. Nesse contexto, como demonstra Grada Kilomba em *Memórias da Plantação* (2019), o passado se torna presente e o presente passado, uma característica do trauma clássico: “Cenas coloniais (o passado) são reencenadas através do racismo cotidiano (o presente) e, por outro lado, o racismo cotidiano (o presente) remonta cenas do colonialismo (o passado). A ferida do presente ainda é a ferida do passado e vice-versa; o passado e o presente entrelaçam-se como resultado” (KILOMBA, 2019, p. 158).

Jota Mombaça discute a distribuição desigual da violência como desenho global da ordem capitalista, no qual “a violência é gerida para ser mortal para muitos e lucrativa e/ou prazerosa para uns poucos”. Ela “cumprir um programa e operar em favor de um projeto de poder anexado a heteronormatividade, cissupremacia, neocolonialismo, racismo, sexismo e supremacia branca como regimes de exceção” (MOMBAÇA, 2016, p. 10).

A autora entende “a figura do macho, como ferramenta de normalização social, garante às posições de homem cisgênero o acesso à violência legítima”, (MOMBAÇA, 2016, p. 9) desenhada como violência pensável e plausível dentro do sistema de distribuição da violência no qual estamos metidas. Em meio a essa ordem desigual da violência, Mombaça defende uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência como projeto

de justiça social em pleno estado de emergência, que deve ser performando por aquelas/es para quem a paz nunca foi uma opção, as/os condenadas/os da terra, para usar uma expressão de Fanon.

A premissa básica desta proposta é a de que a violência é socialmente distribuída, que não há nada de anômalo no modo como ela intervém na sociedade. É tudo parte de um projeto de mundo, de uma política de extermínio e normalização, orientada por princípios de diferenciação racistas, sexistas, classistas, cissupremacistas e heteronormativos, para dizer o mínimo. Redistribuir a violência, nesse contexto, é um gesto de confronto, mas também de autocuidado. Não tem nada a ver com declarar uma guerra. Trata-se de afiar a lâmina para habitar uma guerra que foi declarada à nossa revelia, uma guerra estruturante da paz deste mundo, e feita contra nós. Afinal, essas cartografias necropolíticas do terror nas quais somos capturadas são a condição mesma da segurança (privada, social e ontológica) da ínfima parcela de pessoas com status plenamente humano do mundo. (MOMBAÇA, 2016, p. 10)

É possível pensar *Agora Chupa Essa Manga* enquanto uma ferramenta de redistribuição de violência, uma tática de autodefesa a partir do erótico³⁹, entendido por Audre Lorde como sentimento íntimo de satisfação, entrega, alegria, que diz respeito à intensidade e à completude do que sentimos na ação que realizamos (LORDE, 2019).

O racismo, a homofobia e a sorofobia nos matam por todos os lados e de múltiplas formas, seja física, afetiva ou simbólica. Nesse sentido, ao expurgar os problemas relacionados a sua existência, a cura aparece também pelo caráter erótico que a performance emana. Franco organiza a raiva causada pela violência contra os marcadores sociais que atravessam o seu estar no mundo – negro, gay, afeminado e soropositivo – e os transforma em prazer, gozo, resistência festiva, proporcionando um exercício de imaginação política sobre sua existência social matizada como ameaça.

Ao expor a sorologia positiva, as pessoas são olhadas como perigosas, vistas como se fossem a personificação do próprio vírus. Desse ponto de vista, não há nada mais afrontoso para o olhar patriarcal, branco, heterossexual e economicamente privilegiado do que ver uma “bixa preta”, no espaço público, seminua, afeminada, chupando manga, tendo a liberdade de afirmar a sua existência pela performance, lutando por sua forma de vida como experiência de cura no campo social, constantemente saturado por múltiplos tipos de violência. A performance tem um lugar de desejo que causa incômodo na masculinidade tóxica.

[...] é a da bicha preta e positiva que é um corpo interditado, proibido, que está lá chupando a manga, com casca, polpa e caroço, em um lugar que possui sua própria narrativa. [...]. “*Quando eu tô fudendo com elas na rua, fudendo e gozando com*

³⁹ Falarei mais sobre essa categoria na análise da performance de Val Souza.

cada manga que esfrego da boca até o cu” e elas tão sem capa, e rasgam a minha capa, rasgam o plástico que não me deixava respirar, que me limitam a movimentação, que me sufocam e calam “*eu gozo sem medo, gozo sem culpa*”. Não é preciso escrever a aids ou falar dela de forma literal e direta naquele instante, o que vivencio são as interfaces que a aids me provocou a pensar enquanto indivíduo. (FONSECA, 2020, p. 46).

A autodefesa de Franco é exercida por táticas de fuga contra a morte em seus múltiplos sentidos e a favor da possibilidade de vida em potência: “*eu gozo sem medo, gozo sem culpa*”. Seu corpo em cena propõe uma multiplicidade de desejos eróticos que, ao gozar a liberdade da desobediência, da consciência de si, do direito de dispor do próprio corpo e da própria vida, da sua própria subjetividade, permite criar outros discursos críticos e reivindicatórios sobre os clássicos *tabus* relacionados às questões de gênero e da sexualidade no Brasil. E o seu erotismo em cena perturba, tem poder, pois transcende as imposições de uma sociedade patriarcal, racista e sorofóbica, gerando deslocamento no pensamento comum sobre as pessoas que vivem com HIV. A sua voz não é de vítima, mas de sobrevivente que assume uma nova postura perante o mundo. Segundo Mombaça:

Nesse sentido, o projeto de redistribuição da violência depende de que acreditemos na nossa capacidade de autodefesa e, a partir disso, mudemos nossa postura perante o mundo. É fundamental que abandonemos a posição de vítima – mesmo quando o estado, a polícia, o branco e o homem cis tem historicamente demonstrado a sua incapacidade de abandonar a posição de agressor. Não há saída senão aceitar de uma vez por todas que fomos inscritas numa guerra aberta contra a nossa existência e que a única forma de sobreviver a ela é lutar ativamente pela vida. (MOMBAÇA, 2016, p. 14)

Agora Chupa Essa Manga evoca tensões em um conjunto comum de imagens, ideias, valores e significados que compõem o imaginário ligado à epidemia de HIV-Aids no Brasil. Um arquivo de representações sociais associado às pessoas que são soropositivas, “ancoradas no modelo contagionista de doença, presente no coração da cultura ocidental, e ainda com grande força metafórica” (JEOLÁS, 2003, p. 97). Derivado diretamente do tratamento dado à doença pelos meios de comunicação na primeira metade dos anos de 1980, quando o vírus HIV se disseminou. A falaciosa ideia de que todo contato com pessoas que têm o vírus constitui risco, o medo do contato físico – mácula, sujeira – permanece e se mescla às diferentes maneiras de se compreender a infecção pelo HIV. A força da ideia de contágio levou a atitudes de discriminação, e até de exclusão, foram mais numerosas no início da epidemia, mas são ainda existentes (JEOLÁS, 2003).

A professora em Ciências Sociais Leila Jeolás (2003) lembra que as representações da Aids como doença do “outro” estão ainda presentes nas explicações morais e/ou religiosas,

implicando em mecanismos de negação e de projeção do risco para longe de si próprio. Nessa errônea concepção, o risco só existiria para os homossexuais, prostitutas e travestis, ou para os pecadores, promíscuos e imorais. Segundo ela, estas representações reforçam a ideia de grupos de risco, tão presente no imaginário social no início da epidemia da Aids, ou ainda, a noção de grupos de pessoas mais vulneráveis ao vírus, moralizando seus comportamentos. Nessa visão conservadora da realidade, a sexualidade masculina é aceitável somente na vertente heterossexual e a feminina só é legitimada associado ao romantismo e à relação monogâmica.

Ao investigar como as representações de pessoas vivendo com HIV impactam no diagnóstico tardio da infecção, as pesquisadoras Luana Carla Santana Ribeiro, Alain Giami e Maria Imaculada de Fátima Freitas (2018) descobriram que o vírus está associado à entendimentos de: “maldição”; “calamidade”; “algo muito monstruoso”; “doença do Outro”, magreza extrema; doença transmissível – tanto pelo contato físico corrente ou por objetos de uso comum, como por contato respiratório; doença perigosa, que exige o distanciamento de pessoas infectadas – pessoa de estilo de vida “promíscuo”; doença grave, incurável e fatal, sem considerar a diferença entre soropositividade e síndrome (caracterizado como doença avançada). Tais metáforas e comparações desconsideram a eficácia dos tratamentos antirretrovirais atuais. Para as autoras, “estas construções de base psicossociais condicionam, muitas vezes, a fuga ou o distanciamento do problema, com consequente diagnóstico tardio da infecção pelo HIV” (RIBEIRO; GIAMI; FREITAS, 2018, p. 5). Esse repertório imagético tem influência no percurso de vida das pessoas soropositivas ou com Aids, sobretudo, no ciclo social. Uma vez que o imaginário sobre a epidemia desencadeia mecanismo de negação, insegurança, fonte de perigo, passando “a ideia de algo assustador, aterrorizante, que contribuem para uma atitude de afastamento, como uma reação de fuga, de evasão e de inibição, em decorrência do medo” (RIBEIRO; GIAMI; FREITAS, 2018, p. 5). As autoras concluem que “as representações da aids como doença transmissível, perigosa e que acomete apenas o outro favoreceram a busca tardia por diagnóstico nos serviços de saúde, pois as pessoas não perceberam os riscos aos quais estavam expostas e sentiam-se invulneráveis (RIBEIRO; GIAMI; FREITAS, 2018, p. 7), procurando os serviços médicos apenas mediante o adoecimento e agravamento dos sintomas.

Ser diagnosticado como soropositivo pode esbarrar em estado de melancolia e perda do interesse pelo mundo, em consequência do estigma, preconceito e discriminação em torno do vírus no meio social. Franco, no entanto, escolheu não deixar seu desejo ser anulado.

Transforma suas performances em fonte de prazer e potência de vida, traçando caminhos de fuga dos olhares coloniais sobre seu corpo de “bixa preta e positiva”⁴⁰ (FONSECA, 2020). A sua ação povoa a nossa imaginação dando concretude às palavras da ensaísta e performer Jota Mombaça ao dizer que:

Se não pudermos ser violentas, concentraremos em nossos corpos, afetos e coletividades o peso mortífero da violência normalizadora. E para aprendermos a performar nossa violência, precisaremos também ser capazes de imaginá-la, e de povoá-la com fantasias visionárias que rejeitem o modo como as coisas são e ousem conjurar, aqui e agora, uma presença que seja capaz de bater de volta em nossos agressores, matar nossos assassinos e escapar com vida para refazer o mundo. (MOMBAÇA, 2016, p. 13)

Para o artista, a cura é um caminho, um percurso e não um fim uma chegada. “A cura é a capacidade de manter o corpo vivo sarando aquilo que o mata todos os dias. A cura é nosso lugar de conexão entre o sagrado e o profano, a doença mora na cura e nos ensina a sarar” (FONSECA, 2022). A sua ação que procura contribuir com o processo de cura social, pode ser lida na perspectiva de um ritual curativo alinhado ao pensamento de Joseph Beuys que “exerceu a prática artística como via de acesso ao melhoramento espiritual e como ação política pela sua capacidade de produzir mudança, chegando inclusive a concebê-la além dos fins estéticos, como uma antiarte propiciadora de sanidades individuais e coletivas (DIÉGUEZ, 2011, p. 79).

A cura, evocada por Franco, passa por um processo de construção de novas imagens e imaginários sobre as pessoas que vivem com HIV. Sua obra é uma contraposição ao discurso mórbido sobre a epidemia; é, sobretudo, um trabalho de criação de novos mundos, permitindo que as vidas de “mundos inabitáveis”: pessoas negras, corpos dissidentes de gênero e soropositivas encontrem novas formas de agenciamentos dentro da nossa sociedade. “É difícil acreditar que a cura virá se ela não ocupar nossos imaginários” (FONSECA, 2020, p.72). Como lembra Mombaça, “tudo o que está construído precisou, antes, ser imaginado. E aí reside o poder das ficções” (MOMBAÇA, 2016, p. 05). É o exercício de nos imaginarmos de outras formas, imagens outras sobre nós. Como já apontou Franco, é preciso criar, inventar uma língua que fale de nós. Modos sensíveis de não morrer, perpassado por outras possibilidades de existências para além daquelas formuladas pelas lentes reducionistas e atávicas do racismo, do patriarcado, da homofobia e sorofobia.

⁴⁰ O termo é utilizado para designar as pessoas cuja sorologia é positiva para o HIV.

Ser sujeito de mundo e não objeto apenas, diz sobre a possibilidade de liberar canais de criação onde o corpo e sua memória ao falar de si, falam do outro, tocam no coletivo que por vezes é apagado, morto, silenciado, impossível. É importante criar um lugar pra si no mundo, quando neste mundo demarcações que territorializam seu corpo e sua experiência lhe desumanizam. Na performance não sou menos gente por ser bixa, não sou menos gente por ser preta, não sou menos gente por viver com HIV, nela ritualizo e construo os futuros que antes me formam negados ou até interrompidos. (FONSECA, 2022)

Na mesma direção, em relação às rotas de cura como um momento precíval de liberdade, estão os trabalhos da artista visual, escritora, macumbeira e psicóloga formada em Universidade Federal do Espírito Santo, Mestre em Psicologia Clínica pela (PUC-SP), Castiel Vitorino Brasileiro (Vitória/Espírito Santo – Brasil). Ela propõe experiências estéticas e práticas clínicas como ações de promoção de cura do adoecimento das pessoas subalternizadas pelo regime de racialização, que organiza os corpos negros e indígenas no Brasil, atuando nas feridas vivas provocadas pelo racismo.

Na Clínica da Efemeridade, a Cura é compreendida como momentos efêmeros onde podemos gozar com o fato de termos nossa vida Desentendida pela Modernidade, ou seja, a cura é ultrapassar a racialização, e sentir prazer neste esfacelamento. A Clínica da Efemeridade atua instaurando possibilidades para que possamos viver aquilo que a racialização diz ser impossível: a construção de outras histórias pessoais e coletivas que não aquelas previstas pela Modernidade. Em outras palavras, a liberdade para pessoas racializadas como negras e indígenas no Brasil, é a de construir outra história. Uma história que não se circunscreve no orgulho nacional ou na reivindicação de uma nacionalidade, mas uma história que ultrapassa o Brasil – império e nação – e a brasilidade. (BRASILEIRO, 2021, p. 116)

A artista e teórica portuguesa Grada Kilomba em *Memórias da plantação* (2019), a partir da psicanálise, debate que a noção de trauma é raramente discutida no contexto do racismo. Ela coloca o racismo cotidiano como trauma colonial, assim, não é uma única experiência violenta que marca a biografia individual de uma pessoa negra, “mas sim o acúmulo de eventos violentos que, ao mesmo tempo, revelam um padrão histórico de abuso racial que envolve não apenas os horrores da violência racista, mas também as memórias coletivas do trauma colonial” (KILOMBA, 2019, p. 215). Conforme Kilomba, o racismo cotidiano é entendido como todo vocabulário, discursos, imagens, gestos, ações e olhares que colocam as pessoas negras e não brancas como a personificação dos aspectos reprimidos na sociedade *branca*. A classificação da experiência do racismo cotidiano como traumática estaria relacionada a três dimensões: choque violento, separação e atemporalidade.

O relato psicanalítico do trauma traz três ideias principais implícitas: primeira, a ideia de um *choque violento* ou de um evento inesperado para o qual a resposta

imediate é o choque; segunda, a *separação* ou fragmentação, pois esse choque violento inesperado priva a relação da pessoa com a sociedade; e, terceira, a ideia de *atemporalidade*, na qual um evento violento que ocorreu em algum momento do passado é vivenciado no presente e vice-versa, com consequências dolorosas que afetam toda a organização psicológica, entre as quais se encontram pesadelos, *flashbacks* e/ou dor física. (KILOMBA, 2019, p. 216)

Essa permanência traumática é também reencenada e reestabelecida por múltiplas formas de violência contra os corpos desobedientes de gênero e dissidentes sexuais, sobretudo, as pessoas atravessadas pelos marcadores sociais de raça e classe: racializadas e empobrecidas. Orquestrado pelo projeto de civilização ocidental-europeia, patriarcal, moderno/colonial, representado pelo homem, branco, cisgênero, heterossexual e cristão pensado como a norma dentro de um país como o Brasil, marcado pelas lógicas da colonialidades.

Sou uma bixa preta, que habita a fronteira que separa e conecta o Brasil à América Latina e à África. Venho usando a psicologia e a arte para construir armas de guerra, contra a colonização de meus pensamentos e desejos. Também crio próteses que me ajudam traduzir e atualizar ensinamentos ancestrais, oferecidos por africanos, entidades afro-brasileiras, negros que vivem diásporas diferentes da minha, e sobretudo, daqueles que experimentam junto comigo a despatrialização no Brasil. Há meses tenho repetido a mim, uma frase que ouvi da Beatriz Nascimento, no filme Ori: é preciso lembrar no gesto que não somos mais cativos. E, desde então venho me libertando de masculinidades tóxicas, criadas por uma branquitude delirante, que insiste em patologizar minhas desobediências de gênero e raça. (BRASILEIRO, 2020, s/p)

A Castiel Vitorino Brasileiro investiga suas memórias pessoais, memórias dos familiares, a história do povo negro por suas próprias narrativas, fora do olhar branco-colonizador, para produzir estéticas híbridas de temporalidades e geografias, chamada por ela de “corpo-flor”: “tal corpo é diaspórico, afro-brasileiro, ancestral, contemporâneo e habita o entre lugar da masculinidade e feminidade” (BRASILEIRO, 2019). Um corpo dissidente que desafia as hegemonias de gênero⁴¹, às normas de sexualidade, os modelos normativos

⁴¹A filósofa estadunidense Judith Butler critica a noção de gênero como um sistema de separação e hierarquização das pessoas, exigindo padrões de comportamento que seriam adequados a cada gênero fixado na lógica binária, visando à produção da heterossexualidade hegemônica como a única possibilidade de existência. Para Butler, a categoria gênero e sexo na constituição do sujeito não é algo natural, biológico e definitivo, mas construído socialmente tanto por sinais corporais quanto por meio de discursos. Identidade de gênero e sexo são sempre performativas para autora. “Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado 'sexo' seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma. Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo”. Em relação ao performativo, ela coloca “se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre

heterossexuais e cisgêneros e os códigos de racialização dentro de uma estrutura social altamente rígida e conservadora como é o Brasil.

A experiência instalativa *Quarto de cura* (2018)⁴² aconteceu dentro do Museu Capixaba do Negro Verônica Paes (Mucane), para a exposição Malungas e, depois, dentro da casa do mestre de congo Renato Santos, que fica no morro da Fonte Grande, Vitória (ES). Uma região marcada por quilombos desde o século XVI, onde a artista tem muitos familiares.

A performance aconteceu num quarto composto por ervas de poder espiritual, esteira de palha, pomadas, xaropes, sabonetes, perfumes, óleos, água, elixir, cristais de cura, velas, defumador, conchas, incensos, álbuns de fotos, diários, livros, desenhos, aquarelas, fotografias emolduradas, patuás, esculturas, instrumentos musicais dentre outros. Como também espaços destinados para o participante descansar, sentar, deitar e dormir. O espaço estava ambientado de cheiros:

aroeira, guiné, hibisco, alevante, comigo-ninguém-pode, eucalipto, arruda, abre-caminho, vence-demanda, e outras ervas estão penduradas no teto e nas paredes, e juntas formam a situação atmosférica que promove mudanças no estado físico e emocional das pessoas que inalam seus cheiros, pois o olfato é uma capacidade corporal de memorizar o planeta a partir da emocionalidade que acontece em cada encontro. (BRASILEIRO, 2021, p. 83)

Em alguns desses encontros, os participantes também recebiam massagens, tomavam chás, escreviam mandigas, poesias, desenhavam e criavam imagens. Castiel Brasileiro, através do entrelaçamento entre conhecimentos ancestrais e estudos da psicologia, busca estratégias contracoloniais e antirracistas para reverter o processo de adoecimento e de mortificação dos corpos marcados pela colonialidade no Brasil. Nessa experiência, ela se dispôs a encontrar pessoas para que juntas construíssem espaços de escuta, de fala e de silêncio. As conversas giravam em torno de como o trauma da racialização se fazia presente na experiência social dos participantes que a encontravam. No entanto, o fio que conduzia o encontro não era o trauma, mas sim, a cura, diluindo os limites entre arte e psicologia.

Os Quartos de Cura são pontos de minha pesquisa clínica que investiga a relação entre alterações geográficas e corpóreas; como o corpo e o espaço alteram-se um ao outro quando se encontram. Esses Quartos são templos efêmeros, e perduram durante o período que me proponho a criá-lo e vivê-lo. Mas sua efemeridade acontece de modo diferente das ações que desenvolvo na rua, pois no Quarto há

a identidade primária e estável”. Cf. BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

⁴² Cf. BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quarto de Cura**. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p-ocCWGNucs&t=16s>>.

presença de paredes e entradas, e isso modifica por completo a experiência clínica. O que esses quartos nos solicitam, é uma intenção e coragem de visitar; escolher adentrar um cômodo desconhecido, mas que talvez nos faça lembrar de outros espaços de cura onde já experimentamos a liberdade. (BRASILEIRO, 2021, p. 80)

O psicanalista e filósofo martinicano Frantz Fanon, ao investigar os efeitos psíquicos do colonialismo, afirmava que “teremos de curar, durante muitos anos, as feridas múltiplas e às vezes indelévels Infligidas aos nossos povos pela ruptura com o colonialismo” (FANON, 1961, p. 262). Na produção estética do trabalho da artista, macumba e psicologia se tornaram uma encruzilhada, caracterizada como experiências a favor da produção de saúde mental e de manutenção da energia vital das pessoas subalternizadas, racializadas, dissidentes cujos corpos aparecem como local de cura:

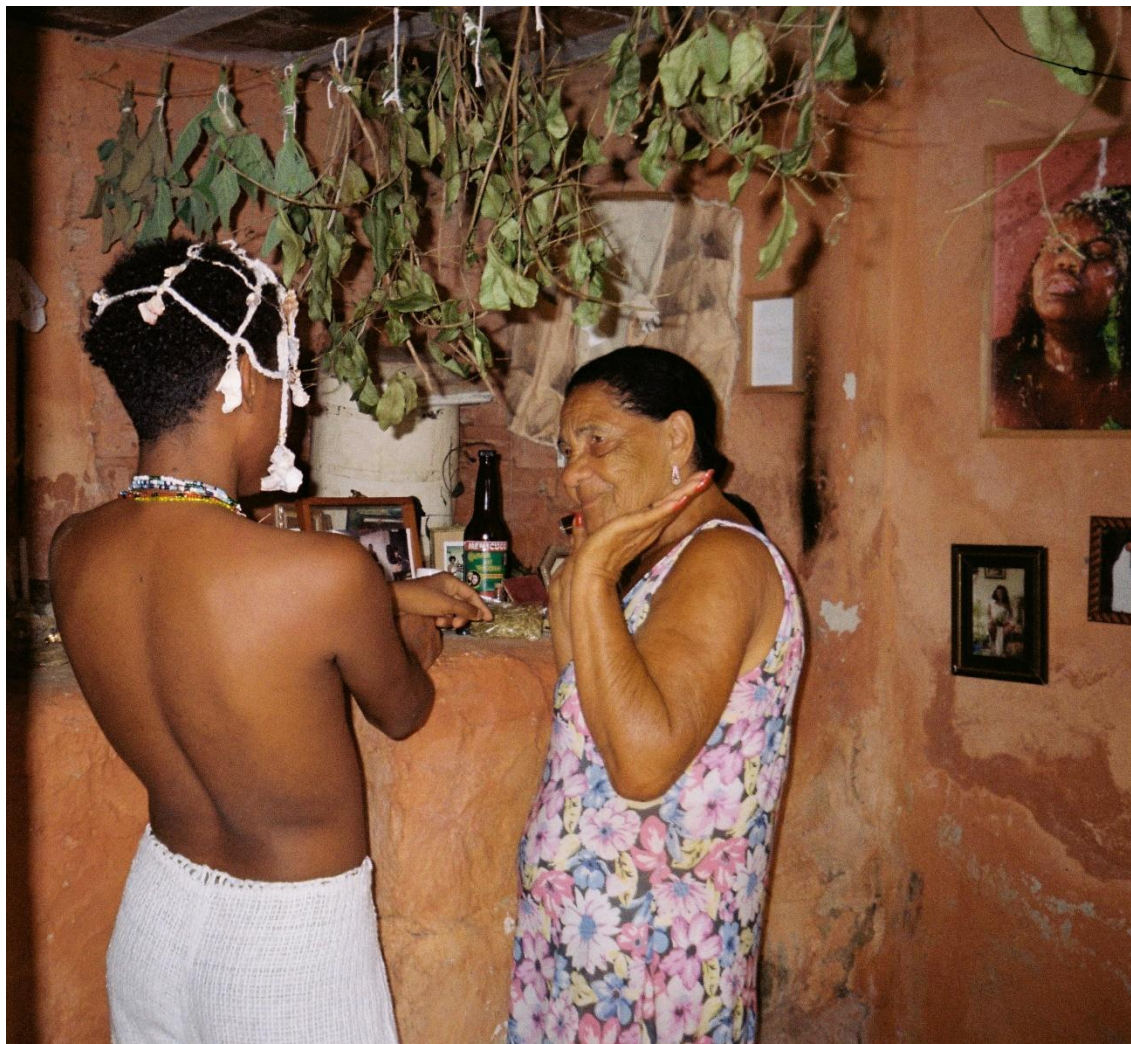
A macumba e a psicologia são, assim como a arte, manipulação de energia vital. A encruzilhada sempre esteve formada, mas, em algum momento, pude assumi-la como campo de força. Esse momento foi durante um tempo de cura que iniciei depois de ter um pensamento suicida, ou seja, um desejo do esquecimento e não da metamorfose. No terreiro, meu corpo é veículo e propositor de diálogos, assim como na clínica e na arte. E, sendo minha prática artística uma experiência de incorporação, a macumbaria e a psicologia comparecem como outros caminhos possíveis dessas experiências de corpo e, juntas, formam a complexidade existencial com a qual vivo minha Diáspora negra. (BRASILEIRO, 2019, s/p)

Em *Quarto de cura*, o encontro com o público acontecia sempre de forma individual ou por meio de pequenos grupos. Segundo a artista, os encontros eram agendados ou espontâneos, e não havia um tempo limitado, pois ocorriam de acordo com a efemeridade da vida. Existia diversas possibilidades de trabalhar a cura, como através de conversas, cantos de músicas, massagens, uso de pomadas dentre outros e das próprias obras de arte, que o público tinha acesso dentro do quarto: “a proposta é entender como o racismo se faz em gesto, e como criar gestos contra o domínio racial que age sob nosso corpo” (BRASILEIRO, 2020, s/p). Castiel passou 31 dias (de 15/12/2018 a 11/01/2019) instalada na casa, criando diálogos com as memórias das pessoas que participaram da experiência, investigando estratégias de sobrevivência e produção de saúde para essas pessoas que tiveram que produzir sobrevivências de modo contrário aqueles esperados e autorizados pela psicologia, pela medicina pelos saberes médicos estatais e capitalistas. A cura atravessa todo o seu processo artístico. Para a artista:

A cura é uma experiência produzida e compreendida por benzedeadas, curandeadas e rezadeadas: justamente pessoas que as indústrias neoliberais farmacêutica e médica criminalizam e o fundamentalismo cristão tornam pecaminosas. Essas indústrias e filosofias não entendem nosso linguajar e, no fetiche colonial de tentar compreender,

acontecem roubos. Então, me desoriento sempre que me curo. E a cura é uma experiência efêmera de saúde. E saúde são equilíbrios vitais. (BRASILEIRO, 2019, s/p)

Figura 15 Quarto de cura (2018) I



Fonte: Acervo pessoal da artista Castiel Vitorino Brasileiro⁴³

⁴³ Cf. BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quarto de cura**. Castiel Vitorino. Disponível em: <https://castielvitorinobrasileiro.com/inst_quarto_de_cura_fg>. Acesso em: 20 de dez. de 2022.

Figura 16 Quarto de cura (2018) II



Figura 17 Plantas que curam



Fonte: Acervo pessoal da artista Castiel Vitorino Brasileiro⁴⁴

Valendo-se de múltiplas tecnologias ancestrais, em particular, dos saberes da tradição de benzedeiras, rezadeiras e curandeiras, e embebida da cosmovisão dos povos negros no Brasil, é que Castiel Vitorino Brasileiro, em conjunto com a benzedeira Yasmim Ferreira, na ação *Plantas que Curam* (2018), montou em praça pública uma barraca com medicamentos, santinhos e mandingas já produzidas. Segundo a artista, a obra aconteceu em dois bairros de Vitória que possuem, em sua grande maioria, moradores “negros e indígenas”: Itararé e Fonte Grande. Dois lugares marcados pela violência policial, e pelas políticas de empobrecimento moderna. Durante três horas, a artista se disponibilizou para escutar os transeuntes sobre suas dores, decepções, humilhações, raivas, cansaços, silenciamento em consequência de situações sociais e de experiências cotidianas de opressão racial, construindo com o auxílio das mandingas modos de se curar dos males coloniais. Comentando sobre os momentos iniciais da performance a artista destaca:

Durante as duas ações, a maioria das pessoas reclamaram de dores musculares e me solicitaram massagem. Massagear um corpo é justamente exercer força gravitacional sobre essa massa que se diferencia de mim. A massagem é um encontro e a continuidade deste encontro depende do prazer experienciado na intimidade. Nestes momentos, ela foi instaurada nas trocas de informações faladas, logo, as ondas sonoras. Nesse sentido, meu trabalho em artes se encontra com o benzimento e, também, com as práticas clínicas desenvolvidas pela psicologia e psicanálise, porque

⁴⁴ Cf. BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quarto de Cura**. Castiel Vitorino. Disponível em: <https://castielvitorinobrasileiro.com/inst_quarto_de_cura_fg>. Acesso em: 20 de dez. de 2022.

nesses três tipos de trabalho, o que há é manipulação das desestabilizações produzidas pelas ondas sonoras, ou seja: a conversa, a fala. Conversar sobre violência racial é difícil, pois na conversa somos deslocadas da mitologia da democracia racial brasileira, e percebemos a condição subalterna, vulnerável, que nos encontramos. E foi essa dificuldade que construímos e habitamos durante as ações *Plantas de Curam*. (BRASILEIRO, 2021, p. 79)

A questão da subjetividade negra violentada – também identificada por Castiel Vitorino Brasileiro durante a experiência com as/os participantes – é tratada por Grada Kilomba. Para ela,

os dolorosos efeitos do trauma mostram que as/os africanas/os do continente e da diáspora foram forçadas/os a lidar não apenas com traumas individuais e familiares dentro da cultura *branca* dominante, mas também com o trauma histórico coletivo da escravização e do colonialismo reencenado e reestabelecido no racismo cotidiano, através do qual nos tornamos, novamente, a/o ‘*Outra/o*’ subordinado e exótico da branquitude. (KILOMBA, 2019, p. 215)

Nesse sentido, a ação trata-se de uma pesquisa de intervenção sobre processos de adoecimento e de produção de saúde para corpos negros. É uma aposta na cura. Após o estabelecimento deste contato e de saber as dores do participante, Castiel oferece uma das seis receitas que foram criadas por ela pela benzedeira para que o transeunte produza o seu próprio medicamento “uma estratégia para catalisar autonomias em sujeito adoecidos, a fim de produzirem para si novos modos de se perceber e conseqüentemente criarem outras mandingas e medicamentos para suas dores, cansaços e esgotamentos” (BRASILEIRO, 2019). Ela também oferecia aos/às participantes sabonetes, xarope ou massagens com a pomada de arnica hortelã e óleo de girassol.

O fundamento que utilizo para a criação de estéticas de cura e que curam, são aqueles que eu aprendo em terreiros de macumba brasileiros. Há uma profunda relação com as mandingas que aprendo especialmente na umbanda e com benzedeiras e rezadeiras capixabas. Aos modos mandingueiros, penso a Cura como uma experiência efêmera de liberdade, e talvez a liberdade também seja o gozo que é viver uma experiência fora dos limites identitários raciais e de gênero. Corpo-flor sempre foi um corpo onde as identidades se diluíam. Aí está a relação entre cura e corpo em meu trabalho, porque o corpo é um local de memória (como nos ensina Leda Maria Martins), e é uma localidade efêmera [...]. (BRASILEIRO, 2020, s/p)

Se a liberdade para os corpos racializados tem sido negada, sobretudo, às populações negras e indígenas no Brasil, a cura nas performances de Castiel Vitorino Brasileiro aparece como um lugar de liberdade e de construção de fabulações críticas. Uma possibilidade de criar novos mundos para habitá-los de forma comunitária e efêmera, subvertendo o modelo de sociedade vigente que apregoa a morte para existências desviantes. Para Mbembe (2018b),

estamos muito longe de viver numa era “pós-racial”, em que as questões de memória, justiça e reconciliação estivessem desprovidas de importância e reconhecimento. Entretanto, ele localiza nas tradições políticas, religiosas e culturais afro-americanas e sul-africanas, uma possibilidade de cura e renovação da vida. Segundo ele, “as comunidades cuja história por muito tempo foi sobretudo de degradação e de humilhação, a criação religiosa e artística amiúde representou a última linha de defesa contra as forças da desumanização e da morte” (MBEMBE, 2018b, p. 299). Pensamento que está alinhado às experiências artísticas de *Quarto de cura*, e *Plantas que curam*, ao afirmar “Quando desejo viver em felicidade, crio mundos. Não só crio, como passo a habitá-los. É um território existencial que cria limites ao colonizador” (BRASILEIRO, 2019). Mbembe lembra ainda que “uma das funções da arte e da religião é justamente preservar a esperança de sair do mundo tal como foi e tal como é, de renascer para a vida e de renovar a festa” (MBEMBE, 2018b, p. 299). As performances de Castiel Brasileiro são estéticas de fuga, modos de intervir, ações de sobrevivência, autocuidado de si e das suas, aquilombamentos efêmeros, acontecimentos de liberdade, produzindo processos incapturáveis de subjetivação pelas lentes das colonialidades.

Com essa ação, o que faço é uma reconfiguração perecível de um espaço comum, ordinário, em um local de cura. Cada ação teve duração de aproximadamente 3 horas. Contudo, como tenho afirmado, cura é um momento espiralado que dilui a fragmentação temporal em passado, presente, futuro, e nos arremessa numa situação de tempo que não obedece à linearidade, o que nos possibilita sentir alguns anos em poucos minutos. Nesta ação, instauramos momentos perecíveis de liberdade. E essa ativação é sempre coletiva, porque a liberdade é uma experiência comunitária, grupal. Então a liberdade é a cura, e sendo a cura a experiência de desencantamento da mitologia racial, ela também é a liberdade. Cura e liberdade são modos diferentes de escrever lembretes e convites que nos fazem lembrar de como integrar-se a ecologias sem exterminar a diferença que nos possibilita viver. (BRASILEIRO, 2021, pp. 78-79)

Figura 18 Plantas que curam I



Fotografia: Rodrigo Jesus e Felipe Lacerda (2018).
Fonte: Acervo pessoal da artista Castiel Vitorino Brasileiro⁴⁵

⁴⁵ Cf. BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Plantas que curam**. Castiel Vitorino. Disponível em: <https://castielvitorinobrasileiro.com/acao_plantasFG>. Acesso em: 20 de dez. de 2022.

Figura 19 Plantas que curam II



Fotografia: Rodrigo Jesus e Felipe Lacerda (2018). Fonte: Acervo pessoal da artista Castiel Vitorino Brasileiro⁴⁶

⁴⁶ Cf. BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Plantas que curam**. Castiel Vitorino. Disponível em: <https://castielvitorinobrasileiro.com/acao_plantasFG>. Acesso em: 20 de dez. de 2022.

Figura 20 Plantas que curam III



Figura 21 Plantas que curam IV



Plantas que curam. Fotografia: Rodrigo Jesus e Felipe Lacerda (2018).
Fonte: Acervo pessoal da artista Castiel Vitorino Brasileiro⁴⁷

⁴⁷ Cf. BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Plantas que curam**. Castiel Vitorino. Disponível em: <https://castielvitorinobrasileiro.com/acao_plantasFG>. Acesso em: 20 de dez. de 2022.

Nessas performances temos a possibilidade de destruição de um tipo de mundo que faz coro ao pensamento de Jota Mombaça ao afirmar que “a luta da descolonização é sempre uma luta pela abolição do ponto de vista do colonizador e, conseqüentemente, é uma luta pelo fim do mundo – o fim de um mundo” (MOMBAÇA, 2016, p. 15) e a possibilidade de redefinição de outro mundo possível através de outros agentes possíveis. Decretando o fim do mundo como o conhecemos e como nos foi dado a conhecê-lo,

mundo devastado pela destruição criativa do capitalismo, ordenado pela supremacia branca, normalizado pela cisgeneridade como ideal regulatório, reproduzido pela heteronormatividade, governado pelo ideal machista de silenciamento das mulheres e do feminino e atualizado pela colonialidade do poder; mundo da razão controladora, da distribuição desigual da violência, do genocídio sistemático de populações racializadas, empobrecidas, indígenas, trans, e de outras tantas. (MOMBAÇA, 2016, p. 15)

1.5 Performance Negra: uma abordagem conceitual

Uma importante contribuição teórica para o debate da performance negra diz respeito à ideia de representação no campo dos estudos culturais. Um dos intelectuais que se debruça sobre tal conceito é o teórico cultural e sociólogo jamaicano Stuart Hall. Em seu livro *Cultura e Representação* (2016), Hall coloca que representar significa utilizar a linguagem inteligível para expressar, descrever ou retratar algo sobre o mundo ou representá-lo a outras pessoas. Ela “é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros da cultura” (HALL, 2016, p. 31), envolvendo o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos conectados à cultura. Ou, de forma mais sucinta, representar é produzir significados pela linguagem enquanto instrumento comunicacional. Representação, para Hall,

[...] é a produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem. É a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos referirmos ao mundo “real” dos objetos, sujeitos ou acontecimento ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios. (HALL, 2016, p. 34)

Trata-se de significados partilhados pelos membros de um mesmo grupo, capaz de construir uma visão consensual, oferecendo às diferentes parcelas da sociedade o que conhecemos enquanto estética, ciência, arte, cultura, e especificamente política. Funciona como meio regulatório e normativo pelo qual as pessoas são moldadas, influenciando seus corpos e comportamentos, e produzindo efeitos em suas percepções do mundo. Isso tem um

impacto direto em suas ações, independentemente de estarem conscientes disso ou não. Nesse sentido, em consonância com a abordagem de Stuart Hall, a pesquisadora Kathryn Woodward argumenta que:

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeitos. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos, inclusive, sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. (WOODWARD, 2000, p. 17)

Nesta perspectiva, Hall pontua dois complexos sistemas de representação distintos, porém relacionados entre si. O primeiro seria “um conjunto de conceitos ou *representações mentais* que nós carregamos” associado a ordem de objetos, sujeitos, acontecimentos, ideias abstratas etc. “que podem ‘representar’ ou ‘se colocar como’ o mundo” (HALL, 2016, p.34). Sem essas representações mentais não é possível interpretar o mundo de forma inteligível que nos permite entender “o mundo de maneira relativamente similar”. Isso por sua vez, pode “construir uma cultura de sentidos compartilhada e, então, criar um mundo social que habitamos juntos” (HALL, 2016, p. 36). Cultura é definido para Hall em termos de “sentidos compartilhados ou mapas conceituais compartilhados” (HALL, 2016, p. 36) a partir do qual damos sentidos à nossa experiência no mundo, nos posicionamos enquanto pessoas.

O segundo sistema de representação seria a linguagem. Ela possibilita a existência de um mapa conceitual partilhado, através do qual possamos intercambiar significados ou conceitos. Dito de outra forma, “nosso mapa precisa ser traduzido em uma linguagem comum, para que assim correlacionemos nossos conceitos e ideias com certas palavras escritas, sons pronunciados ou imagens visuais” (HALL, 2016, p.36-37), entendidas como signos. Esses, por sua vez, “indicam ou representam os conceitos e as relações entre eles que carregamos em nossa mente e que, juntos, constroem os sistemas de significado da nossa cultura” (HALL, 2016, p. 37).

Nessa perspectiva, a linguagem visual será um dos aspectos fundamentais investigados por Hall em seus vários exemplos dentro do livro citado, principalmente para o estudo da “estereotipagem”, entendida como uma forma de poder “hegemônica” e “discursiva” que opera tanto na cultura, na produção de conhecimento, nas imagens e nos sistemas de representação, quanto por outros meios. Ou seja, ele é uma prática representacional. Conforme Hall, a estereotipagem:

[...] é aquilo que Foucault chamou de uma espécie de ‘poder/conhecimento’ do jogo. Por meio dela, classificamos as pessoas segundo uma norma e definimos os excluídos como o ‘Outro’. Curiosamente, isso é também o que Gramsci consideraria um aspecto da luta pela hegemonia. De acordo com Dyer: ‘O estabelecimento da normalidade (ou seja, o que é aceito como ‘normal’) através de tipos sociais e estereótipos é um aspecto do hábito de grupos de decisão (...) que tentam moldar toda a sociedade de acordo com sua própria visão de mundo, sistema de valores, sensibilidades e ideologia. Essa concepção de mundo está tão clara para esses grupos, que fazem com que ela pareça (como *realmente* parece para eles) ‘natural’ e ‘inevitável’ para todos e, na medida em que têm sucesso nessa empreitada, eles estabelecem sua hegemonia’ (Dyer, 1977; p. 30). Hegemonia é uma forma de poder baseada na liderança de um grupo em muitos campos de atividade de uma só vez, para que sua ascendência obrigue o consentimento generalizado e pareça natural e inevitável. (HALL, 2016, pp. 192-193)

As práticas de representação foram entendidas como tecnologias coloniais utilizadas como um dos pilares de sustentação das múltiplas estratégias de dominação de pessoas, manutenção das condições de desigualdades e de hierarquias de poder⁴⁸ (racial, gênero, classe, sexualidade). Eixos como controle, disciplinarização, exploração e dominação de determinados corpos foram e são realizados pelas práticas de representação porque, como já dito antes, elas têm centralidade nas formas de expressar e organizar as camadas da realidade em que habitamos. É nesse sentido que os projetos coloniais da eurocivilização com sua gramática de poder, suas narrativas hegemônicas, sempre sob um único ponto de vista e de maneira limitada, foram capazes de criar regimes racializantes de pessoas negras e indígenas; fato que ajuda a explicar como a autoridade colonial foi produzida, performatizada e mantida.

Referenciado no pensamento de Hall, as práticas de representação, segundo o historiador Daniel Santos (2017), estruturam, legitimam e viabilizam os projetos coloniais, fabricando uma espécie de outro mundo: “há a invenção de uma espécie de mundo paralelo no qual uma série de normas, instituições, discursos, imagens, ritos, signos, códigos, dentre outros aspectos, recriam e reconfiguram os sujeitos em dinâmicas de outrificação e estereotipação” (SANTOS, 2017, p. 36).

O conceito de hegemonia também entra neste debate. A hegemonia é uma posição de dominação mantida por mecanismos institucionais, ideias, princípios, comportamentos e visões de um determinado grupo social que se torna o horizonte civilizatório do conjunto da sociedade, despolitizando o dissenso dos grupos oprimidos. O teórico cultural Stuart Hall,

⁴⁸ Na definição de Stuart Hall, também adotada aqui, o poder é entendido “não apenas em termos de exploração econômica e coerção física, mas também em termos simbólicos ou culturais mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira dentro de um determinado ‘regime de representação’”. Cf. HALL, S. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.

influenciado pelo pensamento de Antonio Gramsci, descreve-a como “uma forma de poder baseada na liderança de um grupo em muitos campos de atividade de uma só vez, para que sua ascendência obrigue o consentimento generalizado e pareça natural e inevitável” (HALL, 2016, p. 193).

Nessa perspectiva, o sociólogo Raymond Williams afirma que:

a hegemonia supõe algo de verdadeiramente total, não apenas secundário ou superestrutural, [...] mas que é vivido em tal profundidade, que satura a sociedade a tal ponto e que, como Gramsci coloca, constitui mesmo a substância e o limite do senso comum para muitas pessoas sob sua influência, de maneira que corresponde à realidade da experiência social muito mais nitidamente do que qualquer noção derivada da fórmula de base e superestrutura. (WILLIAMS, 2011, p. 51)

Seguindo ainda o pensamento do autor, a hegemonia constitui, portanto, um sentido de realidade para a maioria das pessoas em uma sociedade. É um sentido absoluto, uma vez que é uma realidade vivenciada que torna-se extremamente difícil para a maioria dos membros da sociedade se mover além dela. Essa hegemonia abrange diversas áreas de suas vidas (WILLIAMS, 2011).

Conceituamos como práticas contra-hegemônicas, as ações performativas que promovem uma multiplicidade de vozes críticas e provocativas que não atendem aos interesses culturais das classes dirigentes e que não se encaixam no padrão hegemônico do homem branco, cisgênero, heterossexual e de classe privilegiada. Ao contrário, elas questionam uma hegemonia racista, classista e sexista dominante dentro da sociedade brasileira. Estas ações perturbam as normas sociais, os cânones estabelecidos, para, assim, romper com o silenciamento e a invisibilidade instituída para quem foi sempre subalternizada, sufocada e marginalizada. Nessa visão, tais ações tentam desestabilizar e criar fissuras nos discursos autorizados pelas colonialidades do poder, saber e ser que se pretendem como modelos universais, tencionando as dinâmicas raciais e do racismo no Brasil.

Dentro dessa discussão, acrescenta-se a ideia de imaginário, por sua vez, concebido como um acervo de imagens da humanidade, mas especificamente entendido como foi proposto pelo filósofo francês Gilbert Durand:

O imaginário – ou seja, o conjunto das imagens e das relações de imagens que constituem o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência por um outro aspecto de outra. (DURAND, 2012, p. 18)

O imaginário como pluralismo de símbolos e signos heterogêneos que dão sentido ao mundo, é um elemento constitutivo e instaurador de comportamentos específicos, porque o nosso olhar é ordenado a partir dele. Este é construído no âmbito coletivo, social e histórico faz o mundo na medida em que orienta a relação que diferentes pessoas estabelecem com a realidade, modelando condutas, gestos e solidificando uma determinada visão de mundo que o leva à ação. Ele, assim, teria também uma importância fundamental na formação de cada sujeito, ligando-se à representação. Cabe dizer aqui que as pessoas aprendem a ser racistas por construções sociais. Conforme Hall (2016, p. 150), “todo o repertório de imagens e efeitos visuais por meio dos quais a ‘diferença’ é representada em um dado momento histórico poder ser descrito como um *regime de representação*”. Ainda nos termos do autor, o repertório de representação e suas práticas foram utilizadas para marcar a diferença racial e significar o “Outro” racializado na cultura popular ocidental. Esta conversão dos corpos das pessoas não brancas em o “Outro”, estrangeiro, forasteiro, com sua lógica de exclusão ou da marginalização entra como uma tentativa de confirmar a si mesmo como norma, é também discutido por Grada Kilomba ao dizer:

Dentro dessa infeliz dinâmica, o sujeito negro torna-se não apenas a/o “*Outra/o*” – o diferente, em relação ao qual o “eu” da pessoa *branca* é medido –, mas também “*Outridade*” – a personificação de aspectos repressores do “eu” do *sujeito branco*. Em outras palavras, nós nos tornamos a representação mental daquilo com o que o *sujeito branco* não quer se parecer. (KILOMBA, 2019, pp. 37-38 - grifo da autora)

Em uma sociedade marcada pelo passado colonial, os imaginários cruzam os interesses e aspirações das classes dominantes de manter uma hierarquia racial que organiza o país. Existem estereótipos presentes no imaginário, dando sentido e legitimando diferentes práticas de poder em relação às populações não brancas. Cria-se um conjunto de imagens a partir de um recorte específico e as impõem como verdade para dar sentido às estruturas hegemônicas. Nas palavras da jornalista e professora Rosane Borges, o termo imaginário “recobre um repositório cultural de onde extraímos, sem saber, as referências (racismos e sexismos inclusos) que dão sentido às nossas vidas” (BORGES, 2016), constituindo-se como atemporal, que nos reatualiza as barbaridades do período da escravização.

A partir das ações performativas, veremos as consequências e efeitos trágicos que a perpetuação de imaginários racistas e sua longevidade produzem em relação aos corpos de homens e mulheres negras do Brasil. Tais ações constroem estratégias simbólicas com inteligência, refinamento poético e embasamento histórico, que remetem e interferem nos

imaginários desde os tempos coloniais do que é “ser negro”, não para reiterá-los, mas para sofisticadamente propor reflexões críticas a partir destes, apontando para outros imaginários. Trata-se também de um exercício de desmontagem simbólica e subjetiva dos imaginários produzidos pelo discurso colonial, de transformar as imagens, subvertê-las, criar alternativas e apresentar críticas, que talvez, possibilitem transformar nossa visão de mundo. Conforme destaca bell hooks, é preciso “romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores” (hooks, 2019a, pp. 32-33).

Diante do que foi apresentado até o momento, o conceito de representação e de imaginário são interessantes para pensarmos como as ações performativas de autoria negra, como pontua a jornalista e pesquisadora Rosane Borges, “trazem discussões em torno das novas ordens de representação e novos regimes de visibilidade que habitam o coração da política global contemporânea, que tem como um dos seus principais fundamentos a indissociabilidade entre política e representação” (BORGES, 2019, p. 11). Elas instauram novos regimes de representação, matrizes fundantes que escapam da lógica dos “olhares senhoriais”. Por isso, as/os/es artistas/es buscam se autorrepresentar para expressar relações complexas e fazer contundentes provocações sobre as questões raciais no Brasil. Trata-se da expansão de uma “gama” de representações e da “complexidade” do que significa ser percebido como pessoa negra no Brasil, desafiando, assim, o reducionismo, essencialismo, pois somos múltiplas, plurais e diversas.

Dentro deste debate, vale lembrar as palavras de Stuart Hall (2016) ao dizer que Frantz Fanon usou a teoria psicanalítica em sua explicação sobre o racismo na chave argumentativa de “que a maioria da estereotipagem racial e a violência surgiram a partir da recusa do ‘Outro’ branco em reconhecer ‘do ponto de vista do outro’ a pessoa negra” (HALL, 2016, p. 160).

Se a representação, como diz Hall, é a produção do sentido pela linguagem, as performances aqui podem ter a capacidade de expressar a autorrepresentação de pessoas negras. Direito que historicamente lhes foram privadas, uma vez que, ironicamente, estas sempre foram representadas por vozes hegemônicas dentro dos regimes brancos dominantes, produzindo efeitos e consequências reais até hoje. Os/as artistas/es trazidas/os/es por esta pesquisa produzem consciente e politicamente autorrepresentações de si e não do “Outro” em suas performances. São protagonistas de uma nova narrativa histórica, proprietários da voz e do corpo, produzindo leituras da realidade que estão impregnadas pela historicidade, conjuntura e sensibilidades locais.

Outro conceito também importante para delimitação do que chamo de performance negra é acionada a partir da ideia de programa, discutido pela performer e teórica da performance Eleonora Fabião. No texto *Programa Performativo: o corpo em experiência* (2013) autora destaca a noção de programa como o enunciado da performance, entendendo-o como “um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio (FABIÃO, 2013, p. 4). Refere-se a ações artísticas previamente concebidas e performadas por artistas interessados em relacionar corpo, estética e política que ao entrecruzar o campo artístico e o social buscam articulações com o tecido social no qual estão inseridas.

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar a contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2008, p. 237)

Pensando na formação social do país, que de certa forma, perdura até os dias atuais, fica evidente a exclusão e invisibilidade das pessoas negras na estrutura social brasileira. Nesse contexto, os programas de ações de autoria negra selecionados na pesquisa, suscitam questionamentos e reflexões críticas sobre cultura e estrutura no Brasil, “na qual as cercas das identidades vacilam, os deuses se tocam, os sangues se misturam, na qual as identidades étnicas, embora defensáveis, nada tem a ver com as leis da ‘pureza’” (MUNANGA, 2019, p. 20). No entanto, é importante ressaltar que os espaços históricos de subalternização ainda são conservados. Somos assimilacionistas na cultura e excludentes na estrutura, pois as hierarquias e as desigualdades raciais, sociais e de gênero são mantidas desde período colonial. Ainda existem limites demarcados para a presença e participação das pessoas não brancas nos centros de poder cultural e econômico no país. O trânsito, do ponto de vista estrutural, é insuficiente. Estamos falando das performances um dos segmentos étnicos mais excluídos da vida nacional brasileira. Os programas propõem estratégias simbólicas que confrontam e questionam a cultura e a estrutura, questionando por meio das ações problemas históricos da sociedade, assim como também, acionam narrativas que estão escamoteadas e soterradas por parte dos discursos tradicionais do Brasil.

Ainda que exista o reconhecimento da complexidade do conceito de Performance Negra, no qual as/os/es artistas/es negras/os/es usam sua própria existência, vivências e experiências como fundantes do discurso estético, é possível distinguir algumas características do conceito. Visto que, refere-se à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental “branco” reuniu sob o nome de “negros” (MUNANGA, 2012), “uma das formas históricas da condição humana” (CÉSAIRE, 2010, p. 108). Que, talvez, possa contribuir para fazer um “levantamento histórico da vivência do negro no Brasil levada a efeito pelos seus descendentes, isto é, os que atualmente vivenciam na prática a herança existencial” [...] (NASCIMENTO, 2018, p. 56). E que lidam com experiências históricas, coletivas, problemas e feridas comuns em meio às opressões interseccionais de raça, gênero, classe, sexualidade, etnia, nação e religião (HILL COLLINS, 2019). Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum, é “o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mais do que isso, ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas” (MUNANGA, 2012, p. 12).

Parece-me relevante destacar que não é possível desfazer o que os históricos processos de colonização fizeram com as populações não brancas. No entanto, talvez seja possível, por meio da criação estética, especialmente da performance com sua diversidade de vozes, evocar espaços de questionamento, fissuras, deslocamentos, rupturas, tensões, revolta e indignação entre aqueles que foram afetados pela colonização e seus desdobramentos contemporâneos. Além disso, pode-se evocar as memórias silenciadas ou apagadas, as formas de inventividade, as práticas de vida, as estratégias de resistência, a agência e a emancipação como possibilidades para reconstruir novas narrativas e perspectivas. Essa reconstrução permite projetar outras possibilidades de mundo, a partir da negociação de múltiplas vozes.

Dentro deste debate, o cientista social Deivison Faustino nota bem a assertividade de Franz Fanon ao dizer que “é o branco que cria o negro, mas é o negro que cria a negritude” (FANON, 1968 *apud* FAUSTINO, 2015, p. 81). Os símbolos da negritude emergem como uma reação ao racismo, a supremacia branca e ao eurocentrismo. Configurando-se como uma plataforma política de afirmação consciente do corpo negro no mundo. Que como forma de “resistência política”, pode transformar “nossas formas de ver e ser e, portanto, cria as condições necessárias para que nos movamos contra as forças de dominação e morte que tomam as vidas negras” (hooks, 2019, p. 63).

As últimas palavras de Frantz Fanon em sua obra *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), ele afirma: “ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!” (2008, p. 191). Se desvencilhando das amarras coloniais, as performances negras são fontes de questionamentos, desejos, inquietudes, pontos de vista críticos sobre a sociedade brasileira, produzindo imagens e narrativas pelo poder da autodefinição. Que talvez possa possibilitar nas pessoas tocadas por elas, novos posicionamentos políticos, novas formas de consciência sobre as múltiplas facetas do racismo e os problemas da branquitude dentro da sociedade.

Proponho que o conceito de Performance Negra, seja entendido, a despeito de sua diversidade, como afirmação de um lugar de enunciação artística fundamentada na múltipla vivência e experiência de ser pessoa negra, agenciando-se a partir das relações étnico-raciais no Brasil. Mesmo que pessoas racialmente brancas participem da performance, a autoria que faz, que constrói e que reflete é negra (preta e parda), e leva suas questões para dentro da obra. O conceito tem muito mais a ver com a proposição onde forma e conteúdo se encontram para performar as diversas formas da experiência negra no mundo, utilizando mecanismos plurais da Arte da Performance. Não teria como performar a sua realidade social negra se você não traz isso como material estético de criação. Configura-se como um grande espaço de disputa dentro do fazer artístico, onde as pessoas que se consideram e se reconhecem como negras constroem pontos de vista que questionam o *status quo* da nossa sociedade. Mas, nunca calcada em uma visão essencialista de “ser negro”, pois como afirma Fanon “a experiência negra é ambígua, pois não *há um preto, há pretos*” (FANON, 2008, p. 123).

Do ponto de vista político, o conceito se constitui como crítica a uma “estética da brancura” (SANTOS, 2002) que se afirma como categoria universal⁴⁹ no centro do projeto civilizatório da humanidade enquanto todas as outras são particulares. Devido aos privilégios simbólicos e materiais da branquitude que se perpetuam em diversas estruturas da sociedade brasileira. Uma arte “universal” dita como não-marcada e não-racializada (traços fundamentais da branquitude) em total identificação com a positividade da brancura. O colonialismo definiu os atributos como a emoção, o corpo, a virilidade, a ludicidade como essencialmente negros, mas, sobretudo, classificou esses elementos como inferiores, em contraposição ao europeu, que encarna a razão, a civilização, a cultura, a universalidade. Estas performances talvez possam relevar os efeitos da colonialidade, assim como, o que chamamos de arte da performance ainda se encontra na perspectiva branca, eurocêntrica, nortecêntrica e

⁴⁹ A pessoa universal da tradição filosófica é o homem, branco, ocidental, civilizado, heterossexual e culturalmente cristão.

epistemicida, negligenciando a presença e a multiplicidade de produções de autoria negra e indígena em “espaços de privilégio”, como galerias, museus e instituições culturais, entre outras. Afinal, quais são as referências que acionamos quando falamos da arte da performance? Quais são as vozes autorizadas a falar e escrever sobre esta linguagem? Quais as categorias que estão implícitas nas obras destas/es artistas/es que fazem com que a autoria não precise anunciar sua condição racial dentro do discurso artístico?

Do ponto de vista estético, trata-se de ações artísticas, interações e relações de autoria negra que transformam seus próprios corpos em “arquivos vivos” (TAYLOR, 2013), no processo de criação e de execução da performance, dialogando com as relações étnico-raciais numa sociedade abertamente discriminatória por definição como o Brasil. Elas trabalham esteticamente dimensões, temas e problemáticas que perpassam a identidade racial negra a partir de experiências pessoais e subjetividades de estar no mundo. Abrindo possibilidades de sermos não mais como objetos, mas sujeitos de nossas próprias imagens, representações, símbolos e visões de mundo fora das lentes da colonialidade. É o direito à autorrepresentação como estratégia política de descolonização. Elas geram condições artísticas de enunciação para aqueles/as que foram silenciados pelo eurocentrismo. Contrariamente aos efeitos do racismo, que nos coloca fora da condição de humanos e nos inferiorizam, as performances negras entram também como uma tentativa de humanização dos corpos negros a partir da estética.

Para finalizar, alguns aspectos do conceito de Performance Negra, pode ser compreendida da seguinte forma:

1) Integram etnia/racial e estética, existência e modo de ação política, em que importa a origem racial da/o/e artista e a expressão de assuntos, problemas, temas que são recorrentes da sua existência, produzindo a construção de um espaço exclusivamente negro até mesmo quando a estética mobiliza um conjunto de sistemas simbólicos não decifráveis de forma imediata pelos espectadores;

2) Rompem historicamente com a invisibilidade, a negação e a omissão da problemática racial, encoberto pelo mito da democracia racial, pelo processo de miscigenação e pela política de branqueamento, que reproduziram discursos de naturalização e romantização da escravidão dentro da sociedade brasileira. Promovem pela estética ressignificação das identidades negras, trazendo à tona uma consciência histórica e coletiva que por muitos anos fora negada a população negra, denunciando as sutilezas do racismo e seus os modos de subjetivação;

3) Produzem levantes, insurgências e questionamentos críticos contra o colonialismo, a colonialidade e a escravidão no Brasil, bem como seus efeitos contemporâneos, sinalizando estratégias de agenciamento e ruptura contra as formas de opressão racista. Assumindo a questão étnico-racial como uma posição explicitamente destacada no discurso estético, é também uma posição política numa sociedade patriarcal, sexista e racista por definição, como é o caso do Brasil;

4) Utilizam o próprio corpo como “arquivo-vivo” (e de membros de seus familiares, referências autobiográficas e de outras pessoas negras) para produzir repertórios anticoloniais. O corpo negro deixa de ser retratado como “objeto” para ser protagonista da ação. Ele é pensado como território político em que arte e vida estão conectados. Como afirma a artista Renata Felinto: “No que produzo, não existe uma distância formal e conceitual em relação à vida, performo a vida” (CONDURU, 2017, p. 82).

5) Reconstituem a história do Brasil a partir de sua posição no mundo e estabelecem uma relação outra com o passado para, por meio dele, possibilitar espaços de criação no presente, como uma tentativa de reescrever a história a partir de um ponto de vista crítico. Produzem novas narrativas que se contrapõem à descrição do país sob a ótica dos senhores de escravizados e de seus descendentes, possibilitando a existência de outros pontos de vista.

6) Reconhecem que, apesar das pessoas negras não serem um bloco monolítico, mulheres e homens negros na diáspora partilham de experiências comuns, pois uma das principais características de uma sociedade (pós) colonial, é o racismo. Como afirma a artista Priscila Rezende:

nossas experiências e vivências como sujeito negro na sociedade brasileira são ao mesmo tempo semelhantes, pois determinadas vivências de discriminação são institucionalizadas, impostas a nós em todas os ambientes de convívio, negando direitos e espaços, mas são também singulares, pois somos indivíduos únicos, dotados de particularidades e subjetividades ímpares. Partindo de minhas próprias experiências, meu trabalho atua como uma espécie de enfrentamento, pois, através de ações corporais viscerais, com abordagens profundas, busco estabelecer com o público um diálogo direto e objetivo. (CONDURU, 2017, s/p)

7) Subvertem estrategicamente a naturalização e a fixidez dos estereótipos raciais e dos discursos coloniais (BHABHA, 2013), que incidem sobre os corpos negros representados em situação de servidão, fetichizados ou como exóticos” objetos de ciência;

8) Evidenciam processos de autodefinição (HILL COLLINS, 2019) e de autonomia a partir da construção de novas imagens por meio da autorrepresentação, desafiando a lógica das imagens de controle autorizadas pelo estatuto colonial. É a construção de imagens em

ação pensadas autenticamente por autorias negras que questionam os imaginários sociais que circundam as pessoas negras, com o desejo de intervir sobre o real;

9) Criam uma estrutura de debate sobre a “arte secreta da Invisibilidade” (BHABHA, 2013) social e política sobre a produção de artistas não brancos: uma invisibilidade gerada em grande medida pelo racismo estrutural que aprisiona boa parte das instituições artísticas aos modos de pensar e de se manifestar partindo de referenciais europeus ou estadunidenses brancos. Muito distante da categoria político-cultural de “amefricanidade”, para usar uma expressão de Lélia González (2020);

10) Juntam política e representatividade como uma ação transformadora capaz de encontrar maneiras de (re)inventar um mundo possível, numa perspectiva estética, ética e política;

11) Utilizam a linguagem como lugar de luta e de resistência negra. Produzem lugares de memória contra as políticas do esquecimento, apontando para a necessidade de criar espaços nos quais seja possível resgatar e recuperar o passado, legados de dor, sofrimentos para iluminar e transformar o presente (hooks, 2019a);

12) Rompem com o enclausuramento da perspectiva colonialista com seu “olhar senhorial” de classificar a produção estética de autoria negra apenas interconectada com a precariedade social e ao sacrifício da cristandade. Por isso as suas performances só podem falar das questões relacionadas à agressividade, à crueldade, à violência, ao enfrentamento, ao trauma colonial, negando as múltiplas possibilidades de formas e sensibilidades artísticas da experiência negra no mundo;

13) Buscam novas formas de escrever e falar sobre raça e representação, trabalhando para transformar as imagens cristalizadas pelo pensamento hegemônico. As performances negras são processos de escrituras cênicas protagonizadas por quem historicamente “esteve na lata do lixo da sociedade, considerada inapta para “a partilha da sensível” (BORGES, 2015).

Esta proposição conceitual não busca esgotar todas as possibilidades de compreensão da Performance Negra, mas sim contribuir para o debate em curso. Nos capítulos seguintes, exploraremos essa perspectiva com base em categorias conceituais fundamentais, tais como identidade nacional, mestiçagem, branqueamento, branquitude, epistemicídio, necropolítica e imagens de controle. Essas categorias fornecerão um arcabouço teórico para aprofundar nossa compreensão e análise da performance negra em suas múltiplas dimensões.

2. CAPÍTULO II – IDENTIDADE NACIONAL

Qual a identidade nacional do Brasil é possível imaginar a partir das ações de artistas negros? Como os “símbolos de brasilidade” estão em debate dentro das práticas performativas?

Neste capítulo, partindo dos estudos de autoras como a socióloga brasileira Maria Isaura Pereira de Queiroz e do antropólogo brasileiro-congolês Kabengele Munanga, analiso ações que produzem discussões sobre a identidade nacional e os símbolos de “brasilidade”. Dentro dessa temática, também discuto sobre a manipulação dos signos étnicos para símbolos nacionais a partir dos estudos do antropólogo Peter Fry.

As ações selecionadas são: *Atos da Transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo* (2015), de Antonio Obá, e *O samba do Crioulo Doido* (2004), do artista Luiz de Abreu. Analisaremos como essas ações promovem questionamentos, críticas e problematizações em relação à identidade nacional brasileira e à condição social das pessoas negras. Elas possibilitam reflexões sobre como o legado desse sistema de pensamento hegemônico, escravocrata, ocidental, cristão, racista, heterossexual, branco e patriarcal eurocêntrico permanece presente e atuante no Brasil.

2.1 Identidade nacional no Brasil

O que se chama de identidade nacional no Brasil está permeada de tensões, negociações e contradições, violências, opressões, apagamentos, silenciamentos. Na virada do século XIX para o XX, intelectuais, políticos e artistas vão desenvolver um conjunto de ações no sentido de definir o que significa “ser brasileiro”. Em *Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil* (1989), a socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz problematiza questões relativas à identidade cultural e à identidade nacional brasileira. Ela aborda como os cientistas sociais do final do século XIX e início do século XX trataram o assunto, realizando um paralelo com os conceitos europeus.

De acordo com esses cientistas sociais, a identidade nacional seria concebida a partir de uma homogeneidade de traços culturais, de elementos harmoniosos entre si. Porém, ao analisar o patrimônio cultural brasileiro, observaram que não há uma equidade de grupos étnicos na formação do Brasil, com uma formação populacional bastante diferente da

encontrada na Europa. Essa pluralidade étnico-racial, com valores civilizatórios tão diferentes, oferecia dificuldades para formulação de uma teorização própria de cultura no país.

Os traços culturais não configuravam de modo algum um conjunto harmonioso que uniria os habitantes, comungando nas mesmas visões do mundo e da sociedade, nas mesmas formas de orientar seus comportamentos. Complexos culturais aborígenes, outros de origem europeia, outros ainda de origem africana coexistiam. E estes cientistas sociais acusavam a persistência de costumes bárbaros, aborígenes e africanos, de serem obstáculos impedindo o Brasil de chegar ao esplendor da civilização europeia. Consideravam-nos assim como uma barreira retardando o encaminhamento do país para a formação de uma verdadeira *identidade nacional*, que naturalmente embaraçava também um desenvolvimento econômico mais eficiente. (QUEIROZ, 1989, p. 30)

Os intelectuais tradicionais acusavam a persistência de costumes “bárbaros”, “aborígenes” e africanos de serem obstáculos que interditavam o Brasil de chegar ao esplendor da civilização europeia: “consideravam-nos assim como uma barreira retardando o encaminhamento do país para a formação de uma verdadeira *identidade nacional*, que naturalmente embaraçava também um desenvolvimento econômico mais eficiente” (QUEIROZ, 1989, p. 30). O racismo é, assim, uma marca presente no pensamento “científico” desses pesquisadores do século XIX, sob a influência das teorias racistas que então se produziam na Europa.

Tal maneira de pensar é encontrada nos estudos concebidos pelo médico baiano Raymundo Nina Rodrigues. Seus trabalhos enfocam principalmente as culturas brasileiras, temática fundamental para a concretização da identidade nacional do país. Esse estudioso afirmava que “os atrasos e os desequilíbrios da sociedade brasileira, fenômenos sociais, provinham das misturas raciais – bases biológicas – e culturais encontradas no país” (QUEIROZ, 1989, p. 30). Ao seu lado, estavam pensadores como Sílvio Romero e Euclides da Cunha, que também entendiam que a inferioridade racial explicava o porquê do atraso do Brasil. Os três estudiosos são precursores das Ciências Sociais no Brasil, que adquiriram contornos altamente racistas em fins do século XIX e início do século XX.

Maria Queiroz (1989) aponta que Nina Rodrigues foi um dos primeiros a constatar a existência de um sincretismo religioso ao estudar os Candomblés na Bahia. Ele acreditava que através das religiões de matriz africana eram mantidos os costumes, maneiras de pensar e de agir que pareciam abalar a moral existente, cujo poder sobrenatural era difícil de negar ou medir.

As religiões comumente chamadas de candomblés significaram, portanto, uma defesa cultural para os africanos e seus descendentes [...].Por seu intermédio, salvaguardavam as maneiras de ser e pensar que constituíam seu patrimônio específico, impedindo que a cultura ocidental, fortemente hegemônica durante os períodos colonial e imperial, destruísse e totalmente anulasse tudo quanto os caracterizava enquanto coletividades específicas, distintas da coletividade branca e possuindo seus grupos peculiares. (QUEIROZ,1989, pp. 32-33)

Segundo a autora, as constatações de Nina Rodrigues sobre a defesa da cultura do Candomblé reforçaram sua capacidade de mobilização, em contrapartida ao sentimento de desvantagem numérica que as elites possuíam entre os africanos e afrodescendentes e a população de origem europeia. Para Queiroz, essa capacidade da população negra e o medo branco teria sido um dos principais motivos para o retardo da abolição da escravatura que aconteceu apenas em 1888.

Uma vez outorgada a cidadania aos escravos, embora parcialmente, as preocupações dos brancos aumentavam: agora que os negros se consideravam iguais aos brancos, estes negros detentores de uma cultura bárbara representada pelos candomblés, a própria cultura ocidental parecia muito mais seriamente ameaçada. As perseguições contra os costumes africanos e os candomblés aumentaram. Estas maneiras de ver se refletiam nas especulações sobre a falta de uma *identidade cultural* nacional que viesse costurar entre si pedaços tão díspares e que ao mesmo tempo lhes apagasse as arestas. E, dado que na maneira de pensar dos intelectuais de então a identidade nacional não podia existir sem certa homogeneidade de traços culturais, e encontravam na sua cultura grandes disparidades, o pessimismo era dominante em seus trabalhos. Somente podiam conceber uma *identidade cultural* da maneira que julgavam ser ocidental – branca, educada, refinada. (QUEIROZ, 1989, p. 33)

Sob este aspecto, Kabengele Munanga destaca que, o fim do sistema escravista em 1888 coloca aos estudiosos brasileiros uma questão fundamental: a construção de uma nação e de uma identidade nacional:

Ora, esta se configura problemática, tendo em vista a nova categoria de cidadãos: os ex-escravizados negros. Como transformá-los em elementos constituintes da nacionalidade e da identidade brasileira quando a estrutura mental herdada do passado, que os considerava apenas como coisas e força animal de trabalho, ainda não mudou? Toda a preocupação da elite, apoiada nas teorias racistas da época, diz respeito à influência negativa que poderia resultar da herança inferior do negro nesse processo de formação da identidade étnica brasileira. (MUNANGA, 1999, p. 51)

Ao longo deste capítulo, veremos que Munanga (1999) sustenta a tese de que o processo de formação da identidade nacional no Brasil recorreu aos métodos eugenistas, visando o embranquecimento da sociedade. Assim, o pensamento sobre mestiçagem era uma ponte para o branqueamento do povo brasileiro. Convém destacar ainda que para o autor “a mestiçagem tanto biológica quanto cultural teria, entre outras consequências, a destruição da

identidade racial e étnica dos grupos dominados, ou seja, o etnocídio.” (MUNANGA, 1999, p. 110).

Se durante o início do século XX a ideia da identidade cultural, pensada como homogeneidade cultural, se pulverizou entre as camadas cultas do país, tal visão foi confrontada na Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922. Os escritores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade possuíam formas diferentes de pensar a identidade cultural e identidade nacional em relação à visão dos intelectuais anteriores.

Para Queiroz (1989), Mário de Andrade define a brasilidade no romance *Macunaíma* como uma pluralidade da identidade nacional brasileira. Obra publicada em 1928, em que a personagem principal é uma síntese da brasilidade imaginada: um sujeito híbrido, que materializa no corpo e nas atitudes, as contradições e influências europeias, africanas e ameríndias (OLIVEIRA, 2018). Ele é um herói sem caráter, filho da índia tapanhumas que nasceu “preto retinto” e depois se transforma em um príncipe branco, loiro, de olhos azuis, representando o cruzamento das três raças, enaltecido como a força e a originalidade do povo brasileiro (SILVA, 2005). É interessante pensar que, se a personagem do romance de Mário de Andrade for entendida como um “sintoma” da nossa sociedade, isso nos diz que o Brasil projetado seria constituído futuramente apenas por pessoas brancas, pois as matrizes ameríndias e negras desapareceriam no percurso do tempo.

Já Oswald Andrade acreditava na teoria da antropofagia⁵⁰ para explicar como se opera a fusão dos elementos culturais díspares: “o Brasil, culturalmente, devora as civilizações que a ele vêm ter, compondo uma nova totalidade diferente das anteriores” (QUEIROZ, 1989, p. 34). A sua proposta era assimilar outras culturas sem copiá-las, realizando um processo de apropriação cultural para criar algo novo. Vale salientar que, apesar de suas intenções, é possível argumentar, como fazem críticos desde os anos 1920, que o projeto estético e ideológico de Oswald vem da Europa⁵¹. A própria ideia da colônia devorar a metrópole seria, ironicamente, uma formulação com inspiração de ideias e instituições produzidas na Europa (RICUPERO, 2018).

O universo afro-religioso entrou como fundamental no processo de constituição e consolidação da identidade nacional. Na década de XX, na região Sudeste do país, um novo culto afro-brasileiro fez sua aparição no cenário das religiões nacionais: a umbanda.

⁵⁰ No que se refere à antropofagia, é importante se atentar também que a teoria do autor é formulada na perspectiva colonial, sendo totalmente diferente do ritual antropofágico proposto pelos povos originários no período anterior à colonização no Brasil.

⁵¹ Cf. RICUPERO, Bernardo. 2018. O “original” e a “cópia” na Antropofagia. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 3, pp. 875-912.

Elaborada a partir da junção dos elementos africanos, indígenas e europeus, “o conjunto do saber religioso reunia elementos dessas três origens, sendo que a contribuição européia provinha do catolicismo, porém muito mais acentuadamente do espiritismo” (QUEIROZ, 1989, p. 35). Seus primeiros fiéis foram as populações negras dos estratos sociais mais baixos das grandes cidades como São Paulo e do Rio de Janeiro. Lugares que, do início do século XX em diante, foram perdendo as características de cidades grandes e adquirindo as de metrópoles. “Seu crescimento demográfico intenso era concomitante com um rápido desenvolvimento de empregos terciários, indispensáveis à organização de grandes centros urbanos, cujos habitantes constantemente estão exigindo vida mais confortável e mais sofisticada” (QUEIROZ, 1989, p. 37).

É importante ressaltar que nessa época o Candomblé era visto como uma religião cujo processo de transmissão e manutenção do saber entre gerações de fiéis acontecia de forma oral nos territórios. Seu sistema de crenças é baseado nos mitos e ritos oralmente repassados de indivíduo para indivíduo, concretizando-se pela experiência, diferindo de outras religiões de tradição escrita. Elemento de resistência cultural para os africanos e seus descendentes, cultuado, sobretudo, por pessoas negras. No caso da Umbanda, havia a palavra escrita⁵², folhetos, livros para transmitir o conhecimento religioso e uma penetração de outros grupos étnicos, alcançando as camadas mais elevadas da sociedade global brasileira; imigrantes recentes, europeus ou do Oriente Médio, passaram a ser encontrados entre os adeptos.

Paralela à hierarquia dos pais e mães de terreiro (sacerdotes e sacerdotisas), outra hierarquia surgiu, a dos sábios, possuidores de um conhecimento religioso transmitido em livros e folhetos. Assim o conhecimento religioso pode ser difundido oralmente durante a iniciação (que se tornou muito mais curta do que a dos velhos cultos), porém igualmente por meio de textos religiosos. Esta nova característica da umbanda transforma-a numa nova Religião do Livro, muito diferente dos antigos cultos afro-brasileiros, que eram Religiões da Palavra. (QUEIROZ, 1989, pp. 35-36)

A partir do projeto racista de imigração no final do século XIX, patrocinado pelo Estado brasileiro, a região Sudeste do Brasil foi invadida por grande quantidade de imigrantes europeus, que traziam consigo sua própria cultura, entendida pela elite “pensante” como uma ameaça à civilização brasileira construída durante três séculos de contato constante e muito próximo entre portugueses, indígenas e africanos. Essa elite dominante era defensora da unidade étnica do país. A partir dessa movimentação, cresce uma noção de que é preciso

⁵² Dentro desta questão, aciona-se o debate de hierarquização entre o arquivo (cultura escrita) e o repertório (cultura oral) abordado por Diana Taylor nas sociedades ocidentalizadas visto na primeira parte do estudo.

identificar-se como nação, uma unidade nacional, um senso de pertencimento sobre o Brasil. Com isso, surge a identidade nacional.

A onda de imigração estrangeira, que se avolumara nos últimos anos do século XIX, persistiu durante as primeiras décadas do século XX; e pelos anos 10 e 20, alguns dos recém-chegados e seus descendentes já haviam se alçado a estratos mais elevados da hierarquia sócio-econômica e até política, atingindo mesmo posições importantes na administração pública. Assim, não apenas a europeização cultural ameaçava a antiga civilização originada no período colonial, que estava sendo literalmente afogada pela avalanche de traços culturais estrangeiros, mas também os próprios imigrantes estavam ameaçando as posições sociais dos brasileiros, e ocupando postos de mando que deveriam ser atribuídos a estes. Tais circunstâncias foram concomitantes com o aparecimento da umbanda e com a nova teoria interpretativa da brasilidade, constituindo sem dúvida fatores que pelo menos favoreceram o seu aparecimento. Acentuando o valor e a riqueza do patrimônio cultural nacional, originário de três fontes étnicas distintas, elite e camadas inferiores de brasileiros estavam se defendendo contra os imigrantes e os complexos de civilização de que estes últimos eram portadores. Noutras palavras, a chegada maciça de europeus, ameaçando o poder dos autóctones, chamou-os à consciência da especificidade de sua civilização, acentuou neles o apego em relação à sua própria herança e valores. Economicamente, os imigrantes eram indispensáveis para auxiliar o desenvolvimento nacional, que necessitava de braços; não podiam ser combatidos frontalmente, e a hostilidade foi transposta para o reino das idéias, produzindo por um lado uma nova definição do ser brasileiro, dando nascimento por outro lado a uma nova religião afro-brasileira. (QUEIROZ, 1989, p. 38)

O sincretismo cultural, desprezado pelos intelectuais do século XIX, passou a ser muito importante aos olhos das camadas mais altas da sociedade brasileira. Visto que por parte da elite houve um valor positivo atribuído à associação de traços culturais de origem heterogênea até então negados. Se os intelectuais brasileiros persistissem em desprezar os traços culturais dos povos originários e das populações negras de origem africana, anulariam os únicos sinais diacríticos que tornavam diferenciada a nossa civilização como única entre as demais do globo.

Se continuassem a se apresentar como europeus, e, — pior ainda, — como europeus de qualidade inferior porque possuidores de uma cultura mestiça, recheada de traços bárbaros, — continuariam negando a existência da identidade nacional. A única forma de encarecer a posição subordinada dos imigrantes europeus e de sua civilização, na sociedade brasileira, era dando ênfase e atribuindo o maior valor à heterogeneidade da civilização nacional. (QUEIROZ, 1989, p. 39)

Conforme destaca a autora, a nova concepção da identidade brasileira constituía um instrumento voltado contra a ambição dos imigrantes europeus recém-chegados, que deveriam aderir a ela se pretendessem ascender na escala social brasileira. Dentro daquele contexto, “a umbanda constituía uma forma de se distinguir e era também um instrumento de adaptação à

vida urbana moderna, em que um dos mecanismos importantes para se conseguir bom emprego era o domínio da leitura e da escrita” (QUEIROZ, 1989, p. 39).

É importante aqui destacar as ideias de Munanga quando afirma que, em situação de resistência cultural por parte dos segmentos dominados e inferiorizados, a elite dominante defensora da unidade étnica do país – coerente com sua proposta e por falta de melhores alternativas –, recupera inteligentemente os conteúdos dessa resistência nos componentes simbólicos da identidade nacional, tornando-os peças importantes do sincretismo recuperador da unidade não realizada pelo processo de branqueamento (MUNANGA, 1999, p. 116). É a lógica nefasta dos grupos hegemônicos de se apropriar da cultura inferiorizada, esvaziando sua especificidade de origem, as camadas de agência e resistência que habitam tal cultura como também aniquilando seus produtores. O que não deixa de ser mais um mecanismo de dominação histórica e de manutenção do eixo hegemônico branco no poder, mascarado como sinônimo de miscigenação, aceitação, convivência pacífica e harmoniosa, igualdade de condições e direitos. Em consequência, a produção cultural é entendida como “nossa”, pois está integrada no discurso unívoco do nacional, marcada pelo signo da brasilidade. Isso tudo não deixa de ser uma tentativa de encobrir os conflitos raciais no Brasil, uma vez que todos se reconhecem como nacionais. Kabengele Munanga destaca que

Nesse sentido, samba, feijoada, capoeira, candomblé, congado e diversos estilos musicais, inventados pelos negros nas condições assimétricas do Brasil colonial, são culturas negras manipuladas pelo discurso da ideologia dominante por meio dos conceitos de miscigenação e mestiçagem para escamotear as desigualdades raciais. Não somos racistas porque o samba, a feijoada, o candomblé, o maculelê, a capoeira etc. já são “nossos”. Entretanto, o conhecimento de onde ficam os produtores dessas culturas na sociedade brasileira é resolvido pelo mito da democracia racial. Assim, as situações de subalternidade, subserviência, invisibilidade social dos negros em todos os setores da vida nacional são resolvidos pelo binômio socioeconômico. (MUNANGA, 2016, p. 168)

Nessa perspectiva, entra a problemática manipulação de símbolos de origem negro-africana na construção da identidade nacional. O antropólogo Peter Fry em seu artigo originalmente publicado em 1977, “Feijoada e soul food, notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais”, propõe um debate sobre os símbolos da nacionalidade no Brasil e nos Estados Unidos. Visto que ambos os países passaram pela experiência histórica do tráfico, da escravização negra e das práticas coloniais. Ele problematiza o significado simbólico da feijoada, destacando que, se no contexto brasileiro essa comida foi incorporada como símbolo nacional, nos Estados Unidos ela se tornou símbolo da negritude, no contexto

de libertação da população negra: “o que no Brasil é um prato nacional nos Estados Unidos é *soul food*” (FRY, 2001, p. 36).

Em suas análises, Fry destaca que os bens culturais importantes como a feijoada, o candomblé, o samba e a capoeira, produtos culturais da diáspora africana no Brasil, tornaram-se símbolos da nacionalidade. Os elementos que deveriam ser valorizados como constituintes da cultura negra, símbolos de um grupo identitário estigmatizado, racializado e excluído estão soterrados em detrimentos dos símbolos nacionais. Isso acontece porque seus produtores originais são considerados como “sub-cidadãos” ou “não-cidadãos” de um modelo de nação que parece não ser deles, mas que seus signos étnicos constitui o tecido cultural da nação. Em relação a manipulação de símbolos étnicos em nacionais, Peter Fry afirma:

[...] a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la. Quando se convertem símbolos de “fronteiras” étnicas em símbolos que afirmam os limites da nacionalidade, converte-se o que era originalmente perigoso em algo “limpo”, “seguro” e “domesticado”. (FRY, 2001, p. 43)

Os símbolos atuais mais lembrados dentro e fora do Brasil são samba, carnaval, capoeira, candomblé, feijoada, caipirinha, mulata⁵³, acarajé. A grande contradição reside no fato de que, por meio da tecnologia do racismo, os sujeitos produtores dessa cultura não foram positivados e, conseqüentemente, ainda se encontram marginalizados e excluídos da dinâmica social brasileira. Ressalta-se aqui o pensamento de Kabengele Munanga ao explicar que “identidade passa pela cor da pele, pela cultura, ou pela produção cultural do negro; passa pela contribuição histórica do negro na sociedade brasileira, na construção da economia do país com seu sangue; passa pela recuperação de sua história africana, de sua visão de mundo, de sua religião” (MUNANGA, 1996, p. 225).

O antropólogo Vagner Gonçalves da Silva, destaca que, a partir dos anos 1930, esse movimento também encontrou ressonância nas ações políticas desenvolvidas sob o governo de Getúlio Vargas, época em que o Rio de Janeiro era a capital federal, que muitos destes símbolos urbanos foram escolhidos e transformados para representar o Brasil.

Nesse período, o Estado transformou a capoeira em ginástica nacional, apoiou os desfiles carnavalescos, e o samba foi eleito como a música de integração nacional. No exterior, Carmem Miranda reforçou esta imagem cantando samba vestida de “baiana”, um traje estilizado das mães de santo do candomblé. Walt Disney, quando esteve no Rio de Janeiro na década de 1940, foi seduzido pela imagem de um país

⁵³ Símbolo extremamente problemático como veremos no capítulo IV.

festivo, alegre, amante das cores vivas, das comidas apimentadas, exótico e sensual. Produziu, para representar o Brasil, o “José (ou Zé) Carioca”, um papagaio verde e amarelo, falante, alegre, porém preguiçoso, ou seja, um *expert* na arte de encontrar um “jeitinho” para sobreviver sem trabalhar, ou o famoso “malandro carioca”. Na umbanda, o espírito desse malandro, boêmio amante da noite e da rua, que geralmente morre assassinado por faca ou tiro numa briga por mulher, dívida de jogo ou outro vício, é cultuado como Zé Pilintra. Esta entidade é um tipo de Exú urbano, das zonas portuárias e das áreas de meretrício, assim como as Pombagiras. Veste-se, entretanto, com paletó, calça e sapatos brancos e gravata e lenços vermelhos. Sua vestimenta impecável é uma forma de ludibriar sua condição de pobre e marginal social e chamar a atenção para si como sujeito que não tem propriamente um lugar na estrutura social excludente da sociedade brasileira. Zé Carioca é assim uma personificação inocente do “malandro carioca”, portanto, do Zé Pilintra, como se vê em suas imagens. (SILVA, 2013, p. 1105)

Voltando para um aspecto destacado por Queiroz é o que, ao contrário do que ocorreu na Europa, no Brasil, os conceitos de identidade cultural e identidade nacional são sinônimos. No continente europeu, as guerras constituíam uma realidade constante em suas regiões, o aparecimento da identidade nacional aconteceu, então, a partir da agregação de “heterogeneidades étnicas e culturais quedavam mais ou menos neutralizadas por esta adesão consciente de indivíduos e de grupos a uma totalidade política” (QUEIROZ, 1989, p. 42), formadora de um Estado soberano. No qual a aceitabilidade da dominação política por grupos muitos diversos deram origem a identidade nacional:

Nos países europeus, o que unia as variadas coletividades era a comunhão num sentimento desenvolvido sob as ameaças de inimigos existentes em torno, que levava vários grupos culturalmente diversos a comporem uma coletividade mais vasta que os defenderia sem apagar suas peculiaridades. (QUEIROZ, 1989, p. 42)

No contexto do Brasil, cuja independência não teve de ser alcançada à força, a identidade nacional não foi usada como arma ideológica contra outras sociedades para combater os inimigos exteriores. Porém, foi forjada principalmente para propósitos internos, no qual as identidades culturais e identidades nacionais se fundem, são sinônimos, segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz:

[...] para os europeus, a *identidade nacional* une entre si coletividades culturais que podem ter patrimônios culturais muito diversos; a união é essencialmente política e se faz através de sentimentos comuns de adesão e de devotamento a uma sociedade global. Para os brasileiros, as duas concepções, de identidade cultural e de identidade nacional, se confundem, em sua nação, todas as coletividades étnicas, todos os estratos sociais estão interligados por um patrimônio cultural semelhante e este fato compõe o nacional, — algo que se exprime de forma concreta, independentemente de uma conscientização. Os elementos culturais são basicamente os mesmos; a variação que existe é do grau em que cada complexo pesa num ou noutro estrato, numa ou noutra etnia. (QUEIROZ, 1989, p. 44)

Nesta discussão inicial, vimos que no Brasil a construção da identidade nacional e cultural aconteceu a partir do sufocamento e da assimilação das diversas identidades étnicas existentes, reunidas entorno de uma homogeneidade cultural nacional, “na qual positiva-se certos elementos das chamadas heranças africanas no Brasil (alçadas à ‘símbolos nacionais’), sem que seus produtores fossem também positivados” (OLIVEIRA, 2008, pp. 345-346), permanecendo o racismo e as situações de desigualdades entre negros e brancos. Vejamos agora como as performances de dois artistas negros, Antonio Obá e Luiz de Abreu, com suas escolhas estéticas problematizam questões relacionadas à identidade nacional e aos símbolos acionados como sinais diacríticos da “brasilidade”.

2.2 Antonio Obá: Atos da Transfiguração

Antonio Obá (1983) é artista visual, performer e professor de Arte nascido na Ceilândia, cidade satélite de Brasília, Distrito Federal. Vive e trabalha em Brasília. Licenciado em Artes Visuais pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM), 2010. Trabalha como professor na rede pública estadual de ensino em Taguatinga no Distrito Federal. Suas produções artísticas investigam temáticas como religiosidade, iconografia cristã, mestiçagem, memória, corpo/ritual, erotismo e embranquecimento, que aparecem nas performances *Iconografia para uma missa preta*, 2016; *Pregação*, 2016; ou *Atos da transfiguração – desaparecimento ou receita para fazer um santo*, 2015.

Os trabalhos artísticos de Obá foram apresentados em grandes instituições de visibilidade, como no Instituto Tomie Ohtake e Museu de Arte de São Paulo (na exposição *Histórias afro-atlânticas*), Caixa Cultural de São Paulo (*Negros Índícios*, 2017), como também participando de exposições individuais como *South-South: Let me begin again*, Goodman Galery, Johannesburgo, África do Sul (2017); *Antonio Obá*, Galeria Mendes Wood, São Paulo, SP (2017); *(In)corporações*, Galeria Cândido Portinari: UERJ, Rio de Janeiro, RJ (2016); *Carnagem*, Galeria Arte XXX, Brasília, DF; *My body is a cage*, Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, RJ; *Entre*, CAL – Casa da América Latina, Brasília, DF (2016); *ONDEANDAAONDA*, Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, Brasília, DF (2015); dentre outras e também de diversas exposições coletivas.

O seu corpo é território disparador na criação das suas performances. Ele é colocado como local de discursos, estigmas identitários, símbolos culturais, memórias, marcas e histórias da formação do Estado brasileiro. Em entrevista ao curador Luiz Camillo Osório do Instituto PIPA, o artista comenta:

Um ponto de ancoragem gira em torno de uma afirmação da presença do corpo. Fosse na pintura, na caligrafia, no desenho, sempre era uma tentativa de chegar, encontrar, tornar o corpo presente [...]. A busca pelo corpo culminou na busca por uma reflexão sobre a identidade que oscila entre uma memória íntima e um contexto social maior. Mergulhar em questões históricas e situações atuais relacionadas ao sincretismo, racismo, processos de aculturação, miscigenação, rituais religiosos, masoquismos, erotismo e como essas questões, transfiguram o indivíduo, foi e é fonte para as performances, no caso⁵⁴. (OSÓRIO, 2017, s/p)

Suas performances chamam a atenção para a história do ocidente, ao criticar as estruturas do colonialismo, os mais de 300 anos de escravidão no Brasil (e, após 1888, de marginalização). O seu corpo funciona como o nóculo de convergência que une o individual e o coletivo, o privado e o público, o pessoal e o político, a memória e a história. O artista propõe reflexões íntimas sobre o seu corpo “miscigenado”, negro, preto que atualiza o passado colonial ao dialogar com narrativas que problematizam a história do Brasil vista de um corpo subalternizado marcado pela violência colonial e pós-colonial.

Meu trabalho em performance abrange uma pesquisa relacionada à recriação – ou imaginação – de uma genealogia. Inicialmente essas performances se reportam a aspectos fundantes que fizeram e fazem parte da minha vida e a forma como ressignifico tais aspectos que hora se incrustam na particularidade do indivíduo, ora o situam no corpo de um sujeito histórico. É impossível falar de uma genealogia à brasileira sem considerar as heranças históricas que esse corpo, inserido em dado contexto, herda. Todo um arcabouço histórico que ele não pediu, mas que faz parte dele, que faz parte das experiências que ele teve e vivencia. (OBÁ, 2018, s/p)

No trabalho *Atos da Transfiguração: Desaparição ou Receita para Fazer um Santo* (2015), o artista segue o seguinte programa de performance: em uma sala de exposição sobre o chão estão depositados uma gamela e um ralador. O público se posiciona de frente a tais objetos, alguns estão sentados e outros em pé, mas mantendo uma certa distância. Deixando um espaço reservado para que o ritual aconteça. Ao adentrar na sala, o artista desnudo carrega a imagem de Nossa Senhora da Aparecida, bem na frente da sua genitália.

Com o olhar direcionado para a imagem, Obá caminha até a gamela e o ralador, se ajoelha, colocando a imagem na sua lateral. Ele pega o ralador, coloca-o em posição vertical, pega a imagem depositando-a sobre a gamela, na posição lateral da imagem, ele começa a triturá-la aos poucos. A sua ação vai ganhando dinâmica. Toda a musculatura do artista vai sendo acionada. Em um tempo de quase vinte minutos acontece um processo de transfiguração da imagem. A sua ação de ralar a imagem é intensa, repetitiva e pesada.

⁵⁴ Cf. OSORIO, Luiz Camillo. CONVERSA COM ANTONIO OBÁ, POR LUIZ CAMILLO OSORIO. **Prêmio PIPA**. 01 set. 2017. Disponível em: [Conversa com Antonio Obá, por Luiz Camillo Osorio - Prêmio PIPA \(premiopipa.com\)](http://premiopipa.com)

Adiciona-se a sua respiração ofegante, produzindo sonoridades no espaço. O público se sente mergulhado dentro do ritual proposto pelo artista. Pelo seu esforço intenso e repetitivo, paulatinamente surgem pequenos cortes na pele pelo contato dos braços e dedos com as lâminas do ralador que faz seu sangue brotar e escorrer por sua pele.

Observa-se uma força de atividade laboral e repetitiva em que seu corpo vai transpirando. Vê-se a sua musculatura incisivamente desenhada pelo esforço extenuante, quase desumano. O artista segue na mesma ação até que reste apenas um pedaço de gesso disforme em que não se reconhece mais a Santa. Neste momento, o artista deixa o pedaço final da imagem na gamela e encosta o ralador. Ele respira e faz uma pequena pausa, olhando atento o pó branco colhido na gamela. Lentamente e minuciosamente, o artista banha partes do seu corpo com o pó branco. Tornar-se embranquecido. Com o corpo todo branqueado, ele levanta, permanece alguns segundos em pé e em seguida caminha lentamente para fora da cena. Deixando para trás os vestígios da performance.

Vejamos algumas imagens da performance.

Figura 22 Atos da Transfiguração I: desapareção ou receita para fazer um santo (2015).



Fotografia: Francisco Moreira da Costa. Fonte: Prêmio PIPA⁵⁵

Figura 23 Colagem de Atos da Transfiguração de Antonio Obá (2015).



Fotografia: Francisco Moreira da Costa. Fonte: Catálogo de Antonio Obá⁵⁶

⁵⁵ Cf. OBÁ, Antonio. **Prêmio Pipa.** nov. 2021. Disponível em: <https://www.premiopia.com/pag/artistas/antonio-oba/> Acesso em: 20 fev. 2020.

O título *Atos da Transfiguração: Desaparição ou Receita para Fazer um Santo* (2015) por si só aponta para aspectos que são norteadores do seu discurso estético. O nome do trabalho alude para a ideia de desaparecimento e de transfiguração que nos remete para a construção de uma nação e de uma identidade nacional brasileira que negava toda a herança negra de origem africana, em virtude da criação de uma nova etnia nacional, de “um povo novo, num novo modelo de estruturação societária” (MUNANGA, 1999, p. 99), que levaria à constituição de uma nação de brancos e conseqüentemente o desaparecimento da população negra.

Um outro aspecto do título da performance diz respeito à conexão com as religiões afro-brasileiras, especialmente o candomblé. O Candomblé é uma religião de culto aos orixás e outras divindades africanas que se constitui no Brasil, resultante da diáspora africana e da capacidade de agência das populações negras reelaborarem sua identidade social e religiosa sob as condições adversas da escravidão, tendo como referência as matrizes religiosas de origem africana. É uma das heranças africanas e “locus da cultura negra no Brasil” (OLIVEIRA, 2017, p. 73). Trata-se de uma religião cujo conhecimento, princípios e práticas são, em geral, estabelecidos e transmitidos oralmente. O antropólogo Vagner Gonçalves Silva (1995) ao estudar a estrutura religiosa do Candomblé, diz que tal culto é caracterizado, entre outras coisas, por ser uma religião iniciática e de possessão extremamente ritualizada, em que os ritos são um acesso privilegiado às demais dimensões que o estruturam, como o tempo, espaço, corporalidade, conduta, hierarquia, cargos, nomeação, panteão etc.

Para Silva (1995), o ingresso na religião implica uma “ritualização correspondente do cotidiano dos seus adeptos que absorvem, particularizam e transformam esta estrutura a partir do modo como os ritos são rotinizados (vividos dentro de circunstâncias próprias) por cada grupo ao longo do tempo” (SILVA, 1995, p. 121). Conforme o autor, o candomblé, *grosso modo*, apresenta dois momentos que constituem duas das principais modalidades de expressão religiosa: as cerimônias privadas (associadas à iniciação, como bori, orô e alguns ebós), às quais têm acesso apenas os iniciados, e as cerimônias públicas (abertas ao público em geral), comumente denominadas “toques” ou “festas”. “Fazer um Santo” ou “Feitura de Santo” são expressões usadas nos terreiros para se referir ao ritual de iniciação dentro do Candomblé. É pela iniciação que o adepto passa a fazer parte de um terreiro e de sua família-de-santo,

⁵⁶ Cf. OBÁ, Antônio. (In)Corporações / Antônio Obá, curadoria, Roberto Conduru. Rio de Janeiro : UERJ, DECVLT, Galeria Cândido Portinari, 2016 .

assumindo um nome religioso (africano). A iniciação é um ritual secreto, inacessível a não-adeptos, que representa o nascimento do iniciado dentro dos fundamentos da religião, colocando-o em uma nova ordem, novos hábitos, novas referências e uma nova estruturação de si. Inclusive o iniciado receberá um nome novo pelo qual será chamado no Candomblé.

A iniciação é, ainda, um forte elemento de coesão do grupo, já que todos os que passaram pelos rituais iniciáticos sabem das dificuldades, de todos os gêneros, que devem ser enfrentadas: financeiras, emocionais, psicológicas e sociais; da necessária força de vontade e humildade imprescindíveis para começar a nova vida, na qual uma nova personalidade será construída. Novo nome, novos hábitos, novas referências. Postura que se refletirá na vida cotidiana em casa, na rua, no trabalho ou mesmo no lazer. O iniciado assume um compromisso eterno com seu orixá e, ao mesmo tempo, com seu “pai” ou “mãe” de santo. Há uma nova família que se forja; novos vínculos de parentesco, que se pretendem mais significativos que os laços sanguíneos. Como dizem no candomblé, um “irmão de folha é mais irmão que um irmão de sangue” (SILVA, 1995, p. 122).

O título da performance também faz alusão às narrativas do catolicismo como religião historicamente oficial do Estado brasileiro, ou seja, à perseguição contra as culturas africanas, aos cultos afro-brasileiros e ao epistemicídio⁵⁷ da população negra que tem se constituído como um instrumento operacional de dominação étnica/racial, pela negação das formas de conhecimento produzido pelos grupos dominados e, conseqüentemente, de seus membros enquanto sujeitos de conhecimento (CARNEIRO, 2005). Agora vejamos o que o próprio artista fala sobre o título do seu trabalho:

O título da performance [...] já reúne alguns norteadores da minha pesquisa. Quando eu concebi a performance uma coisa que me veio muito forte foi o termo “desaparição”. O trabalho abrange criticamente o embranquecimento [...]. Trabalhar esse ato de embranquecer um corpo negro, cobrindo-o com um pó branco, alude a esse desaparecimento. Uma identidade que paulatinamente é apagada. Então primeiro tópico seria esse: a desaparição que seria o contrário da aparição atribuída à imagem de Aparecida. Na história tradicionalmente contada sobre a santa, se trata de uma aparição da imagem da mesma através de um suposto evento milagroso. Conta-se que três pescadores ao lançarem as redes no Rio Paraíba e recolherem encontraram a cabeça da santa em terracota. Ao jogarem novamente a rede, encontraram a outra parte do corpo da imagem. A partir daí, o culto à imagem começa a ser difundido. Crio uma relação com essa ideia da aparição em contraponto com a palavra desaparição, uma vez que ao atribuir a cor negra a tal imagem, há também um apagamento do que é pertencente à tradição africana, por exemplo. [...] a ideia do termo “fazer um santo”, que vem do candomblé, que é justamente essa questão do evento cerimonioso onde é feito a cabeça da pessoa que vai receber, do cavalo de orixá. A ideia da transfiguração está presente em toda a performance. Então é um corpo que é transfigurado, ou seja, ele é transformado em

⁵⁷ Tratei sobre o epistemicídio no capítulo IV.

outra coisa, perdendo a identidade inicial dele. A transfiguração tanto do corpo e não destruição da imagem. A imagem não é destruída, mas é transfigurada, ela deixa o status de imagem e se torna pó [...]. (OBÁ, 2018, s/p)

A performance de Obá nos remete a uma poderosa narrativa bíblica que legitimou discursos de superioridade europeia cristã sobre a população negra africana e demais povos não brancos e não cristãos: a maldição que Noé lançou a seu filho Cam e seus descendentes. Vejamos a narrativa bíblica da Gênese 9, em que o filho de Noé, de nome Cam, é castigado por revelar a nudez paterna aos irmãos (Sem e Jafé):

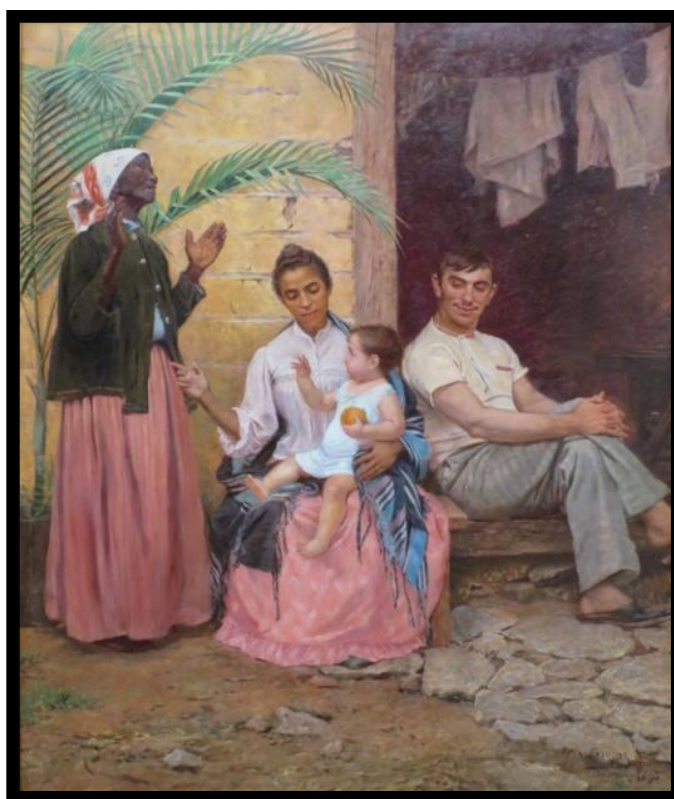
Noé, o cultivador, começou a plantar a vinha. Bebendo vinho, embriagou-se e ficou nu, dentro da sua tenda. Cam, pai de Canaã, viu a nudez de seu pai e advertiu, fora, a seus dois irmãos. Mas Sem e Jafé tomaram o manto, puseram-no sobre os seus próprios ombros e andando de costado, cobriram a nudez de seu pai; seus rostos estavam voltados para trás e eles não viram a nudez de seu pai. Quando Noé acordou de sua embriaguez, soube o que lhe fizera seu filho mais jovem. E disse: - Maldita seja Canaã! Que ela seja, para seus irmãos, o último dos escravos. E disse também: - Bendito seja Iahweh, o Deus de Sem, e que Canaã seja seu escravo! Que Deus dilate a Jafé, que ele habite nas tendas de Sem, e que Canaã seja teu escravo! (BÍBLIA. Gênese. 9,18-27).

Na tela intitulada *A redenção de Cam* (1895), o artista espanhol naturalizado brasileiro, formado pela Academia Imperial de Belas Artes, Modesto Brocos (1852-1936), sintetizou e legitimou as políticas do branqueamento presente nas teorias raciais do Brasil da Primeira República (1889-1934). De acordo com o escritor e crítico de arte José Roberto Teixeira Leite (1988, p. 177), “trata-se, sem dúvida, de uma das pinturas mais reacionárias e preconceituosas da Escola Brasileira”. A pintura traz elementos narrativos que definem o pensamento social brasileiro a respeito da ideologia do embranquecimento.

Na obra encontra-se três gerações da mesma família retratadas, separadas por diferentes gradações de cor de pele, num movimento intergeracional de clareamento que vai do negro ao branco escrito no corpo dos personagens. Na pintura, em pé diante de uma palmeira, uma senhora negra de pele escura, possivelmente ex-escravizada pela ausência de sapatos, vivendo em um lugar simples como indício de pobreza, ergue as mãos para os céus, num gesto de agradecimento pelo nascimento do neto branco que está no colo da sua mãe negra de pele clara, cômulo de um homem branco possivelmente descendente de português no Brasil. A criança branca seria fruto de uma união interracial entre uma mulher negra de pele clara e um homem branco, apontando para o embranquecimento da família. Deste modo, segundo Tatiana Lotierzo (2013), a variabilidade racial do núcleo familiar em cena é fundamental para a composição, podendo-se dizer que *A redenção de Cam* encontra uma

razão de ser na tentativa de explorar as diferenças de gradação entre os tons de pele da avó negra; da mãe, de pele amarelo-dourada; do pai e do neto, brancos e, assim movimenta um jogo de expectativas quanto à definição racial dessas figuras.

Figura 24 Tela de Modesto Brocos. *A redenção de Cam* (1895)



Óleo sobre tela, 199cm x 166cm. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.

Assim, tendo em vista que as personagens representadas na obra se tornam mais claras no correr das gerações da família retratada, podemos refletir que a obra nos traz uma mensagem em defesa da mescla racial orientada ao embranquecimento (LOTIERZO, 2013) e das teses do branqueamento da população presente no Brasil pós-colonial, após o fim da escravatura perpetradas pelas políticas de imigração europeias na virada dos séculos XIX e XX. Giralda Seyferth (2011) entenderá tal obra como uma “representação dramática da fantasia brasileira da regeneração racial nos trópicos por meio do branqueamento”. Na mesma linha de pensamento, o historiador Roberto Conduru aponta que *A redenção de Cam*, para além do aparente realismo da cena, em que uma avó agradece a Deus pelo progressivo *branqueamento* de sua família, a obra é uma alegoria do desejo de purificação racial

difundido à época, de liberação dos estigmas vinculados às condições sociais dos negros (CONDURU, 2007, p. 52).

A pesquisadora Tatiana Lotierzo (2013), ao analisar a obra *A redenção de Cam* com base nas teses de embranquecimento, lembra que o mito foi lido e interpretado, do ponto de vista da civilização cristã, como justificativa da escravização dos africanos pelos europeus, e assim emerge a imagem de Cam transformado em negro e ajustado à existência colonial. Essa maldição autorizada por Deus, serviu de fundamentação teológica para a igreja católica justificar a escravidão no mundo moderno, partindo do pressuposto de que os povos negros de África seriam os descendentes de Cam. *A redenção de Cam*, como descrita no título da obra, aconteceria com o embranquecimento das gerações, como está representado pela criança branca e celebrado pela figura da avó.

Ao sobrepor escravidão e interracialidade a um episódio bíblico, recontado à luz da passagem intergeracional de negro a branco, a pintura faz as vezes de exegese, alinhando-se a diversas interpretações das escrituras que atribuíam ao castigo impetrado pelo patriarca um enegrecimento da pele de Cam e/ou Canaã e seus descendentes e, desse modo, construíam um vínculo imediato entre escravidão e pele negra. Mas agora, todo o sentido da ideia de redenção, anunciada no título da obra, está ligado ao processo embranquecedor, visto como uma reversão da pena bíblica. (LOTIERZO, 2013, pp. 22-23)

A antropóloga Giralda Seyferth afirma, ao se referir ao episódio bíblico de Noé e à posterior desqualificação racial dos negros, que “o teor religioso nos discursos sobre a desigualdade biológica da humanidade prevaleceu ao longo do século XIX, justificando a suposta inferioridade da “raça negra”, inclusive no Brasil” (SEYFERTH, 2011, s/p.). A psicóloga Maria Aparecida Bento (2014, p. 31) lembra que “o olhar do europeu transformou os não europeus em um diferente e muitas vezes ameaçador Outro. Este Outro, construído pelo europeu, tem muito mais a ver com o europeu do que consigo próprio”.

Nesta lógica, o discurso estético de Obá retoma ao histórico mítico-cristão e as associações negativas, as conotações pejorativas em torno da pele negra, mediante a positivação da brancura em que o valor atribuído a negritude foi o da maldição impingida por Noé sobre o filho Cam e seus descendentes. A escravidão considerada como um caminho rumo a libertação da condição de negro e o clareamento da pele como possibilidade da população negra de se livrar da maldição bíblica. Impondo os princípios civilizatórios, os fundamentos cristãos, as ideias e as experiências dos brancos como normais, normativas e ideais. A estética de Obá faz lembrar o discurso hegemônico da igreja católica no Brasil durante os períodos colonial e imperial que, com sua “pedagogia jesuítica” ou “pedagogia de naturalização do racismo”, detentora do monopólio da educação no Brasil Colônia, vinculava

a negritude a algo indesejável, primitivo, demoníaco, imoral, execrável. A performance de Obá faz refletir sobre um discurso nacional fundamentado num processo de branqueamento, a partir da transformação epidérmica de negro a branco por meio de uniões interracialis – como modelo de integração racial para o país –, para o extermínio progressivo do segmento negro brasileiro. O objetivo, dentro de um contexto racista, era possibilitar a criação de uma população nacional branca, pois ela poderia ser vista como uma “espécie de regeneração social e racial” (LOTIERZO, 2013). O que aponta para uma exaltação da brancura como ideal, isto é, para uma centralidade da ideia de embranquecimento no pensamento nacional brasileiro.

A escolha estética do artista pela imagem de Nossa Senhora Aparecida aciona o debate sobre a cor da santa e os processos de negociação em torno do imaginário da padroeira do Brasil. Por meio da sua ação, é possível refletir sobre o processo que levou um povo e sua elite política e religiosa, que tradicionalmente orientaram seus padrões estéticos e culturais voltados para o embranquecimento, a eleger uma padroeira negra no Brasil. Nossa Senhora Aparecida, mulher negra, que pode ser considerada como síntese máxima do catolicismo brasileiro (SANTOS, 2013), é um símbolo político e religioso de suma importância no processo de formação de uma identidade nacional brasileira.

A sua história tem como marco inicial o ano de 1717 nas águas do rio Paraíba, no qual três pescadores – Domingos Martins Garcia, João Alves e Filipe Pedroso –, após vários insucessos, lançando suas redes ao rio recolheram o corpo de uma imagem de Nossa Senhora da Conceição e, logo em seguida, a cabeça apareceu entre as malhas. Após recolher a imagem para dentro do barco e novamente jogar as redes para dentro do mar, a fartura de peixes nas redes dos pescadores foi o primeiro sinal de uma série de outros acontecimentos extraordinários referentes à Nossa Senhora Aparecida, que demonstrariam o caráter milagroso da santa.

A narrativa do achado da santa está incutida de imaginários sobre a população subalternizada: uma imagem de barro retirada do fundo das águas por pescadores – homens simples, trabalhadores, religiosos –, que saíram em busca de peixe para alimentar o governador; encontraram alimento para o imaginário nacional, que duraria séculos (SANTOS, 2013). Estes pescadores são, com efeito/seguramente, modelo de fiéis católicos que a Igreja Católica buscava no final do século XIX e início do XX.

Em *A cor da Santa: Nossa Senhora Aparecida e a construção do imaginário sobre a padroeira do Brasil* (2007), o historiador Lourival dos Santos, afirma que o culto à Nossa

Senhora Aparecida foi o resultado de um longo processo de fusão das devoções à Nossa Senhora do Rosário e à Nossa Senhora da Conceição, e adiciona que os principais elementos envolvidos na representação da imagem de Nossa Senhora Aparecida – água, barro, pescadores, capela, rosário – podem ser a chave para compreendermos a durabilidade e perenidade dessa devoção ao longo dos séculos, na sociedade brasileira (SANTOS, 2007).

A devoção à santa, encontrada no fundo do rio Paraíba, assumiu caráter oficial quando D. João IV, em 1646, declarou-a padroeira de Portugal e seus domínios. Essa imagem da Nossa Senhora da Conceição é a de uma virgem europeia com padrão estético branco. Suas primeiras imagens teriam chegado ao Brasil com a invasão da esquadra cabralina ao país.

A imagem de Nossa Senhora do Rosário era muito popular em Portugal – ao lado do culto aos santos negros e das irmandades dedicadas à Maria – foi a que teve mais prestígio nos tempos coloniais. No Brasil, conforme Lourival dos Santos, a inserção do catolicismo acabou sendo mais eficaz entre os bantos escravizados (oriundos, principalmente, de Angola, Congo e Moçambique) devido ao culto de ancestrais e mortos, rompido facilmente com a perda da linhagem. Para os bantos, nenhuma vida era concebida sem a concessão dos ancestrais, não sendo obra dos pais, nem decisão do acaso. Os ancestrais servem como intermediários entre os homens e as divindades supremas. Tal crença tinha muita similitude com o catolicismo, no que se refere aos desígnios de Deus com relação à vida das pessoas e à ideia da intercessão dos santos (SANTOS, 2007). Como consequência da colonização portuguesa na África, o culto a Nossa Senhora do Rosário já era conhecido entre as pessoas africanas trazidas ao Brasil como escravizadas.

Ao mapear, nas capelas, as imagens nelas existentes em homenagem à mãe de Deus nas diferentes regiões do Brasil colonial, o autor identificou que as duas principais devoções eram as de Nossa Senhora da Conceição e a do Rosário. Suas análises apontam que eram o total de 47 invocações à Nossa Senhora do Rosário e 50 à Nossa Senhora da Conceição. Isso autorizou a pensar que, antes do advento de Nossa Senhora Aparecida, a devoção preferencial das pessoas negras por Nossa Senhora do Rosário fosse majoritária, afirmando que o enegrecimento da imagem de Nossa Senhora da Conceição, que deu origem ao culto à Aparecida, reforçaria essa preferência.

No caso de Nossa Senhora Aparecida, parece que as duas devoções mais populares do Brasil Colonial se fundiram tanto em “alma” como em “corpo”. Conta-se que a imagem da santa foi achada com a cabeça separada do tronco. Teria sido emendada posteriormente e, para disfarçar a emenda, foi colocado um rosário em torno do pescoço que se estende até as mãos. [...] o manto de Nossa Senhora Aparecida e a enorme coroa sobre a cabeça da imagem servem para caracterizar uma nova

“entidade”. Temos, portanto, uma fusão imagética, de características das duas devoções que resultaram na Padroeira do Brasil. Muito significativa essa fusão: a imagem da padroeira oficial do Império português recebeu um rosário que selaria a união entre o corpo e a cabeça. O objeto de devoção popular (o rosário) reconstruiria simbolicamente a imagem da padroeira oficial do Império. Antecipava-se, assim, a criação do próprio Brasil: cindido, desprezado pela elite e, posteriormente, reunificado pela ação de seu povo. (SANTOS, 2007, p. 94)

Segundo Lourival dos Santos, a padroeira do Brasil nem sempre foi representada como uma imagem negra, pois “o processo de transformação de Nossa Senhora da Conceição em ‘Aparecida’ pode ser visto através das estampas, ou ‘santinhas’, que retrataram a imagem em diferentes períodos” (SANTOS, 2007, p. 96). Ao analisar cerca de 70 estampas impressas de Nossa Senhora da Aparecida sendo a mais antiga da data de 1854, ele afirmou que “trata-se de uma imagem branca, uma santa ‘européia’, muito longe da imagem que viríamos a reconhecer como a da ‘Aparecida’” (SANTOS, 2007, p. 96).

A constatação da cor original da santa é identificada no processo de restauração da imagem pelo MASP, após sua quebra em 165 pedaços, em maio de 1978 por Rogério Marques de Oliveira, identificado como doente mental. Nesse momento, “a análise da imagem atestou que suas cores predominantes eram o azul e o vermelho e que de fato, tratava-se de uma Nossa Senhora branca que enegreceu devido ao tempo que permaneceu imersa nas águas e sujeita à fuligem das velas” (SANTOS, 2007, p. 101).

O autor defende a tese de que o enegrecimento da mãe de Cristo no Brasil “foi o resultado de um processo de negociação entre as necessidades de representação religiosa da nossa população – majoritariamente negra e mestiça – e o desejo de uma homogeneização cultural das elites da Igreja Católica e do Estado brasileiro” (SANTOS, 2007, p. 105). Ele destacou que o processo de enegrecimento da Santa desenvolveu-se no contexto de valorização de outras manifestações culturais afrodescendentes da cultura nacional⁵⁸ como samba, a capoeira, a feijoada e as religiões afro-brasileiras, que ganharam notabilidade como símbolos nacionais a partir da década de 1930, quando, aliás, ocorreu a sagração da santa como Padroeira do Brasil (SANTOS, 2007).

⁵⁸ Em se tratando das identidades culturais e nacionais, a socióloga brasileira Maria Isaura Pereira de Queiros diz que “para os europeus, a identidade nacional une entre si coletividades culturais que podem ter patrimônios culturais muito diversos; a união é essencialmente política e se faz através de sentimentos comuns de adesão e de devotamento a uma sociedade global. Para os brasileiros, as duas concepções, de identidade cultural e de identidade nacional, se confundem, em sua nação, todas as coletividades étnicas, todos os estratos sociais estão interligados por um patrimônio cultural semelhante e este fato compõe o nacional, — algo que se exprime de forma concreta, independentemente de uma conscientização. Os elementos culturais são basicamente os mesmos; a variação que existe é do grau em que cada complexo pesa num ou noutro estrato, numa ou noutra etnia” (QUEIROS, 1989, p. 28).

Temos no enegrecimento de Nossa Senhora Aparecida uma estratégia de inclusão das populações negras na cultura nacional. A santa passa ser uma representação religiosa que contribui na formação de uma identidade nacional que integra brancos e negros, casa-grande e senzala, diversidade e unidade. Os elementos como o rosário, o manto e a coroa sobre a cabeça da Santa foram utilizados para representar uma "nova identidade", uma nova nação, na qual a imagem simboliza uma força de união entre as diferentes camadas sociais presentes no Brasil. No caso da população negra, a imagem da santa cumpria uma agenda política da própria Igreja Católica, cuja intenção era oferecer uma representação à população negra dentro da instituição e incorporada no discurso oficial como parte do povo brasileiro, ainda que permanecesse em condição desigual. Como afirma o historiador José Leandro Peters:

A apresentação de Aparecida como uma Virgem mestiça e sua posterior coroação com uma coroa doada pela “redentora dos escravos” cumpria uma agenda política da própria Igreja Católica, que ambicionava se afirmar em meio a uma república laica, na qual os negros e mestiços já vinham sendo incorporados no discurso oficial como parte do povo brasileiro, ainda que permanecessem na condição de desiguais. (PETERS, 2018, p. 93)

Se por um lado a imagem pode ser entendida como a construção do espírito de fé e uma união de todos os brasileiros, por outro, ela também dissimula tensões raciais e cria a ilusão de inclusão, silenciando vozes que denunciam a violência real e simbólica, construindo, de muitas formas, tanto lugares de privilégio quanto de exclusão e discriminação.

O imaginário católico sempre esteve muito presente na formação de vida, artística e cultural de Antonio Obá. Refletindo sobre suas referências, diz:

[...] construí minhas relações afetivo-familiares numa tradição catequizante e, mesmo as referências artísticas que contribuíram para minha formação vem boa parte de uma construção estética europeia e isso é um problema [...]. Em um determinado ponto isso se tornou um incômodo pelo fato da vivência em tradições afro-brasileiras terem sido negadas. [...] Participei dos ritos, em determinada altura da vida quase entrei no seminário, tenho conhecimentos que vem de uma tradição cristã, ao passo que a influência étnica africana sempre foi negligenciada e rechaçada. (OBÁ, 2017, s/p)⁵⁹

A performance de Obá teve uma grande repercussão nacional. No entanto, seu trabalho foi reduzido por lideranças políticas e religiosas como sendo um ataque ao

⁵⁹ Cf. OSORIO, Luiz Camillo. Conversa com Antônio Obá. **Prêmio Pipa**. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/2017/09/conversa-com-o-antonio-oba-por-luiz-camillo-osorio/>. Acesso em: 30 nov. 2018

catolicismo, uma agressão à fé cristã, pela qual recebeu diversas ameaças de morte no Brasil. Inclusive, teve que se auto exilar fora do país para proteger sua própria vida.

A sua ação suscitou uma condenação generalizada nas redes sociais; herege, vândalo, covarde, estúpido, insano, desrespeitoso, anticidadão, incivilizado, bizarro, filho do demônio, esquerdista desgraçado foram epítetos proferidos por autoridades e leitores. Os grupos conservadores protestando contra a ação produziram vídeos pedindo a detenção do artista e as reportagens o chamavam de “artista anti-cristão”:

[...] fui taxado de macumbeiro, herege, até recomendaram minha alma ao ‘perdão de deus’, pelo fato de eu ralar um ícone cristão; pessoas e grupos católicos ameaçaram me espancar, caso me encontrassem na rua, editaram o que falei numa entrevista para que coubesse numa perspectiva superficial e presunçosa, quando o que estava sendo proposto era a reflexão de um processo de aculturação que nos faz dizer com orgulho que somos um país laico, que nossas tradições são sincréticas, mas quando essa fala vem do lado de uma tradição que foi marginalizada, nota-se o quão frágil e falsa é essa ideologia. O indivíduo simplesmente não se reconhece inserido nessa história, nessa identidade. São transfigurados, desaparecidos. (OBÁ, 2017, s/p)

Com esse trabalho, o artista também intencionava tratar historicamente da longa perseguição por parte do Estado e da Igreja Católica em relação às religiões de origem africana. Fez isso ativando a nossa memória de que até o ano de 1946 a legislação brasileira chegou a materializar o preconceito com relação aos cultos afro-brasileiros no código processual penal, condenando-os enquanto expressão “mágico-religiosa” (associado ao charlatanismo, curandeirismo e exercício ilegal da medicina) e cultural, classificando expressões como o samba e a capoeira como vadiagem e perturbação da ordem pública (OLIVEIRA, 2017). Além de nos lembrar dos ataques das igrejas neopentecostais contra as religiões afro-brasileiras e a tentativa de desqualificação e estigmatização de símbolos da herança africana no Brasil que, mesmo que não sejam exatamente religiosos, de alguma forma aludem às religiões de matriz africana (SILVA, 2015).

Do ponto de vista dos movimentos religiosos e políticos, a ação foi entendida como uma profanação de um símbolo sagrado da igreja católica brasileira. O artista foi acusado de cometer o crime de Vilipêndio a objeto de culto religioso e estímulo ao preconceito religioso com base no Art. 208 do Código Penal. O crime de vilipendiar um objeto de culto é desprezar, desdenhar de um objeto que se tornou objeto de culto, mas nem todo objeto religioso é um objeto de culto. Isso significa, *a priori*, que nem todo objeto religioso é objeto de culto porque ele precisa receber a marca do sagrado.

É interessante perceber que a imagem da Santa, para seus devotos cristãos, independente dela ter passado por um processo de sacralização, isto é, de transformação de objeto para objeto de culto, carrega uma concepção de símbolo religioso que produz uma ação religiosa para os devotos da Santa. Aciono aqui, então, a definição de símbolo do antropólogo Clifford Geertz quando afirma que “qualquer objeto, ato, acontecimento, qualidade ou relação que serve como vínculo a uma concepção – concepção é o significado do símbolo” (GEERTZ, 1989, p. 68). De acordo com o autor:

Os significados só podem ser “armazenados” através de símbolos: uma cruz, um crescente ou uma serpente de plumas. Tais símbolos religiosos, dramatizados em rituais e relatados em mitos, parecem resumir, de alguma maneira, pelo menos para aqueles que vibram com eles, tudo que se conhece sobre a forma como é o mundo, a qualidade de vida emocional que ele suporta, e a maneira como deve comportar-se quem está nele. (GEERTZ, 1989, p. 144)

O artista está tratando de um símbolo religioso específico da fé cristã, não podendo dissociar-se desse seu significado. A imagem é sagrada para os cristãos que são devotos da Santa. No entanto, Obá conhece a narrativa histórica da imagem, as negociações que estão por trás dela e o lugar que a Santa ocupa no imaginário popular pela associação entre cristianismo e nacionalidade. Ele transgride algo que está no campo da proibição, o símbolo de uma nação religiosa, pois sua ação tenta suplantiar a aura religiosa que envolve a imagem e que lhe confere sentido. Sua ação revela que o enegrecimento da imagem entrou como uma estratégia de inclusão da população negra na cultura nacional, uma vez que a imagem de Nossa Senhora foi capaz de abrigar e equilibrar as contradições do regime escravocrata e seus efeitos degradantes, suas mazelas e seus horrores (tantas vezes recalcada em nossa memória histórica e cultural, expurgando uma possível identificação com esse regime). Nesse sentido, a escravização – como categoria analítica de sofrimentos, discriminações e exclusões, vivenciadas pelas pessoas negras – vira uma mera moldura ou plano de fundo, reduzida a um detalhe dentro da história da Santa que fora colocada como símbolo de integração nacional. A Santa tornou-se tanto a Maria de Todos como, potencialmente, a “Soberana Quilombola”.

Na cor da santa, dessa imagem “negociada”, podemos ver os difíceis caminhos que definem e legitimam nossa brasilidade. Talvez por isso mesmo seja um símbolo nacional de reconhecida eficácia simbólica. Entre a Conceição do Império e a Rosário dos negros, a Aparecida é a padroeira redimida e redentora. Feitas de pedaços é a “Santa do Povo” em sua diversidade e unidade. (SANTOS, 2007, p. 105)

Obá coloca em cena o corpo da Santa e o ato de sua transfiguração revela, através de recurso metafórico, uma camada sobre a representação da Santa que muitas vezes é esquecida e subjugada. Ao transformar a imagem, feita de gesso, em pó branco, aciona as tensões que estão por trás da representação oficial da Santa. Como vimos, trata-se de uma imagem branca em sua origem, uma santa “europeia”, muito longe do padrão hoje conhecido como santa “genuinamente brasileira”. O debate é trazido e atualizado pelo corpo do artista enquanto dado histórico: corpo arquivo; trazendo à cena o “verdadeiro retrato” de Nossa Senhora da Aparecida: preta por fora e branca por dentro.

Consequentemente, a ação é uma crítica também ao processo de homogeneização da sociedade brasileira. A Santa que é Nossa Senhora da Conceição, padroeira das elites portuguesas da época, que no Brasil empreteceu. Para que a Santa ganhe cor é preciso que a população negra a perca, transformando identidades tão diversas, culturas e valores civilizatórios tão diferentes, numa coletividade, numa só nação e num só povo reunidos em torno do culto à Mãe Compadecida do povo brasileiro institucionalizada pela Igreja Católica. Essa unidade nacional é metaforicamente simbolizada pelo pó branco da performance que vai encobrando a todos, desaparecendo com as singularidades e os elementos não brancos, contribuindo com a desconstrução da identidade étnica ao colocar todos no mesmo lugar. Entretanto, este mesmo lugar não apaga as desigualdades, que tem no componente racial, a sua marca.

Obá faz pela performance o que o discurso oficial tentou fazer no processo de formação da identidade nacional. Como diz o próprio artista, “é uma santa supostamente negra. Digo isso, porque vem de uma tradição histórico-religiosa que nada tem a ver com a religiosidade africana, por exemplo” (OBA, 2017, s/p). A ação do artista nos faz ver que, nesse processo histórico religioso em que foi concebida a origem da santa, os lugares de subalternização, de subalternidade não foram modificados, mas conformados porque o negro ainda ocupa os lugares marginais e para que ele possa ocupar os lugares centrais, é preciso embranquecer.

Figura 25 Jogando pó branco no corpo: Atos da transfiguração, 2015.



Foto: Francisco Moreira da Costa. Fonte: Prêmio PIPA⁶⁰

Em *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra* (1999), o antropólogo e professor brasileiro-congolês Kabengele Munanga discute, através de diversos campos do conhecimento, os efeitos da mestiçagem e as suas consequências para a construção da identidade brasileira e a sua relação com a formação da identidade negra. No final do século XIX, os pensadores brasileiros ancorados nas teorias

⁶⁰ Disponível em: <https://www.premiopia.com/pag/artistas/antonio-oba/> Acesso em 20/02/2020.

racistas⁶¹ dos cientistas ocidentais, tendo como referência europeus e americanos, almejavam um Brasil homogêneo, uma identidade nacional que fosse representada por apenas uma identidade étnica racial: a branca, pois o negro foi considerado o componente da raça inferior (MUNANGA, 1999). Questão que dialoga diretamente com a performance de Obá. Do ponto de vista do artista, vejamos quais as reflexões e debates o trabalho aciona:

A performance *Atos da Transfiguração: desapareção ou receita para fazer um santo* (2015), intenta discutir a historicidade dos processos de branqueamento na formação étnica brasileira. Reporta, evidentemente aos projetos de branqueamento populacional por meio da miscigenação, como também pelos processos de aculturação, com vistas a privilegiar os cânones colonizadores [...]. assim, um princípio norteador para acessar a performance, refere-se ao branqueamento étnico e também o branqueamento dessas matrizes afro-brasileiras que ainda estão submetidas a uma visão preconceituosa e, quando não, aparece sobre um espectro sutil, comercialmente atrativo e exótico. Todavia, a performance citada aprofunda-se e cria outras raízes. O próprio dado do branqueamento faz menção aos costumes de algumas civilizações africanas nas quais o ato de ter o corpo coberto com pó branco, é uma forma de divinizar esse mesmo corpo. É uma obra que aciona campos semânticos de articulação e discussão: tem um gume crítico e provocador, mas também tem um gume de exaltação e respeito. Não se fecha; outrossim, abre fractais interpretativos. O pó branco cobrindo o corpo é fundante. Demarca a complexidade afetiva que está num constructo pessoal que não se destrói; ao contrário: ao ter todas as certezas reduzidas a pó, transfigura-se, carregando em si, no corpo que agora é símbolo, toda essa história miscigenada que somos. (OBÁ, 2018)

Na realidade do Brasil, a mestiçagem entrava como uma etapa transitória que levaria a uma nação brasileira imaginariamente branca (ROMERO, 1975). O projeto de miscigenação racial no Brasil aparece no discurso nacional como uma possibilidade de construir uma nação respeitável, na qual branquear a população entra como uma forma de modificar o atraso socioeconômico do país. O que está em jogo é a identidade nacional e o futuro de uma nação que, através das ideias dos intelectuais brasileiros, tentaria construir um projeto civilizatório embasado na cultura europeia. O branquear é encarado como um processo de homogeneização biológica da qual dependeria a construção da identidade nacional. Como dirá Kabengele Munanga, “acreditava-se que, graças ao intenso processo de miscigenação, nasceria uma nova raça brasileira, mais clara, mais arianizada, ou melhor, mais branca fenotipicamente, desaparecendo “índios, negros e os próprios mestiços, cuja presença prejudicaria o destino do Brasil como povo e nação” (MUNANGA, 2003, p. 10).

A miscigenação é gerada a partir da mistura entre diferentes etnias que acontece de forma natural, no caso do Brasil, ele foi um processo genocida institucionalizado, sistemático

⁶¹ Teorias que serviram de justificativa para legitimar a escravidão, o genocídio e diversas formas de dominação que passaram toda a história da humanidade.

usado como arma estratégica de dominação e controle de grupos submetidos à subalternização racial. Carlos Moore (2007) destaca:

Historicamente [...], a miscigenação constitui-se em uma política de genocídio, surgida de uma lógica genocida, e com conseqüências eugênicas efetivamente genocidas. Sob o testemunho da história, a miscigenação é, para o segmento conquistado e subalternizado, invariavelmente negativa, sendo uma das piores formas de assalto e agressão contra ele, principalmente contra o ente feminino diretamente vitimado. (MOORE, 2007, p. 191)

Segundo a filósofa e feminista Sueli Carneiro (2005), a miscigenação racial presente em nossa sociedade vem se prestando a diferentes usos políticos e ideológicos. Para a filósofa, a miscigenação vem estabelecendo suporte para o mito da democracia racial, na medida em que “o intercuro sexual entre brancos, indígenas e negros seria o principal indicativo de nossa tolerância racial”. Argumento este “que omite o estupro colonial praticado pelo colonizador em mulheres negras e indígenas, cuja extensão está sendo revelada pelas novas pesquisas genéticas” (CARNEIRO, 2005, p. 64).

Para a pesquisadora Iray Carone (2014), a miscigenação entre negros e brancos, exaltada por Gilberto Freyre como um embrião da “democracia racial” brasileira e base de nossa identidade nacional – “povo mestiço”, “moreno” – foi parte da escravidão colonial. Mas o cruzamento racial não foi um processo natural, e sim algo determinado pela violência e exploração do português de ultramar contra o africano sob cativo (CARONA, 2014, p. 14). Sobre esta questão, Abdias Nascimento coloca a mestiçagem brasileira como um genocídio deliberado para exterminar fisicamente a população negra, portanto um crime e um ‘pecado’ (NASCIMENTO, 1978 *apud* MUNANGA, 2010, p. 450). Esse pensamento foi utilizado historicamente como procedimento estatal para enfraquecer a identidade racial negra. Tratando sobre esta política, Munanga (1999) evidencia que o esse processo desembocaria numa sociedade uniracial, hegemonicamente pensada numa visão eurocêntrica:

Uma tal sociedade seria construída segundo o modelo hegemônico racial e cultural branco ao qual deveriam ser assimiladas todas as outras raças e suas respectivas produções culturais. O que subentende o genocídio e o etnocídio de todas as diferenças para criar uma nova raça e uma civilização, ou melhor, uma verdadeira raça e uma verdadeira civilização brasileiras, resultantes da mescla e da síntese das contribuições dos stocks raciais originais. Em nenhum momento se discutiu a possibilidade de consolidação de uma sociedade plural em termos de futuro, já que o Brasil nasceu historicamente plural. (MUNANGA, 1999, p. 90)

A elite, composta por médicos, cientistas sociais, políticos, economistas e jornalistas, com uma visão nacionalista, conservadora e autoritária, enxergava a eugenia como uma

ciência que poderia trazer a "solução" para o desenvolvimento do país e o consequente "progresso". A salvação do país aconteceria pela criação de uma "raça brasileira", gerada pela exclusão das raças ditas como inferiores para se construir uma identidade nacional.

Em *Espetáculo das Raças* (1993), Lilian Schwarcz nos diz que a eugenia veio ao país oficialmente em 1914, na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, por meio de uma tese defendida por Alexandre Tepedino e orientada por Miguel Couto, que publicou diversos livros sobre educação e saúde pública no país. Neste período, "a população brasileira era entendida como uma 'raça em formação', cujo bom resultado dependia de um aprimoramento biológico" (SCHWARCZ, 1993, p. 232). Nos primeiros anos do século XX, havia na então capital do Brasil, Rio de Janeiro, a ideia de que as epidemias brasileiras eram culpa dos negros, recém libertos com a abolição da escravatura (1889). É neste sentido que o olhar médico sobre a eugenia dividirá a população sobre uma lenda binária: "entre 'doentes e sãos'", ou melhor, entre "regeneráveis e não regeneráveis", impondo a esses dois grupos medidas absolutas diversas. Sobre o primeiro subgrupo recaíram todas as atenções. Era preciso educá-los, incitá-los a casamentos desejáveis, evitar os maus hábitos e perversões (SCHWARCZ, 1993, p. 232).

Para Schwarcz, o país, pensado pelos eugenistas como um corpo homogêneo e saudável, deveria passar por um processo acelerado de mudança, cujos prognósticos faziam alguns eugenistas brasileiros partilharem do sonho de transformar a população local mestiça em uma população pura, modificada em suas características físicas e morais.

A eugenia, como uma proposta científica, política e cultural aceita pelos antigos escravocratas, foi construída dentro das concepções eurocêntricas do conhecimento, instituindo, assim, sentidos de "normalidade" e "anormalidade" aos sujeitos, como também estabelecendo como norma o homem branco, europeu, heterossexual, cristão. Os indivíduos que não correspondem a esse padrão são vistos como desviantes, abjetos, e excluídos socialmente. Ela está dentro de um paradigma da normalidade e por isso o "diferente" deve ser exterminado e eliminado do contexto. Seu projeto objetiva comprovar que a capacidade intelectual era um patrimônio genético e hereditário transmitido de membro para membro da família, categorizando quem é apto e quem não é apto para a reprodução.

Transformada em um movimento científico e social vigoroso a partir dos anos de 1880, a eugenia cumpria metas diversas. Como ciência, ela supunha uma nova compreensão das leis da hereditariedade humana, cuja aplicação visava a produção de "nascimentos desejáveis e controlados"; enquanto movimento social, preocupava-se em promover casamentos entre determinados grupos e – talvez o

mais importante – desencorajar certas uniões consideradas nocivas à sociedade. (SCHWARCZ, 1993, p 60)

O trabalho de Obá é uma síntese poética para se pensar sobre as propostas eugênicas de “melhorar a raça humana” (embranquecimento) e “higiene social”, perpetradas pelas teorias raciais de meados do século XIX que pregavam um falacioso entendimento de raça⁶² como fator biológico-científico, na qual se origina uma ideologia de superioridade e inferioridade racial entre os seres humanos.

A performance do artista aponta para uma naturalização da violência do Estado direcionada contra os corpos negros no Brasil. O seu trabalho faz refletir sobre o processo de desumanização que passou o corpo negro e de como a eugenia como pseudociência que visava a “melhora” do ser humano, biológica e socialmente, mascarava o racismo científico, ao eleger os brancos como superioridade biológica, sustentando a tese de que o negro era inferior biologicamente e, por isso, deveriam ser exterminados por completo do construto social brasileiro. O trabalho também nos leva a pensar que, para a construção de uma sociedade civilizada dentro da lógica ocidental e genuinamente brasileira, era preciso eliminar os “grupos indesejáveis”, pois eles eram vistos como degenerados na sociedade.

⁶² Neste texto, a prioridade de análise é dada ao século XIX, pois é o período marcante da discussão sobre o significado e o uso do conceito de raça. Raça é entendida dentro do trabalho como [...] “uma construção social, com pouca ou nenhuma base biológica. A raça existe em função das ideologias racistas. [...] Embora essas teorias tenham sido desacreditadas pela maioria da comunidade científica, a crença na existência de raça está arraigada nas práticas sociais, atribuindo ao conceito de raça grande poder de influência sobre a organização social”. Cf. TELLES, E. **Racismo à brasileira: uma nova perspectiva sociológica**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

Figura 26 O corpo do artista embranquecido. Atos da transfiguração, 2015.



Foto: Francisco Moreira da Costa. Fonte: Portfólio de Antonio Obá.

Percebe-se que, até hoje, ainda existe um compartilhamento social do pensamento eugênico incrustado na mente do brasileiro porque existe uma supremacia branca que retroalimenta este imaginário. Definida por Almeida (2018) como a dominação exercida pelas pessoas brancas⁶³ em diversos âmbitos da vida social. Esta dominação resulta de um sistema que, por seu próprio modo de funcionamento, atribui vantagens e privilégios políticos, econômicos e afetivos às pessoas brancas.

⁶³ É por meio do “racismo midiático” (SODRÉ, 2015), que o ser branco constitui o imaginário social brasileiro, pois sua identidade é a todo momento reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educativo que o coloca como *normalidade* da vida social. Assim, se constrói um discurso racista de admiração e valorização das características físicas e dos padrões de “beleza” dos povos europeus que será lido dentro de um imaginário preconceituoso e racista como também um indicador de quais indivíduos e grupos são considerados os ocupantes naturais de lugares de poder e destaque (ALMEIDA, 2018). Aqui como nos lembra Muniz Sodré (2015, p. 276) “a mídia funciona no nível macro como um gênero discursivo capaz de catalisar expressões políticas e institucionais sobre as relações inter-raciais, em geral estruturadas por uma tradição intelectual elitistas que, de uma maneira ou de outra, legitima a desigualdade social pela cor da pele”.

Antonio Obá recupera, por meio da sua performance, o discurso nacionalista brasileiro do branqueamento da população que circulava no Brasil no início do século XX, e que negava qualquer possibilidade de se pensar em alguma identidade alternativa, fundamentada na herança negra de origem africana. É a partir de seu trabalho performático que podemos pensar sobre as teorias racistas europeias sistematicamente elaboradas, que geraram processos de exclusão social, ocupacional e educacional dos negros e de seus descendentes.

A partir do trabalho do artista, é possível pensarmos sobre o processo de higienização do povo brasileiro. A higienização do Brasil acontece pelo corpo de Obá. O seu corpo em cena ao longo da performance aparece camuflado por um pó branco que borra sua identidade racial, o que pode ser lido como uma tentativa de eliminação do seu corpo negro. Se o local primordial da miscigenação é o corpo, é usando seu próprio corpo como local de discurso estético que o artista protesta contra a “limpeza racial” que a política de exclusão da mestiçagem objetiva, uma vez que ela era o caminho para o embranquecimento progressivo populacional. O pó branco é uma metáfora do “sangue branco” que, no decurso do tempo, purificaria o “sangue negro”, permitindo a eliminação física e cultural dos negros e a formação gradativa de um povo homogêneo: “branco”, “civilizado” e “humanizado”.

O seu corpo em cena nos conta a história da identidade nacional brasileira, construída por meio do apagamento dos traços de africanidade, pois, como mencionado, o negro era considerado sinônimo de inferioridade, impureza, degeneração. Obá performa, desse modo, o passado ao mesmo que tempo que nos leva para o presente, uma vez que o Brasil da vida real, do nosso dia a dia, ainda é hostil com os negros, tentando das mais diversas formas e tecnologias possíveis apagar os vestígios e as memórias da herança africana no Brasil.

O discurso estético de Obá permite evocar narrativas históricas e memórias da população negra sobre o processo de formação da identidade nacional no Brasil, hegemonicamente pensada numa visão eurocêntrica que recorria aos métodos eugenistas, visando o embranquecimento da sociedade brasileira materializada pela mestiçagem. Essa foi a saída encontrada pela elite branca “pensante” do final do século XIX e início do século XX, que via a pluralidade étnico-racial nascida no processo colonial como uma ameaça e um obstáculo para o futuro da raça e da civilização branca no país, cuja “a mestiçagem era para ela uma ponte para o destino final: o branqueamento do povo brasileiro” (MUNANGA, 1999, p. 112). Então, o “ser brasileiro”, produto da engenharia racial e social, só poderia se

constituir pela extinção progressiva do segmento negro na expectativa do Brasil tornar-se um país branco⁶⁴.

A estética de Obá traz a memória do passado para dentro do presente, revelando os violentos processos históricos de exclusão e marginalização da população negra até hoje dominantes no Brasil. Assim, a sua estética revisa a história do Brasil a partir do seu local no mundo, estabelecendo uma relação outra com o passado e a história, oferecendo uma possibilidade de olhar crítico para a condição social do sujeito negro no Brasil.

2.3 Luiz de Abreu: O Samba do Crioulo Doido

Luiz de Abreu é um artista nascido em Araguari-MG, radicado em São Paulo, possui graduação em Dança pela Faculdade Angel Vianna (2013), mestrado em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (2017) e doutorando em dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança Universidade Federal Bahia (UFBA). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: corpo negro, dança, representação, samba e Crioulo. Com apresentações no Brasil e nos países tais como França, Alemanha, Portugal, Croácia, Cuba, Espanha, Inglaterra e Mali. Atualmente, aprofunda suas investigações a respeito do orpo negro em São Paulo, Salvador e Uberlândia.

A ação *O Samba do Crioulo Doido* (2004) faz referência à pátria branca ao usar símbolos nacionais para discutir os estereótipos raciais e a discriminação em relação ao corpo negro, colocando em debate os símbolos de brasilidade. É um trabalho que entrelaça arte, política, nacionalidade e memória; é um grito, um desabafo, um gesto transgressor e indigesto que trata das questões raciais de forma pessoal: “resolvi gritar toda minha angústia. *O Samba do Crioulo Doido* poderia também se chamar o vômito ou o grito. Eu precisava gritar todo meu ódio, toda minha angústia, toda a dor da ferida aberta na carne preta” (ABREU, 2016, p. 73). Ao partilhar informações íntimas sobre si mesmo, é possível visualizar suas experiências da vida real no cotidiano da cidade de São Paulo:

[...]Eu saía de casa alegre e feliz. Um ser humano. E chegava no meu destino, um monstro. E nesse percurso as portas de bancos se fechando, os seguranças me seguindo nas lojas, a polícia me dando batida na rua, as pessoas mudando de calçada quando me viam, as mulheres segurando as bolsas, minhas longas esperas no comércio para ser atendido e a música diária das portas dos carros travando Tec... tec... tec... (ABREU, 2016, p. 31)

⁶⁴ No capítulo II, farei sobre a ideologia do branqueamento.

Nesse ponto, lembramos as descrições de Frantz Fanon, enquanto homem negro, de suas impressões de como ele mesmo sentia seu corpo observado e fragmentado pelo olhar do branco, europeu, ocidental como expressão de liberdade, de humanidade e de universalidade que não o reconhecia como igual: “o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exigi explicações...Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu” (FANON, 2008, p. 103). As contribuições do autor já destacavam que, do ponto de vista racista, as pessoas negras possuem um intenso efeito de visibilidade negativo, pois são percebidos a partir da sua corporalidade, da sua cor de pele e das características fenotípicas. Tais pessoas seriam somente determinadas pela sua exterioridade, uma prisão a partir da sua imagem, pois sua aparição estaria ligada aos estereótipos coloniais, resultando em diversas violências.

[...] o judeu pode ser ignorado na sua judeidade. Ele não está integralmente naquilo que é. As pessoas avaliam, esperam. Em última instância, são os atos e os comportamentos que decidem. É um branco e, sem levar em consideração alguns traços discutíveis, chega a passar despercebido. [...]. Claro, os judeus são maltratados, melhor dizendo, perseguidos, exterminados, metidos no forno, mas essas são apenas pequenas histórias em família. O judeu só não é amado a partir do momento em que é detectado. Mas comigo tudo toma um aspecto *novo*. Nenhuma chance me é oferecida. Sou sobredeterminado pelo exterior. Não sou escravo da “idéia” que os outros fazem de mim, mas da minha aparição. (FANON, 2008, p. 108)

Ainda sobre a questão da discriminação e inferiorização, destaca o artista, “percebi que o incômodo da cidade era eu. Meu corpo negro incomodava a cidade. Então, resolvi me assumir como negro e me alienar da minha própria humanidade e gritar isso (ABREU, 2016, p.32). O seu relato faz coro às ideias de Fanon ao destacar a imposição da branquitude como mecanismo de desumanização das pessoas negras.

[...] começo a sofrer por não ser branco, na medida que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, me extirpa qualquer valor, qualquer originalidade, pretende que seja um parasita no mundo, que é preciso que eu acompanhe o mais rapidamente possível o mundo branco, “que sou uma besta fera, que meu povo e eu somos um esterco ambulante, repugnantemente fornecedor de cana macia e de algodão sedoso, que não tenho nada a fazer no mundo”. (FANON, 2008, p. 94)

A partir das situações de exclusão e do tratamento dado a sua presença no espaço público da cidade, o artista passou a criar estratégias de sobrevivência pela arte, ressignificando as violências sobre sua existência em material de observação para a constituição da sua pesquisa em dança. Completa:

Comecei então a fazer alguns testes práticos para observar este olhar: saía para alguns bairros mais nobres e ficava circulando para perceber a reação das pessoas com a minha presença. Sim. Sempre de desconforto, estranheza e em alguns casos até era perigoso levar uma bala no meio da cara. (ABREU, 2016, p.33)

Segundo Diana Taylor, diversos performers como Peggy Shaw, Kate Bornstein, Holly Hughes, Karen Finley, John Leguizamo, Marga Gomez, Carmelita Tropicana, Deb Margolin, Spalding Gray tomam como ponto de partida de suas ações performativas a dimensão autobiográfica. Fazem isso criando “seu próprio material, lembrando suas experiências com menopausa, mudanças de sexo, com o assumir sua homossexualidade, rejeitar/aceitar o próprio corpo, crescer em uma família disfuncional, Alzheimer exílio e formação religiosa” (TAYLOR, 2013, p. 318).

A performance política de Luz de Abreu é autobiográfica porque o artista, no seu projeto político e estético, entrecruza experiências, memórias, vivências e histórias que o constitui enquanto homem negro como material disparador da criação, usando a dança como instrumento de comunicação para desconstruir identidades raciais cristalizadas, escapando das lógicas racistas. Ele dá visibilidade às violências silenciadas pelo discurso dominante sobre sua condição racial, passando do corpo-objeto para o corpo-sujeito, posicionando-se como autor e autoridade da sua própria história, corpo, voz e narrativa. “o performer é, conseqüentemente, ao mesmo tempo ator e agente de sua performance” (GLUSBERG, 2011, p. 84).

A performance *O Samba do Crioulo Doido* (2004)⁶⁵, que dura aproximadamente vinte e cinco minutos é descrito pelo artista da seguinte forma:

Palco escuro. Ouve-se uma gota, duas gotas de água que aos poucos criam um ritmo. Vê-se pontos de luzes que vão de um lado ao outro do palco. Vê-se cores pálidas. Uma imagem negra começa a se desenhar. Ouve-se som do mar, ondas. Os sons das gotas são substituídos por um instrumento musical: o surdo. Os pontos de luzes se intensificam. As cores começam a se revelar: verde, azul, amarelo, branco. As cores da bandeira do Brasil. As cores vibram mais intensamente, deixando a imagem negra do corpo se definir. As gotas são substituídas por um instrumento musical, o surdo. As luzes brilhantes iluminam um grande telão estampado por bandeiras do Brasil. Ouve-se a voz estridente e urgente da cantora Elza Soares gritando:

- A carne...
- A carne mais barata...
- A carne mais barata do mercado...
- A carne mais barata do mercado é a carne negra...

⁶⁵ Cf. <https://vimeo.com/79450370>

O corpo rabisca pequenos movimentos onde pode se reconhecer movimentos do samba, da dança do ventre, dança indiana, danças populares de rua.
Este corpo não tem sexo porque não se pode ver as genitálias. E este corpo não tem cor, porque está na frente da luz. Uma silhueta.
A música pára e a cena inteira estoura de luz.
O bailarino se revela.
O bailarino é preto.
O bailarino é masculino.
O bailarino está nu.
O bailarino está calçado com botas prateadas com um salto de 15 centímetros.
O bailarino preto nu calçado com botas começa a fazer respirações no diafragma, ondulações com os músculos abdominais, deslocamentos das articulações dos ombros, movimentações com as omoplatas, balanço dos músculos glúteos, torções dos braços, deslocamentos de quadris e rotações com o pênis.
O bailarino coloca lábios postiços exageradamente grossos. Começa a executar os passos de uma dança de salão, ao som de um samba-bossa nova cantado em francês, que descreve uma receita de feijoada.
Enquanto a música é substituída por um trecho da ópera “O Guarani” do Carlos Gomes, o bailarino pega um tecido cujas estampas de bandeiras do Brasil são as mesmas do telão. Ele desfila com a bandeira como se fosse numa passarela de moda. As bandeiras estão recortadas com vários buracos pelos quais o bailarino pode entrar e sair com braços, pernas, cabeça, pênis e nádegas.
O bailarino introduz a bandeira no ânus.
Entra a música sacra “Ave Maria” de Gounod, na versão samba de Jorge Aragão.
O bailarino volta para a cena inicial onde é uma silhueta.
A movimentação é diferente agora. O bailarino está com um pedaço da bandeira dentro de si.
Volta a luz inicial. Pontos de luzes. Várias bandeiras do Brasil. Imagem negra de um corpo. Rodopiando com uma bandeira, saltando com a bandeira no ar, batendo a bandeira no chão. E ao final a imagem negra do corpo volta para o centro do palco, coloca a bandeira como uma capa apoiada no braço esquerdo, e sai sambando... até sair do palco. (ABREU, 2016, pp.9-10)

Vejamos as imagens:

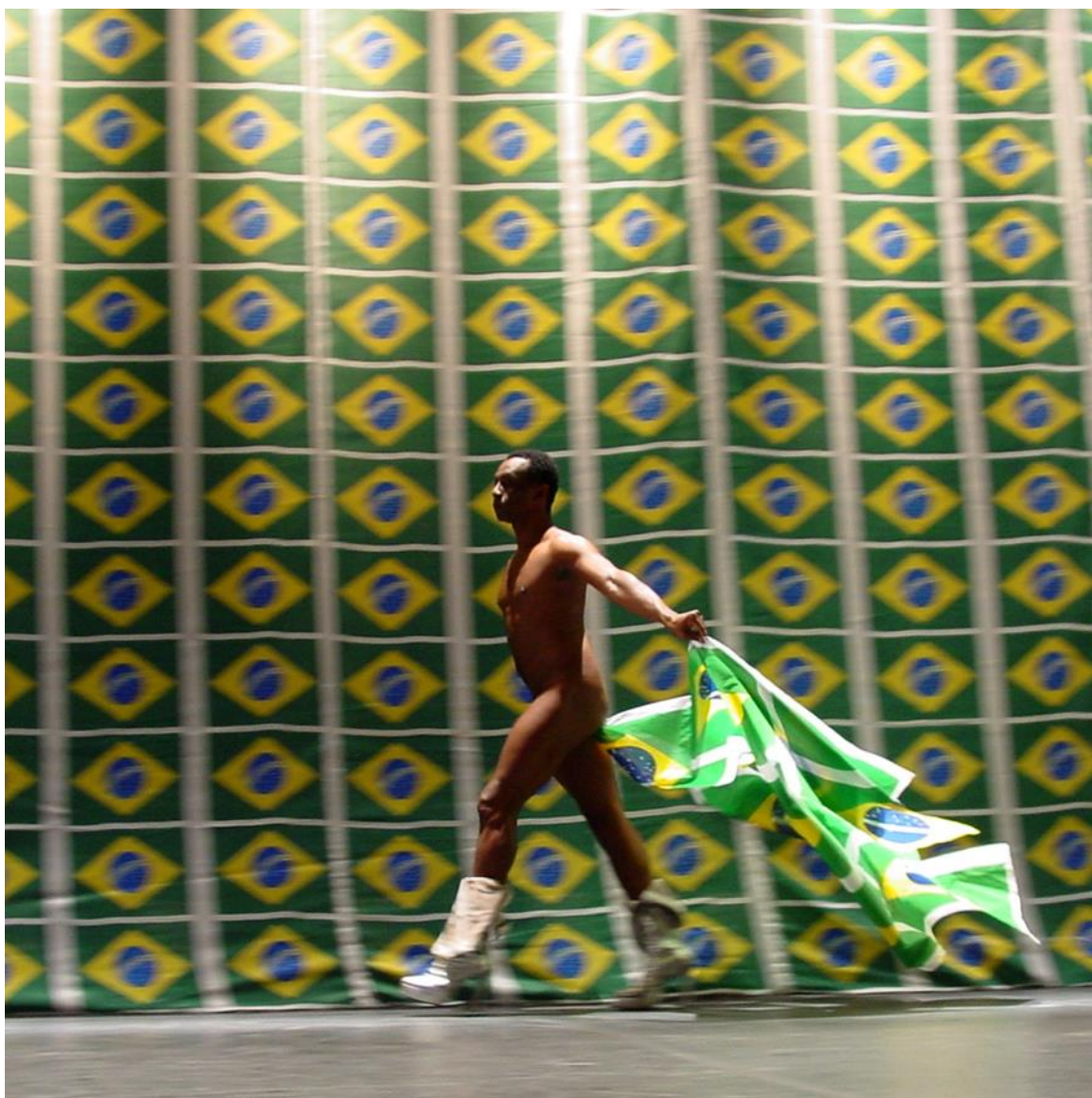
Figura 27 Figura 6 - Samba do Crioulo Doido de Luiz de Abreu



Fotografia: Renata D'Almeida. Fonte: Revista Select⁶⁶

⁶⁶ Cf. ALZUGARAY, Paula. O Haiti é aqui. *Select*. Disponível em: <https://select.art.br/o-haiti-e-aqui/> Acessado de 12 out. 2023

Figura 28 Luiz de Abreu desfilando com a Bandeira



Fotografia: Gil Grassi. Fonte: Portal Mud ⁶⁷

Desde o título as suas escolhas estéticas evidenciam o tom contestatório marcadamente político que se desenvolve por toda a performance. Como visto no seu programa de ação, no movimento inicial, ouve-se a voz estridente de Elza Soares, uma das mais poderosas cantoras do Brasil, que exalta a negritude, cantando uma frase da música “A Carne”⁶⁸, de autoria de Marcelo Yuka, Seu Jorge e Ulisses Cappelletti. A canção foi dívida em quatro fragmentos e dita de forma evolutiva e acumulativa: “a carne... - A carne mais

⁶⁷ Cf. MUSEU DE DANÇA. O Samba do Crioulo Doido dezessete anos depois. **Portal Mud**. Disponível em: <https://portalmud.com.br/portal/ler/o-samba-do-crioulo-doido-dezessete-anos-depois>. Acesso em: 28 jan. 2023.

⁶⁸ A música está descrita na parte inicial do trabalho, pois vimos que ela também é utilizada pela na performance de Priscila Rezende

barata... - A carne mais barata do mercado... - A carne mais barata do mercado é a carne negra"... Enquanto a silhueta do artista desenvolve pequenos movimentos de danças resultantes de uma estética negra como o samba, as danças de rua, o funk, o Axé, dentre outras.

O estilo da música que é um samba *reggae/hip hop* tem sido um hino/grito de revolta das pessoas negras sobre a permanência e a perpetuação de estruturas racistas, na qual à “carne negra” é comparada à carne de um animal vendido a preços mais baixos do mercado, contestando o acúmulo incessante e insaciável do sistema capitalista⁶⁹ a partir dos corpos negros. Ou melhor, aponta-se para um agudo senso crítico sobre a desvalorização dos corpos negros, as relações de trabalhos, os lugares de subordinação e a condição do que é ser negro dentro da sociedade. Corroborando com a definição de sujeito subalterno da crítica literária indiana Gayatri Chakravorty Spivak, aqueles que ocupam "as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante" (SPIVAK, 2010, pp.13-14). A sua ação pode ser lida como dispositivo que tem a capacidade de criar espaços para que os subalternizados se articulem para que sejam ouvidos diante da atual sociedade excludente. O artista destaca:

A voz da Elza Soares rasga o espaço com como uma negra mercante oferecendo quitutes. Um corpo em silhueta que não se pode definir o gênero e a cor, traça caminhos no palco. As sequencias coreográficas desenvolvidas por esse corpo sombra, desenvolve pedaços de danças que fazem parte do imaginário negro. O samba, o funk, o aché, a dança afro etc. É uma exposição, um show em negativo-silhueta. Este corpo não tem identificação, não tem nome, ele pode ser qualquer um, está ali como uma pista, como uma possibilidade. Mas a frase musical A Carne Mais Barata do Mercado é a Carne Negra, *funciona como o texto que conduz a ideia do corpo negro. Se pode ouvir, mas ainda não se pode ver.* Como tantos corpos negros invisibilizados e negados pelas cidades. Restando apenas seus gritos roucos, loucos, sem sentido e solitários. (ABREU, 2016, p.101-102)

O título da ação executada, *Samba do Crioulo doido*, faz referência a uma expressão debochada naturalizada dentro da sociedade brasileira que não escapa à qualificação de racista. Usada para reiterar as representações e os estereótipos negativos sobre o comportamento das pessoas negras associado a situações de confusão, caos, bagunça, desorganização e algo mal-feito. É a lógica racista de como as pessoas brancas veem as

⁶⁹ ver “Capitalismo e escravidão: as bases raciológicas do mundo moderno” Cf. MOORE, Carlos Wedderburn. **O racismo através da história:** da antiguidade à modernidade, 2007. Disponível em: < <http://www.ammapsique.org.br/baixar/O-Racismo-atraves-da-historia-Moore.pdf> > . Acesso em 8 maio 2020.

peessoas negras. “Crioulo-doido” é uma imagem-síntese que informa sobre o desajuste social e mental associado aos corpos negros que não teriam controle sobre os seus próprios gestos, mas que servem para se movimentar, para dançar, para o trabalho, para o sexo. Como afirma Frantz Fanon sobre a experiência vivida do negro: “Magia Negra, mentalidade primitiva, animismo, erotismo animal, tudo isso refluí para mim. Tudo isso caracteriza os povos que não acompanharam a evolução da humanidade” (FANON, 2008, p. 116). Neste sentido, destaca o artista “até hoje sou chamado de crioulo quando querem me rebaixar, o espetáculo é uma resposta muito direta sobre objetificação” das pessoas negras. “Estamos sempre por um fio quando a proposta é questionar o racismo”⁷⁰.

O título também toma de assalto a canção *Samba do Crioulo Doido* (1968), do jornalista Sérgio Porto, mais conhecido pelo pseudônimo Stanislav Ponte Preta. *Grosso modo*, a música ironiza a obrigatoriedade por ordem da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, de se fazer sambas-enredo de escolas de samba com temas históricos, exaltando personalidades eminentes e acontecimentos considerados importantes para História Oficial do Brasil. Além de também criticar sutilmente os fatos absurdos da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985). O problema é que sua crítica artística, apoiada na sua ignorância ou consciência *nonsense*, é feita a partir da ridicularização dos corpos negros, que é passado como algo natural dentro de uma sociedade estruturada pelo racismo como o Brasil.

Crioulo, particularmente no Brasil, é um termo oriundo de uma práxis escravista, próximo das palavras “mestiço”, “mulato”, “moreno”. Essas palavras nomeiam em geral uma pessoa “de segunda classe” (SODRÉ, 2015, p. 224) da espécie humana, uma “amenização” da condição racial negra.

A categoria crioula (o), no sistema escravocrata, foi designada para as pessoas negras escravizadas e forros de descendência africana, mas nascida no Brasil, não importando as construções baseadas nos diferentes tons de pele (GONZÁLEZ, 2020). Já a designação preta, até a primeira metade do século XVIII, era referido às pessoas de ascendência africana. Isto é corroborado pela historiadora e professora Hebe Maria Mattos ao afirmar que:

[...] os significantes ‘crioulo’ e ‘preto’ mostraram-se claramente reservados aos escravos e forros recentes. A designação ‘crioulo’ era exclusiva de escravos e forros nascidos no Brasil e o significante ‘preto’, até a primeira metade do século, era referido preferencialmente aos africanos. A designação de ‘negro’ era mais rara e,

⁷⁰ Cf. SAMBA DO CRIOULO DOIDO É UM ESPETÁCULO QUE RESISTE E TRANSCENDE DESDE 2003. Disponível em: <https://www.panoramafestival.com/2020/2020/08/18/samba-do-crioulo-doido-e-um-espetaculo-que-resiste-e-transcende-desde-2003/>. Acesso em: 06 jan. 2023.

sem dúvida, guardava um componente racial, quando aparecia nos censos de época, qualificando a população livre. (MATTOS, 1998, p. 30)

É uma expressão pejorativa, eminentemente racista, para qualificar de forma equivocada o campo existencial das pessoas negras. É uma das denominações criadas por pessoas brancas para ditar quem era/é e quem não era/é aceito dentro da estrutura social no contexto de dominação racial. Ou seja, aquelas/es impróprias/os/es para o convívio, excluídas/os/es da sociedade política e recusadas/os/es da participação igualitária nos diferentes âmbitos da sociedade até mesmo após a extinta escravidão no Brasil em 13 de maio de 1888. Como destaca Muniz Sodré, “há toda uma história de ‘superioridade’ entre peles claras mais e escuras. É como se a ‘humanidade’ se mediasse na razão inversa do escurecimento epidérmico” (SODRÉ, 2015, p. 226). Em *Samba – O Dono do Corpo* (1998), o jornalista e semiólogo Muniz Sodré afirma que o samba não é resultado da norma linguística nacional, mas das memórias rítmicas e de danças negras no Brasil. Para ele, as diversas ramificações do samba – samba de terreiro, samba duro, partido-alto, samba cantado, samba de salão e outros – são perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra.

O samba como *continuum* africano no Brasil seria um “processo de adaptação, reelaboração e síntese de formas musicais características da cultura negra no Brasil” (SODRÉ, 1998, p. 35) influenciado pelas instituições religiosas negras que perpassaram séculos de escravatura. Ou seja, é produto da diáspora africana no país que se territorializou e se ramificou. Conforme destaca Muniz Sodré:

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade ao universo cultural africano. (SODRÉ, 1998, p. 12)

Segundo o historiador Amailton Magno Azevedo, durante as primeiras décadas do século XX, o samba, assim como as manifestações culturais de origem negra (a capoeira, os batuques, os ritos religiosos), foi considerado uma música bárbara, lasciva, perseguido e marginalizado pelo Estado brasileiro. Inclusive por dispositivos legais, como o crime de vadiagem e a criminalização da Capoeira⁷¹, impressa no Código Penal Republicano, de 1890, logo após a abolição da escravatura. Conforme o historiador, é nos anos 1940 que esse ritmo

⁷¹ BRASIL. Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890 (Art. 402 – Lei da vadiagem). **Câmara dos deputados**. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaoriginal-1-pe.html>. Acesso em: 24 fev. 2022.

passa a ser sinônimo de brasilidade e ganha fama internacional, “transformado em queridinho do Brasil. Filtrado e adoçado ao sabor do projeto varguista, o samba penetrou o imaginário como símbolo da identidade nacional, da miscigenação e da brasilidade” (AZEVEDO, 2018, p. 49).

O filho antes rejeitado é agora exaltado como o queridinho da nação; considerado pelo discurso hegemônico, que penetrou no imaginário social, como “raiz” da dita “cultura oficial brasileira”, símbolo da identidade nacional, “brasilidade”, representação da nação perante o mundo, é resultante da cultura negra no Brasil. Como destaca Sodré “foi graças a um processo dinâmico de seleção de elementos negros que o samba se afirmou como gênero-síntese” [...] (SODRÉ, 1998, p. 35).

Importa também destacar que o autor vê o samba como um traço de sobrevivência e de resistência cultural negra no Brasil:

Sendo um discurso tático de resistência no interior do campo ideológico do modo de produção dominante – perpassado por ambigüidades, avanços e recuos, característicos de todo discurso dessa ordem – o samba é ao mesmo tempo um movimento de continuidade e afirmação de valores culturais negros. (SODRÉ, 1998, p. 56)

Esta expressão musical se desenvolve no Rio de Janeiro em redutos negros (os baianos do bairro da Saúde e da Praça Onze), acolhido inicialmente pelas camadas subalternizadas da sociedade. Instrumento de socialização, pois foi nas festas familiares que se tocava e dançava o samba em seus diversos estilos, para divertimento dos presentes. Segundo Sodré, através dos *ranchos* (organizações recreativas estruturalmente negras) que se constituíam, casas em que se ensaiava, que o samba experimentava contato com a sociedade global, branca. “Não é exagero falar-se de experiências, de táticas, com recuos e avanços, quando se considera que, desde o final do século XIX, o samba já se infiltrava na sociedade branca sob os nomes de tango, polca, marcha etc” (SODRÉ, 1998, p. 36). Fazia isso com letras que expressavam sátiras, aspectos religiosos, comentários políticos, exaltação de feitos gloriosos ou de valentias, incidentes cotidianos, notícias de grande repercussão, temas polêmicos e provocativos, românticos dentre outros.

Falar de samba é falar sobre vidas que foram historicamente estigmatizadas, vigiadas, punidas consideradas como transgressoras, continuamente marginalizadas dentro da sociedade brasileira. Visto que malandragem e samba se identificam, face da mesma moeda para as autoridades brancas, elucidando as relações de poder e as políticas oficiais de exclusão. A

performance oferece pistas para se pensar sobre a condição das pessoas negras, as suas memórias religiosas e culturais no Brasil.

Se Sodré afirma que "o corpo exigido pela síncope do samba é o mesmo que a escravidão procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira - o corpo negro" (SODRÉ, 1998, p. 11), Luiz de Abreu responde a isso ao posicionar seu corpo negro como um território de enfrentamento estético. O artista utiliza um ritmo de existência negra - um símbolo de resistência - como um espaço de pertencimento para expressar ideias, confrontar os estereótipos coloniais impostos, produzindo questionamentos, denúncias e transgressões em cena que nos levam a pensar no cotidiano de nós, pessoas negras/os/es, os lugares sombrios e asfixiantes que ocupamos na sociedade brasileira. Sua performance, apesar de irônica, pode ser interpretada como uma crítica social explícita à exclusão, invisibilidade, humilhação e negação dos corpos negros pelos estereótipos presentes no imaginário coletivo. Por meio dela, ele nos leva a refletir sobre o mito da brasilidade paradisíaca e questionar essa narrativa.

Com perspectiva em desacordo com a expectativa nacionalista, Luiz Abreu – ao se autorrepresentar usando signos e símbolos culturais afrodiáspóricos – está na “busca do samba pessoal, um samba não como símbolo oficial da pátria, mas como um lugar de pertencimento onde eu e qualquer outro artista negro ou branco, brasileiro ou estrangeiro, vestido ou nu, tem autonomia para criar novas identidades e assim inventar e reinventar uma história brasileira e pessoal” (ABREU, 2016, pp.13-14).

Se a canção negra pode expressar os sentimentos vividos (SODRÉ, 1998), Abreu recorre a um repertório de resistência, o samba, para desabafar e tentar traduzir as sensações e memórias dessa história de luta dos africanos e seus descendentes no Brasil. Ao contrário do “crioulo-doido”, tudo em cena está posto em movimento para revelar as opressões raciais e seu impacto sobre os corpos negros. Luiz de Abreu, de forma original, organiza estrategicamente um discurso imagético que propõe uma desconstrução dos estereótipos racistas ao se apropriar deles, para devolvê-los em forma de humor, deboche e resistência festiva. Isso promove deslocamentos na cadeia de sutilezas do racismo, tornando ridículo, cômico ou grotesco aquilo que é sério, violento e traumático. “Quando se quer atingir o mistério, o inenarrável, só nos resta apelar para a paródia, único modo de manter viva a tensão dual presente na realidade, no próprio ser” (ASSMANN, 2007 *apud* AGAMBEN, 2007, p. 12).

A sua performance tensiona criticamente a noção de brasilidade e negritude. Faz lembrar as reflexões do antropólogo Peter Fry, trazidas no começo do capítulo, sobre a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais, tornando o que era originalmente perigoso em algo “limpo”, “seguro” e “domesticado”. Cabe lembrar novamente que até as primeiras décadas do século XX, o samba era considerado música lasciva, a capoeira, uma expressão da violência física dos “negros malandros”, e o candomblé e a umbanda eram tidos como feitiçaria, curandeirismo e “magia negra”. Muitos de seus praticantes foram presos. A feijoada, por ser feita com as carnes rejeitadas pelos senhores de escravos, era vista como “resto” (SILVA, 2013, p. 1104).

A força simbólica do samba é acionada para fazer uma crítica contundente aos processos de inferiorização aos quais as pessoas negras/os/es estão submetidas, processos que ocultam sua importância enquanto agentes produtores de símbolos culturais que compõem aquilo que comumente chamamos de identidade nacional brasileira. Sua estética denuncia, sem cair no panfletarismo, as sutilezas do racismo à brasileira: ora silencioso, não institucionalizado e sutil, ora engraçado, artiloso e disfarçado de símbolo sensual.

A autorrepresentação de mulata como símbolo da brasilidade feita por Luiz de Abreu é algo importante de se destacar. Com referência a essa figura, em cena, o artista, coloca lábios postiços exageradamente grandes e executa passos de uma dança de salão, ao som de um samba intitulado *Cassoulé Brasileiro*, cantado em francês, uma receita de feijoada, que descreve as carnes que compõem o prato: lombo, lingüiça, pé de porco, joelho, etc.

Segundo, Lélia González “a palavra ‘mulata’ vem de mula — animal híbrido, produto do acasalamento de um jumento (macho ou fêmea) e um cavalo ou égua” (GONZÁLEZ, 2020, p, 165). “Ela é nomeada ‘produto de exportação’, ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos burgueses nacionais” (GONZALEZ, 2020, p, 44). Em resumo, mulata⁷² é um termo criado pela ideologia de embranquecimento sob posse de uma elite branca e masculina cujos corpos são vistos como corpos animalizados, abolindo a sua humanidade dentro da sociedade brasileira; são como afirma Lélia González os “burros de carga” do sexo. Segundo a autora, o grande contingente de brasileiros mestiços, é resultado do estupro, da violação, da manipulação sexual das mulheres escravizadas. “Por isso existem os preconceitos e os mitos relativos à mulher negra: de que ela é “mulher fácil”, de que é “boa de cama” (mito da mulata) (GONZALEZ, 2020, p. 204).

⁷² No capítulo sobre as imagens de controle tratarei sobre as representações de mulata, doméstica e mãe preta.

Nesse sentido, de forma irreverente, Luiz produz uma crítica ao estereótipo de *mulata trágica*:

a mulher de raça mista, que vive aprisionada em uma ‘herança racial dividida’, bonita, sexualmente sedutora e muitas vezes exótica, o protótipo da heroína ardente e *sexy*, cujo sangue (parcialmente branco), faz dela ‘aceitável’ e até atraente para os homens brancos, mas cuja ‘mancha’ indelével de sangue negro a condena a um final trágico. (HALL, 2016, p. 177)

Ao mesmo tempo em que brinca com a figura, de forma bem-humorada, leva “os espectadores mais hegemônicos a reconsiderarem como esses estereótipos de diferença cultural/racial/étnica são produzidos, reiterados e consumidos” (TAYLOR, 2013, p. 308). Abordando como no processo de criação chegou ao estereótipo racial imposto as mulheres negras, Luiz de Abreu afirma:

A entrada das botas funciona como um dispositivo que traz para a minha consciência o que estava inerente no processo. Me faz pensar sobre. E assim acontece uma imediata identificação com a mulata e o seu contexto. Nesse momento do processo faço uma viagem para o Rio de Janeiro e, ao entrar em uma loja de discos, encontro uma música, samba-bossa nova, cantada em francês, que fala de uma receita de feijoada. Com isso, novos procedimentos são construídos a partir dessas novas coincidências, uma cena é criada onde a mulata incorpora suas reflexões sobre si. A música, usada como texto, ao explicar como fazer a feijoada, vai falando das partes do porco usadas na comida. *Essa mulata, então, aparece na cena como o porco fragmentado em partes. Um corpo pronto para ser servido em partes. E essa visão da mulher fragmentada, para mim, é a imagem do que se vende com símbolo da mulher brasileira.* (ABREU, 2016, pp. 94-95)

Em seu depoimento, quando o artista fala “*essa mulata, então, aparece na cena como o porco fragmentado em partes*”, remete para duas dimensões importantes que se relacionam com a noção de objetificação⁷³ dos corpos negros dentro do sistema escravocrata. A primeira trata-se de assimilar as pessoas negras à ordem da natureza, portanto, são comparadas aos animais, rebaixando sua condição de humanas, vistas apenas como abertamente carnis e sexuais, corpos sem mente, com uma sexualidade indisciplinar e irregular. Nesse ponto, as observações de Frantz Fanon são preciosas em relação aos estigmas que retiram as propriedades que qualificam as pessoas negras como cultura humana, “diante do negro, com efeito, tudo se passa no plano genital” (FANON, 2008, p. 138).

⁷³ Dentro do estudo abordarei a noção de objetificação quando for analisar as ações das mulheres negras.

O segundo aspecto, também relacionado à citação acima, diz respeito a uma espécie de desmontagem simbólica ou a uma noção de “mercadorização especializada⁷⁴”. A socióloga Patricia Hill Collins (2019), ao investigar na escravidão dos EUA, nota os diferentes padrões de exploração da sexualidade das mulheres negras, destacando que todas as suas partes eram transformadas em mercadorias e capitalizadas. Elas eram reduzidas aos seus corpos e estes, por sua vez, resumido a seus órgãos sexuais. “A sexualidade das mulheres negras poderia ser reduzida ao controle de uma vagina objetificada, que poderia então ser transformada em mercadoria e vendida” (HILL COLLINS, 2019, p. 231). Em consonância com essa discussão, Stuart Hall afirma que a substituição do *todo* pela *parte*, de um *sujeito* por uma *coisa*, um objeto, um órgão, uma parte do corpo estão baseados na prática representacional do fetiche.

O **fetichismo** nos leva para o reino onde a fantasia intervém na representação, para o nível no qual aquilo que é mostrado ou visto na representação só pode ser entendido em relação ao que não pode ser visto, ao que não pode ser mostrado. O *fetichismo* envolve substituir por um “objeto” uma força perigosa e poderosa, mas proibida. (HALL, 2016, p. 206. Grifos do autor)

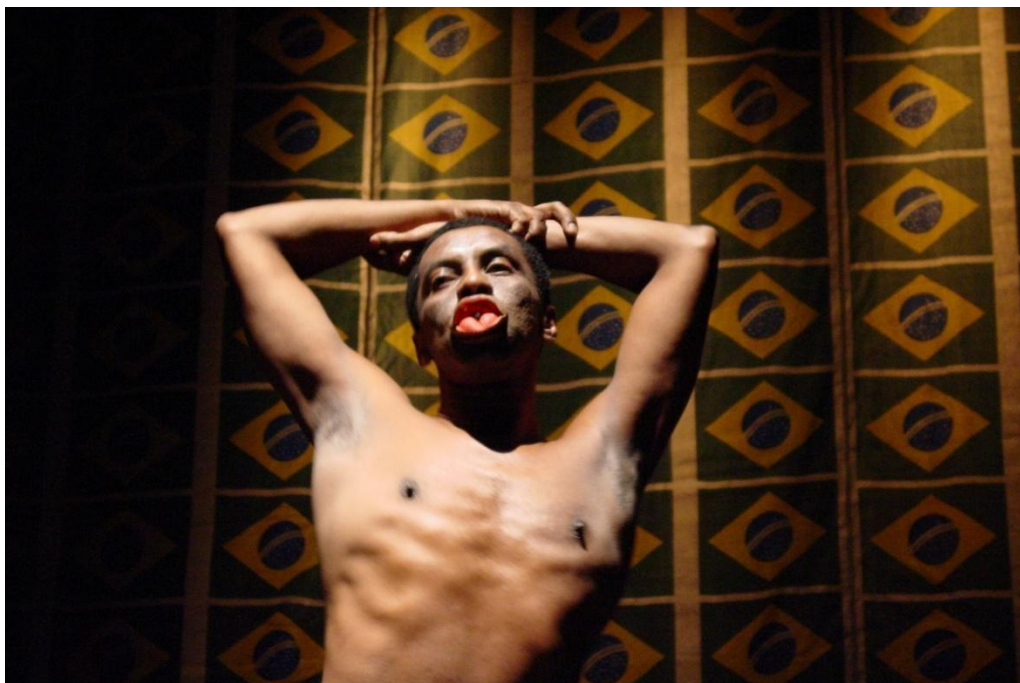
Ao assumir a figura da mulata em cena como um emblema feminino da nação brasileira que representa alegria, sensualidade, graça, erotismo e sedução, o artista traz à tona questões sociais e políticas relacionadas à negritude brasileira. Ele realiza uma crítica sociocultural sofisticada à fantasia racista do “símbolo de um país paradisíaco”, como atrativo turístico do Brasil para o mundo. Essa construção, como “para turista ver”, é baseada na exploração econômica e racial, bem como na exploração sexual das mulheres negras, que estão incluídas na categoria “erótico-exótica” (GONZÁLEZ, 2020). Com isso, o artista problematiza a representação da categoria mulata como uma figura hipersexualizada⁷⁵ do corpo da mulher negra, desvinculando-a de qualquer discurso de valorização da negritude ou de ser um símbolo da identidade negra. É uma imagem racista e machista imposta desde o período da escravização, refletindo como a nossa sociedade e cultura historicamente enxergaram as mulheres negras. Isso evidencia a necessidade de ressignificar e reposicionar essa imagem, uma vez que até os dias atuais ela continua a funcionar como um dos mecanismos que colocam as mulheres negras em situações de vulnerabilidade e risco constantes. Portanto, o trabalho representa uma crítica aos problemas decorrentes de uma

⁷⁴ Essa noção será trabalhada no terceiro capítulo a partir das performances de mulheres negras que tencionam as imagens de controle.

⁷⁵ No do estudo veremos várias performances que tratam sobre essa questão.

ordem social, política e econômica que marginalizou corpos, gerando diversos efeitos no tecido social contemporâneo.

Figura 29 O samba do crioulo doido de Luiz de Abreu



Fotografia: Gil Grassi. Fonte: Portal Mud ⁷⁶

A escolha estética pela nudez sustentada durante toda a apresentação é algo importante de se observar. O seu corpo pode ser lido corpo-arquivo que revela uma rede complexa de significações marcadas pelo racismo que estão projetadas nele, ao mesmo tempo em que cria repertórios eminentemente políticos para driblar os prismas coloniais. Em relação à objetificação sexual dos homens negros, fruto do processo de racialização, Fanon descreve o depoimento de uma prostituta que narra as representações imaginárias, simbólicas e a experiência que tivera ao se relacionar com homens negros.

[...] só a idéia de dormir com um negro a levava ao orgasmo. Ela os procurava sem exigir dinheiro. Mas, acrescentou, “dormir com eles não tinha nada de mais do que com os brancos. Eu chegava ao orgasmo antes do ato. Eu ficava pensando (imaginando) tudo o que eles poderiam fazer: e era isso que era formidável. (FANON, 2008, p. 139)

Sob o prisma colonial, a sua nudez pode revelar o processo de objetificação e a vulnerabilidade histórica ao qual estão submetidos os corpos não brancos dentro de uma sociedade estruturada pelo racismo e sexismo. Do ponto de vista do artista, a sua escolha

⁷⁶ Cf. MUSEU DA DANÇA. O Samba do Crioulo Doido dezessete anos depois. **Portal Mud**. Disponível em: <https://portalmud.com.br/portal/ler/o-samba-do-crioulo-doido-dezessete-anos-depois>. Acesso em: 28 mar. 2022.

estética, longe de ser um ato gratuito de provocação ou mero apelo erótico, pode ser entendida como impacto político. Sua nudez não está a serviços de segundos, é uma afirmação do corpo, um ato de celebração, vitalidade e potência, o direito e a liberdade da própria existência. Como destaca o historiador Amailton Magno Azevedo “seja no período escravocrata ou no pós-abolição, as gingas e manhas do corpo negro agiram para enfrentar as adversidades”.

Assim, o corpo como festa, dança, ritual se portou e se porta como um modo de resistir a processos de morte cultural” (AZEVEDO, 2019, p. 45). No entanto, a nudez também ressalta aquilo que Erika Fischer-Lichte (2019) chama de corpo fenomênico, a “ordem da presença”, seu estar-no-mundo particular, sua materialidade física com suas singularidades, induzindo aos espectadores a diversas associações, lembranças, sensações e fantasias. Ao mesmo tempo, quando o artista assume a figura da mulata, ele oscila para o corpo semiótico, “ordem da representação”, sugerindo um certo universo fictício. “O artista se movimenta de maneira a confundir o imaginário do público”⁷⁷ afirmam as críticas sobre Performance. Essa mudança de ordens proporciona atritos e tensões na percepção dos espectadores, suscitando o fenômeno da “multi-estabilidade perceptiva”, conforme estudado por Erika Fischer-Lichte.

Cria-se um estado de instabilidade que leva o percipiente a oscilar entre duas ordens, num estado de «*betwixt and between*», nem cá nem lá. Ele encontra-se no limiar que caracteriza a passagem de uma ordem à outra e, neste sentido, num estado liminar. Quando, durante um espectáculo, a percepção muda continuamente de direcção e o espectador é posto amiúde entre duas ordens de percepção, a diferença entre elas vai-se tornando cada vez menos importante, e a atenção do espectador foca-se no momento da transição, na perturbação da estabilidade, no estado de instabilidade e na produção de uma nova estabilidade. Quanto mais frequente for a mudança, mais o espectador se torna um viajante errante entre dois mundos e duas ordens de percepção, tornando-se progressivamente mais consciente do facto de não ser senhor dessa transição. [...]. Nesse momento, ele experiencia a sua própria percepção como emergente, a margem da sua vontade e do seu controle, não completamente ao seu dispor, mas ao mesmo tempo consciente. (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 355)

O gesto simbólico, crítico e subversivo de introduzir no ânus o símbolo máximo da pátria, a Bandeira Nacional do Brasil, aponta para questões importantes a serem ressaltadas. Após a Proclamação da República em 15 de novembro de 1889, a bandeira foi criada para representar as conquistas e o momento histórico do país. Símbolo projetado por Raimundo

⁷⁷ Cf. SAMBA DO CRIOULO DOIDO É UM ESPETÁCULO QUE RESISTE E TRANSCENDE DESDE 2003. Disponível em: <https://www.panoramafestival.com/2020/2020/08/18/samba-do-crioulo-doido-e-um-espetaculo-que-resiste-e-transcende-desde-2003/>. Acesso em: 06 jan. 2023.

Teixeira Mendes e Miguel Lemos, com desenho de Décio Vilares, inspirada na Bandeira Imperial, que foi desenhada pelo pintor francês João Batista Debret⁷⁸.

O seu gesto crítico aponta para uma relação entre corpo e nação. No caso do Brasil, a anulação de uma sociedade multiétnica em detrimento de uma identidade nacional regida pelo paradigma branco, ocidental, homogeneizante, ou seja, pensada numa visão eurocêntrica. Além disso, sua ação suscita um questionamento de quais os corpos podem representar e dar legitimidade à identidade nacional, pois “a nação impregna os corpos”, mas estes corpos e comportamentos são considerados racialmente degenerados e não podem falar por e pela nação. Não integram a ideia de um único corpo social. Ao contrário, são caracterizados pela exclusão racial e ausência da caracterização da nação. A historiadora Maria Bernardete Ramos Flores, pesquisando a ideia de corpo como metáfora da nação, destaca:

A nação, portanto, inscrita nos corpos, anda colada nos corpos. Como *criação imaginária*, para usar uma expressão cunhada por Benedict Anderson, e como movimento cotidiano, a nação impregna os corpos, intimamente relacionados com o fenômeno da identidade nacional, de forma a imprimir sentimentos, simbolismos, uma língua específica, um tipo psicológico e até um tipo físico, com origem nos saberes que se tornam vozes autorizadas pelo discurso da razão, justificador de práticas intervencionistas no cotidiano das pessoas, para escrever sobre seus corpos o desejo da nação. (RAMOS, 2002, p. 295)

Desse modo, a bandeira como representante e o modelo projetado de nação, não se desenhou a partir das pessoas negras e indígenas, habitantes das franjas deste país. Estamos diante de um símbolo oficial que mantém uma relação de continuidade entre o passado e o presente de forma explícita, pensada e construída pela elite dirigente, na qual predominavam referências históricas sob um ponto de vista colonial. Um símbolo que se introduz como capaz de sintetizar a história nacional e representar a sociedade vista como um todo. No entanto, alguns corpos por não serem brancos – tido como incolor e universal –, são politicamente excluídos da participação política. Não são pensados com uma comunidade imaginada que representa as palavras do batismo da República que simbolizam os objetivos maiores da nação: “Ordem e Progresso”⁷⁹, escritas sobre a tarja branca da Bandeira Nacional. O lema do

⁷⁸ Cf. PLANALTO. BANDEIRA NACIONAL. **Portal Presidência da República**. Disponível: <https://www.gov.br/planalto/pt-br/conheca-a-presidencia/acervo/simbolos-nacionais/bandeira>. Acesso 08 mar. 2022.

⁷⁹ [...] os objetivos maiores da nação estão resumidos na fórmula "Ordem e Progresso" que se encontra proclamada na faixa branca atravessada como divisa da nova era. Esta frase é o lema da República brasileira na forma de veredito filosófico e credo político. *Ordre et Progrès*, fórmula conhecidíssima da filosofia política de Auguste Comte, é, como inscrição na Bandeira, um reconhecimento expresso e a profissão pública da fé do Estado Republicano no cientificismo moderno, cujas verdades indicam um caminho seguro para o aperfeiçoamento civilizatório da sociedade. Segundo Comte, esta fórmula demonstra “*irrevogavelmente, que o*

movimento filosófico positivista, formulado pelo francês Auguste Comte, teve uma grande influência política no Brasil, especialmente nos primeiros anos da criação da República, por meio das elites intelectuais. O autor e professor Wolf Paul ao analisar os significados dos símbolos da bandeira brasileira, afirma que estes “representam a Nação Brasileira integralmente, mantendo-se intangíveis às crises, conflitos sociais e diferenças étnicas. A Bandeira Republicana, no passado a Bandeira de uma pequena elite política, é hoje a Bandeira Nacional” (PAUL, 2000, p. 270). Adentrando referências históricas que predominam na Bandeira, o autor destaca:

A Bandeira Nacional, que hoje desfralda nos mastros do País ou é agitada nos estádios de futebol, não sofreu quase nenhuma alteração em relação à Bandeira da chamada Velha República, é dizer da 1ª República, que no ano de 1889 pôs fim a monarquia e mandou o imperador D. Pedro II embora do País. A Bandeira nos faz recordar este acontecimento. Mas não, somente este. Ela declara tanto os velhos quanto novos tempos, simbolizando passado e presente, continuidade e rompimento da história do Brasil. A composição de cores e das formas geométricas, e mesmo as estrelas que nela figuram, são réplicas da primeira Bandeira Nacional brasileira, a Bandeira Imperial do Brasil de 1822, que tem servido ao descendente da Casa Real Portuguesa, o então imperador D. Pedro I, para proclamar a independência do Brasil de Portugal, declarando, por conseguinte, o fim de trezentos anos de colonização, ou seja da era colonial. O globo azul nos traz à memória passagens da história brasileira de um passado ainda mais remoto: a época do descobrimento do Brasil. (PAUL, 2000, pp. 252-253)

Penso que Luiz de Abreu perturba e explode as ordenações e as estruturas da colonialidade desse lema, retira a bandeira do templo e do pedestal, diz pela presença do seu corpo-arquivo, que o Brasil deixou de lado algumas de suas raízes culturais. É também sobre injustiça histórica, formas de racismo, que deixou as pessoas negras e os povos originários da terra à margem da projeção ideal de Brasil.

Por outro lado, baseando-me no conceito de “profanação” sustentado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, diria a ação de introduzir a bandeira com seus “símbolos-metas do Estado” (PAUL, 2000, p. 269) no ânus, é um elogio a profanação como forma de resistência festiva à opressão e às formas de vida autorizadas pelo sistema colonial.

Segundo o filósofo, “a profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e

*progresso representa, da mesma forma que a ordem, um dos requisitos essenciais da civilização moderna”. O politólogo alemão Iring Fetscher observa que, com a sublevação da sagrada fórmula do positivismo na posição de símbolo do Estado, significa que “no Brasil a religião comtiana, denominada ‘Religião da Humanidade’ torna-se então, a religião oficial do Estado”. Cf. PAUL, W. Ordem e progresso: origem e significado dos símbolos da bandeira nacional brasileira. **Revista da Faculdade de Direito**, Universidade de São Paulo, [S. l.], v. 95, p. 251-270, 2000. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67468>. Acesso em: 21 mar. 2022.*

acaba restituído ao uso. [...] desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado” (AGAMBEN, 2007, p. 68).

Ao apropriar-se pela ação de um símbolo nacional que deveria representar a pluralidade e multiculturalidade do país, Abreu mostra, de forma crítica, que também o compõe e que também é brasileiro⁸⁰. Reposiciona a bandeira, que foi dignificada para determinados grupos sociais, e a coloca no mesmo nível dos povos que construíram a base da economia colonial e da cultura do Brasil: os povos indígenas e negros, os "condenados da terra" que foram negados em seus direitos e não são reconhecidos como pessoas de direito no país. “De fato, a simbologia da Bandeira republicana é uma criação do momento político. Ela retrata os interesses e objetivos imediatos de todos aqueles líderes políticos, que tiveram audácia e poder para, em 15 de novembro de 1889, no Rio de Janeiro, proclamar a República” (PAUL, 2000, p. 262). Toma-se a bandeira de assalto e a utiliza como estratégia de desarmamento dos dispositivos de poder, em prol dos povos não brancos. É um ato de reapropriação dos valores e referências dos homens brancos colonizadores, colocando-os a serviço de um país e de um estado plural e multicultural, simbolizado pelo corpo do artista.

Agamben lembra que outra forma de profanar, ou melhor, de trazer as coisas para o livre uso das pessoas, é através do jogo.

A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado. Trata-se do jogo. Sabe-se que as esferas do sagrado e do jogo estão estreitamente vinculadas. A maioria dos jogos que conhecemos deriva de antigas cerimônias sacras, de rituais e de práticas divinatórias que outrora pertenciam à esfera religiosa em sentido amplo (...). O jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista. Assim, a “profanação” do jogo não tem a ver apenas com a esfera religiosa. As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias”. (AGAMBEN, 2007, pp. 66-67)

Luiz de Abreu propõe uma dinâmica profanatória de jogo da destruição/criação na performance. Como uma criança que sabe jogar e brincar, ele usa um dos símbolos máximo

⁸⁰ Gostaria de ressaltar que pelo cenário político em que esta tese foi escrita, o uso do símbolo nacional na performance em questão é totalmente diferente do sequestro da Bandeira do Brasil, das cores verde e amarelo e do hino nacional atrelado aos apoiadores do ex-presidente do Brasil, Jair Messias Bolsonaro. Esses símbolos têm sido usados de forma manipuladora para dizer que pessoas que não se identificam com as atrocidades, os discursos de ódio, as desinformações e as políticas de morte na pandemia de Covid-19 do seu (des) governo não são patriotas e não tem amor pelo país. Isso é na verdade um “falso patriotismo”. Ser visto usando a bandeira ou as cores do Brasil, atualmente, é ser confundido com os apoiadores do presidente. A questão do sequestro da bandeira pelos grupos de extrema-direita conservadora com fortes marcas fascistas em nível nacional foi tanta que impediu que a performance circulasse pelo Brasil, como nos disse Luiz de Abreu em conversas.

da nação como um lugar de pertencimento e de prazer. “Com a introdução da bandeira do Brasil no meu ânus, eu iria vivenciar, como a criança de Freud, a potência física e simbólica de poder controlar e ressignificar, externa e internamente, tanto meu corpo quanto este tecido, emblema do Estado brasileiro” (ABREU, 2016, p. 78).

Seu jogo assume uma postura política pelo corpo de reposicionar o que foi sacralizado, a bandeira nacional, inventando novos usos para ela. Não é à toa que ele desfila com ela sobre seu corpo como se fosse numa passarela de moda, dança na frente dela. Ela que está recortada e vazada possibilita ela colocar seus braços, pernas, cabeça, pênis e nádegas, envolvê-la no seu corpo, salta com ela no ar, bate com ela no chão, deita seu corpo sob ela e no momento final, a coloca apoiada nos seus braços e sai de cena sambando.

Entrar e sair da bandeira é me confundir em suas fibras, é me perder em suas tramas, é introduzi-la em minhas fibras, é fazê-la se perder em mim. É desmontar uma estrutura endurecida pelo tempo, é redesenhar as cicatrizes do tempo. É uma relação de poder justa, equânime. (ABREU, 2016, p. 82)

Figura 30 O samba do crioulo doido de Luiz de Abreu



Fotografia: Gil Grassi. Fonte: Portal Mud⁸¹

⁸¹ MUSEU DA DANÇA. O Samba do Crioulo dezessete anos depois. **Portal Mud**. Disponível em: <https://portalmud.com.br/portal/ler/o-samba-do-crioulo-doido-dezessete-anos-depois>. Acesso em: 28 jan. 2023.

Para Giorgio Agamben (2007, p. 71) “a profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem”, Luiz de Abreu já está nessa caminhada faz tempo e nos faz enxergar o que foi ocultado, as contradições e os problemas, pois a bandeira não tem sido capaz de representar as condições das pessoas não brancas no Brasil. A sua performance é lúcida, atenta, árdua. Sua “tática poética” dessacraliza e subverte a existência do sagrado nos valores e símbolos tomados como superiores pelos colonizadores, na luta pela libertação, emancipação dos cidadãos e cidadãs não brancos no Brasil, voltada à construção de uma democracia concreta.

Pela Performance, devolve-se à população negra aquilo que historicamente foi subtraído ao uso comum através da sacralização. “Essa bandeira não é só o pano, é o tecido social. Ou seja, sou eu, eu estou dentro daquela bandeira. Por isso eu entro e saio daquela bandeira. Eu me embrenho, eu me perco nos seus fios, nas suas tramas”⁸², diz o artista. Para Agamben “profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas” (AGAMBEN, 2007, p. 75). Então, em um movimento profanatório de pertencimento e prazer, o artista se liberta e liberta a bandeira do sagrado, fazendo dela um contra-dispositivo emancipatório, produtor de múltiplas possibilidades de significações que desarticula, desativa e torna inoperante o aparato de poder que a isola na esfera do sagrado no país.

O Samba, portanto, se configura num contra dispositivo para tornar líquido o que foi cristalizado pelo tempo em mim. Resgata em cena estas memórias corporais com a bandeira, e ao fazê-lo, surge um dispositivo criança profana, que reformatiza o sentido de liberdade, eu em relação às coisas do mundo, inventando sentidos para elas. Brinco com novos sentidos para a bandeira e assim construo um sentido novo para minha existência como brasileiro. (ABREU, 2016, p. 81)

Há alguns aspectos importantes sobre a cenografia e figurino da performance a serem analisados. A cenografia é composta por um painel no fundo do palco, que nada mais é que uma repetição gráfica da bandeira nacional. Isso, junto com a opção estética de sambar pelado com a bandeira exibida nas suas costas usando somente botas prateadas de salto alto, elemento que faz seu corpo deslizar para o hibridismo entre o feminino e o masculino, é um aspecto carregado de forte simbolismo. O uso das botas, por parte do artista, é algo importante de se destacar. Durante o período da escravização no Brasil, a maioria de homens e mulheres escravizadas, em condições precárias de vida, andavam descalços, pois eram proibidas de usar

⁸² Cf. RFI CONVIDA. Bandeira do Brasil foi sequestrada”, diz coreógrafo Luiz de Abreu, que apresenta solo no Festival Panorama na França. **RFI**. Disponível em: <https://www.rfi.fr/br/cultura/20200310-.rfi-convida-luiz-de-abreu>. Acesso em: 06 jan. 2023.

sapatos; esses eram considerados artigos de luxo. Vale dizer que aquelas/es nas funções “domésticas” dentro da casa-grande, como parte de sua indumentária, usavam porque era a vontade de seus proprietários, para diferenciá-los dos demais escravizados. Os sapatos se configuravam como elemento simbólico de diferenciação social, eram prerrogativas das pessoas libertas ou em melhores condições na ordem escravocrata, tornando visível a hierarquia social. As pessoas negras quando eram alforriadas tratavam de adquiri-los para se diferenciar do *status* social de escravizado. Discutindo este elemento como símbolo de liberdade, o artista diz:

A bota me lembrou que quando um negro escravo queria se diferenciar e dizer “eu sou livre”, a primeira coisa que ele comprava depois de ser liberto ou de comprar ou lutar pela sua liberdade era um par de sapato. Então, negro de sapato, negro livre, negro sem sapato, negro escravo. Esta dinâmica que virou uma cultura entre os negros no Brasil colonial nasce a partir dos códigos de conduta social, escritos pelo jesuíta italiano João Antônio Andreoni (1711), que determinava que escravos não deviam andar calçados para que, tanto escravos quanto senhores, se lembrassem do seu lugar social. (ABREU, 2016, p. 92)

Vários exemplos demonstram a importância decisiva dos sapatos nas questões de escravização e liberdade para as pessoas negras quando conseguiam a alforria. Tomando como referência os fragmentos do documento original de 1851, que traz os argumentos de Inácia Florinda Correa, uma senhora viúva que procurou revogar, por meio de ação cível, as alforrias concedidas às pessoas escravizadas Desidério e Joana, é possível perceber a questão dos calçados.

1. Provará que aos 19 de setembro de 1851, movida a autora por compassivos sentimentos, tão naturais em a sua avançada idade, conferiu carta de alforria ao Réu, seu escravo, **crioulo**, de nome Desidério; **com a condição porém de servi-la, como seu escravo que era e é, durante a sua vida**. E nessa mesma ocasião ampliou tal benefício a mais duas escravinhas suas, a respeito das quais não milita o presente libelo (...). 2.P. que no dia 23 do mesmo mês e ano, acima ditos, a Autora, pelos mesmos motivos conduzida, conferiu igual favor, e debaixo da mesma condição, à Ré, sua escrava de nome Joana, também **crioula**. 3. P. que, julgando-se os Réus completamente livres, tanto Desidério quanto Joana, não se têm importado, nada absolutamente, com o cumprimento daquela mencionada condição. E não só isto, como ainda: 4.P. que, não contentes de não prestarem à Autora os serviços de que ela carece, e a que tem direito, os Réus não a respeitam, e menos obedecem ao que ela lhes ordena ou determina; portando-se em tudo, **(até em não querer mais o rapaz andar calçado) como se fossem já libertos e livres**. 5.[...] P. que [...] Desidério e Joana, saem de casa a hora que lhes parece, sem dar nenhuma satisfação à Autora e muitas vezes entram para casa fora de horas, assim **desobedecendo formalmente, e zombando da ordem, que a Autora lhes tem passado, de se não conservarem na rua depois de certas horas**. 6.P. que tem chegado a **insubordinação** dos Réus a ponto de se ausentarem de casa por dois e três dias, sem voltarem a ela, e sem fazerem nenhum caso **a respeito, obediência e gratidão**, que

devem à Autora, e que tão diretamente infringem e desprezam com esse seu licencioso proceder, contra o qual de balde tem sempre chamado a Autora. [...]”⁸³.

Nos argumentos utilizados por Inácia Florinda Correa, observa-se a mentalidade das pessoas escravocratas em relação as alforrias concedidas às pessoas negras que estavam sob sua tutela. Analisando sua argumentação, verifica-se a recorrente menção a característica racial de Desidério e Joana – manifestada na expressão “crioulo” e “crioula”, o que reitera o lugar de inferioridade que o termo carrega discutido anteriormente. O interessante a se ressaltar também, é a ideia introjetada no seio da sociedade brasileira, da servidão continuada que pessoas brancas esperam de pessoas negras, seja ela consciente ou subconsciente, “com a condição, porém de servi-la, como seu escravo que era e é, durante a sua vida”.

Sobre esta questão, basta que não se performe aos papéis e lugares que lhes foram atribuídos pela ordem colonial, para ser chamado de desrespeitoso, desobediente e ingrato. Se não corresponder às expectativas brancas é ser considerado um subordinado e zombar da ordem, *O Samba do crioulo doido* zomba intencionalmente de uma ordem: uma ordem racista sobre sua existência. Luiz de Abreu subverte, de forma sofisticada, e por vezes jocosa, irreverente, insolente, promovendo destruição poética ao tomar de assalto o sagrado dos símbolos nacionais pelo jogo. Coloca-se em cena como um filho de Exu, um espírito desordeiro, “é o infrator dos tabus e subversor da ordem estabelecida” (MUNANGA, 2019, p. 12), força transformadora. O sociólogo Reginaldo Prandi destaca algumas das características de personalidade atribuídas a esse orixá por seus seguidores:

Exu — Deus mensageiro, divindade *trickster*, o trapaceiro. Em qualquer cerimônia é sempre o primeiro a ser homenageado, para se evitar que se enraiveça e atrapalhe o ritual. Guardião das encruzilhadas e das portas da rua. Sincretizado com o Diabo católico. Seus símbolos são um porrete fálico e tridentes de ferro. Os seguidores acreditam que as pessoas consagradas a Exu são inteligentes, sexy, rápidas, carnis, licenciosas, quentes, eróticas e sujas. Filhos de Exu gostam de comer e beber em demasia. Não se deve confiar nunca num filho ou numa filha de Exu. Eles são os melhores, mas eles decidem quando o querem ser. Não são dados ao casamento, gostam de andar sozinhos pelas ruas, bebendo e observando os outros para apanhá-los desprevenidos. Deve-se pagar a Exu com dinheiro, comida, atenção sempre que se precise de um favor dele. Como o pai, filhos de Exu nunca fazem nada sem paga. A saudação a Exu é *Laroyê!* (PRANDI, 1997, p. 13)

Por outro lado, são vistos como pessoas “com altivez e insolência, ou menosprezo”. Além disso, as pessoas negras são tratadas na posição de estranhas e ameaçadoras “receios e

⁸³ Cf. Ignácia Florinda Correa, autora. E Desidério e Joana, réus; libelo, segunda vara cível, nº 625, maçõ 877, galeria A, 52 fls., 1852 apud CHALOUB, Sidney. *Visões da Liberdade. Uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp.132-133 (grifos do autor).

suspeitas de que tentem eles contra sua vida”. E por fim, a relação entre calçado e liberdade que aparece pelo fato do alforriado andar calçado, rompimento simbólico do estado de pobreza e miséria em que se encontrava, causou incomodo e indignação na viúva: “até em não querer mais o rapaz andar descalçado, como se fossem já libertos e livres”.

Ainda sobre a relação entre sapatos e liberdade, em *Visões da Liberdade* (1990), o historiador Sidney Chalhoub destaca que nas últimas décadas da escravidão brasileira, não é sempre possível identificar pelas roupas ou calçados o estado de escravidão de uma pessoa negra. A presença dos sapatos não podia ser tomada como indicação segura de que uma pessoa era livre ou liberta.

Sidney Chalhoub investiga as “visões de liberdade” ou “ações de liberdade” protagonizados por negros escravizados e livres nas últimas décadas da escravidão no Rio de Janeiro, partindo da utilização de vários tipos de documentos como processos crimes, cartas de liberdades, jornais, leis provinciais, testamentos/inventários dentre outros. “Não consigo imaginar escravos que não produzam valores próprios, ou que pensem e ajam segundo significados que lhes são inteiramente impostos” (CHALHOUB, 1990, p. 38). Estas pessoas negras escravizadas não são consideradas passivas receptoras de valores senhoriais ou rebeldes heróicos e indomáveis, mas sujeitos políticos, “sujeitos históricos que conseguiram politizar a rotina e, assim, transformá-la” (CHALHOUB, 1990, p. 253).

O autor, numa referência implícita aos estudos da antropóloga Manuela Carneiro da Cunha sobre a escravidão no Brasil, afirma que “pode ser verdade, como sugere Manuela Carneiro da Cunha, que no século XIX ‘o sinal da escravidão são os pés descalços’. Segundo ela, ‘quem se alforria trata logo de comprar’ sapatos” (CHALHOUB, 1990, p. 213). Referenciado os estudos de Agostinho Marques Perdigão Malheiro sobre a escravidão no Brasil, publicado na década de 1860, que escreveu que “nas cidades já se encontram escravos tão bem vestidos e calçados, que, ao vê-los, ninguém dirá que o são” (MALHEIRO, 1860 *apud* CHALHOUB, 1990, p. 134); Sidney Chalhoub chega à conclusão de que “é pouco provável que na Corte, pelo menos nas últimas décadas da escravidão, fosse possível descobrir a condição de um negro olhando para o que trazia ou deixava de trazer nos pés” (CHALHOUB, 1990, p. 214).

É interessante perceber como a presença das botas de Luiz de Abreu em cena se abre para as múltiplas visões da liberdade do corpo negro, colocando o artista como dono de seu próprio corpo, voz, ação e vontade própria.

O Samba do Crioulo doido (2004), desestabiliza uma ordem hegemônica do Brasil ao reorganizar os símbolos tidos como nacionais de forma crítica. A sua ação artística é um ato anticolonialista e antirracista como ressalta o artista:

descolonizar é para mim a tentativa de romper com uma estética criada a partir de ideologias brancas europeias e que tem uma posição no mundo, e criar uma outra estética que me aproxime mais das minhas ideologias e posições no mundo. Assim, eu começo a pensar em descolonizar meu corpo, a dança e o pensamento (ABREU, 2016, p. 84).

Ele reinventa o lugar das pessoas negras dando a elas uma nova condição de existência, uma nova identidade, contribuindo com a elaboração de narrativas sobre o passado e o presente que visam modificar o futuro. Nas suas palavras é: “necessário e urgente que nós negros, neste momento histórico de empoderamento, possamos construir e desconstruir nossa própria imagem” (ABREU, 2016, p. 128).

Assim, a Performance aqui tem uma potência geradora de reflexões críticas sobre as narrativas hegemônicas da escravidão cuidadosamente fabricadas e promovidas que escamoteia as desigualdades raciais e sociais que estruturam o país, que perduram no nosso tempo presente, nas estruturas patriarcais e racistas. Luiz de Abreu, ao ressignificar as definições negativas que são atribuídas às pessoas negras, expõe, com acidez em seu humor, os problemas sociais que se tenta deturpar ou ocultar em relação ao racismo, à identidade nacional e aos estereótipos associados aos corpos não brancos no Brasil.

2.4 Onda negra: performando a identidade nacional

As ações desta seção mobilizam memórias da população negra ao colocar em debate com suas estratégias simbólicas a identidade nacional e os símbolos de brasilidade. Elas informam que é preciso reconfigurar a identidade nacional, o estabelecimento do que significa “ser brasileiro”, pensado ainda sob uma perspectiva colonial, feito num clima antidemocrático, mantendo-se intangíveis os conflitos sociais e as diferenças étnicas. Pois, como afirma o pesquisador Rosenilton Oliveira, embora o Estado tenha elevado certos elementos das chamadas heranças africanas no Brasil a símbolos nacionais - como samba, feijoada, capoeira, candomblé -, os produtores dessas manifestações não foram valorizados, resultando na persistência das barreiras raciais e das desigualdades entre negros e brancos. Se do ponto de vista desses intelectuais que estão pensando o Brasil no início do século passado,

as identidades nacionais e culturais se interpenetram de tal modo que podem ser consideradas como sinônimas e considerando que a maioria dos símbolos acionados como sinais diacríticos da “brasilidade” foram “inventariados” no universo afro-religioso, convém destacar que esse movimento não impediu que as religiões afro-brasileiras e seus adeptos fossem perseguidos tanto pelo Estado quanto por outras instituições religiosas, por um lado, nem que a população negra fosse incluída no programa desenvolvimentista nacional (OLIVEIRA, 2018, p. 345).

A partir dessa constatação, questiono-me: quais seriam outras formas de ação que criticam de maneira reflexiva os símbolos da brasilidade? Como as performances realizadas por artistas negros podem revelar novas dimensões da identidade nacional brasileira?

Nas duas ações: "Atos da Transfiguração: desapareção ou receita para fazer um santo" (2015), de Antonio Obá, e "O samba do Crioulo Doido" (2004), do artista Luiz de Abreu, os corpos dos artistas entram como arquivos-vivos que faz pensar sobre o Brasil, produzindo imagens-força com uma “consciência-posicionamento” frente as práticas racistas (CÉSAIRE, 2010, p. 37). Seus corpos negros se remodelam, se reconfiguram, se reconstroem como um “sistema de recursos de afirmação da identidade negra” (SODRÉ, 1998, p. 10). De um ponto de vista, a onda negra provocada pelas suas ações, tencionam o que o senso comum chama de “cultura brasileira”.

Esses artistas estão atentos, dispostos a dar visibilidade (reconhecimento) e visibilidade ao que foi ocultado dentro da nação. Estão atualizadas/os/es em relação ao seu tempo, pois têm coragem de enfrentar o contemporâneo de forma lúcida e atenta. Por isso, suas ações são potencialmente questionadoras, provocadoras e desafiadoras, proporcionando múltiplas percepções da dinâmica cultural, social e política do Brasil. Elas assumem uma postura engajada em relação ao presente, dando concretude ao conceito de contemporâneo defendido pelo filósofo italiano Giorgio Agamben:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p. 72)

Se a negritude para Aimé Césaire (1987) “é uma maneira de viver a história dentro da história”, diria que esses artistas refletem, refazem e movem a história dentro da história utilizando seus próprios corpos-vivos como territórios da descolonização e de afirmação da sua própria existência a partir de suas ações performativas.

Podemos pensá-las a partir do conceito sankofa (Sanko=voltar; fa=buscar, trazer), provérbio-símbolo tradicional entre os povos de língua Akan, oriundos da África Ocidental, especialmente em países como Gana, Togo e Costa do Marfim. Traduzido por “não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”, como um ideograma Adinkra, Sankofa pode ser representado como um pássaro mítico que voa para frente, tendo a cabeça voltada para trás e carregando no seu bico um ovo, o futuro (SANKOFA, 2008). Assim, no entrecruzamento entre arte, política e nacionalidade, as performances aqui enunciadas, dão visibilidade a assuntos e temas impossíveis de serem apagados e invisibilizados dentro da sociedade brasileira. Informam que é preciso retornar ao passado para buscar algo que foi esquecido, ressignificar o presente e, assim, construir o futuro enquanto se criam novas formas de (re) existência do ser brasileiro.

A partir do atravessamento das performances dos artistas desta seção, eu também me descolonizo, me abro para o mundo, visto que elas propõem experiências originais e potentes que abrem interrogações sobre as camadas que habitam o Brasil com seus processos de violência naturalizada. Assim, lançam-se questionamentos emergentes que nos ajudam a desarticular e tensionar as estruturas da colonialidade, como também fazem rearticular formas alternativas emancipatórias na produção do conhecimento da arte da performance que resiste às práticas hegemônicas.

3. CAPÍTULO III- BRANQUEAMENTO E BRANQUITUDE

Neste capítulo, são identificadas e analisadas as ações performativas de artistas negras/os/es, levando em consideração os estudos sobre branqueamento e branquitude no Brasil, a partir das contribuições de autoras como Maria Aparecida Silva Bento (2002 & 2014), Lia Vainer Schucman (2012), Célia Maria Marinho de Azevedo (1987) e Edith Pizza (2002). As performances em destaque são *Merci Beaucoup, Blanco!* (2012), de Musa Michelle Mattiuzzi, *White Face and Blonde Hair* (2012), de Renata Felinto, *Tentativa de Pin-Up: Raspadinha de caramelo* (2016), de Luanah Cruz, *Corretivo* (2013) de Tina Melo. Essas/es artistas, por meio de seus corpos, introduzem um novo sistema de escritura que realiza questionamentos críticos sobre os desdobramentos da escravização no Brasil, problematizando as construções hegemônicas que ainda persistem em relação aos corpos negros, fundamentadas em narrativas coloniais.

3.1 Branqueamento e branquitude no Brasil

A ideologia do branqueamento é resultado de teorias e práticas racistas nascidas das elites brancas brasileiras (médicos, cientistas, intelectuais, políticos e artistas) no final do século XIX e início do XX, com o objetivo de extinguir progressivamente o segmento negro da sociedade. Segundo o historiador Thomas Skidmore:

A tese do branqueamento baseava-se na presunção da superioridade branca, às vezes pelo uso dos eufemismos raças “mais adiantadas” e “menos adiantadas”. À suposição inicial, juntaram-se mais duas. Primeiro – a população negra diminuía progressivamente em relação à branca por motivos que incluíam a suposta taxa de natalidade mais baixa, a maior incidência de doenças, e a desorganização social. Segundo – a miscigenação produzia “naturalmente” uma população mais clara, em parte porque o gene branco era mais forte e em parte porque as pessoas procuravam parceiros mais claros que elas. (A imigração branca reforçaria a resultante predominância branca). (SKIDMORE, 1976, p. 81)

A pesquisadora Iray Carone (2014, p. 16), nos diz que tal ideário se constituía como uma espécie de “darwinismo social, o qual apostava na seleção natural em prol da ‘purificação étnica’, na vitória do elemento branco sobre o negro, com a vantagem adicional de produzir, pelo cruzamento inter-racial, um homem ariano plenamente adaptado às condições brasileiras”. O historiador Lourenço Cardoso (2014), ao sintetizar esta política, coloca que ela diz respeito a um projeto de nação que desejava ser branca. Para ele, trata-se de

um ideal que “contém em sua matriz a lógica da superioridade branca e da inferioridade negra. Os negros, ao deixar de serem necessários, tornaram-se indesejáveis, por serem considerados inferiores” (CARDOSO, 2014, p. 50).

Tal higienização social, enquanto política pública nacional, surgiu como uma espécie de “esperança nacional” da elite branca brasileira já que o branqueamento foi visto como meio mais apropriado para que o país alcançasse o progresso segundo o ideal de civilização europeia. Nessa concepção racista, o trabalhador negro seria considerado indesejado, ele seria sinônimo de atraso, inferioridade, impureza, degeneração dado seu passado colonial e escravocrata. A política do branquear entra como elemento fundamental para justificar a política imigracionista. Segundo Iracy Carone (2009, p. 16), a imigração aumentaria o coeficiente de “massa ariana” no país, pois “o cruzamento e o recruzamento acabariam por branquear o Brasil num futuro próximo ou remoto”.

Em *Onda Negra, Medo Branco: O Negro no Imaginário das Elites - Século XIX* (1987), a socióloga e professora Célia Maria Marinho de Azevedo, estudando a formação do mercado de trabalho livre em substituição ao trabalho escravizado no Brasil do século XIX, recorre, dentre outras fontes de pesquisa, os Anais da Assembléia Legislativa Provincial de São Paulo (ALPSP), destacando um aspecto muito importante que impulsionou o ideal do branqueamento no Brasil: o medo.

Naquela época, havia uma grande preocupação dos homens da elite sobre como realizar uma transição segura do regime de trabalho escravo para o livre sob as rédeas da mentalidade colonial. Sem perder a disciplinarização, domesticação e submissão das pessoas negras e seus descendentes. Uma suposta liberdade, já que estaria sob constante vigilância, subordinada ao branco. Mantivera-se o controle social e político, as formas de hierarquização racial e subalternização dos corpos, sem ameaçar os interesses dos brancos. Tudo isso, no entanto, com um novo rosto em uma suposta harmonia sócio-racial do “velho Brasil” colonial dos senhores escravocratas para o “novo Brasil”. (AZEVEDO, 1987).

Segundo a autora, o imaginário da elite brasileira era perpassado pelo “medo branco” de uma “onda negra”, ocasionado pela numerosa população livre ou a ser liberta do regime escravista. Existia uma tensão sempre presente nas relações entre ricos proprietários brancos e pessoas negras em miseráveis condições de vida. Havia medo do acirramento dos conflitos raciais, de represálias, vinganças e revanchismo contra os brancos com seus longos anos de opressão e dominação baseado na ideia de superioridade racial no Brasil. Célia Azevedo explica que o

(...) medo ou da insegurança suscitada pelos conflitos reais ou simplesmente potenciais entre uma diminuta elite composta tanto dos grandes proprietários como das chamadas camadas médias de profissionais liberais e uma massa de gente miserável — escravos e livres —, cuja existência não passava pelas instituições políticas dominantes, o que significava conferir-lhes um perigoso grau de autonomia que nenhuma lei repressiva por si só poderia coibir”. (AZEVEDO, 1987, pp. 30-31)

Aqui cabe nos perguntar: O que seria a “Onda Negra”? Conforme Célia Marinho de Azevedo, diz respeito à imagem vívida do temor suscitado pela multidão de escravizados transportados do Norte do país para a província de São Paulo no decorrer das décadas de 1860 e 1870. A imagem da “Onda Negra” ou do “negro mau vindo do Norte”, que despejava na sociedade “uma horda de homens semibárbaros, sem direção, sem um alvo social” (AZEVEDO, 1987, p.68), foi parte integrante de muitos discursos parlamentares. Além disso, os constantes relatos de crimes praticados pelos escravizados contra seus “proprietários”, principalmente no Oeste paulista, por causa da concentração de pessoas escravizadas nesta região acirrou a preocupação da elite branca.

É importante ressaltar que, a “Onda negra” foi uma das motivações que impulsionaram os deputados provinciais a se mobilizarem numa forte e decisiva corrente de projetos de imigração europeia para o Brasil. Com o advento da abolição da escravatura, o medo foi tão poderoso que suscitou uma política racista de imigração europeia por parte do Estado como substituição do negro. Uma negação do problema racial nacional, posicionando-se contra o negro e em favor do branco, tendo como efeito a marginalização e não integração da população negra dentro da sociedade brasileira.

Até meados da década de 1880 temos como enfoque privilegiado a escravidão, o negro e sua rebeldia, o movimento abolicionista e as sucessivas tentativas imigrantistas, enfim, o chamado momento de transição para o estabelecimento pleno do trabalho livre. A partir da data da abolição, o tema da transição deixa subitamente de existir e o negro, como que num passe de mágica, sai de cena, sendo substituído pelo imigrante europeu. Simultaneamente a esta troca de personagens históricos, introduzem-se novos temas, tais como desenvolvimento econômico industrial, urbanização e formação da classe operária brasileira com base numa população essencialmente estrangeira. (AZEVEDO, 1987, p. 20)

Foram criados pelos políticos – que eram representantes de interesses agrícolas e eles mesmos grandes fazendeiros – projetos como antitráfico que criou barreiras como altos impostos sobre os escravizados trazidos para São Paulo, evitando que os proprietários continuassem a importar mais e mais pessoas negras para a província. Projetos esses para assegurar, como expressou o deputado Lopes Chaves em 1871, que diminuísse “essa lepra

que de todas as províncias do norte do Império vem para a nossa” (ALPSP, 1871, *apud* AZEVEDO, 1987, p. 112).

Entre os políticos e proprietários existia um grande temor em relação à aglomeração, cada vez mais volumosa e explosiva, de negros na província de São Paulo, aumentando com isso os perigos a, serem enfrentados no período do pós-abolição. Segundo Azevedo, foram três preocupações básicas dos deputados da Assembléia paulista para impedir o tráfico interprovincial, restringindo a entrada de mais escravizados na província:

O primeiro lugar diz respeito aos efeitos da Lei do Ventre Livre de 28 de setembro de 1871, que considerava livre todas/os/es filhas/os/es de mulheres escravizadas a partir da data mencionada. Tal fato implicou na quebra do controle disciplinar sobre os escravizados, visto que o regime escravocrata já não podia mais ser considerado como absoluto e perpétuo como fora durante séculos. Para Azevedo, a lei possibilitou mudanças de atitudes psicossociais no cotidiano de dominantes e dominados, acirrando conflitos seculares entre negros e brancos.

Em segundo lugar, tem-se, por parte dos deputados e proprietários, um crescente medo dos escravizados e de possíveis formas de resistência ao cativo (rebeliões, revoltas coletivas, fugas em massa, assassinatos de fazendeiros e feitores dentre outros) que poderiam acontecer nas cidades e vilas. Devido à perda de controle disciplinar e, por outro lado, em razão do tráfico acelerado de cativos do norte do país, tratados como uma grande concentração de criminosos ou negros maus vindos do norte do país, era preciso “levantar uma barreira” antitráfico.

E por fim, em função da grande concentração de escravizados vindo da região do Norte para o Sul do país, a elite tinha medo de que ocorresse no Brasil uma guerra-civil do tipo da norte-americana, com derramamento de sangue em larga escala tal como ocorreu nos Estados Unidos. Com o Norte, impondo ao Sul uma abolição forçada e sem indenização aos proprietários.

Dentro desta discussão, cabe lembrar que, uma das ideias centrais da autora, é a de que os projetos imigrantistas – inspirados nas teorias científicas raciais, que buscavam substituir a população negra pelos imigrantes europeus – tem sua origem nas lutas de resistências da população escravizada: “quero com isso sugerir que os deputados provinciais de São Paulo foram sendo impulsionados para uma postura imigrantista e mais abertamente racista à medida que se avolumavam a indisciplina e rebeldia dos escravos com a recrudescência de ódios seculares” (AZEVEDO, 1987, p. 159).

É a partir do acúmulo de medos levantados acima que, em 9 de março de 1884, a política de imigração europeia foi votada pelos deputados da província de São Paulo e transformada em lei. O tema da população negra livre começa a ser deixado de lado, voltando-se quase todas as atenções para os imigrantes brancos e que tipo de incentivos deveriam lhes ser destinados. Essa política ofereceu condições e vantagens específicas aos imigrantes brancos, como facilidades em adquirir pequenas propriedades rurais ou dedicar-se a atividades artesanais urbanas. Além disso, permitia que viessem para o país com seus familiares e tinham suas passagens pagas pelo Estado. Tudo para que se fixassem definitivamente no país, cumprindo com a suposta missão de introdutor e agente de progresso, civilização, desenvolvimento e purificação étnica.

À medida que cresciam as políticas de imigração europeia, o trabalhador negro do XIX passou a ser desqualificado como força de trabalho, assim como sua possibilidade de futuro cidadão brasileiro. Os descendentes de europeus deixariam “a impressão de uma espécie de paraíso racial brasileiro, onde a miscigenação embranquecedora ocorria e continuaria a ocorrer livre e fartamente, sem quaisquer restrições (legais ou de costumes) e em todas as camadas sociais” (AZEVEDO, 1987, p. 76). Tal projeto fomentou um imaginário racista como mecanismo de exclusão social das pessoas negras que ainda hoje persiste, insiste e assombra até os dias de hoje.

Conforme Azevedo, nas duas últimas décadas do século XX, a substituição do negro pelo branco nos grandes estabelecimentos rurais tornou-se realidade com a vinda de mais de 700 mil imigrantes europeus para as prósperas terras paulistas. Uma enquete realizada em 1874 pelo governo imperial apontou São Paulo como uma das poucas províncias em que não se constataria a escassez de trabalhadores. Uma vez que, o tráfico interprovincial de escravizados parecia ter substituído plenamente aquele que se fazia diretamente da África, extinto em definitivo no início da década de 1850. Os deputados, então, para justificar a necessidade de imigrantes, usaram o argumento de escassez de mão-de-obra no país, além de supor o trabalhador branco mais bem preparado para o trabalho assalariado.

Célia Maria Marinho de Azevedo, a partir do artigo “Immigração”, publicado no jornal paulista *A Redenção* (1887-1888), respectivamente em fevereiro de 1887, explicita duas imagens bem distintas que caracterizariam o período pós-escravista no Brasil:

(...) de um lado o imigrante, significante da riqueza, de trabalho livre, de vida; de lado, o liberto, aquele que não tem nenhuma renda e que pode significar vagabundagem e, portanto, necessidade de trabalho sob coação. Em suma, o

imigrante significa a ordem, o processo, e o negro poderia vir a ser a desordem e o retrocesso. (AZEVEDO, 1987, pp. 222-223)

É dentro deste contexto que Abdias Nascimento argumenta que “as leis de imigração nos tempos pós-abolicionista foram concebidas dentro da estratégia maior: a erradicação da ‘mancha negra’ na população brasileira” (NASCIMENTO, 2007, p. 85). É a ideia de que o sangue “branco” iria purificar o sangue primitivo, ancestral de matriz africana, permitindo a eliminação física destes e, paulatinamente, a formação de um povo homogêneo, branco e “civilizado” como modelo complexo de superioridade em relação aos demais grupos raciais.

Com isso, dois sentidos básicos teriam a imigração europeia: obter mão-de-obra e agente de purificação étnica ao acelerar o processo de branqueamento no Brasil. Havia toda uma expectativa de que o território brasileiro iria se tornar um país branco como consequência do cruzamento de raças. Para as elites, o ser negro era entendido como um “problema” étnico racial brasileiro que poderia ser destituído pelo caminho da miscigenação. A ideia foi que o sangue “branco” iria purificar o sangue primitivo, ancestral de matriz africano, permitindo a eliminação física destes e a formação paulatinamente de um povo homogêneo, branco e “civilizado” como modelo complexo de superioridade em relação aos demais grupos raciais.

Bento e Carone (2002) colocam que o branqueamento foi uma pressão cultural exercida por uma hegemonia branca com o intuito de fazer com que a/o/e negra/o/e recusasse a si mesmo, no corpo e na mente, como uma espécie de destituição de si, de apagamento de sua memória para se integrar a uma nova ordem social. O Projeto de branquear pressupôs a existência de uma nação branca, que através do processo de miscigenação, iria destituir a/o/e negra/o/e da nação brasileira, supondo, assim, que a opressão racial, acabaria com a raça negra pelo processo de branqueamento. Abdias Nascimento evidencia essa questão quando diz que:

Devemos compreender "democracia racial" como significando a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro: não tão óbvio como o racismo dos Estados Unidos e nem legalizado qual o *apartheid* da África do Sul, mas institucionalizado de forma eficaz nos níveis oficiais de governo, assim como difuso e profundamente penetrante no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país. Da classificação grosseira dos negros como selvagens e inferiores, ao enaltecimento das virtudes da mistura de sangue como tentativa de erradicação da "mancha negra"; da operatividade do "sincretismo" religioso; à abolição legal da questão negra através da Lei de Segurança Nacional e da omissão censitária-manipulando todos esses métodos e recursos - a história não oficial do Brasil registra o longo e antigo genocídio que se vem perpetrando contra o afro-brasileiro. Monstruosa máquina ironicamente designada "democracia racial" que só concede aos negros um único "privilégio": aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora. A palavra -senha desse imperialismo da brancura, e do capitalismo que lhe é inerente, responde a apelidos bastardos como *assimilação*, *aculturação*,

miscigenação; mas sabemos que embaixo da superfície teórica permanece intocada a crença na inferioridade do africano e seus descendentes. (NASCIMENTO, 2017, p. 111)

Nesse processo de embranquecer, ao mesmo tempo em que gera todo um fortalecimento da autoestima e da legitimidade do corpo branco em detrimento dos demais, há também um investimento na construção de um imaginário negativo sobre o corpo negro. Isso fragmenta a sua identidade racial da pessoa negra, danifica a sua autoestima, sua autoimagem, culpando-a pela discriminação, preconceito e desigualdades raciais:

O fato de o preconceito racial recair sobre a população não branca está diretamente relacionado ao fato de os privilégios raciais estarem associados aos brancos. O branco não é apenas favorecido nessa estrutura racializada, mas é também produtor ativo dessa estrutura, através dos mecanismos mais diretos de discriminação e da produção de um discurso que propaga a democracia racial e o branqueamento. (SCHUCMAN, 2012, p. 14)

Até hoje a ideologia do branqueamento tem função e sentido para a população brasileira. Pois, como destaca Sueli Carneiro, ela está introjetada no imaginário social pela cultura dominante por meio da “exibição permanente de seus símbolos, que expressam os seus sucessos materiais e simbólicos como demonstração de sua superioridade ‘natural’, cotejados sistematicamente com os símbolos de estigmatização da negritude, seu contraponto necessário” (CARNEIRO, 2015, p. 65).

A branquitude significa identidade racial normativa construída a partir da ideia de raça no século XIX, atribuída às pessoas brancas. Ela pode ser entendida como uma posição privilegiada na hierarquia racial, conferindo poder para classificar os outros como não brancos a partir de sua própria perspectiva. A branquitude tem sido utilizada como uma categoria de análise para compreender a perpetuação e manutenção do racismo no Brasil, visto que ela mesma se constitui a partir de uma ideia de superioridade racial.

A psicóloga social Maria Aparecida Bento que realizou um dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre a branquitude no Brasil, caracterizou a branquitude “como um lugar de privilégio racial, econômico e político, no qual a racialidade, não nomeada como tal, carregada de valores, de experiências, de identificações afetivas, acaba por definir a sociedade” (BENTO, 2002, p. 07).

Os estudos críticos da branquitude surgem da necessidade de se analisar o papel da identidade racial branca enquanto elemento ativo nas relações raciais, dentro das sociedades marcadas pela colonização europeia e pelo racismo (CARDOSO, 2008; BENTO, 2002; PIZA,

2002; SCHUCMAN, 2012). Com esses estudos, retira-se a posição de privilégio das pessoas brancas de converter pessoas negras em objeto de estudo, tentando entender qual os efeitos e impactos da branquitude na perpetuação do racismo vivido pelas pessoas negras nas sociedades contemporâneas. Ou seja, apontam a importância de se estudar as pessoas brancas numa posição de privilégio de caráter estrutural, determinadas por uma combinação de fatores sócio-históricos, que intencionalmente ou não, desempenham um papel fundamental no sistema de manutenção das desigualdades raciais.

Bento destaca que “a falta de reflexão sobre o papel do branco nas desigualdades raciais é uma forma de reiterar persistentemente que as desigualdades raciais no Brasil constituem um problema exclusivamente do negro, pois só ele é estudado, dissecado, problematizado” (BENTO, 2014, p. 26).

Embora os Estados Unidos sejam considerados os pioneiros nos estudos críticos da branquitude nos anos de 1990, também é possível encontrar produções acadêmicas sobre o tema na Inglaterra, na África do Sul, na Austrália, e até mesmo no Brasil. No contexto brasileiro, o sociólogo Alberto Guerreiro Ramos é considerado um dos grandes precursores do tema. Em 1957, o sociólogo, na publicação *A patologia social do ‘branco’ brasileiro*, propõe que se problematize o branco enquanto tema nos estudos sobre as relações raciais no Brasil. Ramos crítica o fascínio da sociologia e antropologia no país pela redução da temática racial ao “problema do negro”, o que omitiu toda uma problemática relacionada a identidade racial branca.

As suas ideias elucidam que existe no país como um todo, uma patologia social do “branco” brasileiro, entendida como o sentimento de vergonha, de inferioridade das origens raciais da população do Brasil, da sua própria condição racial em relação à sua descendência de matriz negra e dos símbolos da cultura negra. O branco brasileiro orgulha-se da cultura europeia/branca da qual não faz parte, já que “o Brasil é, pois, do ponto de vista étnico, um país de mestiços” (RAMOS, 1975, p. 187). Segundo Guerreiro Ramos, o problema do branco brasileiro

(...) é a de que, nas presentes condições da sociedade brasileira, existe uma patologia social do “branco” brasileiro e, particularmente, do “branco” do “Norte” e do “Nordeste”⁸⁴. (...). Esta patologia consiste em que, no Brasil, principalmente naquelas regiões, as pessoas de pigmentação mais clara tendem a manifestar, em sua auto-avaliação estética, um protesto contra si próprias, contra a sua condição étnica objetiva. E é este desequilíbrio na auto-estimação, verdadeiramente coletivo no

⁸⁴ Guerreiro Ramos adverte que utiliza as palavras Norte e Nordeste não no sentido técnico-geográfico, mas em sentido popular.

Brasil, que considero patológico. Na verdade, afeta brasileiros escuros e claros, mas, para obter alguns resultados terapêuticos, considerarei, aqui, especialmente, os brasileiros claros. (RAMOS, 1957, p. 177, grifos do autor)

Do ponto de vista de Ramos, “o branco brasileiro, sôfrega de identidade com o padrão estético europeu, num caso de patologia social, assim como passa a considerar o preto brasileiro, ávido de embranquecer-se embaraçado com sua própria pele, também como ser psicologicamente dividido” (RAMOS, 1957, p. 157). Como debatido nos estudos contemporâneos da branquitude, Ramos já atentava que o branco brasileiro, ao incorporar a idealização da brancura desde o colonialismo no Brasil como “critério de estética social”, produziu significados positivos à branquitude e significados negativos a tudo que se aproximam da negritude como lugar social e epistêmico.

A psicóloga Lia Vainer Schucman, em seu trabalho intitulado “Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana” (2012), compreende a branquitude “como uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade” (SCHUCMAN, 2012, p. 23). Segundo Schucman, “para entender a branquitude é importante entender de que forma se constroem as estruturas de poder concretas em que as desigualdades raciais se ancoram. Por isso, é necessário entender as formas de poder da branquitude, onde ela realmente produz efeitos e materialidades” (SCHUCMAN, 2012, p. 23). Ela identifica alguns traços unificadores que são fundamentais na construção da branquitude no Brasil. Entre esses traços estão a ideia de superioridade e pureza racial, a percepção de superioridade moral e intelectual, a valorização excessiva da estética em relação às identidades raciais não brancas (negras/os/es, índias/os/es e asiáticas/os/es), os privilégios ligados estritamente à cor da pele e a tendência de hierarquização cultural e racial atribuídos à branquitude, conferindo *status* e vantagens estruturais às pessoas brancas em sociedades racialmente hierarquizadas.

Dentro dessa discussão, a socióloga britânica, Ruth Frankenberg apresenta oito elementos estruturais para a compreensão do conceito de branquitude.

1. A branquitude é um lugar de vantagem estrutural nas sociedades estruturadas na dominação racial.
2. A branquitude é um ‘ponto de vista’, um lugar a partir do qual nos vemos e vemos os outros e as ordens nacionais e globais.
3. A branquitude é um *locus* de elaboração de uma gama de práticas e identidades culturais, muitas vezes não marcadas e não denominadas como nacionais ou ‘normativas’, em vez de especificamente raciais.
4. A branquitude é comumente redenominada ou deslocada

dentro das denominações étnicas ou de classe. 5. Muitas vezes, a inclusão na categoria ‘branco’ é uma questão controvertida e, em diferentes épocas e lugares, alguns tipos de branquidade são marcadores de fronteiras da própria categoria. 6. Como lugar de privilégio, a branquidade não é absoluta, mas atravessada por uma gama de outros eixos de privilégio ou subordinação relativos; estes não apagam nem tornam irrelevante o privilégio racial, mas modulam ou modificam. 7. branquidade é produto da história e é uma categoria relacional. Como outras localizações raciais, não tem significado intrínseco, mas apenas significados socialmente construídos. Nessas condições, os significados da branquidade têm camadas complexas e variam localmente e entre locais; além disso, seus significados podem parecer simultaneamente maleáveis e inflexíveis. 8. O caráter relacional e socialmente construído da branquidade não significa, convém enfatizar, que esse e outros lugares raciais sejam irrelevantes em seus efeitos materiais e discursivos. (FRANKENBERG, 2004, pp. 312-313)

Ainda sob este enfoque, a professora, feminista americana, ativista antirracista Peggy McIntosh destaca que a ideia de privilégio é essencial para adensar a compressão sobre branquitude, elencando 50 situações cotidianas nas quais o privilégio racial tinha um impacto em sua vida dentro da sociedade. Algumas dessas situações são:

8. Eu posso estar segura de que meus filhos vão receber materiais curriculares que testemunhem a existência da sua raça (...) 13. Se eu usar cheques, credit cards ou dinheiro, eu posso contar com a cor da minha pele para não operar contra a aparência e confiança financeira (...) 15. Eu não preciso educar os meus filhos para estarem cientes do racismo sistêmico para a sua própria proteção física diária (...). 21. Eu nunca sou pedida para falar por todas as pessoas do meu grupo racial (...). 24. Eu tenho bastante certeza de que se eu peço para falar com a ‘pessoa responsável’, eu vou encontrar uma pessoa da minha raça (...). 27. Eu posso voltar para casa da maioria das reuniões das organizações as quais pertenço, sentir-me mais ou menos conectada, em vez de isolada, fora de lugar, ser demais, não ouvida, mantido à distância, ou ser temida (...). Eu posso me preocupar com racismo sem ser vista como auto-interessada ou interesseira (...). 40. Eu posso escolher lugares públicos sem ter medo de que pessoas de minha raça não possam entrar ou vão ser mal-tratadas nos lugares que escolhi. 41. Eu posso ter certeza de que se precisar de assistência jurídica ou médica, minha raça não irá agir contra mim. (MCINTOSH, 1989 *apud* CARDOSO, 2008, p. 182)

Em *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público* (2002), Maria Aparecida Bento – referenciada nos estudos de Edith Piza (1996) sobre a percepção das pessoas brancas sobre sua própria pertença racial – destacou alguns pontos sobre a branquitude, tais como: a) algo consciente apenas para as pessoas negras/os/es; b) um silêncio em torno da raça, não é um assunto a ser tratado; c) a raça é vista não apenas como diferença, mas como hierarquia; d) as fronteiras entre negras/os/es e brancos são sempre elaboradas e contraditórias; e) em qualquer classe, há um contexto de ideologia e de prática da supremacia branca; f) a integração entre negras/os/es e brancos é narrada sempre como parcial, apesar da experiência de convívio; g) a discriminação não é notada e os brancos se sentem desconfortáveis quando têm de abordar assuntos raciais;

h) a capacidade de apreender e aprender com o outro, como um igual/diferente, fica embotada; i) se a/o/e negra/o/e, nas relações cotidianas, aparece como igual, a interpretação é de exibicionismo, de querer se mostrar (BENTO, 2002, p. 47).

Com base nas informações apresentadas, podemos compreender que a branquitude é um símbolo da dominação, superioridade estética e um lugar de poder, prestígio e hierarquização racial/cultural. Ela se manifesta como um território de silêncio, negação, neutralidade, do não racializado, do não nomeado. Essas características servem para manter o *status quo* da identidade racial branca e perpetuar práticas e ações racistas dentro de sociedades estruturadas pela hierarquia racial.

Conforme apontado por Grada Kilomba (2016), “as pessoas brancas não se vêem como brancas, se vêem como pessoas. E é exatamente essa equação, ‘sou branca e por isso sou uma pessoa’ e esse ser pessoa é a norma, que mantém a estrutura colonial e o racismo. E essa centralidade do homem branco não é marcada” (KILOMBA, 2016, s/p.). Essa questão contribui para que ele se defina como a norma social que não quer ser nomeada, mas que pode nomear aquelas que dela não participam como não-brancos. Ou seja, o branco entra como a cor que não quer ser nomeada, uma concepção desracializada que naturaliza a ideia de que quem tem raça é apenas os grupos não brancos. A burguesia como uma classe social dominante, multifacetada que historicamente obteve acumulação de riqueza a partir da precarização dos corpos (pessoas negras, povos originários e mulheres etc.) dentro sistema capitalista, também não quer ser nomeada. Como bem definiu o escritor e sociólogo Roland Barthes “a burguesia se define como a classe social que não quer ser nomeada” (BARTHES, 1957, pp. 211-212). O conceito também é muito próximo da condição de como algumas pessoas brancas se colocam dentro do debate racial.

Várias/os/es autoras/ies como Edith Piza (2002), Ruth Frankenberg (1999), Lorenço Cardoso (2008), Lia Vainer Schucman (2012) têm discutido que uma das características da identidade racial branca é a falta de percepção do indivíduo branco como ser racializado, como grupo racializado. Ou seja, sua identidade racial seria expressada enquanto invisível e/ou neutra: “a brancura, neste caso, é vista pelos próprios sujeitos brancos como algo ‘natural’ e ‘normal’” (SCHUCMAN, 2012, p. 24). Ser branco é atribuir identidade aos outros e não ter identidade, pois

não tendo como demarcar sua condição racial, demarcar-se a do ‘outro’ e a não explicitação ou nomeação das razões de uma suposta superioridade confirma o que se verifica cotidianamente. O silêncio sobre sua própria racialidade faz exacerbar a racialidade do outro. A neutralidade torna a *raça* um dado indispensável, torna-se, na verdade, uma porta de vidro; gera a transparência de um universo que é observado como único, geral, imutável. São os ‘outros’ que devem mudar. São os

‘outros’ que devem se aproximar. São os ‘outros’ que são vistos, avaliados, nomeados, classificados, esquecidos. (PIZA, 2002, p. 85)

É nesse sentido que Edith Piza afirma que os brancos são aqueles que não possuem a visibilidade⁸⁵ da raça. Uma pessoa branca é uma unidade representativa apenas de si mesma, ao contrário da pessoa negra, que é percebida a partir do “lugar” de sua raça e do seu grupo como um todo. Segundo Piza, “as consequências dessa visibilidade para negros são bem conhecidas, mas a da neutralidade do branco é dada como ‘natural’, já que ele é o modelo paradigmático de aparência e de condição humana” (PIZA, 2002, p. 72).

É a partir do sistema invisível/neutro que a branquitude opera de modo estruturante, mantém seus privilégios e institui seu poder ao normatizar padrões sociais que são constantemente reforçados e reproduzidos pela identidade racial branca no Brasil:

não pensar sobre, não refletir sobre si e o outro diferente é a regra. A desigualdade é naturalizada, internalizada no cotidiano como o normal. Como perceber o próprio privilégio se o que se chama de privilégio é o que se entende como justo? A desigualdade é a norma. (MIRANDA, 2017, p. 62)

É assim que Maria Aparecida Bento denuncia a existência de uma herança branca da escravidão que foi historicamente silenciada para manter e favorecer os privilégios do grupo racial branco: “[...] há benefícios concretos e simbólicos em se evitar caracterizar o lugar ocupado pelo branco na história do Brasil. Este silêncio e cegueira permitem não prestar contas, não compensar, não indenizar os negros: no final das contas, são interesses econômicos em jogo” (BENTO, 2002, p. 27).

Após essa breve explicação sobre branqueamento e branquitude, vejamos como algumas ações performativas podem produzir questionamentos, críticas, problematizações em relação à consciência silenciada dos brancos, à ideia de superioridade estética e ao poder associado à identidade branca no contexto brasileiro.

⁸⁵ A ideia de invisibilidade como uma das características principais da branquitude tornou-se objeto de controvérsia na teoria sobre branquitude. Há autores que argumentam nessa direção (WARE, 2004a, p. 34; FRANKENBERG, 1999b, pp. 70-101; RACHLEFF, 2004, p. 108), enquanto outros, com os quais partilho a ideia, criticam o argumento de que o branco não se enxerga como grupo racial (FRANKENBERG, 2004, pp. 307-338; WRAY, 2004, p. 353). [...]. A própria autora Ruth Frankenberg, que sustentava que a invisibilidade era um dos traços significativos da identidade racial branca, acabou por rever sua posição. Agora, sustenta que a invisibilidade como uma característica da branquitude é uma ideia fantasiosa, a concepção de que a identidade racial branca seria uma categoria não marcada não se sustenta. Desde o primeiro encontro dos europeus com os africanos e ameríndios, houve uma delimitação em que portugueses, espanhóis, ingleses, holandeses e alemães foram marcados ou se auto marcaram como brancos. [...]. Matt Wray vai dizer que a definição da branquitude como norma, geralmente seguida pela ideia de que ela é “invisível”, acaba por privilegiar o ponto de vista dos brancos, que sem autoconsciência, não têm como questionar suas vantagens raciais. Esse autor sustentará que a branquitude não é invisível para muitos brancos e serve igualmente para distinguir os brancos entre si, como é caso do branco pobre e do rico” (CARDOSO, 2008, pp. 190-191).

3.2 Musa Michelle Mattiuzzi: *Merci Beaucoup, Blanco!*

Musa Michelle Mattiuzzi é performer, escritora e pesquisadora. Graduada em Comunicação das Artes do Corpo com habilitação em performance na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Em sua biografia, a artista apresenta-se como ex-bancária, ex-recepcionista, ex-operadora de telemarketing, ex-auxiliar de serviços gerais, ex-cuidadora de crianças, ex-dançarina, ex-mulher, ex-atendente de corretora de seguros, ex-esposa, ex-aluna. Citando que foi jubilada pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) por racismo institucional.

A sua apresentação pessoal nos faz perceber como artistas negras/os/es no Brasil por não estarem dentro de uma zona de conforto racial, passam por diversos lugares de subalternização para poderem ser artista numa sociedade que, constantemente, descredencia a discussão racial para manutenção dos privilégios simbólicos e materiais das pessoas brancas, negando os direitos básicos para a sobrevivência da população negra. Indicada ao Prêmio PIPA em 2017, as suas obras foram reconhecidas por instituições de grande visibilidade como no Instituto Tomie Ohtake e Museu de Arte de São Paulo (na exposição Histórias afro-atlânticas), Caixa Cultural de São Paulo (Negros Indicídios), Sesc, Instituto Goethe, Associação Vídeo Brasil, 32ª Bienal de São Paulo dentre outras.

Os trabalhos da artista subvertem o lugar do “exótico”, as imagens e fantasias projetadas sobre o corpo negro feminino pelo imaginário cisheteronormativo branco. Esse imaginário transforma o corpo negro em uma categoria de dessemelhança que oscila entre o maravilhamento e o abjeto, entre o fascínio e o repúdio, resultando em sua desumanização. Essa problemática é abordada por Grada Kilomba ao afirmar que:

No racismo cotidiano, a pessoa *negra* é usada como tela para projeções do que a sociedade *branca* tornou tabu. Tornamo-nos um depósito para medos e fantasias *brancas* do domínio da agressão ou da sexualidade. É por isso que, no racismo, a pessoa *negra* pode ser percebida como ‘intimidante’ em um minuto e ‘desejável’ no momento seguinte, e vice-versa; “fascinantemente atraente” a princípio, e depois “hostil” e dura. (KILOMBA, 2019, p. 78)

O seu trabalho artístico em Performance parte de questões que permeiam a sua própria existência, abordando diversos temas, problemas e conflitos que afetam a construção da sua subjetividade como mulher negra na sociedade. “No nosso país, temos uma população negra totalmente marginalizada e faço parte desse processo de marginalização. Meu trabalho se

torna político porque, durante muito tempo, as mulheres negras não entraram no circuito de arte contemporânea”. (TRÉZ, 2018, s/p). A partir do seu próprio corpo, a artista realiza ações que expressam vivências, sensações e visões do tecido social brasileiro. A sua estética articula a dor pessoal e a revolta social, transformando a violência racial em atos performativos que se movem do âmbito privado ao público, do macro para o micropolítico de resistência: “Meu trabalho artístico está todo permeado por dor, violência e experiências de quase-morte. Tem muito ódio nele, mas ele tá tão organizado, que é feito com muito amor” (TRÉZ, 2018, s/p). Segundo a artista:

O processo de criação para mim está sempre ligado a uma questão. Como eu resolvi pensar o meu corpo enquanto matéria para a construção de uma linguagem artística, então não tem como eu esquecer todos os estereótipos que cabe a mim. Enfim, são vários estigmas, várias questões, várias possibilidades de entendimento do que é este corpo negro. A partir daí eu comecei a pensar o meu trabalho *Merci Beaucoup, Blanco!*, principalmente com essa questão: que corpo negro é este? Quais são os estigmas que nele cabem? E como eu utilizaria essas questões de forma que trouxesse um questionamento e não um começo, meio e fim. (MATTIUZZI, 2013, s/p)

Na performance *Merci Beaucoup, Blanco!* (2012)⁸⁶, a artista aborda questões pertinentes ao branqueamento e à branquitude, destacando sua influência na perpetuação do racismo, provocando questionamentos e reflexões sobre os privilégios materiais e simbólicos associados à identidade branca no Brasil.

Na ação, Mattiuzzi se encontra nua, com exceção de seus pés que vestem *scarpins* vermelhos. Ela senta em um banco giratório de madeira redondo sem encosto. Na sua lateral tem um balde com tinta branca. Em seu rosto, ela usa uma máscara de flandres semelhante à da Escravizada Anastácia, que tapa a sua boca. A máscara metálica é feita com ralos de pia e está sustentada por três fitas vermelhas que estão amarradas por trás da sua cabeça. A fita que está no meio do seu rosto, na altura do seu nariz, está fixada por duas agulhas na sua testa, pela perfuração. Assim também como as duas fitas que estão na lateral do seu rosto segurando a máscara, cada uma delas, está fixada por duas agulhas, que lhe furam as bochechas. Ela fica de pé, agacha e leva as mãos em direção ao balde. Em seguida ela vai passando a tinta branca em diferentes partes do seu corpo, até ficar inteiramente pintada. Com seu corpo pintado de branco, dirige-se ao banco de modo a se posicionar de pé em cima dele. De forma ativa, ela abre seus braços na direção horizontal, lembrando o gesto da crucificação. Em seguida, com muito cuidado e concentrada, ela retira as agulhas que estão fincadas na sua testa. Apoiando a

⁸⁶ Cf. MATTIUZZI, Michelli. *Merci Beaucoup, Blanco*. **Vimeo**. Disponível em: <https://vimeo.com/79450370>

máscara com uma de suas mãos. Com cuidado, também retira as agulhas que estão fixadas nas suas bochechas. Ao retirar as agulhas, o sague escorre pelo seu rosto e pelo seu corpo todo pintado de branco. Em seguida, ela tira de dentro da sua vagina um panfleto/cartaz de salão de beleza. Esse é um projeto gráfico do artista Paulo Nazareth (MG, 1977) intitulado *Qué Ficar Bunito?* (2005), que anuncia uma seleção de serviços eugênicos e de habilidades eurocêntricos forjados como socialmente aceitáveis para subverter a estética das pessoas negras em nome de uma identidade racial branca pensada como normal, padrão e universal. Com o seu rosto exibido por completo pela primeira vez, ela coreografa uma espécie de saudação, exibindo seu corpo. Em seguida desce do banco e sai de cena. Deixando os rastros da performance e uma atmosfera extremamente densa.

A sua ação, como a própria artista descreve, é

(...) pinte-se de branco. Me aproprio da cor branco e componho imagens com o corpo em movimento, as chamo de ações em performance arte” [...] *Merci Beaucoup, Blanco!* é um fragmento de um gesto mínimo, um ruído constante que incomoda e marca o tempo de repetir. O corpo fica branco, a máscara alva; o gesto vai ganhando sentido intensamente, até se multiplicar. (MATTIUZZI, 2015, s/p)

Vejamos as imagens:

Figura 31 Musa Michelle Mattiuzzi em *Merci Beaucoup, Blanco!*



Fotografia: Pedro Napolitano Prata. Fonte: Acervo Histórico Vídeo Brasil. Imagem extraída do vídeo da performance *Merci Beaucoup, Blanco!*

Figura 32 Performance *Merci Beaucoup, Blanco!*



Fotografia: Pedro Napolitano Prata. Fonte: Acervo Histórico Vídeo Brasil. Imagem extraída do vídeo da performance *Merci Beaucoup, Blanco!*

Para a artista, “um programa de ações é uma possibilidade de lançar questões, ou melhor, me lanço no espaço, aproveito todas as fissuras, coloco meu corpo em risco diante de todos os preconceitos e questiono todos os adjetivos lançados sobre ele” (MATTIUZZI, 2013, s/p). Em sua ação, como debatida por Eleonora Fabião, “o performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (...)” (FABIÃO, 2008, p. 237). Os seus gestos são roteirizados, coreografados, desenhados, funcionando como ativadores de experiências para os espectadores, que se sentem provocados, perturbados e imersos em suas ações, respirando um ar mais rarefeito. Aqui, nada é confortável, pelo contrário: trata-se do desenvolvimento de zonas de desconfortos para evidenciar a violência psicológica, social e política praticadas contra os corpos negros no Brasil.

O título da ação executada faz referência a um agradecimento expresso em uma mistura de francês (*merci beaucoup*) e espanhol (*blanco*), que são línguas eurocoloniais. Ele pode ser interpretado ironicamente como uma expressão de agradecimento ao branco, evocando as feridas abertas da escravização e as práticas desumanizantes em relação às populações não brancas. O trabalho da artista não se limita ao passado, pois aborda o presente, destacando a persistência do racismo como tecnologia colonial que continua

presente no cotidiano das comunidades racializadas. Há uma série de motivos pelos quais expressa gratidão ao branco. Isso inclui o reconhecimento das violências históricas, como a escravização cometidas contra as populações negras e indígenas ao longo da história do Brasil, o estupro colonial praticado pelo colonizador contra as mulheres negras e indígenas, a sistemática marginalização de determinados corpos, o *status* de inferioridade e a miséria de comunidades específicas gerados pelo colonialismo. O trabalho aborda os desdobramentos e continuidades desses sistemas de dominação na contemporaneidade.

Segundo Abdias Nascimento, “o Brasil herdou de Portugal a estrutura patriarcal de família e o preço dessa herança foi pago pela mulher negra, não só durante a escravidão”. Visto que “ainda nos dias de hoje, a mulher negra, por causa da sua condição de pobreza, ausência de *status* social e, total desamparo, continua a vítima fácil, vulnerável a qualquer agressão sexual do branco” (2017, pp. 73-74). Como afirma a própria artista: “nós mulheres negras, fomos silenciadas, inviabilizadas, marginalizadas, estupradas por essa sociedade civil chamada Brasil” (MATTIUIZZI, 2013, p. 6).

A sua voz ecoa e se junta às análises da filósofa Sueli Carneiro (2003). A autora denuncia que a violência racial sofrida pelas mulheres negras e indígenas no contexto da escravização brasileira foi transformada em romance e mito⁸⁷. Esses são responsáveis por mascarar e ocultar relações históricas de poder (gênero, raça, classe) dessas mulheres, perpassados pela democracia racial como mito central da nação. A miscigenação (racial e cultural) do mito da democracia racial que encobre o caráter racista da sociedade, é celebrada como um dos pilares da identidade nacional, como foi discutido nas análises da performance de Antonio Obá, no capítulo anterior.

No Brasil e na América Latina, a violação colonial perpetrada pelos senhores brancos contra as mulheres negras e indígenas e a miscigenação daí resultante está na origem de todas as construções de nossa identidade nacional, estruturando o decantado mito da democracia racial latino-americana, que no Brasil chegou até as últimas conseqüências. Essa violência sexual colonial é, também, o “cimento” de todas as hierarquias de gênero e raça presentes em nossas sociedades, configurando aquilo que Ângela Gilliam define como “a grande teoria do esperma em nossa formação nacional”, através da qual, segundo Gilliam: “O papel da mulher negra é negado na formação da cultura nacional; a desigualdade entre homens e mulheres é

⁸⁷ Conforme a psicanalista e escritora brasileira Neusa Santos Souza: “o mito é uma fala, um discurso- verbal ou visual- uma forma de comunicação sobre qualquer objeto: coisa, comunicação ou pessoa. Mas o mito não é uma fala qualquer. É uma fala que objetiva escamotear o real, produzir ilusório, negar a história, transformá-la em “natureza”. Instrumento formal da ideologia, o mito é um efeito social que pode entender-se como resultante da convergência de determinações econômico-político-ideológicas e psíquicas. Enquanto produto econômico-político-ideológico, o mito é conjunto de representações que expressa e oculta uma ordem de produção de bens de dominação e doutrinação (SOUZA, 1984, p.25).

erotizada; e a violência sexual contra as mulheres negras foi convertida em um romance”. (CARNEIRO, 2003, p. 01)

A sua performance começou a ser desenvolvida logo após a sua formação em Comunicação das Artes do Corpo (PUC-SP). Esse trabalho representou uma forma de questionar as violências simbólicas e reais que o ideal de embranquecimento causou no seu histórico de vida, na sua formação artística e acadêmica, e de como, consciente ou inconsciente, foi necessário vestir a “máscara branca” para produzir e acessar os espaços de arte.

A artista, refletindo sobre a ação de pintar-se de branco relacionado ao seu pensamento artístico e a sua formação acadêmica, afirma: “é interessante que o pintar de branco tem essa coisa de pensar, é a minha criação totalmente eurocêntrica e hegemônica. Sou formada pela Pontifícia Universidade Católica, os meus professores todos foram brancos (...)” (MATTIUZI, 2013 *informação verbal*)⁸⁸.

O seu depoimento faz pensar, como investigou o historiador Jerry Dávila, em *Diploma de brancura: política social e racial no Brasil (1917-1945)*, que o sistema escolar da Primeira República a Era Vargas foi influenciado por questões de raça, classe e gênero em todos os seus níveis: “do currículo à seleção de alunos, distribuição e promoção; testes e medidas; seleção e treinamento de professores; programas de saúde e higiene; eventos públicos” (DÁVILA, 2006, p. 363).

Para Dávila, perpassado pelas ideias do racismo científico, as políticas sociais e raciais no Brasil estiveram enraizadas no pensamento eugênico nacional que tinha como objetivo “transformar uma população geralmente não-branca e pobre em pessoas embranquecidas na sua cultura, higiene, comportamento, e até, eventualmente, na cor da sua pele” (DÁVILA, 2006, p. 13).

As elites e os líderes dos reformadores educacionais brasileiros⁸⁹ recorriam à Europa como modelo civilizatório de cultura, ideias e autodefinição para implementação de um sistema educacional dotados da “incumbência de forjar um Brasil mais europeu e presos a um

⁸⁸ Cf. MATTIUZZI, Michelle. Vasli Souza interview Michelle Mattiuzzi (Brazilian Performer). **Youtube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-IYnXBt8ZaE>. Acesso em: 05 jan. 2019.

⁸⁹ O historiador Jerry Dávila (2006) lembra que as escolas que esses homens construíram embora a esmagadora maioria de professora fosse constituída por mulheres, todos os principais formuladores de políticas educacionais eram homens. A política envolvia valores combinados entre raça, classe e gênero, pois o quadro moderno de docente imaginado pelos reformadores era branco, feminino e de classe média. Essa política impediu que homens recebessem treinamento para que se tornassem professores, criando barreiras que tornaram cada vez mais difícil para que os candidatos pobres e as pessoas negras não fossem formadores. Cf. DÁVILA, Jerry. “O que aconteceu com os professores de cor do Rio? In: **Diploma de brancura: política social e racial no Brasil (1917-1945)**. Trad. Cláudia Sant’Ana Martins. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

senso de modernidade vinculado à brancura”, na qual educadores como Afrânio Peixoto, Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo “construíram escolas em que quase toda ação e prática estabelecia normas racializadas e concedia ou negava recompensas com base nelas” (DÁVILA, 2006, p. 25). Para eles, o futuro do Brasil era branco.

A partir do seu programa de ação, com o entrelaçamento de raça, nacionalismo, ciência e Estado, ela nos convoca a pensar de forma crítica sobre as expectativas de criação de uma escola universal, que poderia embranquecer a nação, libertando o Brasil do que os educadores, intelectuais, cientistas sociais, médicos caracterizaram como a degeneração de sua população: os pobres e os não brancos. Estigmatizando as populações não brancas de doentes, tratando-as como problemáticas e de limitadas quanto ao potencial intelectual e cultural, excluindo-as das políticas públicas na área educacional no país.

Merci Beaucoup, Blanco! traz à tona a herança profunda do branqueamento, ou seja, a persistência da ideologia branca dominante em pleno funcionamento, que continua a influenciar as práticas políticas e a reverberar nas instituições de ensino. Isso é evidenciado pelo fato de que, na formação da artista, ela teve apenas docentes brancos, um sintoma ainda comum na sociedade brasileira.

Apesar de séculos de colonialismo e dominação racial, nessa conjuntura histórica, ainda temos a negritude associada à rebelião, criminalidade, maus hábitos e problemas de hereditariedade. Por outro lado, a brancura relacionada ao progresso, cultura, beleza e virtude, reforçados através da depreciação de outros grupos raciais. No Brasil os brancos são vistos como rebeldes, enquanto os negros são considerados perigosos, ameaçando a ordem social, política e o progresso, como foi constatado por meio das pesquisas realizadas por Célia Maria Marinho de Azevedo.

O uso da máscara de flandres, que faz referência à figura da escravizada Anastácia⁹⁰, é um elemento central nessa ação. Ela se reporta para uma memória histórica e uma experiência social traumática que o sistema colonial nos deixou. Segundo Grada Kilomba (2019, p. 33), a “máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos”. Ela era composta por um pedaço de metal

⁹⁰ Anastácia, “a bela escrava de olhos azuis”, foi vítima de estupro cometido pelo seu senhor e da inveja de uma senhora que lhe infringiu um castigo mordaz: usar uma máscara de flandres que lhe cobria a boca e a impedia de falar e de se alimentar. Reza a lenda que Anastácia era defensora dos cativos, e que, embora impossibilitada de falar, comunicava-se com seus pares pelo olhar. (SOUZA, 2007, p. 18). A sua devoção popular se iniciou na Igreja do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, no Rio de Janeiro, de onde se espalhou para todo o Brasil. Cf. SOUZA, Mônica Dias de. Escrava Anastácia e Pretos-Velhos. A rebelião silenciosa da memória popular. In: SILVA, Wagner Gonçalves da (org.). **Imaginário, cotidiano e poder**. São Paulo: Edições Selo Negro, 2007. pp. 15-42.

colocado no interior da boca do “sujeito negro”, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma entorno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Para autora, a principal função da máscara era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura dos escravizados (KILOMBA, 2019).

A máscara em *Merci Beaucoup, Blanco!*, pode ser entendida metaforicamente como uma forma de tratar dos regimes brutais de silenciamento, os processos de invisibilidade, de negação da humanidade e das opressões que incidem sobre os corpos das mulheres negras, incitando o público a refletir sobre o racismo dirigido à mulher negra. Ela também alude a uma das características da branquitude: o silêncio, a omissão das pessoas brancas “em torno do papel que ocuparam e ocupam na situação de desigualdades raciais no Brasil. Este silêncio os protege e os desonera de qualquer responsabilidade como também protege os interesses de seu grupo racial” (BENTO, 2002, p. 29).

O gesto de retirar a máscara, durante a ação, pode ser lido como um ato de insubordinação; uma forma de rompimento com a subalternidade, com as correntes, os açoites, os grilhões que a aprisionam em lugares determinados e determinantes. Também pode ser lida como uma imagem-denúncia que dá visibilidade à realidade violenta que a mulher negra enfrenta ao falar, escrever e ser escutada dentro dos regimes de supremacia branca e eurocêntrica, que elege as vozes que podem ser legitimadas, que tem autoridade para falar e ser ouvida dentro de uma lógica patriarcal.

Nessas ações, ressalto meu corpo nu e incito um posicionamento político e estético diante das normas vigentes. Lanço meu corpo, exibio minhas partes mais íntimas, questiono todos os adjetivos lançados sobre ele de forma artística e convido quem estiver por perto para ser cúmplice da minha ação. (MATTIUZZI, 2013, s/p)

Figura 33 Performance *Merci Beaucoup, Blanco!* da Musa Michelle Mattiuzzi



Fotografia: Pedro Napolitano Prata. Fonte: Acervo Histórico Vídeo Brasil. Imagem extraída do vídeo da performance *MerciBeaucoup, Blanco!*

A performance da Musa Michelle Mattiuzzi auxilia na reconstrução histórica da nossa sociedade, que é atravessada pelas opressões interseccionais (raça, gênero, classe, sexualidade dentre outros). É uma forma de acessar a história por outros instrumentos, suscitando acontecimentos silenciados sobre a política racista de imigração. Tal política, segundo Célia Azevedo (1987), buscou uma justificativa científica no racismo para a importação de europeus em detrimento da inferioridade biológica, intelectual, moral e cultural da população negra no país.

É na perspectiva de problematizar os rastros do passado refletidos no presente que sua performance se debruça. “Faço desfaço refaço, escrevo memórias com o corpo pintado de branco” (MATTIUZZI, 2016, p. 07). Seu corpo negro sendo pintado de branco se remete ao processo histórico de branqueamento nacional, presente nos projetos imigrantistas que buscavam civilizar o país, contribuir para a formação de um verdadeiro povo brasileiro e a construção de um “novo Brasil”, como já exposto por Célia Azevedo.

Vale lembrar que os discursos tendenciosos, advindos de pesquisas científicas estudadas pelo médico francês Louis Couty em relação aos corpos negros, muito contribuíram para que as propostas imigrantistas fossem efetivadas no Brasil: “a vagabundagem do negro, sua recusa em trabalhar, sua tendência ao alcoolismo e à marginalidade. Este tema associa-se por sua vez ao tema da inferioridade racial do negro, seu reduzido desenvolvimento mental, sua incapacidade, enfim, para o trabalho” (AZEVEDO, 1987, p. 79).

Durante a ação, a imagem dos seus sangramentos escorrendo pela tinta branca é violenta por si só. O antropólogo francês René Girard, investigando a relação entre violência e sagrado a partir das civilizações antigas, aponta para a existência de uma dupla percepção da violência: uma sacrificial, considerada purificadora realizada no ato do ritual, e uma ilegítima, considerada impura que se quer evitar. O sangue é o elemento que representa, de maneira notável, toda operação da violência. A partir dessa observação, o sangue derramado no rito sacrificial se torna puro e, aquele derramado fora deste contexto se torna impuro. Nessa perspectiva, podemos dizer sobre a existência de dois tipos de sangue, um, maléfico, e outro ora benéfico, a depender do rito sacrificial.

A função do ritual é “purificar” a violência, ou seja, “enganá-la” e dissipá-la sobre vítimas que não possam ser vingadas. Como o segredo de sua eficácia escapa-lhe, o ritual tenta compreender sua própria operação no nível de substâncias e objetos capazes de fornecer pontos de referência simbólicos. É evidente que o sangue ilustra de maneira notável toda operação de violência. Já falamos do sangue derramado por inadvertência ou astúcia: este é o sangue que seca sobre a vítima, perdendo rapidamente sua limpidez, tornando-se pálido e sujo, formando crostas que se destacam em placas; o sangue que envelhece sobre a vítima não é senão o sangue impuro da violência, da doença e da morte. A este sangue mau que apodrece imediatamente, opõe-se o sangue fresco das vítimas recém-imoladas, sempre fuido e rubro, pois o rito só o utiliza no instante mesmo em que é derramado, sendo rapidamente removido. (GIRARD, 1990, p. 52)

Penso que no ritual de *Merci Beaucoup, Blanco!*, o sangue derramado pela artista diante do público, representa um elemento perturbador e um gesto de confronto que busca provocar uma redistribuição desobediente de gênero e uma crítica anticolonial à violência, abordado pela escritora Jota Mombança. Seus sangramentos pulverizam as barbaridades, precariedades, doenças, morte (física/simbólica) causadas pela lógica da branquitude e da política do branqueamento, quase nunca tratadas pelo Estado brasileiro. Trata-se do derramamento de sangue que os corpos brancos, masculinos, cisgêneros e heterossexuais têm causado aos corpos não brancos ao longo da história. O sangue de muitas pessoas negras derramado por causa dos regimes coloniais e do extermínio da população brasileira a partir do “nacionalismo eugênico”, que privilegiava a cor da pele branca tida como superior.

O sangue escorrendo pelo seu corpo embranquecido, pode ser lido como um “corpo-arquivo vivo”, “corpo-sobrevivente”, “corpo-memória”, “corpo-enfrentamento”, que resiste ao contínuo movimento de destruição e apagamento, se afirmando a partir da negação. A sua voz não é de vítima, mas de sobrevivente. Um corpo que questiona, em estado crítico, os arquivos coloniais marcados pela colonialidade ao trazer à tona memórias da crueldade e os

traços de brutalidade da escravatura e de seus desdobramentos trágicos no tecido social brasileiro.

O sangue que escorre sobre a tinta branca também nos leva a pensar que o Brasil é um país, como afirma Lélia González (2020), cujas formações do inconsciente são exclusivamente europeias, brancas. Trata-se do que a autora – ao analisar a formação histórico-cultural do país, a partir da categoria freudiana de “denegação” – definiu como “processo pelo qual o indivíduo, embora formulando um de seus desejos, pensamentos ou sentimentos, até aí recalcado, continua a defender-se dele, negando que lhe pertença” (GONZALEZ, 2020, p.127). Refiro-me aos hábitos de algumas pessoas de acionar os sobrenomes de origem europeu e os brasões de famílias, esse último colocado na residência como símbolo de orgulho para mostrar o seu pertencimento étnico, na tentativa de manter sua “pureza” e reafirmar sua “superioridade”, reproduzindo e perpetuando a crença de que as classificações e os valores do Ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais.

Agora eu tenho uma noção da ferida aberta que eu toquei (...). Os meus trabalhos são isso que estou tocando, eles não têm falas, são só gestos e ações que tem a ver com o embranquecimento, com a violência e com a dor que a gente vive colonial. Eu tentei da minha experiência social organizar todo esse ódio, que essa violência, que esse embranquecimento e essa dor elas são compulsórias aos nossos corpos, então a gente tem que sempre organizar ela para sobreviver. Eu tentei fazer isso e fiz isso com muito amor. Os meus trabalhos são muito violentos. Durante muito tempo eu falei que meus trabalhos são para pessoas brancas, e assim, eu vou entendendo porque eu falava isso. Eu falava isso porque eu queria criar um constrangimento no espaço da branquitude com toda violência que eles apontam para gente e aí é o momento de retomada deste corpo negro que está sempre desnudo nas imagens da branquitude: ou são muito sexos, ou muito empobrecidos ou muito violentados. Então eu me aproprio destas imagens que são construídas sobre nós e vou trabalhar com elas. (MATTIUZZI, 2018, s/p)

Outro aspecto presente na ação da artista, diz respeito ao exotismo e os imaginários em relação aos corpos negros. A professora e filósofa Gislene Aparecida dos Santos discute sobre a existência de uma imagem da/o/e negra/o/e e da África forjada pelo olhar estereotipado europeu que foi elaborada e reinterpretada através das épocas, antes mesmo de o racismo ter se tornado um projeto político e ideológico de dominação. A África vista pela Europa como “uma porta para o inferno” (SANTOS, 2002, p. 53) seria um território de pecado, imoralidade, produtora de homens corrompidos e habitada por “povos de climas tórridos com sangue quente e paixões anormais que só sabem fornicar e beber” (SANTOS, 2002, p. 55).

Durante toda a Idade Média até os séculos das Luzes, o imaginário europeu foi constituído pela existência de seres fantásticos que lhes geravam simultaneamente medo e

fascínio: “raças monstruosas, homens com um pé só ou com orelhas enormes, gigantes, seres com o rosto no meio do peito, ocupavam lugar nas descrições da África e Ásia desde a Antiguidade, e figuravam na cosmografia renascentista” (SANTOS, 2002, p. 277).

Para Santos, esse mundo maravilhoso também era um mundo demoníaco com um diabo quase sempre pinta na cor preta já que, entre os medievais, Satã é chama do de Cavaleiro Negro e de Grande Negro. O preto será considerado pelos europeus o símbolo do mal e da depravação humana. Segundo Nogueira (2000, p. 60), “seja na forma humana ou na forma animal, Satã é frequentemente negro ou escuro, como convinha ao Príncipe das Trevas”, na qual o negro se encontra intrinsecamente associado às conotações pejorativas.

Os textos dos viajantes em busca de terras perdidas confirmavam os mitos antigos e medievais, e as imagens distorcidas sobre a África e as/os/e africanas/os/es, que ainda foi submetida ao crivo da religiosidade cristã, dita como universal para todos os povos da terra. O teórico William Cohen (1981), baseando-se em diferentes autores, cita alguns fragmentos onde é possível ver tais imaginários:

São brutos sem razão, sem inteligência e sem experiência. Eles não têm absolutamente nenhuma noção do que quer que seja. Eles assim vivem como as bestas, sem regras e sem leis. (COHEN *apud* SANTOS, 2002, p. 54).

E ainda:

Há povos tão selvagens que mal sabem falar, tão sujos que eles comem as entranhas dos animais cheios de imundícies sem as lavar, e tão brutos que mais se parecem com cães famintos do que com homens que se utilizam da razão. (COHEN *apud* SANTOS, 2002, p. 54)

As afirmações dos homens brancos europeus acima mostram o olhar de rebaixamento e de humilhação aos vários povos africanos. Com isso, homens, mulheres e crianças foram vistos como primitivos, selvagens, demônios, como menos humanos, intelectualmente inferiores, uma gente sem rei, sem lei e sem religião. Desprovidos de racionalidade, pensados como seres da natureza e não da cultura, já que sua cultura foi encarada como signo de barbaridade.

Desse modo, Gislene Santos afirma que “o primeiro olhar em direção ao negro é o do exotismo, da admiração da diferença, da tentativa de oferecer-lhe sentido para se afastar do medo diante desse desconhecido que foge a qualquer significação; é uma primeira tentativa de

falar sobre, de se aproximar” (SANTOS, 2002, p. 281). Aponta-se aqui a construção da/o/e negra/o/e como um duplo do branco, pois é necessário nomear a ameaça:

Uma das formas de adquirir segurança contra essa ameaça é nomeá-la como algo que (fazendo parte de mim) é externalizado como se não pertencesse [a mim], cria-se, desta forma, um duplo. O duplo é um ‘outro eu de mim próprio’. (CHNAIDERMAN, 1996, *apud* SANTOS, 2020, p. 280)

Esse outro, a/o/e negra/o/e – criado para dar segurança ao branco contra aquilo que o horroriza – é colocado dentro do conceito freudiano de “estranhamente familiar”⁹¹, do qual não é possível ver o outro como muito parecido consigo mesmo. Configura-se, de fato, como uma política da dessemelhança em que a presença da pessoa negra diante do branco lhe remete a sensação de estranhamento, medo, destruição, terror, falta de controle, de algo que solicita, de alguma forma, uma simbolização. Conforme Santos, a primeira característica dessa simbolização é o exotismo. Sobre essa perspectiva, o pesquisador Octávio de Souza problematiza o significado do termo exótico:

O espectro semântico da palavra “exótico” abrange desde o sentido denotativo de estrangeiro ou não nativo, até o sentido conotativo oriundo de sentimentos estéticos, sentido que expressa o charme ou a fascinação do que não é familiar, o estranhamente belo ou excitante. Detendo-nos no sentido conotativo da palavra, observamos que considerar belo ou excitante o estranho já é, em si, um modo de aproximação [daquilo que é] puramente estranho. (SOUZA, 1994, p. 127)

O exotismo, analisado por Santos, não se limita apenas ao movimento estético da admiração, mas possibilita uma espécie de duplo porque:

Ele implica, ao mesmo tempo, uma tensão entre um fascínio e um repúdio, podendo facilmente transformar-se em um desejo de destruição do outro considerado estranho e ameaça dor. Esse olhar exótico, que pode se revelar na forma de repúdio, é patente na identificação do negro como um demônio que gera terror. (SANTOS, 2002, p. 281)

Exotismo e racismo são dispositivos que as culturas utilizaram para dominar o estranho, pois “para que a pessoa possa vencer, superar a estranheza que lhe é oferecida, torna-se necessário devolver ao sujeito o poder de dar, a partir dele próprio, significado para o outro” (SANTOS, 2002, p. 281). Isto é, o estranhamento é quando tornamos o outro objeto de

⁹¹ Esse “estranhamente familiar” é o aparecimento de algo que se precisou construir em um determinado momento da vida, por angústia, por medo de perda da identidade, por pânico do estilhaçamento. Mas quando isso emerge, quando isso que não se sabe que está dentro aparece fora, ocorre o “estranhamente familiar”. (CHNAIDERMAN, 1996 *apud* SANTOS, 2020, p. 280).

nossa ação e oferecemos, nós mesmos, uma lógica a ele, fazendo-o, então, objeto de nossa palavra sem a qual nada pode ser. Debatendo sobre a relação entre exotismo e racismo no Brasil, Octávio de Souza afirma:

Enquanto no exotismo a vontade malévola do outro, implícita na significação da fantasia, é suavizada pelo recobrimento do estético, no racismo ela é enfatizada e tematizada de modo explícito. Neste, encontramos a construção de todo um discurso que tem por objetivo não só discernir e explicar o teor da vontade malévola atribuída ao outro, como também especificar e mapear os meios utilizados para levá-la à consecução. A partir daí, fica claro que o sentimento que vem tomar o lugar da angústia frente ao estranho não é, como no exotismo, o de admiração, mas o de ódio, o que leva à necessidade do desdobramento da estratégia racista na realidade, cuja perspectiva é a de apropriar-se do poder atribuído ao objeto de ódio racista. (SOUZA, 1994, p. 137)

Percebemos, por aqui, que as representações sociais da/o/e negra/o/e, tal como percebemos hoje, estão implícitas de “relações racistas de poder” (QUIJANO, 2009, p. 73) nas quais prevalecem narrativas hegemônicas, capazes de representá-la/o/e dentro de uma identidade fixada em estereótipos negativos que a/o/e inscreve num paradigma de inferioridade em relação aos corpos socialmente lidos como brancos. O que é sempre uma imagem construída a partir da ótica do branco, de um ser-capturado-pelo-outro, ou seja, uma construção de imagem inventada sobre o “outro”. Para Sueli Carneiro (2005, p. 125 - grifos da autora) “o racismo, posteriormente, se apoiará no imaginário aterrorizante construído pelos europeus sobre o africano e a África pela *intensificação do corpo negro* como portador do mal (...)”. Nesse sentido, Kabengele Munanga destaca que “quando os europeus entraram pela primeira vez em contato com povos diferentes deles: ameríndios, africanos, asiáticos, atribuíram a esses povos identidades coletivas, de acordo com seu olhar cultural, identidades que nada tinham a ver com as que esses povos se auto-atribuíam” (MUNANGA, 2012, p. 10).

Pode-se dizer que a ação da artista nos faz refletir sobre as narrativas que envolvem os corpos negros, que são associados tanto a um sentimento de fascínio quanto a uma sensação de medo ou horror. Essas narrativas constroem o “Outro” como algo ameaçador que precisa ser destruído e eliminado. Nesse sentido, a ação da artista, é uma “tentativa de reinscrever desorganizar o estigma de mulher negra e a monstrosidade da representação do corpo negro feminino numa metrópole colonial (MATTIUZZI, 2016, p. 05).

Ela performa a “fantasia colonial” (BHABHA, 2013) e a violência de se definir pessoas negras como primitivas, uma construção de discursos que extravasam o campo da admiração, pois têm por objetivo levar ao ódio racista, como visto nas palavras de Octávio de Souza sobre a relação entre exotismo e racismo. Penso que a construção estética da Musa

Michelle Mattiuzzi também absorve e devolve para audiência o olhar exótico ao performar o “estranhamente familiar”. No depoimento da artista sobre sua ação, podemos observar essas reverberações:

Dentro da minha questão política, dentro de um espaço, eu percebi que ser negro por si só você já traz uns questionamentos porque você ou é um corpo exótico ou você é marginal. Você está sempre dentro destes dois lugares, nessa dualidade cartesiana que me incomoda bastante. A gente nunca pode pensar numa ambivalência que vale isso e vale aquilo não; é sempre um ou um outro. Então eu comecei a pensar sobre essas coisas, esses constrangimentos. [...] Ou então você utiliza o corpo negro naquele lugar bem sexual, bem vender o corpo feminino de uma forma bem forte. Aí eu fiquei pensando como é que eu posso utilizar essas duas sensações em relação a estas características totalmente diferentes para fazer a performance? Aí eu percebi que a nudez é um problema ainda. Em qualquer lugar do mundo você está com o corpo nu é um problema. As pessoas, elas se assustam, têm uma provocação, tem uma coisa de ficar tenso em ver o outro nu. Ai o que é que eu penso dentro deste corpo nu? Esse corpo nu vai ter que fazer situações constrangedoras que o outro que vai estar vendo este corpo nu ele vai se constranger. Então as posições que eu escolho fazer com o corpo nu é um lugar de provocação e de constrangimento para o outro (...). (MATTIUZZI, 2013, s/p).

A escolha estética da nudez é um aspecto significativo que permite diversas leituras. Ela pode informar sobre o tratamento dado às pessoas negras escravizadas no período colonial. Sequestradas de diversos lugares de África e transportadas em porões de navios para o Brasil em estado de nudez e em condições degradantes. A nudez, nesse contexto, pode revelar a lógica da objetificação colonial dos corpos negros, uma marca do estado de vulnerabilidade e precariedade material da condição de cativo em que a sua exposição é associada ao primitivo, uma vez, dentro da religiosidade cristã, a ausência de vestimenta, corresponderia ao lugar de diferenciação moral entre humanos e animais (LOTIERZO, 2013). Expostas não apenas para o olhar dos estrangeiros, mas também dos outros escravizados. “sinto no corpo os olhares da opressão, as marcas de uma representação histórica de violência exclusão heterossexualidade compulsória prostituição” (MATTIUZZI, 2016, p. 09). Corpos desprovidos de sua privacidade e privados de sua liberdade, expostos à venda ou exibidos como entretenimento⁹² de pessoas brancas no Brasil.

A sua nudez também pode ser interpretada como lugar provocação e potência. Se o corpo nu pode ser um problema no espaço público, causando desconforto nas pessoas, Musa

⁹² Nesse ponto, lembramos das palavras de Lélia Gonzáles, ao afirmar que as imagens positivas atribuídas a homens e mulheres negras dentro do sistema racista brasileiro são as de cantor (a) e/ou compositor (a) de música popular, jogador de futebol, mulata. Na compreensão de Gonzalez, em todas essas imagens, há um elemento comum: a pessoa negra é vista como um objeto de entretenimento. Essa tipificação cultural dos negros também assinala outro elemento comum condensado em atributos corporais: força/resistência física, ritmo/sexualidade. Cf. GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

Michelle Mattiuzzi utiliza a sua nudez e as posições que assume em cena, como forma de provocar e constringer aquelas pessoas que a observam. Dessa forma, ela questiona e desafia as convenções sociais em relação à nudez de determinados corpos em nossa sociedade. Como potência, a sua nudez é um gesto em favor da vida, um movimento de liberdade, do direito ao seu próprio corpo, de exaltação da sua corporeidade, um processo de autodefinição e de autonomia de si. Se o corpo foi território da colonização, ele também pode ser território da descolonização, subvertendo os padrões hegemônicos de existência. A sua nudez não é voltada para o olhar voyeurístico do colonizador, mas sim para um olhar de reconhecimento e valorização de si, fortalecendo as diversas formas de subjetividade da mulher negra.

O teórico indiano Homi K. Bhabha, em *O Local da Cultura* (2013), mostra que o estereótipo é parte do discurso colonial, dependente do conceito de “fixidez”, que por um lado, denota rigidez e ordem imutável, por outro lado, desordem, degeneração e repetição na construção ideológica da alteridade. Ele seria uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido “como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na verdade ser provadas jamais no discurso” (BHABHA, 2013, p. 117).

Escamoteando as estratégias políticas e de dominação cultural, a repetição do estereótipo tem um percurso trilhado com a intenção de naturalizar as diferentes desigualdades sociais e raciais, os papéis sociais e imaginários como um consenso coletivo. Tal consenso é determinado por uma dada sociedade sobre um determinado grupo a partir de características de fácil reconhecimento ou traços comuns, colocando a realidade como algo imutável e estabelecida, produzindo efeitos de verdade e influencia também na forma como percebemos a realidade. Homi K. Bhabha afirma que:

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (BHABHA, 2013, p. 130)

A afirmação de Bhabha nos faz pensar que o estereótipo como simplificação da realidade, uma versão superficial dos fatos produz um repertório discursivo repetido capaz de fixar e engessar determinados grupos em determinados papéis sociais que não necessariamente fazem jus à realidade. A artista, ao se colocar em cena de forma profunda, ambígua, esgarça os estereótipos associados ao seu corpo, exercidos por imagens

excessivamente caricaturais, uma forma limitada de alteridade, essencialista, dentro de uma ordem imutável, elaborada pelo olhar do branco que posiciona e fixa as pessoas negras em uma ordem naturalizada e axiomática. A sua presença nua – um corpo feminino, negro e gordo desenvolvendo um repertório de ações que não estão em posições subservientes – é uma possibilidade de produção de discursos sobre si mesmo como afirmação, sobrevivência e emancipação da sua existência no mundo. Se, como afirma Homi K. Bhabha, o estereótipo é utilizado “como capaz de oferecer, *em um momento qualquer*, um ponto *seguro* de identificação” (BHABHA, 2013, p. 110), a performance aqui desafia o reducionismo e propõe uma desestabilização, pois não geram um ponto seguro de identificação para o espectador. Seu corpo é um corpo-arquivo vivo que desfaz as associações errôneas relacionadas a ele. É preciso, então, adensar mais uma camada para entender seu discurso. Pois sua ação, baseada nas ideias de Renato Cohen propõe “a eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos fazem com que o espetáculo de *performance* tenha uma leitura que é antes de tudo uma leitura *emocional*” (COHEN, 2002, p. 66). A força da sua ação está justamente na indefinição, abrindo-se para múltiplas interpretações, inaugurando novas possibilidades estéticas para além daquelas marcadas pelas lentes da colonialidade.

A sua estética provoca constrangimento no espaço da branquitude, assim como os olhares discriminatórios e excludentes lançados pelas pessoas brancas às pessoas negras. Ao rearranjar, de forma crítica, as imagens que são projetadas pelos brancos sobre seu corpo de mulher negra, ela transforma os estigmas sociais em uma ação subversiva. Ela revira os arquivos coloniais, os devora, mastiga e cuspe na boca dos espectadores, causando-lhes um desconforto racial, provocando questionamentos sobre o papel dos brancos na manutenção de uma ordem racista. Faz isso com o intuito de incomodar aqueles e aquelas que são coniventes com a branquitude. Ao mesmo tempo, ela aponta para o lugar que o branco se encontra dentro da violência racial: “meu corpo reinscreve a cartografia da violência pelo viés da estética, proponho refletir memórias de falas preconceituosas” (MATTIUZZI, 2016, p. 06). Dessa forma, ela desafia a ideia de brancura como símbolo de racionalidade, beleza, bondade, justiça e humanidade.

O choque e o constrangimento gerado na percepção de alguns membros do público talvez seja porque este “estranho” e “familiar” não está em cena na definição do olhar colonial, com o misto de fascínio e repúdio, mas na autodefinição de si. Ele se impõe não como objeto, mas como uma pessoa que é autora e autoridade da sua própria história, reinventando a si mesma e renomeando uma realidade que foi nomeada erroneamente pela

branquitude. Rompendo, então, com a construção do “Outro exótico”, do “corpo primitivo” ao mesmo tempo em que toca nos antigos imaginários, projeta outros que não estão mais dentro do que o projeto colonial predetermined. Sobre a fruição da sua obra, Michelle argumenta:

Encontrar-me em “*Merci beaucoup, blanco!*” experimento em performance arte - a minha presença negra nua - fazer com que meu corpo perpassasse por todos e, assim, acabe por reconstituir-me: quero devir-corpo, independentemente daquilo em que isso possa resultar. Rejeição, exclusão, expurgação, trauma, inferioridade, opressão, horror, choque... O meu corpo de mulher negra, o meu corpo marginalizado cercado por estas ideias e elas, cada uma à sua forma, acabam por contribuir para a definição da minha precariedade existencial social, embora a indefinição, por vezes, seja uma das minhas principais características; exatamente aquela que me possibilite o uso subversivo dos sentidos de existir no capitalismo. Migração compulsória. (MATTIUZZI, 2016, pp. 06-07)

A sua ação torna visível, mais uma vez, o que já está presente - os fantasmas, as imagens, os estereótipos que ainda continuam a dominar a sociedade brasileira. Por isso, causa espanto no público. Ela se apropria das imagens atávicas, do lugar exótico para desestabilizar os discursos colonialistas, colocando sua própria existência negada como afirmação de um ato político, transformando um imaginário racista em uma ação antirracista. A artista traz à cena a vivência de ser mulher negra em uma sociedade permeada pela ideologia branca racista, que dita os padrões estéticos, morais, educacionais, familiares, religiosos, entre outros. Como ela mesma costuma afirmar: “eu, mulher negra, fora dos padrões e das simetrias aceitas pela normatividade de uma sociedade colonial que afirma as representações da supremacia eurocêntrica, digo ao povo que fico” (MATTIUZZI, 2016, p. 04). Ao utilizar seu corpo pintado de branco, ela transforma a dor em política, o trauma em poética, a destruição em protesto de vida, a precariedade em potência, a história hegemônica em uma contranarrativa para esse corpo feminino negro, que nos convida a refletir sobre a complexidade cultural, geográfica e histórica do contexto brasileiro.

Tomando emprestadas as palavras de Diana Taylor, podemos afirmar que a ação de Mattiuzzi “baseia-se na noção de assombrar, a visualização que continua a agir politicamente mesmo quando excede o ‘ao vivo’” (TAYLOR, 2013, p. 207). Nessa perspectiva, o passado continua a assombrar nosso presente de forma marcante. Assim, ao acompanhar os rastros dessa ação e refletir sobre os temas subjacentes, é possível desenvolver uma consciência política no tocante às questões raciais, de gênero e de classe presentes em nosso país.

3.3 Renata Felinto: White Face and Blonde Hair

Nascida na cidade de São Paulo (SP), Renata Felinto (1978) é artista visual e professora adjunta de Teoria da Arte da Universidade Regional do Cariri/CE. Doutora, mestra em Artes Visuais, e bacharela em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (IA/UNESP), é também licenciada em Artes Plásticas pelo Centro Belas Artes, especialista em Curadoria e Educação em Museus de Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). Foi professora de Arte e Cultura Africana no curso de pós-graduação História da Arte: Teoria e Crítica no Centro Belas Artes de São Paulo, coordenadora do Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil, integrou o conselho editorial da revista *O Menelick 2º Ato*. A artista tem uma extensa produção artística em diferentes linguagens como instalações, fotografia, pintura e desenho e performances dentre outros, que foram expostas no Brasil e no exterior. Sua produção intersecciona arte, feminino/feminismo e identidade afrodescendente.

Os trabalhos artísticos de Felinto foram apresentados em grandes instituições de visibilidade como nas exposições individuais, dentre as quais destacam-se: *Afro Retratos*: exposição itinerante pelas unidades do SESI do Estado de São Paulo (São Paulo, 2016); *1ª Mostra Cultural da Mulher Afro, Latino-americana e Caribenha*, Centro de Cultura e Formação da Cidade Tiradentes (São Paulo, 2015); *Tracker Tower*, curadoria Alexandre Araújo Bispo (São Paulo, 2012); *White Face and Blonde Hair*, exposição itinerante pelas unidades do SESI do Estado de São Paulo (2016); *Afro Retratos: A Identidade de Nós*, SESC Carmo, Programação *Estéticas das Periferias*, curadoria Renata Felinto e Antônio Sérgio Moreira (São Paulo, 2014); *Penso, logo resisto*, SESC Bauru (Bauru SP, 2004).

Também fez exposições coletivas: *Feira Internacional de Arte Contemporânea curadoria Pascale Óbolo* (Paris França, La Colonie, FIAC, 2017); *Negros Índicios*, Conjunto Cultural da Caixa, curadoria Roberto Conduru (São Paulo, 2017); *Diálogos Ausentes*, Galpão Bela Maré, curadoria Diane Lima e Rosana Paulino (Rio de Janeiro, 2017); *Uterotopias*, A Mesa Galeria, curadoria Leonardo Bertolossi (Rio de Janeiro, 2017); *Metrópole: Experiência Paulistana*, Estação Pinacoteca, curadoria Tadeu Chiarelli (São Paulo, 2017); *Diálogos Ausentes*, Instituto Itaú Cultural, curadoria Diane Lima e Rosana Paulino (São Paulo, 2016); *Afro como Ascendência, Arte como Procedência*, SESC Pinheiros, curadoria de Alexandre Araújo Bispo (São Paulo, 2013) e *De um lugar no mundo*, Cento e Quatro curadoria de Antônio Sérgio Moreira (Belo Horizonte, 2013).

Em 2012 recebeu o Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-Brasileiras pelo Ministério da Cultura e pela Fundação Cultural Palmares pelo desenvolvimento da série *Afro Retratos* e, em 2018 recebeu o Prêmio Clóvis Moura (Fundação Nacional de Artes – FUNARTE) pela Rede Antirracista Quilombação na categoria artes visuais, por contribuição das suas obras no enfrentamento ao racismo. A produção de Renata Felinto entrelaça identidade e gênero, tencionando as construções estéticas e culturais de ambos. Vejamos o que a artista fala sobre sua produção:

Meus trabalhos sempre partiram de meus incômodos, problematizações, constatações, reflexões acerca de mim no mundo, da minha relação com as pessoas, que são os seres mais interessantes que existem no planeta. Cada pessoa como um universo. Entre 2010 e 2011, desliguei-me/desligaram-me de um emprego formal e *Afro Retratos* surgiu aí. Uma série de pinturas nas quais me desvinculei propositalmente da tradição da pintura produzida no Brasil, me representei como mulher de vários lugares. Foi o pontapé para pensar-me na performance como uma linguagem em diálogo constante com a (minha) vida, com o que pulsa, respira, transpira. (FELINTO, 2017, p. 82)

Na performance *White Face And Blonde Hair*, que faz parte da série *Também Quero Ser Sexy* (2012)⁹³, Renata Felinto se autorrepresenta como uma mulher branca e loira, sedutora e sorridente com ostensiva capacidade de consumo do luxo oferecido na Rua Oscar Freire em São Paulo. Articulando as noções de gênero, raça e classe, Felinto troca as suas referências corporais ao se travestir de mulher branca com uma peruca loira, usando códigos de vestimenta que lembram uma executiva: joias, óculos escuros, bolsa dentre outros acessórios. O rosto dela está maquiado de forma embranquecida, mas as suas mãos estão na sua cor natural. Com postura altiva, sempre sorridente e extravagante, Felinto caminha por um dos endereços mais nobres da capital paulista e de forte segregação racial, o que nos faz pensar na relação entre corpo negro e espaço público. Assim como o público de alto poder aquisitivo consumidor do local, Felinto olha as vitrines das lojas, entra em algumas delas, realiza compras, entra na cafeteria para degustar um café, ver revistas e observa o movimento dos transeuntes. Falando sobre a performance a artista coloca:

(...) esse trabalho fala de branquitude. É um trabalho que eu pensei a partir justamente de tudo que é branco ou valores sociais que são rapidamente identificados como brancos ou rapidamente pertencentes aos grupos hegemônicos brancos e que não são rapidamente conectados à população negra. [...] o trabalho exalta um padrão de beleza, que é um padrão de beleza de mulher branca que não necessariamente se refere só as mulheres loiras, mas as brancas e até mesmo as negras quando estão dentro de um biótipo (...). (FELINTO, 2018, s/p)

⁹³ Cf. FELINTO, Renata. *White Face and Blonde Hair*. **Vimeo**. Disponível em: <https://vimeo.com/361849837>

Vejam as imagens:

Figura 34 Registros de White Face and Blonde Hair, na Rua Oscar Freire (2012)



Colagem de imagens. Fotografia: Crioulla Oliveira. Fonte:

Figura 35 Renata Felinto em White Face And Blonde Hair (2012).



Fotografia: Crioulla Oliveira. Fonte: Acervo pessoal de Renata Felinto⁹⁴

A performance da artista coloca uma lente de aumento na intensa invisibilidade da identidade branca, revelando que, em uma sociedade racializada em que a supremacia é branca, não existe invisibilidade e neutralidade no ser branco. Pelo contrário, existem privilégios raciais matidos, nos quais as pessoas desse grupo, conscientes ou não, propagam atitudes e ações racistas. Essas atitudes justificam, mantêm e reproduzem as desigualdades raciais, visando proteger seu próprio grupo racial, considerado como “sujeitos normais” enquanto outros grupos são constantemente marginalizados, considerados desviantes ou inferiores. Como afirma Bento (2002, p. 28), “mesmo em situação de pobreza, o branco tem o privilégio simbólico da brancura, o que não é pouca coisa”.

A partir das ideias da ensaísta Jota Mombaça, podemos observar em Renata Felinto um exercício de produção imagética que racializa o branco e nomeia a norma, “cuja brancura é menos uma cor, e mais um modo de perceber a si e organizar a vida, uma inscrição particularmente privilegiada na história do poder e uma forma de presença no mundo” (MOMBAÇA, 2016, p. 10). A artista realiza uma performance que espelha os gestos e ações da branquitude, buscando perturbar a lógica de privilégio associada a essa posição social de

⁹⁴ Cf. FELINTO, Renata. **Renata Felinto**. Disponível em: <https://renatafelinto.wordpress.com>. Acesso em: 20 mar. 2021

dominação e controle. Nesse contexto, Jota Mombaça diz que “a não-marcação é o que garante às posições privilegiadas (normativas) seu princípio de não questionamento, isto é: seu conforto ontológico, sua habilidade de perceber a si como norma e ao mundo como espelho” (MOMBAÇA, 2016, p. 11).

O trabalho da artista desperta nossa consciência para compreender que o branco não apenas se beneficia dentro da estrutura racializada, mas também é um agente ativo na sua manutenção, por meio de mecanismos diretos de discriminação e da produção de um discurso que promovem a ideia de democracia racial, branqueamento e branquitude. Esses mecanismos de produção de desigualdades raciais foram construídos de maneira a garantir que os brancos ocupassem posições mais altas na hierarquia social, sem que isso fosse reconhecido como privilégio de racial (SCHUCMAN, 2012).

Renata Felinto, ao performar a branca loira mimada e alienada no espaço público, provoca questionamentos e reflexões sobre os privilégios simbólicos e materiais associados à identidade racial branca, herdados dos processos de colonização europeia e que perduram e se reproduzem nos dias atuais. A ação problematiza a violência racial e evidencia como os sujeitos brancos se beneficiam dela, tanto de forma concreta quanto simbólica. Através dessa performance, somos confrontados com as consequências do excesso de visibilidade atribuído às pessoas negras no espaço público enquanto os corpos brancos são tratados como neutros, normais e naturais de acordo com a lógica racista. Essa reflexão ecoa as palavras do psicanalista Jurandir Costa:

o belo, o bom, o justo e o verdadeiro são brancos. O branco é, foi e continua sendo a manifestação do Espírito, da ideia, da Razão. O branco, a brancura, são os únicos artífices e legítimos herdeiros do progresso e desenvolvimento do homem. Eles são a cultura, a civilização, em uma palavra, a “humanidade”. (COSTA, 1984, p. 05)

Pelas escolhas estéticas da artista – como seu vestuário, a peruca de cabelos sintéticos loiros e liso e que ainda carrega uma franja, o *scarpin* preto, os colares de pérolas falsas, o leque florido para espantar o calor dos trópicos, os óculos escuros em modelo “gatinha”, a camisa branquíssima, a meia-calça e saia-lápis e a bolsa (SANTOS, 2019) – penso que a categoria classe é mais do que uma questão econômica com os meios de produção. Ela está relacionada aos padrões do comportamento, formação corporal e práticas sociais adotadas que levam a identificação de um certo corpo como pertencente a uma certa classe. Por isso, nesse trabalho a artista assume uma outra forma de andar, um outro repertório gestual, uma outra

forma de comportar-se no espaço público. Dentro dessa questão, a escritora Rita Mae Brown (1974) destaca que:

Classe é muito mais do que a definição de Marx sobre a relação com os meios de produção. Classe envolve o comportamento que adotamos, nossos pressupostos básicos sobre a vida. Nossa experiência (determinada por nossa classe) valida esses pressupostos, a forma como somos ensinados a nos comportar, o que esperamos de nós mesmos e dos outros, nosso conceito de futuro, como entendemos os problemas e os resolvemos, como nos sentimos, pensamos, agimos. São esses padrões de comportamento que as mulheres de classe média resistem a reconhecer, embora possam estar perfeitamente dispostas a aceitar a classe em termos marxistas, um truque hábil que ajuda a evitar lidar de verdade com o comportamento de classe e mudar esse comportamento nelas mesmas. São esses padrões de comportamento que devem ser reconhecidos, compreendidos e alterados. (BROWN, 1974 *apud* hooks, 2015, p. 196)

A partir das questões levantadas, podemos observar que Renata Felinto usa o “travestismo de classe” como dispositivo estético para revelar camadas e dimensões da branquitude, ancorada em modos comportamentais, vestimentas, estilo e hábitos de consumo como mecanismos de diferenciação de outros grupos raciais e sociais.

Tem algumas questões naquele trabalho que se refere aos padrões de consumo e de comportamento da branquitude. A gente fala muito no padrão de beleza e esquece às vezes que a branquitude, ela se ancora não só na aparência, mas também em algumas práticas que inclusive negros de classe média quando acendem acabam incorporando como, por exemplo, você sai para passear, mas não sai para ver a rua, para ver as pessoas, para ir a uma biblioteca, a um parque, mas você sai para comprar, para consumir. Este sair para comprar da branquitude representada no White Face And Blonde Hair, é a branquitude que sai para ir ao shopping como um passeio, então essa branquitude sempre vai comprar alguma coisa. E pensar nisso como valor, de distinção social, de ostentação, de demarcação do que você pode fazer e que o outro não pode fazer porque não tem o mesmo poder aquisitivo que você. Pensando em padrões de comportamento também falando sobre essa branquitude, até o andar dela é um andar que se distingue da população negra. Porque eu lembro quando eu era mais nova eu tentava andar de maneira que eu não rebolesse, eu percebia as meninas brancas andando e o andar delas era mais endurecido, e eu achava na minha concepção, que chamava menos atenção. Então na performance também tem essa tentativa de andar mais ereto, de um pé que vai na frente do outro, de um quadril que se mantém no lugar. É impossível se manter no lugar se você está andando, mas é um quadril que não balança, que não vai balançar as nádegas consequente não faz o movimento de rebolar. Então neste trabalho ele é totalmente a negação da negritude. Não é possível para mim identificar nesses valores uma relação com a negritude, mas com a branquitude. (FELINTO, 2018, s/p)

Penso que a ação de Renata Felinto mostra que ser branco vai além das características físicas, pois envolve uma forma de performar e se relacionar com o mundo, permeada de silêncio e omissão diante das desigualdades raciais presente no Brasil. Nesse contexto, a psicóloga social Lia Vainer Schucman destaca que:

é preciso pensar o poder da branquitude como princípio da circularidade ou transitoriedade (FOUCAULT, 1999), compreendendo-o como uma rede na qual os sujeitos brancos estão conscientes ou inconscientemente exercendo-o em seu cotidiano por meio de pequenas técnicas, procedimentos, fenômenos e mecanismos que constituem efeitos específicos e locais de desigualdades raciais. (SCHUCMAN, 2012, p. 23)

Ao performar a branquitude, Renata Felinto provoca questionamentos, críticas e problematizações em relação ao humor racista no Brasil. O jurista e pesquisador Adilson Moreira, ao analisar personagens de programas humorísticos e decisões judiciais em relação ao crime de injúria racial no contexto brasileiro, defende a tese de que o humor racista não possui uma natureza benigna porque ele é um meio de propagação de hostilidade racial. O autor interpreta esse tipo de humor como um projeto de dominação racial baseado na noção de inferioridade moral de minorias raciais na qual o grupo racial dominante através de inúmeras representações culturais construídas por pessoas brancas legitima quem merece ou não ser estigmatizado, desprezado, insultado, vilipendiado, desmoralizado e desumanizado dentro da cultura brasileira. Definindo o conceito de racismo recreativo o autor destaca:

Esse conceito designa um tipo específico de opressão: a circulação de imagens derogatórias que expressam desprezo por minorias raciais na forma de humor, fator que compromete o status cultural e o status material dos membros desses grupos. Esse sistema de opressão tem o mesmo objetivo de outras formas de racismo: legitimar hierarquias raciais presentes na sociedade brasileira de forma que oportunidades sociais permaneçam nas mãos de pessoas brancas. Ele contém mecanismos que também estão presentes em outros tipos de racismo, embora tenha uma característica especial: o uso do humor para expressar hostilidade racial, estratégia que permite a operação do racismo, mas que protege a imagem social de pessoas brancas. (MOREIRA, 2018, pp. 21-22)

Na citação acima, podemos interpretar que o autor trata o racismo recreativo como uma política cultural que utiliza o humor para expressar hostilidade em relação a minorias raciais, hierarquizar grupos raciais e perpetuar a ideia de que apenas membros do grupo racial dominante podem ocupar posições de poder e prestígio. O racismo recreativo opera como um dispositivo de poder e dominação que perpetua o racismo enquanto um sistema de opressão que desqualifica e desmoraliza as minorias raciais, ao mesmo tempo em que permite que os membros que compõem a identidade racial branca possam manter uma imagem e uma percepção positiva sobre si mesmo. Dentro desse contexto, as piadas racistas reforçam a superioridade racial branca e a ideia de que as pessoas negras devem permanecer em posições de subalternidade:

Piadas racistas só adquirem sentido dentro de um ambiente cultural marcado pela opressão e discriminação racial; sempre temos a presença de pessoas que são minorias raciais ou que são identificadas por serem membros desses grupos; a violência, o desprezo, a condescendência são parte integrante dessas piadas. (MOREIRA, 2018, p. 58)

Conforme as ideias de Moreira (2018), o humor racista propaga um discurso de ódio porque ele comunica desprezo em relação às minorias raciais, “expressam um consenso social dos membros do grupo majoritário sobre o valor de pessoas que pertencem a minorias raciais” (MOREIRA, 2018, p. 58). Para o autor, piadas racistas são um tipo de mensagem e, assim como todas as mensagens, expressam valores sociais que não estão desprovidos de sentidos culturais. E nesse sentido, piadas racistas refletem a moralidade da sociedade, apontando para quem merece respeito e quem não merece nosso apreço. Como, por exemplo, as piadas feitas com pessoas negras, mulheres, pobres, nordestinos, homossexuais, pessoas transgênero e demais grupos que mostram implicitamente processos de marginalização racial e o desprezo que sentem por grupos ditos minoritários. É sobre as questões, que dizem respeito aos estigmas, injúrias e depreciações em relação a população negra, que a performance de Felinto se debruça:

White Face And Blonde Hair responde inicialmente a uma permissividade social de se ridicularizar e de fazer da população negra uma eterna caricatura que a gente vê em muitos lugares, no dia-a-dia, nas piadas, nos comentários que na verdade são práticas racistas naturalizadas. Quando você quer falar que uma pessoa não é ninguém chama essa pessoa de negro, quando você quer falar zé povinho, você usa a palavra negro ou a palavra negra como forma de tratamento. O que algumas pessoas vão entender que é um tratamento doce, mas eu entendo como se fosse uma forma de apagamento do sujeito. A pessoa que é sua interlocutora que você chama de negro ou de negra, ela não é ninguém: meu negro e minha negra. Esse trabalho está falando sobre a ridicularização do ser negro, essa caricatura do negro que a gente tem socialmente que coloca as pessoas negras num padrão de negritude criada pelos brancos. (FELINTO, 2018, s/p)

Se o verdadeiro motivo do humor racista é ridicularizar as minorias raciais, Renata Felinto utiliza o *whiteface* como forma de satirizar a branquitude e seus comportamentos, questionando o racismo recreativo e o uso do procedimento *blackface* como uma prática no qual pessoas negras são ridicularizadas para o entretenimento de brancos a partir da formulação e reforço de estereótipos negativos nas produções humorísticas da televisão brasileira. Em uma entrevista concedida à jornalista Oslaine Silva, a artista afirma:

O problema é que esses personagens, geralmente, estão em programas humorísticos satirizando a população negra a partir de estereótipos que o outro, o branco, colonizador, pessoa num lugar hegemônico, lugar dominante na sociedade imputou

a nós negros como se fossem características próprias biologicamente do ser negro. Então, esses personagens usam os recursos como o jeito de andar, de falar, de sorrir no teatro *chamado blackface*, ou seja, cara preta, que é um tipo de máscara tradicional dessa arte, geralmente satiriza a população negra nos colocando em uma situação ridícula. (SILVA, 2018, s/p)

No programa humorístico *Zorra Total*, da Globo no ano de 2012, o ator Rodrigo Sant'Anna interpreta a personagem Adelaide, com recorte de gênero, raça e classe: uma mulher, negra, pobre e feia, que perambula pelos corredores do metrô com seu tablet, pedindo esmolas aos passageiros. Para a caracterização de Adelaide, o ator usa o recurso do *blackface*, com o rosto pintado de preto, usa um nariz falso, uma prótese na boca para demonstrar que não tem os dentes da frente, uma peruca de cabelos crespos despenteado e como indumentária usa roupas velhas. A personagem traz vários estereótipos negativos que ridicularizam e desvalorizam ainda mais a mulher negra em nossa sociedade. O texto dramaturgicamente falado pela personagem denota um baixo domínio da norma culta, reforçando o estereótipo preconceituoso de que as pessoas pobres e negras não dominam este código linguístico. A personagem contracenava com atores e atrizes em sua maioria brancos que riem dela, o que mostra nas lentes racista o lugar social do negro e a superioridade do branco em relação a condição socioeconômica da população negra.

O personagem também era construído a reforçar a superioridade moral de pessoas brancas de classes superiores porque ela representava vários elementos que ao longo do tempo vem sendo considerados como pessoas inferiores: impureza moral associada à pobreza e a degradação moral como produto da condição racial. (MOREIRA, 2018, pp. 76-77)

O quadro humorístico foi criticado e retirado do ar. Protestos de personalidades como o rapper Emicida:

deixo aqui meu desprezo a este 'humorista' que se aproveita da triste situação em que esta sociedade doente colocou nossas mães/irmãs/esposas/amigas. E maior ainda é minha tristeza com nossos irmãos pretos/brancos/índios que não conseguem identificar tamanha violência racial adentrando suas casas. (MORAIS, 2012, s/p)

Diversas ONGs e espectadores denunciaram o programa à Ouvidoria Nacional da Igualdade Racial, da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República, sob a alegação de que o personagem apresenta “estereótipos racistas”:

(...) o personagem Adelaide do *Zorra Total* não é humor. Trata-se de alguma coisa criada por mentes racistas que utiliza um conjunto de estereótipo historicamente

construído pela sociedade brasileira para representar negros e negras. Isto fica claro no dialeto e nas interações sugeridas pelos quadros exibidos. Um personagem feminino caótico, confuso em suas estórias familiares, tendo como contradição o acesso à tecnologia e sua condição de pobre e negro. (MARTINS, 2012, s/p)

A performance da artista é um questionamento à exclusão moral, desvalorização e a desqualificação sistemática de minorias raciais pelo uso do *blackface* e do humor racista: os excluídos moralmente são considerados sem valor, indignos e, portanto, passíveis de serem prejudicados ou explorados. A exclusão moral pode assumir formas severas, como o genocídio; ou mais brandas, como a discriminação (BENTO, 2002). Ao mesmo tempo em que permite que as pessoas brancas mantenham uma representação positiva sobre si mesmas ao encobrir a hostilidade racial por meio do artifício do humor (MOREIRA, 2018).

Figura 36 Felinto em White Face, And Blonde Hair.



Fotografia: Crioulla Oliveira. Fonte: Acervo pessoal de Renata Felinto⁹⁵

⁹⁵ Cf. FELINTO, Renata. **Renata Felinto**. Disponível em: <https://renatafelinto.wordpress.com>. Acesso em: 20 mar. 2021

Em se tratando sobre padrões de beleza e branquitude, Schucman (2012) coloca que a concepção estética e subjetiva construída diariamente acerca da branquitude é, em nossa sociedade, supervalorizada em relação às identidades raciais não brancas. Schucman, em sua pesquisa de campo, ao analisar as entrevistas e as conversas com sujeitos paulistanos que se auto identificaram como brancos, de diferentes classes sociais, idade e sexo, colocará a categoria de “superioridade estética” como um dos traços fundamentais da construção da branquitude no Brasil: “a estética da branquitude é valorizada não apenas por ser mais uma das diversas estéticas disponíveis em nossa sociedade, mas sim por ser aquela significada como a ‘verdade’ do belo, e que estabelece uma hierarquia em relação aos não brancos” (SCHUCMAN, 2012, p.71).

Sabemos que o colonialismo associou o branco sempre ao “sublime” e o negro ao “execrável” (FAUSTINO, 2015). No padrão de beleza ocidental, a ideia de belo está associada a pertença racial branca e, definir o que é belo implica necessariamente definir também o que é feiura e neste jogo relacional: “o Branco representa a bondade e o Negro, a maldade; o Branco é a beleza e o Negro, é a feiura; o Branco é a humanidade, razão e desenvolvimento e o Negro, a natureza e o atraso; o Branco é o sujeito e o Negro, mero ‘objeto em meio a outros objetos’” (FANON, 2008 *apud* FAUSTINO, 2017, p. 130). Ter este padrão de beleza no Brasil “significa pensar que cabelos lisos, pele clara, olhos claros e traços afinados façam parte do modelo vigente de beleza em corpos humanos” (SCHUCMAN, 2012, s/p).

Neste contexto, a escritora, feminista negra, arquiteta e urbanista, Joice Berth destaca que:

é fundamental para o processo de luta no campo da estética que fique evidente que toda essa construção negativa da imagem da pessoa negra não teve outra motivação senão sociopolítica. A inferiorização da aparência e da estética negra em detrimento da branca, foi tão somente uma das tecnologias empregadas para sustentar e justificar o sistema de opressão e exploração de sujeitos para o acúmulo de privilégios sociais (...). (BETH, 2018, p. 100)

É exatamente na perspectiva de quebrar esse sistema de dominação alienador com sua eficácia secular que a performance de Felinto se insere. Ela performatiza o corpo da mulher branca dentro de um biótipo específico. É tomando os sinais diacríticos da identidade racial branca e ridicularizando-os que a artista evidencia as políticas de exclusão fenotípicas que estão naturalizadas na sociedade brasileira.

Felinto performa a estética branca revelando uma herança branca do período escravocrata com sua falaciosa superioridade narcisista que só leva a processos de exclusão, discriminação e desigualdade racial de pessoas não brancas e que não segue a estas características fenotipicamente:

tanto este traço de superioridade estética quanto o padrão de beleza de nossa cultura não é algo natural ou dado aos brancos. Mesmo assim, essa imagem de belo produz significados compartilhados, dos quais os sujeitos se apropriam, singularizam, produzem sentidos e atuam sobre eles, de alguma forma reproduzindo-os ou contrapondo-os. (SCHUCMAN, 2012, p. 71)

Dentro dessa lógica, a pesquisadora Liv Sovik diz que “ser branco no Brasil é ter a pele relativamente clara, funcionando como uma espécie de senha visual e silenciosa para entrar em lugares de acesso restrito” (2005, p. 171). É sobre o signo da branquitude que Felinto, ao entrar nos lugares mais caros da cidade de São Paulo impõe sua brancura como sinal de protesto, revelando as relações raciais no Brasil, cuja característica principal seria uma falta de conflito aberto e a convivência pacífica de sofrimento e gozo (SOVIK, 2005).

Felinto, ao atuar na dimensão subjetiva do racismo e da branquitude, leva-nos a refletir sobre a ideia normativa que naturaliza o branco como “universal” (CARDOSO, 2008), bem como sobre os padrões de beleza feminino normativo branco e ocidental imposto “universalmente” a todas as mulheres não brancas, que reflete na diferenciação de lugares ocupados por negros e brancos dentro de uma sociedade estruturada pelo racismo.

Se o pesquisador Jorge Hilton de Assis Miranda (2017), ao partir do termo *habitus* de Bourdieu definiu branquitude como, “habitus racial”, uma faceta do racismo, “um sistema de pensamentos e comportamentos condicionados, individuais e coletivos, que outorga duradouros privilégios – simbólicos e materiais- para as pessoas de fenótipo branco” (2017, p. 65), Felinto nos revela a opressão racial da branquitude, com os seus privilégios raciais sustentados pelo mito falacioso da democracia racial, como máscara do racismo que só beneficia os privilégios da brancura no Brasil que, “ao longo da história do país, vem servindo ao triste papel de favorecer e legitimar a discriminação racial” (BENTO, 2002, p. 48).

A performance revela como os padrões de beleza que vigoram no Brasil ainda são, extremamente, eurocêtricos e excludentes, estruturando processos contínuos de violência contra às mulheres não brancas e que não estão dentro de um padrão dominante de beleza branca. Concordarmos com os argumentos de Sovik quando evidencia que no Brasil, “ser branco exige pele clara, feições europeias, cabelo liso; ser branco no Brasil é uma função social e implica desempenhar um papel que carrega em si uma certa autoridade ou respeito

automático, permitindo trânsito, eliminando barreiras. Ser branco não exclui ter sangue negro” (SOVIK, 2004, p. 366).

A performance de Felinto exemplifica as palavras de Otávio Frias “presença maciça de loiras no imaginário da mídia e do showbiz não é fenômeno tão frívolo, nem tão gratuito. (...). Basta folhear as revistas de ostentação da riqueza e do ócio para verificar o avanço da ‘loirização’ como etapa superior do ‘embranquecimento” (FRIAS, 09 Dez. 1999, p. 2).

Renata Felinto, como mulher negra, resolveu falar sobre a estrutura de poder utilizando os mecanismos da opressão. Trata-se de uma estética que veste a máscara branca para questionar o papel de opressor; dito de outro modo, o lugar do branco na manutenção do racismo. Através dessa estratégia, ela desafia as noções de invisibilidade, neutralidade, normatividade e silêncio associadas à branquitude. Nesse contexto, Maria Aparecida Bento aponta que:

O silêncio, a omissão, a distorção do lugar do branco na situação das desigualdades raciais no Brasil têm um forte componente narcísico, de autopreservação, porque vem acompanhado de um pesado investimento na colocação desse grupo como grupo de referência da condição humana. Quando precisam mostrar uma família, um jovem ou uma criança, todos os meios de comunicação social brasileiros usam quase que exclusivamente o modelo branco. (BENTO, 2002, p. 30)

A ação de Renata Felinto desobedece aos padrões racistas impostos como supostamente “universais”, contribuindo para a elaboração de uma contra-narrativa negra alinhada com o movimento antirracista. Essa postura representa um posicionamento político de confronto a velhos imaginários que impactam a autoestima e a autoimagem das mulheres que não se enquadram no padrão de beleza propagado como ideal, normal e natural. Dessa forma, a artista busca abrir novas perspectivas estéticas que questionam as tradições racistas no contexto brasileiro.

3.4 Luanah Cruz: Tentativa de Pin-Up: Raspadinha de caramelo

Luanah Cruz tem formação multidisciplinar que integra as artes da cena, artes visuais, música e arte-educação. Atua como performer, atriz, cantora, dançarina, arte-educadora, produtora e gestora cultural. É especialista em Música e Imagem (2020) pela Faculdade Santa Marcelina (FASM), e bacharela em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC-SP (2008), cofundadora do Coletivo Intrânsito e integrante do Coletivo Preta Performance. Cruz se define da seguinte forma:

Mulher, bissexual, negra, paulistana de origem periférica, irmã mais velha de quatro mulheres, primeira mulher na linhagem materna a concluir a graduação e pós-graduação, artista da cena e das artes visuais com trajetória que se constitui por experiências amadoras, acadêmicas, institucionais e pelo circuito independente de artes, formada como cantora nas rodas de samba na laje em festas familiares, como arte-educadora, produtora e gestora cultural pelas experiências de trabalho. (CRUZ, 2021, s/p)

A artista desde 2005, desenvolve o projeto de Arte-Vida *A experiência da vida é a pergunta*, usando seu corpo, suas experiências, trajetórias e memórias como plataforma de criação. Composto de experimentos em performance, intervenção urbana, instalação, happening, fotografia, vídeo e música, que trata de temas como identidade, visibilidade, pertencimento, ancestralidade, afetividade, imagem e representação da mulher negra. Com esse projeto, participou, entre outros, de: *Abraço Coletivo - Ateliê 397* (SP/2019); *Gira Circuito Itinerante de Performances* (SP/2019 - PB//2018); *Bastardas V: Dissidentes e Abjetos* - UEM (2018); *Reperformar o Afeto: Professores Performers* UFRN (2018); *Festival La Plataformance* (SP/2017); *Mostra SESC Cariri de Culturas* (2017); *Projeto Presença Permeável, Praça das Artes* (2017); *Zona PFV Exibição, SESC Santana* (2017); *XOKE - Mostra independente de arte de guerra* (SC/2017 e 2016); *Sarau do PI, Sesc Taubaté* (SP/2016) e *Casa das Rosas* (SP/2015); *Festival Baixo Centro - 1ª edição* (SP/2012), *V Festival de apartamento* (SP/2009); *I Fórum Estadual de Performance* (SP/2007); e *Corpoinstalação 2ª edição - SESC Pompéia* (SP/2007).

É a partir de minha localização, de onde venho, das tradições, tecnologias, valores e conquistas de meus antepassados e ancestrais, do meu corpo, de meus deslocamentos, das experiências que tive/tenho, sabedoria adquirida pela vivência e por meio dos sentidos, e aprimorada no decorrer do tempo, que minhas pesquisas/ações se desenvolvem. Me movo e crio a partir das estéticas da kitnet, da roça, das rodas de samba na laje, da preparação dos alimentos e dos almoços em família, dos macerados para a feitura de garrafadas, das experiências e memórias dos terreiros de candomblé, da comida compartilhada, dos pés descalços, dos quintais de terra batida e cimento queimado, das águas e paisagens vistas nas caminhadas e pelas janelas das casas, dos ônibus, dos trens, dos carros... É com e através desses referenciais que existo, encontro e invento modos de habitar os espaços, de me organizar. (CRUZ, 2021, s/p)

O conceito de Performance Negra, no seu entendimento, são ações “concebidas e realizadas, por artistas negras, negres e negros, que se organizam estética e politicamente e que tratam e refletem as experiências de suas negritudes” (CRUZ, 2021, s/p). Para a artista, a performance, assim como a arte como um todo, pode ser um meio de desestabilizar construções sociais sobre o corpo feminino negro dentro do imaginário social brasileiro. Para ela, a experiência artística, na medida em que é um espelhamento da realidade, pode ser capaz

de propor uma espécie de reinvenção da vida, possibilitando outras formas de sociabilidade e de criação de espaços de reflexão, denúncia, inversão e espaços-tempos de ressignificação das posições e imaginários sociais.

Crio e produzo artisticamente a partir da existência, do cotidiano e da margem, atualizando memórias, recriando espaços e tempos, revelando processos de desconstrução, reconhecimento e autodefinição, na busca por ultrapassar as fronteiras de raça, classe e gênero, como uma estratégia radical de sobrevivência, emancipação, descolonização e possibilidades de expansão do lugar do corpo. (CRUZ, 2021, s/p)

O corpo da artista e sua experiência social de mulher negra são o fio condutor da criação de suas ações, uma vez que as questões raciais e de gênero têm impacto nas suas escolhas estéticas: “sendo uma mulher negra, brasileira e de origem periférica, que tem o corpo e suas memórias como disparadores para a criação, as estéticas de meus trabalhos refletem, e alguns tem mais diretamente como estudos disparadores, questões de raça e gênero” (CRUZ, 2021, s/p).

Atuando também sobre os processos de subjetividade e racismo, com os modelos e imagens femininas que reforçam a identidade racial branca – com seu fantasioso padrão de beleza vista como universal –, temos a performance *Tentativa de Pin-Up: Raspadinha de caramelo* (2016). No programa de ação, a artista apresenta a diferentes pessoas do público uma espécie de catálogo que contém imagens de mulheres brancas sensuais, provocantes e até mesmo nuas – *Pin-Ups*, divas do cinema, da música pop, capas de revistas pornográficas, celebridades, amadoras etc. –, convidando-o a selecionar uma das imagens. Após selecionar as imagens e anotar os nomes das pessoas que a escolheram, ela vai até o espaço da performance e deixa as imagens separadas em um determinado local. O ambiente onde vai acontecer a performance está coberto com papel kraft, há um banco e em cima dele, uma panela, cera de depilação e uma espátula de madeira. A artista veste um vestido retrô e por baixo está com roupa íntima sexy. O seu rosto está com uma maquiagem composta por batom vermelho, olhos bem delineados, cabelos no estilo *rockabilly* que lembra o estilo *pin-up-girls*.

A artista dança com poses provocantes, sugestivas, olhares insinuantes e persistentes, sugerindo um strip-tease, utilizando-se de diferentes canções cujos versos mobilizam imaginários machistas, visões erótico-sensual, conotações sexuais. Dentre elas, o poema gravado “Receita de Mulher”⁹⁶ de autoria do poeta brasileiro Vinícius de Moraes, que faz uma

⁹⁶ As muito feias que me perdoem / Mas beleza é fundamental. É preciso / Que haja qualquer coisa de flor em tudo isso/ Qualquer coisa de dança, qualquer coisa de haute couture/ Em tudo isso (ou então /Que a mulher se

descrição ideal de beleza do corpo feminino, reiterando os estereótipos de feminilidade sob a ótica masculina. Em seguida faz a ação de se despir e coloca as imagens selecionadas pelo público distribuídas no espaço da performance. Após este momento, ela pega a espátula que está dentro da panela e começa a passar cera em diferentes partes do seu corpo. Com a cera um pouco mais seca no seu corpo, ela vai olhando para as poses que foram escolhidas e as reproduzindo no seu corpo, como uma dança. Com o corpo coberto por cera, cria-se uma armadura-casulo cor de caramelo que conforme sua coreografia com as poses vai se desprendendo do seu corpo em forma de carcaças e estilhaços por todo espaço da performance. Após dançar as poses, ela retira do seu corpo a cera solidificada que sai como uma armadura, como uma segunda pele. A artista sai de cena e deixa os rastros da performance no espaço.

socialize elegantemente em azul, como na República Popular China). /Não há meio-termo possível. É preciso/ Que tudo isso seja belo. É preciso que súbito/Tenha-se a impressão de ver uma garça apenas pousada e que um rosto /Adquirir de vez em quando essa cor só encontrável no terceiro minuto da aurora. /É preciso que tudo isso seja sem ser, mas que se reflita e desabroche desabroche /No olhar dos homens. É preciso, é absolutamente preciso /Que seja tudo belo e inesperado. É preciso que umas pálpebras cerradas cerradas /Lembrem um verso de Éluard e que se acaricie nuns braços /Alguma coisa além da carne: que se os toque / Como o âmbar de uma tarde. / Ah, deixai-me dizer-vos /Que é preciso que a mulher que ali está como a corola ante o pássaro pássaro /Seja bela ou tenha pelo menos um rosto que lembre um templo e /Seja leve como um resto de nuvem: mas que seja uma nuvem /Com olhos e nádegas. Nádegas é importantíssimo. Olhos, então então /Nem se fala, que olhem com certa maldade inocente. Uma boca /Fresca (nunca úmida!) é também de extrema pertinência. . /É preciso que as extremidades sejam magras; que uns ossos /Despontem, sobretudo a rótula no cruzar as pernas, e as pontas pélvicas pélvicas /No enlaçar de uma cintura semovente. /Gravíssimo é, porém, o problema das saboneteiras: uma mulher sem saboneteiras saboneteiras /É como um rio sem pontes. Indispensável /Que haja uma hipótese de barriguinha, e em seguida seguida /A mulher se alteia em cálice, e que seus seios seios /Sejam uma expressão greco-romana, mais que gótica ou barroca barroca /E possam iluminar o escuro com uma capacidade mínima de cinco velas. /Sobremodo pertinaz é estarem a caveira e a coluna vertebral vertebral /Levemente à mostra; e que exista um grande latifúndio dorsal! /Os membros que terminem como hastes, mas bem haja um certo volume de coxas /E que elas sejam lisas, lisas como a pétala e cobertas de suavíssima penugem penugem /No entanto sensível à carícia em sentido contrário. /É aconselhável na axila uma doce relva com aroma próprio próprio /Apenas sensível (um mínimo de produtos farmacêuticos!) /Preferíveis sem dúvida os pescoços longos/ De forma que a cabeça dê por vezes a impressão / De nada ter a ver com o corpo, e a mulher não lembre/ Flores sem mistério. Pés e mãos devem conter elementos góticos/Discretos. A pele deve ser fresca nas mãos, nos braços, no dorso e na face /Mas que as concavidades e reentrâncias tenham uma temperatura nunca inferior /A 37° centígrados, podendo eventualmente provocar queimaduras/ Do primeiro grau. Os olhos, que sejam de preferência grandes/E de rotação pelo menos tão lenta quanto a da terra; e/ Que se coloquem sempre para lá de um invisível muro de paixão/ Que é preciso ultrapassar. Que a mulher seja em princípio alta/ Ou, caso baixa, que tenha a atitude mental dos altos píncaros. / Ah, que a mulher dê sempre a impressão de que se se fechar os olhos /Ao abri-los ela não mais estará presente /Com seu sorriso e suas tramas. /Que ela surja, não venha; parta, não vá /E que possua uma certa capacidade de emudecer subitamente e nos fazer beber/ O fel da dúvida. Oh, sobretudo sobretudo /Que ela não perca nunca, não importa em que mundo /Não importa em que circunstâncias, a sua infinita volubilidade/ De pássaro; e que acariciada no fundo de si mesma/ Transforme-se em fera sem perder sua graça de ave; e que exale sempre/ O impossível perfume; e destile sempre /O embriagante mel; e cante sempre o inaudível canto/ Da sua combustão; e não deixe de ser nunca a eterna dançarina/ Do efêmero; e em sua incalculável imperfeição /Constitua a coisa mais bela e mais perfeita de toda a criação inumerável. Cf. MORAES, Vinicius de. Receita de mulher. **Jornal de Poesia**. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/vm4.html> . Acesso em: 06 jul. 2021

Vejam as imagens:

Figura 37 Performance Tentativa de Pin-Up: Raspadinha de caramelo I



Ocupação Casa de Zuleika (2017). Fotografia: Rodrigo Munhoz. Fonte: arquivo cedido pela artista Luanah Cruz.

Figura 38 Performance Tentativa de Pin-Up: Raspadinha de caramelo II



Festival Laplataformance lado B (2017)

Fotografia: Márcio Vasconcelos. Fonte: arquivo cedido pela artista Luanah Cruz.

Figura 39 Performance Tentativa de Pin-Up: Raspadinha de caramelo III



Fotografia: Marcelo Denny. Fonte: arquivo cedido pela artista Luanah Cruz.

Figura 41 - Performance *Tentativa de Pin-Up: Raspadinha de caramelo IV*



Ocupação Casa de Zuleika (2017). Fotografia: Rodrigo Munhoz. Fonte: arquivo cedido pela artista Luanah Cruz.

O próprio título da ação executada se remete a uma tentativa de adequação aos modelos e às imagens hegemônicas de corpos femininos que não correspondem ao seu, a sua constituição enquanto mulher negra. Faz alusão ao desejo de embranquecer a aparência, controlar a negritude do corpo, como possibilidade de ser aceita em uma sociedade permeada por valores eurocêtricos. Como já dizia a psicanalista Neusa Santos Souza, referenciada pelo sociólogo Florestan Fernandes, a pessoa negra toma o branco como modelo de identificação, como única possibilidade de “tonar-se gente” (SOUZA, 1984, p. 18). Ela performatiza uma ferida narcísica⁹⁷ grave e dilacerante, muito enraizada, pois a brancura é ainda tida como modelo a ser seguido, no que diz respeito ao que é belo. No entanto, esse não corresponde à realidade do seu corpo. Sua ação faz refletir sobre a busca por uma aceitação social através da modificação da estética – ainda que isso lhe custe uma profunda manipulação de seu corpo –, sobre a construção de modelo de feminilidade respaldada no “sujeito universal e essencial” (COSTA, 1984, p. 04). Desse modo, ela joga com o imaginário social construído acerca de um feminino imposto por uma visão representada pela mulher branca, heterossexual e de classe média.

Segundo a artista, *Raspadinha de Caramelo* é parte de estudos sobre processos de (de)formação do corpo feminino negro e trata da imposição da construção de sua sexualidade e autoimagem baseadas em padrões estéticos, comportamentais e representações do que ele não é, não cabe e não suporta. Em tempo real, a partir de um ritual de beleza/tortura (depilação), se dá a construção e o estilhaçar de uma segunda pele, uma armadura. É um meio de revelar as camadas que formam esse corpo fetichizado, esculpido pelo imaginário popular, presente em olhares, ações e situações cotidianas e institucionais, baseadas em estereótipos e arquétipos que o define como objeto e abjeto (CRUZ, 2020).

A construção de um imaginário dos corpos estigmatizados está fundamentada na fabulação de um pensamento europeu sobre si, que principalmente no século XX, firmou-se como paradigma de civilização, conhecimento e beleza, traçando uma narrativa histórica do mundo que coloca a Grécia como origem e/ou o berço da civilização. Apesar de sabemos que não existe um berço único, mas várias civilizações que se desenvolveram independentemente, o nosso imaginário é levado a acreditar que a Grécia é o único berço civilizatório do mundo, por meio do conhecimento de diversas áreas como a filosofia, a literatura, a dramaturgia e as

⁹⁷ O amor narcísico está relacionado com a identificação, tanto quanto o ódio narcísico com a desidentificação. O objeto do nosso amor narcísico é "nosso semelhante", depositário do nosso lado bom. A escolha de objeto narcísico se faz a partir do modelo de si mesmo, ou melhor, de seu ego: ama-se o que se é, ou o que se foi, ou o que se gostaria de ser, ou mesmo a pessoa que foi parte de si. Por outro lado, o alvo de nosso ódio narcísico é o outro, o "diferente", depositário do que consideramos nosso lado ruim (BENTO, 2014, p. 40).

narrativas audiovisuais, dentre outros. As imagens relacionadas à beleza estão predominantes ligadas à brancura, e tem sido responsável por modelar subjetividades femininas. O branco tem ocupado o protagonismo da beleza e do ideal de consumo para o amor romântico.

A linguista Amanda Batista Braga (2015) analisa as construções discursivas da beleza negra na história do Brasil trazendo, em sua fundamentação teórica, fontes como recortes de jornais, imagens, fotografias, pinturas, litografias, textos extraídos de revistas, anúncios e peças publicadas à luz da teoria da Análise do Discurso de Michel Foucault. Em suas análises, Braga estabelece um paralelo entre as representações da Vênus Clássica com a Vênus Negra. Irei me deter, brevemente, nestas duas imagens, pois a ação de Luanah Cruz se refere justamente a essas representações.

Na pré-história, a representação da Vênus está sob a égide da fecundidade, em detrimento de um enfoque estritamente estético, com tamanho excessivo dos seios, do quadril e do abdômen como símbolo de feminino. Como exemplo dos signos da fertilidade associados à imagem da mulher no período neolítico, está a *Vênus de Willendorf* esculpida entre 24.000 ou 22.000 a.C, aproximadamente. Nessa imagem, segundo Braga, temos uma representação que não pretende ser realista, “mas uma idealização do papel exercido pela mulher no interior dessas sociedades: *deusa-mãe* da natureza, da vida e da morte” (BRAGA, 2015, p. 33).

Contrapondo-se à pré-história, na antiguidade clássica, a mulher foi representada mediante seus atributos estéticos. Os gregos saudaram a beleza feminina exaltando “a harmonia das partes com o todo, seios fartos, cintura fina, balanço do quadril fazendo repousar o peso do corpo sobre uma perna” (LIPOVESTKY *apud* BRAGA, 2015, p. 33).

Na Idade Média teologizada, a imagem do feminino apresentava grande perigo. Seu corpo assumia o corpo do demônio, lugar do pecado: “à mulher estava reservado o olhar de desconfiança da Idade Média: artilosa, satânica, a representação feminina medieval estava mais ligada ao medo e menos à admiração” (BRAGA, 2015, p. 35).

Na Idade Moderna, o corpo feminino é exaltado em seus atributos físicos e espirituais. É a promoção da mulher enquanto belo sexo, símbolo máximo de beleza, obra prima de Deus, musa inspiradora colocada no patamar superior ao masculino. Conforme Lipovestky (2000) “no século XV, as representações de Vênus se tornam espelho de uma perfeição moral e espiritual, reflexo de um mundo ideal, caminho de uma elevação” (*apud* BRAGA, 2015, pp. 35-36). A obra *O Nascimento da Vênus* de Botticelli que é a fusão dos preceitos cristãos e mitológicos, retrata um momento em que a representação feminina deixa de ser a imagem do pecado para triunfar como beleza celestial elevada à condição de anjo, cheio de graça divina.

Conforme Braga (2002), este padrão de representação da mulher enquanto obra de Deus não apenas desvinculou a imagem da mulher feminina de uma relação direta com o pecado, como também permitiu aproximá-la da imagem de Maria, a virgem. O rosto de Vênus se assemelha mais ao de uma Madona do que aos das deusas antigas. Apesar dos diferentes tempos históricos, culturas, significações e representações com os deslocamentos que vai do diabólico ao divino, na Vênus incide características associadas a virtude, perfeição, moralidade, angelical, fertilidade, sensualidade, maternidade, deusa-mãe⁹⁸, a face de deus, personificação máxima de beleza nos discursos e nas artes. Ela foi concebida como espelho de beleza, seu corpo foi desenhado sempre à imagem e semelhança do belo (BRAGA, 2015), isto é, banhada de valores estéticos eurocêntricos. Definir o que é belo implica necessariamente definir o que é feiura.

A *Vênus negra* ou *Vênus Hotentote* nascida África do Sul em 1789 com 1,35m de altura, pertencente ao povo *Khoisan*, considerada a mais antiga etnia humana estabelecida da parte meridional da África, denominada pelos colonizadores invasores europeus, mais tarde, de Hotentotes ou Bosquímanos. Desconhecendo o seu nome de batismo, foi chamada de Saartijie (pequena Sara), por uma família de agricultores holandeses que a adotaram aos 10 anos de idade na condição de serva. Assumindo o sobrenome da sua família adotiva passou a se chamar Saartijie Baartman⁹⁹. Ela, pertencente a etnia Hotentotes, herdou características fenotípicas do seu povo “uma espécie de ‘avental frontal’, ou ‘avental hotentote’, que denotava a hipertrofia de seus lábios vaginais, bem como a esteatopigia, o que lhe conferia um acúmulo de gordura nas nádegas, fazendo-as maiores e mais salientes em relação ao padrão europeu” (BRAGA, 2015, pp. 39-40).

No início do século XIX, Baartman é levada para Londres na perspectiva de empreender uma turnê de apresentações pela Europa¹⁰⁰. Sendo exposta publicamente, quase sempre vestindo pouca roupa, em feiras, circos, teatros e exposições, por causa do tamanho de seus atributos físicos considerados como “exóticos” e “anormais” aos olhos dos europeus. Nessas exposições, ela aparecia dentro de uma jaula, presa a correntes e caminhava de quatro,

⁹⁸ No capítulo sobre imagens de controle discuto a partir da performance de Val Souza como estes imaginários racistas constrói o que a literatura tem chamado de solidão da mulher negra.

⁹⁹ No contexto deste trabalho, para não violar as regras tácitas de solidariedade racial, não colocarei as imagens objetificadas feitas por pessoas brancas de Saartijie Baartman, pois como afirma Patrícia Hill Collins (2019), tais imagens tem uma conexão direta entre as mulheres exibidas nos leilões, o tratamento *voyeurs* dado a Baartman, a representação de mulheres na pornografia e suas próprias experiências diárias sob vigilância sexual.

¹⁰⁰ Rosane Borges (2015) lembra que na primeira metade do século do XX era comum, na Europa, dispensar a negros, índios e esquimós tratamento equivalente aos que se dispensavam a animais, enclausurando-os em zoológicos humanos. Pessoas brancas observavam os “quase humanos” em cativeiro.

de maneira a ressaltar suas nádegas e sublinhar a natureza animalesca, aspecto este atribuído, ao longo dos tempos, à sensualidade. Para Braga (2015), a presença da jaula ratificava seu caráter supostamente perigoso, selvagem e incivilizado, na época, diretamente associado à crença de uma sexualidade ameaçadora, incontrollável. Os atributos físicos de Saartijie, como os lábios vaginais crescidos cerca de 8 a 10cm e o acúmulo de gordura nas nádegas, foram identificados como anormais pelos estudos médicos eugenistas do período, o que estariam condicionados “ao seu alto grau de desejo sexual e este, por sua vez, lhe conferia um papel biologicamente inferior” (BRAGA, 2015, p. 44).

Durante todo o século XIX, pessoas africanas e outros povos não-ocidentais vítimas do imperialismo e dominação colonial foram expostas para o entretenimento em teatros, em feiras, circos, teatros e exposições, por vezes, ao lado de animais. Reforçando, assim, a ideia de que as nações europeias eram mais “avançadas” do mundo, colaborando com um discurso sobre a inferioridade do negro em relação ao branco, colando-o em *status* de animal. Essas exposições, à luz das teorias médicas eugenistas vigentes, ajudaram a convencer a opinião pública sobre a necessidade da colonização e a superioridade da identidade racial branca. A diferença racial atuava como uma fenda geradora de distanciamento abismal entre europeus e africanos (BRAGA, 2015).

Hill Collins explica que “os europeus acreditavam que os africanos tinham práticas sexuais desviantes, procuravam diferenças fisiológicas, como pênis descomunais e genitálias femininas malformadas como indicadores de sexualidade desviante” (HILL COLLINS, 2019, p. 237). Como já dizia Frantz Fanon “o branco está convencido de que o negro é um animal; se não for o comprimento do pênis, é a potência sexual que o impressiona. Ele tem necessidade de se defender deste ‘diferente’, isto é, de caracterizar o Outro. O Outro será o suporte de suas preocupações e de seus desejos” (2008, p. 147).

Assim, na *Vênus Clássica* recaem atributos cultuados em torno da fecundidade, da maternidade, a mãe vista como um cânone de beleza feminina, padronizada e governada por normas culturais e condutas socialmente aceitáveis, porque está dentro do paradigma de normalidade.

Já *Vênus Negra* foi concebida como uma radical alteridade ligada a atributos totalmente fora do conceito de beleza europeia. Escrita dentro de um paradigma de

anormalidade pelo olhar europeu matizada de sexualidade e dotado de agressivo erotismo. Um modelo¹⁰¹ de feminino estigmatizado a partir de uma fundamentação eurocêntrica.

Em resumo, sob a primeira paira a deusa e, sob a segunda, o animal, a transgressão, o excesso, a desmedida, servindo de referência para definir a concepção moderna da mulher negra para o mundo europeu. Contrapondo-se a essa lógica, exaltar a beleza negra torna-se um ato de descolonização cultural, como já dizia Lélia Gonzalez.

Mesmo depois de morta, em 1815, aos 26 anos, seu corpo que foi objeto de exibição pública, exploração sexual e estudo científico ainda continuou a ser exposto. O nível de brutalidade da mentalidade europeia não tem limites. A sua genitália e seu o cérebro foram retirados pelo médico Georges Cuvier, conservados em formol, exposto até o ano de 2002¹⁰², no Museu de História Natural de Paris.

A sua história atravessou o Atlântico e desembarcou no Brasil, como explica Braga (2015), pois em diversos arquivos do período escravocrata, por exemplo, como pinturas, depoimentos de viajantes, anúncios de jornais, relatos históricos, é comum encontrar expressões como “bundas grandes”, “nádegas salientes”, “empinadas pra trás”, “nádegas gordas”, “traseiro arrebitados”, entre outras que fazia menção às mulheres escravizadas.

O ritual de beleza da ação *Tentativa de Pin-Up: Raspadinha de caramelo* entrelaça questões sobre pornografia, corpo negro feminino e exotismo. A socióloga feminista estadunidense Patricia Hill Collins (2019), discutindo sobre a pornografia e o corpo das mulheres negras, argumenta que Sarah Baartman foi usada de modo muito semelhante à representação das mulheres na pornografia contemporânea. Ela foi reduzida as suas partes sexuais, e essas partes representam um ícone dominante aplicado às mulheres negras durante todo século XIX. Homens e mulheres africanos eram exibidos e negociados em leilões de escravizados em que era possível, como já mencionado, comprar e vender corpos em praça pública. A pesquisadora norte-americana Barbara Omolade (1994) explica que “todas as partes da mulher negra” eram usadas pelo mestre branco. “Ela era, para ele, uma mercadoria fragmentada cujos sentimentos e escolhas raramente eram consideradas: cabeça e coração eram separados das costas e das mãos, e desvinculado do ventre e da vagina” (OMOLADE, 1994 *apud* HILL COLLINS, 2019, p. 231).

¹⁰¹ No capítulo sobre imagens de controle vamos falar mais sobre a questão sexualidade das mulheres negras a partir das performances de diversas artistas.

¹⁰² “Apenas em 2002, por reivindicação de Nelson Mandela, seus órgãos, bem como uma caixa com sua ossada, foram devolvidos à África do Sul”. Cf. BRAGA, Amanda Batista. **História da beleza negra no Brasil**: discurso, corpos e práticas. São Carlos: EduFSCAR, 2015.

Investigando os padrões raciais na pornografia a partir de autoras/ies, como Gloria Rowan, Robin Campbell, Laurie Bell dentre outras, Hill Collins (2019) identifica que as mulheres negras costumam ser retratadas na pornografia contemporânea de maneira a dar continuidade ao tratamento recebido por seus corpos reais ao longo da história, porque reproduz relações de dominação e submissão. Nos filmes, elas são tratadas em situações de servidão e escravidão, em atitudes subservientes, e frequentemente com homens brancos: “na pornografia contemporânea, as mulheres são objetificadas ao serem consideradas como pedaços de carne, como animais sexuais à espera de subjugação” (HILL COLLINS, 2019, p. 235).

Conforme explica a autora, as experiências das afro-americanas sugerem que elas não foram inseridas em uma pornografia preexistente, mas que a pornografia deve ser reconceituada como uma transição da objetificação do corpo das mulheres negras, que visava dominá-las e explorá-las, e passa para um objetificação das representações midiáticas de todas as mulheres que cumprem o mesmo propósito (HILL COLLINS, 2019).

Fazendo a comparação ao tratamento dado às mulheres brancas na pornografia, as mulheres negras são com frequência exibidas de joelho fazendo sexo oral. Elas “são equiparadas as cobras, associadas a sexo com animais e consideradas incestuosas e apreciadoras do estupro, especialmente se o estuprador for branco” (BELL, 1987 *apud* HILL COLLINS, 2019, p. 238).

A autora explica que conceber pessoas negras/os/es como animais está baseado em uma relação de poder e dominação, nutrida por uma lógica econômica. Sob as leis do sistema capitalista, os animais podem servir para o trabalho, ser vendidos, mortos e consumidos, tudo por lucro: “a economia política da pornografia se enquadra nesse amplo sistema de valores que objetifica, mercadoriza e comercializa produtos, ideias, imagens e pessoas” (HILL COLLINS, 2019, p. 240). Dentro dessa lógica, a pesquisadora e feminista Laurie Bell (1987), destaca que essas configurações atualizam “os dispositivos da escravidão: correntes, chicotes, colares de ferro, algemas de pulso” (BELL, 1987 *apud* COLLINS, 2019, p. 238), em que as mulheres aparecem quase sempre nos filmes se livrando das correntes.

A representação das mulheres negras na pornografia como criaturas enjauladas, acorrentadas e nuas, que possuem qualidades sexuais exóticas e indômitas, ‘semelhantes’ a panteras, reforça esse tema da ‘selvageria’ das mulheres negras como símbolo de uma sexualidade feminina desenfreada. Num contexto em que a brancura como símbolo da civilização e da cultura é usada para separar objetos de animais, a diferença racial assentada na sexualidade se torna a característica distinta que serve para identificar o tipo de objetificação com o qual as mulheres se depararam. (HILL COLLINS, 2019, p. 240)

Se as mulheres negras são lidas pela cultura racista e sexista como “símbolo de uma sexualidade feminina desenfreada”, como ter referências simbólicas de feminilidade para pensar a sua própria sexualidade, enquanto mulher negra? A discussão e questão levantada acima, as representações de Vênus Clássica e de Vênus Negro vão aparecer quando a artista declara os motivos que a levaram a desenvolver o trabalho:

Experimento 11: "Tentativa de Pin-Up"; “Raspadinha de caramelo” resulta de pesquisas e reflexões, iniciadas em 2014 que se dão com e a partir de Experimento 9: “Autoretrato”; “Imagem e semelhança”, sobre o imaginário social e as imagens de controle sobre o corpo da mulher negra, o projeto nacional de embranquecimento e apagamento da população negra no Brasil, os modelos e as imagens idealizadas de feminino, representadas e definidas pela jovialidade, magreza, inocência, pudor e sensualidade de mulheres brancas, definidos, difundidos e constantemente atualizados/reinventados pela mídia e pela indústria pornográfica, que reforçam a relação entre representações, ditas, femininas e a beleza, legitimam a associação entre a ideia de feminino e fetiche ao mesmo tempo em que validam a liberdade sexual da mulher, demonizam, marginalizam e hipersexualizam os corpos das mulheres negras (...). É fruto do desejo de criar espaços-tempos de ressignificação e ampliação de meu corpo e do processo de construção de sua sexualidade, estimulado para atender a expectativas sociais e performar um ideal de feminino branco, ao mesmo tempo em que esse corpo e seu feminino ocupa no imaginário popular, racista, um lugar de objetificação, fetiche, lascívia e repulsa. De explodir e transmutar os abusos e violências de gênero e raça que se apresentam em ambientes domésticos, familiares, acadêmicos, artísticos e institucionais (...). De promover um jogo de responsabilização coletiva que se constitui por meio da revelação das camadas da violenta herança dos imaginários colonizadores, que associa às mulheres negras a hipersexualização e a servidão, ao mesmo tempo que as apresenta e impõe padrões de comportamento e beleza destinados às mulheres brancas. (CRUZ, 2021, s/p)

A ação remete à discussão entre racismo e subjetividade de Frantz Fanon, no livro *Pele Negra, máscaras brancas* (2008). Para o autor, a subjetividade da pessoa negra/o/e é marcada por uma neurose capaz de gerar uma alienação da sua condição de pessoa negra/o/e, levando-a/o/e por vezes a se pensar socialmente no mundo dos brancos. Sendo levada/o/e a negar a si próprio em direção ao branco, tido como universal:

(...) o negro vive uma ambiguidade extraordinariamente neurótica. Com vinte anos, isto é, no momento em que o inconsciente coletivo é mais ou menos perdido, ou pelo menos difícil de ser mantido no nível consciente, o antilhano percebe que vive no erro. Por quê? Apenas porque, e isso é muito importante, o antilhano se reconheceu como preto, mas, por uma derrapagem ética, percebeu (inconsciente coletivo) que era preto apenas na medida em que era ruim, indolente, malvado, instintivo. Tudo o que se opunha a esse modo de ser preto, era branco. Deve-se ver nisso a origem da negrofobia do antilhano. No inconsciente coletivo, negro = feio, pecado, trevas, imoral. Dito de outra maneira: preto é aquele que é imoral. Se, na minha vida, me comporto como um homem moral, não sou preto. Daí se origina o hábito de se dizer na Martinica, do branco que não presta, que ele tem uma alma de preto. A cor não é nada, nem mesmo a vejo, só reconheço uma coisa, a pureza da minha consciência e a brancura da minha alma. (FANON, 2008, pp. 162-163)

A estratégia simbólica da artista de se colocar diferentes imagens de mulheres brancas em várias poses dentro da ação, e o gesto de tentar adequar seu corpo àquelas imagens, aciona o que Frantz Fanon (2008) nomeou de epidermização da inferioridade racial, quando as próprias pessoas ditas colonizadas interiorizam, naturalizam e reproduzem a inferioridade que lhes são impostas pelos colonizadores. É a produção de subjetividade do colonizador sobre o colonizado nesse lugar de superioridade. É a direção mortífera do paradigma da inferioridade e a hipervalorização da estética e do rosto do colonizador como ideal de perfeição. O discurso estético analisado, elucida as palavras de Izildinha Nogueira ao afirmar que:

(...) a cultura, que construiu a categoria ‘negro’ enquanto um signo, produz, para o indivíduo negro, uma posição de ambivalência: oferece-lhe um paradigma — o da brancura — enquanto lugar de identificação social; no entanto, por representar justamente o outro da brancura, tal identificação é, ipso facto, interdita. (NOGUEIRA, 1998, p. 47)

A citação acima, corrobora com as palavras do psicanalista brasileiro Jurandir Freire Costa (1984), ao refletir que o racismo leva a pessoa negra a desejar, invejar e projetar um futuro identificatório antagônico em relação à realidade de seu corpo e de sua história étnica e pessoal. Nas imagens de mulheres brancas propostas por Luanah, o racismo esconde seu verdadeiro rosto porque a artista, ao olhar para as imagens como um espelho, vê imagens que refletem somente a negação, a rejeição e a falta. Elas exercem, sobre as demais subjetividades femininas, um efeito colonizador e extrativista. Em primeiro lugar, porque impõem-se violentamente sobre as mulheres não brancas, por considerá-las inferiores, menores e, em segundo lugar, porque suga a energia vital de quem está fora da norma, por meio de violentos processos de submissão. Como dirá Jurandir Costa “todo ideal identificatório do negro converte-se, desta maneira, num ideal de retorno ao passado, onde ele poderia ter sido branco, ou na projeção de um futuro, onde seu corpo e identidade negros deverão desaparecer” (1984, p. 05). Assim, “na construção de um Ideal de Ego branco, a primeira regra básica que ao negro se impõe é a negação, o expurgo de qualquer ‘mancha negra’” (SANTOS, 1984, p. 34).

Se o padrão de beleza é estabelecido a partir da mulher branca, e não da mulher negra, durante todo o programa da performance, Luanah procura “ajustar”, “desenhar”, “dançar” sua corporeidade ao padrão do corpo branco em posições sexys. Ela performatiza a fantasia do branco, com seus signos de brutalidade inseridos dentro dessas imagens lidas como aceitáveis, agradáveis, sexys que determinam a homogeneização identitária a partir de cânones eurocêntricos.

Um princípio de performatividade, importante de ser observado em relação ao corpo da artista, diz respeito ao salto perceptivo da ordem da representação para a ordem da presença estudado por Erika Fischer-Lichte (2019) discutido na primeira parte do trabalho. Durante toda a primeira parte de execução da performance, a artista se autorrepresenta de *Pin-up*, na qual ela dança com poses provocantes, sugerindo um *strip-tease*. Seu corpo é percebido em função de um personagem ficcional particular. Na segunda parte da ação, a partir da nudez, dos seus movimentos e gestos da artista, quando ela passa a cera, seu corpo é percebido em sua fenomenalidade, naquilo que constitui o seu estar-no-mundo particular, como presença. Essa passagem, ou oscilação da representação para a presença, gera o efeito de “multi-estabilidade perceptiva”, provocando desestabilizações, deslocamentos e um estado de liminaridade para o participante. Nesse sentido, “o sujeito vai-se tomando cada vez mais consciente de que os sentidos não lhe são transmitidos, que é ele próprio quem os produz (...)” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 359).

A ação da artista está permeada por fundamentos de uma estética do performativo (FISCHER-LICHTE, 2019) como a criação de um acontecimento em que todos estão envolvidos no presente, ainda que em níveis e com funções diferentes. Dentre elas: a redefinição da relação entre performers e espectadores, a decisão ética do público, o direito do participante de interferir na execução do programa de ação da artista. Sob esse ponto de vista, é interessante observar que, principalmente os participantes masculinos, heterossexuais e cisgêneros vão ao delírio durante toda execução da ação. O seu corpo é lido por alguns deles pelas lentes do colonialismo, a partir da categoria exótico. Leda Maria Martins, define tal categoria como “tudo que escapa, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscreve, nos é ex-ótico, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, de nossos saberes” (MARTINS, 2003, p. 64). Principalmente, quando o corpo da artista, coberto por cera de depilação, reproduz as poses das imagens idealizadas de feminino e sexualidade, todas por sinal imagens hegemônicas de mulheres brancas.

A sofisticação da sua estética é a de chamar a responsabilidade coletiva em relação a violência racial, o sofrimento psíquico e o branqueamento que as imagens exercem sobre a existência das mulheres negras e não-brancas, que não estão dentro de um determinado padrão. Os participantes ao selecionarem as imagens para a artista performar, corroboram com a tentativa social de embranquecer seu corpo, de adequá-lo a padrões e biótipos específicos. Ela trapaceia a violência racial jogando com o imaginário racista. É necessário

usar as próprias armas do racismo para se libertar dele. Esta é uma estratégia de implosão. Alguns participantes não têm um distanciamento crítico, não produzem um olhar opositor que leva uma reflexão imediata sobre as coreografias de violências executadas pelo corpo da performer. O seu corpo, para eles, está apenas na chave do entretenimento. Para as existências femininas, não-brancas e algumas pessoas que têm letramento racial, a ação da artista não é tão confortável de assistir, pois ela propõe uma redistribuição da violência racial e de gênero a partir da ação.

Tentativa de Pin-Up: Raspadinha de caramelo performatiza a fantasia por trás dos corpos femininos brancos. O professor de História e Ciências Políticas da Universidade de Witwatersrand (Joanesburgo) Achille Mbembe, discutindo sobre a força por trás da fantasia do branco diz que: “o branco é, sob vários aspectos, uma fantasia da imaginação europeia que o Ocidente se esforçou para naturalizar e universalizar” (MBEMBE, 2019b, p. 88). Essa é uma particularidade que se pretende universal porque branco não é uma cor, mas uma afirmação política incrustada em uma história de hierarquias, privilégios, escravatura, colonialismo e sequestro, “a se tomar pela experiência de fato, na verdade não existe nenhum humano cuja cor de pele seja, *stricto sensu*, branca - pelo menos no sentido em que falamos do branco de papel, do giz, do lençol ou da cal”. (MBEMBE, 2019b, p.88). Conforme o autor, “nas colônias de povoamento, como por exemplo, os Estados Unidos, ‘o branco’ é uma categoria racial que foi pacientemente construída no ponto de encontro entre o direito e os regimes de extorsão da força de trabalho” (MBEMBE, 2019b, p. 88). É uma categoria que está associada às condições brutais de exploração das populações não-brancas. Achille sugere três determinantes históricos que explicam a força por trás da fantasia do branco, e que muitas pessoas nela acreditam.

Em primeiro lugar, “essa crença foi cultivada, alimentada, reproduzida e disseminada por um conjunto de dispositivos teológicos, culturais, políticos, econômicos e institucionais, cuja evolução e cujas consequências ao longo dos séculos foram bem retraçadas pela história e pela teoria crítica da raça” (MBEMBE, 2019b, p. 90). Em segundo lugar, a função desses dispositivos foi, com frequência, transformar essa crença em senso comum e, mais ainda, em desejo e fascínio. Pois, só quando a crença se torna desejo e fascínio, horror para uns e dividendo para outros, é que ela pode operar como força autônoma e internalizada” (MBEMBE, 2019b, p. 90). Por fim, em terceiro lugar, a fantasia do branco, “se tornou a marca de um modo ocidental de estar no mundo, de uma determinada figuração da brutalidade

e da crueldade, de uma forma singular da predação e de uma capacidade inigualada de sujeição e de exploração de corpos estrangeiros” (MBEMBE, 2019b, p. 91).

Penso que Cruz performa um modo ocidental de estar no mundo, com sua brutalidade e crueldade disfarçada de universalismo. Ela toma de assalto as violências táticas do opressor e as vira contra ele mesmo. Faz da sua ação uma fissura contra-hegemônica ao implodir um imaginário racista. A ação final da cera se desprendendo do corpo em forma de carcaças e estilhaçados é uma forma de romper com as coreografias de violência e abandonar a fantasia do branco projetada sobre seu corpo. Ela remove do seu próprio corpo as “máscaras brancas” imposta ao corpo feminino negro, libertando a si mesma e sua subjetividade da cegueira racista atribuída a sua negritude.

3.5 Tina Melo: *Corretivo*

Nascida em Cachoeira, Bahia, Tina Melo (1985), é artista visual, performer, figurinista, maquiadora, diretora de arte e educadora. Doutoranda em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFBA, pesquisa a trajetória de mulheres negras como motivadores para criação de performances. É Mestre em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Especialista em Estudos Étnicos e Raciais pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA). Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Trabalha com visualidades da cena desde 2007, desenvolvendo projetos para espetáculos e filmes.

Sou filha de costureira e neta de bonequeira e agricultora, nasci em Cachoeira no Recôncavo baiano, lugar que construiu o esteio e o sentido do que faço na arte vida. Teci os fios da arte ainda na adolescência no Recôncavo, e desde 2001 venho alinhavando arte e questões identitárias, sociais e políticas, como uma via de reflexão e recriação do nosso tempo (...). (MELO, 2020, s/p)

No seu entendimento, apesar de ser difícil conceituar o que seria Performance Negra diante das diversas possibilidades expressivas e de referências distintas, ela destaca que esta linguagem foi um caminho encontrado para expor suas ideias, uma perspectiva de afirmação de novos lugares de criação e existência, na qual seria imprescindível pensar na presença do corpo negro, “pois creio não ser possível uma Performance Negra sem o corpo negro, pois somente este pode trazer as inscrições políticas, estéticas e subjetivas que atravessam as experiências negras” (MELO, 2020, s/p). Ao responder sobre como as questões racial e de gênero têm impactado as suas escolhas estéticas, Melo afirma: “elas alicerçam toda a minha criação, são uma das formas de pensar e expressar o lugar que ocupo no mundo, por vezes

através de tensões, outras afirmações, outros questionamentos, mas sempre implicadas” (MELO, 2020, s/p).

Em suas performances Tina Melo, assim como as/os/es demais artistas que estão neste trabalho, fundem arte e vida, transformando seu próprio ser em obra. A sua história de vida, seu próprio corpo e sua condição dentro da sociedade estão atravessados por suas performances: “cada vez mais tenho partido delas para dialogar com o coletivo, com o entorno e com as questões mais amplas, quase num movimento de compreensão autobiográfica, atravessada pelas inquietações oriundas do contexto social” (MELO, 2020, s/p). Seus discursos cênicos realocam, para uma experiência social coletiva, as singularidades de sua experiência social individual, que abre diálogos com as palavras do professor e crítico argentino Jorge Glusberg, ao afirmar que a Arte da Performance é:

(...) uma prática que, apesar de utilizar o corpo como matéria-prima, não se reduz somente à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte. (GLUSBERG, 2009, p. 43)

Para essa artista, as ações performáticas realizadas por artistas negras/os/es desnaturalizam o racismo cotidiano e estruturante, tensionam os lugares estabelecidos pela normatividade eugenista, que ainda sustenta o Brasil; de modo que, ao distorcer, descontextualizar ou ressignificar ações do próprio racismo dos seus lugares de opressão ou, ainda, afirmar lugares de enfrentamento, recriam possibilidades de agência e resistência para inventar outras existências para corpos e subjetividades expostas às estratégias do controle colonial ainda vigentes. Usando a performance para mostrar de que forma a estética de hoje relê o passado para projetar novos horizontes e caminhos.

Ao longo da minha produção, nos trabalhos de performance ou de outras mídias me inquietava a usar a arte como um tipo de grito, como uma denúncia para algo que me sufocava, as motivações partiam sempre do incômodo, da tensão, da procura por uma transformação de situações limite. O feminicídio, a violência policial e genocídio da juventude negra, a objetificação do corpo negro feminino, a invisibilização da produção de conhecimento negro, dentre outras questões sociais que envolvem o racismo e que me atravessam diretamente, foram motivadores de vários trabalhos, que foram construídos com uma linguagem direta, apesar de metafórica, com uso de materiais e elementos escolhidos a partir de seus valores históricos e simbólicos impregnados, como o sal grosso, o melão de cana, o sangue, a carne, que vão aparecer em diferentes obras e que se relacionam com as condições de vida da população negra ao longo da história no Brasil. Hoje, embora busque o atravessamento ancestral e o mergulho em questões mais subjetivas, não abandono a possibilidade da denúncia, da tensão e do questionamento. Penso que não necessariamente todas as obras serão afirmativas, e também nem sempre partirão

apenas do incômodo, mas transitam no fluxo atlântico das nossas existências, do que nos toca, das nossas compreensões que se transmutam e alcançam outros pontos de interesse, considerando a abertura para a experimentação, que comumente não nos é dada, e se torna uma variante necessária, mas pouco praticada, devido a todas as contingências que encontramos para manter nossas produções e vidas. (MELO, 2020, s/p)

Nesse sentido, quando questionei a artista sobre como suas performances e seus processos artísticos possibilitam a (re)invenção de mundos, a criação de novas (re)existências, em uma perspectiva oposta ao que o projeto colonial reservou para as pessoas negras/os/es, ela argumentou sobre a importância da fabulação como estratégia de agenciamento, de construção de outras narrativas a partir das vozes negras que apontam para uma disputa de narrativas, convocando-nos a pensar sobre os discursos hegemônicos que faz a branquitude “representar” a negritude, e bem como a reflexão sobre nosso lugar político no mundo em disputa:

Penso que reorganizamos nossas existências a partir da possibilidade da criação de narrativas diversas, não fixadas a padrões sedimentados na expectativa de negritude criada pelo projeto colonial que tenta condicionar os lugares ocupados e as possibilidades de escrita das histórias negras. *Quando nos implicamos, falamos desde nossa trajetória e de nossas questões e escapamos da normativa hegemônica construída pela branquitude, que ao longo de séculos nos narrou, nos descreveu, nos categorizou a partir do seu olhar, das suas percepções determinadas por julgamentos desde valores colonizadores, cristãos e ocidentais, o que foi responsável pela construção e manutenção de estereótipos de negritude, sedimentação das imagens de controle no imaginário social e pela dificuldade que encontramos em expressarmos outras possibilidades de ser. Tanto quanto assumirmos nosso lugar de fala, narrar por nossas próprias perspectivas, nos proporciona criar a possibilidade de preencher as lacunas históricas, de traçarmos outros espaços de agência, da fabulação, de compreensão e elaboração dos traumas históricos e individuais, de gerar tensões e deslocamentos, desnaturalizando as limitações cotidianas dispostas pelo racismo.* O próprio processo de criação de uma performance diz de uma nova costura, uma tecelagem diferente para uma questão antiga, o lançar de um outro olhar que convida para a reflexão e mesmo para novas construções de narrativas para quem tiver contato com essa obra, a reflexão artística que gera outras reflexões sociais e políticas, identitárias e existenciais, a potência da arte que transforma desde sua elaboração até o depois de sua recepção (...). (MELO, 2020, s/p - grifo meu)

Na ação *Corretivo* (2013), a artista utiliza o corretivo escolar – material utilizado para corrigir erros ortográficos – para “apagar” os traços considerados mais marcantes do fenótipo negro em sua face, num gestual relacionado a prática da automaquiagem, com a intenção de disfarçar “imperfeições” da face.

No seu programa de ação, a artista chega no espaço de apresentação vestida com um roupão branco, de pés descalços, cabelo preso, sem nenhuma maquiagem e segurando uma pequena maleta de maquiagem. No espaço da ação, com um giz branco, ela risca um caixão.

Na parte superior do desenho ela escreve "NEGAR". A artista posiciona um pequeno banco de madeira no centro do desenho e se senta. Ela abre a maleta, pega um corretivo escolar e o aplica no seu próprio rosto e em partes específicas, como nariz, lábios, raiz dos cabelos como se estivesse olhando num espelho. Durante sua ação, ela convida um homem branco do público para aplicar o corretivo na palma das suas mãos. Após isso, ela apaga o desenho do caixão com o próprio rosto. Em seguida ela apaga as duas últimas letras da palavra NEGAR e adiciona "RA", formando a palavra NEGRA. A artista sai de cena e ficam os rastros da performance.

Vejamos as imagens:

Figura 40 Registros da Performance Corretivo de Tina Melo.



Fotografia: Talitha Andrade. Fonte: arquivo cedido pela artista Tina Melo.

O título da ação alude a algumas possibilidades de leitura que fazem referência aos diversos tipos de violência sofridas pelas populações negras, decorrentes do racismo e das marcas deixadas pela escravidão no Brasil. A primeira chave de leitura para um tipo de produto de maquiagem usado para corrigir os defeitos, as imperfeições do rosto e do corpo negro, dentro do paradigma de normalidade da branquitude, sempre será lido como excedente, indesejável e imperfeito.

No racismo, *corpos negros* são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão “*fora do lugar*” e, por essa razão, corpos que não podem pertencer. Corpos brancos, ao contrário, são construídos como próprios, são corpos que estão “*no lugar*”, “*em casa*”, corpos que sempre pertencem. (KILOMBA, 2019, p. 56 - grifo da autora)

O título também faz referência direta ao corretivo branco utilizado como material escolar com o objetivo de " corrigir os erros" da escrita, dos estudos.

Desse modo, aplicar o líquido sobre a pele desloca o contexto da suposta necessidade de correção para os traços fenotípicos negros, em gestos comumente realizados durante uma maquiagem. Maquiar e corrigir, então, se relacionam com a tentativa de construção de outra aparência. (MELO, 2020, s/p)

A segunda chave de leitura indica uma ideia de castigo, de mortificação; uma ação que causa sofrimento em alguém: aplicar um corretivo. Tanto o título quanto algumas escolhas estéticas de Tina intervêm nas “políticas sádicas” (KILOMBA, 2019) das pessoas brancas de obter prazer a partir do sofrimento físico e psicológico das pessoas negras. Cabe dizer que pessoas brancas têm um histórico de nos matar e de serem extremamente violentas.

A escritora afro-americana Toni Morrison em *A origem dos outros: Seis ensaios sobre racismo e literatura* (2019), cita dois relatos extraídos do livro de memórias de Mary Prince intitulado *A história Mary Prince, escrava das Índias Ocidentais* (1831), que traz narrativas históricas de uma mulher ex-escravizada que passou todos os tipos de maus-tratos, privações e humilhações nas mãos de seus proprietários. Na primeira descrição, Mary Prince recorda o trabalho nas Salinas da seguinte forma:

Recebia meio barril [a ser enchido de sal] e uma pá, e tinha de ficar dentro d’água até os joelhos, das quatro da manhã às nove, quando nos davam um pouco de milho indígena fervido em água (...). Nós (...) trabalhávamos no horário mais quente do dia (...) o sol (...) formava bolhas de sal (...). Nossos pés e pernas, de tantas horas em pé dentro d’água, logo ficavam repletos de bolhas terríveis, que em alguns casos penetravam até o osso (...). Dormíamos num abrigo comprido dividido em seções

estreitas, como as baias usadas para animais. (PRINCE, 1831 *apud* MORRISON, 2019, p. 50)

Mary Prince descreveu a troca de um senhor pelo outro como:

(...) passar de um açougueiro a outro (...). [O primeiro] costumava me bater durante acessos de raiva, espumando de paixão (...). [O seguinte] em geral era bastante calmo. Mantinha-se à parte e dava ordens para um escravo ser cruelmente açoitado (...), andando de um lado para o outro e cheirando rapé com toda tranquilidade. (PRINCE, 1831 *apud* MORRISON, 2019, p. 51)

O sadismo não era um atributo exclusivo dos homens brancos. O segundo relato está direcionado a punição sádica imposta à Mary Prince por uma senhora branca que nada se diferenciava do senhor branco em termos de crueldade:

Certo dia, um grande temporal de chuva e vento chegou de repente, e minha dona me mandou dar a volta até atrás da casa para esvaziar um grande jarro de barro. O jarro já estava rachado, com uma rachadura antiga e profunda que o dividia ao meio, e quando o virei de cabeça para baixo para esvaziá-lo ele se quebrou na minha mão (...). Corri chorando até minha dona, “Ah, senhora, o jarro partiu ao meio”. “Você quebrou, foi?”, respondeu ela (...). Ela tirou minha roupa e me deu uma surra demorada e severa com o chicote de couro; isso enquanto tinha forças para usar a chibata, pois só parou quando ficou bastante cansada. (PRINCE, 1831 *apud* MORRISON, 2019, pp. 51-52)

Na história da escravidão africana no Brasil, tal problemática também é narrada pelo sociólogo Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* (1950). Na perspectiva freyreana, o sadismo se expressaria “no gosto em dar surra, de mandar arrancar dente de negro ladrão de cana, de mandar brigar, na sua presença, capoeiras, galos e canários” (FREYRE, 1950, p. 166).

Essas narrativas, apresentadas acima, nos fazem pensar o quanto o título da performance de Tina nos diz sobre o tratamento dado às pessoas negras/os/es no passado colonial e que é reencenado no presente, através do racismo cotidiano, como nomeia Grada Kilomba (2019). Aponta-se, como já apresentada anteriormente, para a ideia de atemporalidade do racismo “na qual um evento violento que ocorreu em algum momento do passado é vivenciado no presente e vice-versa, com consequências dolorosas que afetam toda a organização psicológica, entre as quais se encontram pesadelos, flashbacks e/ou dor física” (KILOMBA, 2019, p. 216). Isso faz pensar sobre uma estrutura social que sempre favorece os brancos e prejudica exclusivamente os não-brancos. É preciso evidenciar que a violência do racismo causa desconforto, constrangimento e promove uma autoestima baixa, produz efeitos

de mutilação, induzindo as pessoas até mesmo a intervenções cirúrgicas ou a tipos de tratamentos químicos industrializados na busca por uma aceitação social. Tal questão é evidenciada na ação, quando a artista propõe um gesto de automaquiagem ao passar o corretivo branco em partes específicas do seu rosto, para criticar o caráter essencialista de aprisionamento da pessoa negra/o/e a partir das marcas corporais raciais que erroneamente são lidas como pureza racial.

Segundo a artista, a performance surge do incômodo relacionado à maneira como são construídos os padrões de beleza femininos hegemônicos, que apagam e excluem o fenótipo negro, e reforça noções de inadequação dos cabelos e traços de pessoas negras/os/es para ocupação de espaços de decisão, visibilidade e afirmação na política, na mídia, na economia e mesmo na lógica das relações interpessoais.

Para se entender a performance de Tina Melo é preciso também acionar as ideias por trás dos conceitos de raça e de racismo, bem como as suas relações.

O sociólogo Antônio Sérgio Guimarães (1999a) concebe o conceito de “raça” de um ponto de vista sociológico definindo-a como “construtos sociais, formas de identidade baseadas numa ideia biológica errônea, mas eficaz, socialmente, para construir, manter e reproduzir diferenças e privilégios” (GUIMARÃES, 1999a, p. 153). Este é o conceito de “raça” que adoto neste estudo porque é também a percepção das/os/es artistas em relação a tal conceito. Para Guimarães, o entendimento de “raça” não encontra qualquer respaldo científico, no entanto, elas “são, contudo, plenamente existentes no mundo social, produtos de formas de classificar e de identificar que orientam as ações dos seres humanos”. (GUIMARÃES, 1999a, p. 153).

Na história do ocidente, foi a visão equivocada da biologia humana, expressa pelo conceito de raça que estabeleceu a justificativa para a subordinação e barbaridade permanente de diferentes povos e nações. A noção errônea de raça como subdivisões da espécie humana a partir da biologia genética, entendia que o biológico seria capaz de transmitir características morais, intelectuais, culturais e psicológicas, que as sociedades seriam formadas a partir de características somáticas e fenotípicas – cabelo, corpo, formato dos lábios, nariz – e que existiriam raças que seriam superiores e inferiores como justificativa para hierarquias sociais.

Historicizando o conceito de raça, o antropólogo Kabengele Munanga (2004) coloca que foi nos séculos XVI-XVII que tal conceito passou a atuar de forma efetiva nas relações entre classes sociais da França da época:

O conceito de raças “puras” foi transportado da Botânica e da Zoologia para legitimar as relações de dominação e de sujeição entre classes sociais (Nobreza e Plebe), sem que houvesse diferenças morfo-biológicas notáveis entre os indivíduos pertencentes a ambas as classes. (MUNANGA, 2004, p. 1 - grifo do autor)

As descobertas do século XV, conforme Munanga, com suas grandes navegações e o contato com a diversidade humana nos diferentes continentes colocaram em dúvida o conceito de humanidade até então conhecida nos limites da civilização ocidental. Até o final do século XVII a explicação dos “outros” passava pelos preconceitos da Igreja Católica e do poder tradicional da nobreza, detentora do monopólio do conhecimento, pois sua forma de pensar era soberana. Já no século de XVIII os filósofos iluministas contestaram tal monopólio e recolocaram em debate quem são esses “outros” recém-descobertos, buscando uma explicação baseada na racionalidade humana:

Assim fazem mão do conceito de raça já existente nas ciências naturais para nomear esses outros que se integram à antiga humanidade como raças diferentes, abrindo o caminho ao nascimento de uma nova disciplina chamada História Natural da Humanidade, transformada mais tarde em Biologia e Antropologia Física. (MUNANGA, 2004, p. 2)

Conforme o autor, no século XVIII a cor da pele foi considerada um elemento fundamental no processo de classificação racial: “a espécie humana ficou dividida em três raças estancas que resistem até hoje no imaginário coletivo e na terminologia científica: raça branca, negra e amarela” (MUNANGA, 2004, p.03). No século XIX, acrescenta-se, além da cor, critérios morfológicos como a forma do nariz, dos lábios, do queixo, do formato do crânio, o ângulo fácil etc.

É somente no século XX que se descobre, através do desenvolvimento da Genética Humana, que não havia no sangue critérios químicos mais determinantes para definir a divisão da humanidade em raças fixas. Encontrou-se que o cruzamento de todos os critérios possíveis – como a cor da pele, e os morfológicos e químicos – deu origem a dezenas de raças. As análises comparativas demonstram que os marcadores genéticos de duas pessoas pertencentes a uma mesma raça podiam ser mais distantes que os pertencentes a raças diferentes. Os estudiosos chegaram à conclusão de que raça não é um dado biológico, “mas sim apenas um conceito aliás cientificamente inoperante para explicar a diversidade humana e para dividi-la em raças estancas. Ou seja, biológica e cientificamente, as raças não existem” (MUNANGA, 2004, pp. 4-5).

O termo raça foi concebido pela civilização europeia em circunstâncias econômicas, políticas e culturais como um discurso ideológico, carregado de relações de poder e dominação, formas de exclusão. Atrelado a história da colonização europeia e a expansão do capitalismo, o termo produziu o direito de hierarquizar as diferenças de grupos sociais em superiores/inferiores, serviu mais para justificar e legitimar sistemas de dominação racial¹⁰³ e escravização dos povos africanos. Segundo Munanga:

(...) os indivíduos da raça “branca”, foram decretados coletivamente superiores aos da raça “negra” e “amarela”, em função de suas características físicas hereditárias, tais como a cor clara da pele, o formato do crânio (dolicocefalia), a forma dos lábios, do nariz, do queixo, etc. que segundo pensavam, os tornam mais bonitos, mais inteligentes, mais honestos, mais inventivos, etc. e conseqüentemente mais aptos para dirigir e dominar as outras raças, principalmente a negra mais escura de todas e conseqüentemente considerada como a mais estúpida, mais emocional, menos honesta, menos inteligente e portanto a mais sujeita à escravidão e a todas as formas de dominação (MUNANGA, 2004, p. 5)

Como vimos acima, raça é em suma, um dispositivo de poder, uma categoria social de dominação e exclusão como afirma o filósofo Achille Mbembe “é também uma maneira de estabelecer e de afirmar o poder” (MBEMBE, 2018b, p. 69), na qual se regulam as relações coloniais. Produto direto e derivado dela, é o racismo como sistema que reproduz desigualdades estruturais entre brancos e não brancos em todos em âmbitos da sociedade. Nesse contexto, Antônio Sérgio Guimarães argumenta:

O racismo, portanto, origina-se da elaboração e da expansão de uma doutrina que justificava a desigualdade entre os seres humanos (seja em situação de cativo ou de conquista) não pela força ou pelo poder dos conquistadores (uma justificativa política que acompanhara todas as conquistas anteriores), mas pela desigualdade imanente entre as raças humanas (a inferioridade intelectual, moral, cultural e psíquica dos conquistados ou escravizados). Esta doutrina justificava pelas diferenças raciais a desigualdade de posição social e de tratamento, a separação espacial e a desigualdade de direitos entre colonizadores e colonizados, entre conquistadores e conquistados, entre senhores e escravos e, mais tarde, entre os descendentes destes grupos incorporados num mesmo Estado nacional. Trata-se da doutrina racista que se expressou na biologia e no direito. (GUIMARÃES, 1999b, p. 104)

Essa discussão é interessante porque a performance de Tina Melo nos ajuda a compreender a complexa relação entre raça, racismo, preconceito e discriminação racial no Brasil.

¹⁰³ Foi pelo conceito biológico de raças humanas que se legitimaram as exterminações que causaram à humanidade durante a Segunda guerra mundial, como foi o caso do nazismo europeu.

No livro *Racismo e Sociedade* (2007), o cientista social Carlos Moore (2007), argumenta que o racismo tem sua gênese histórica na Antiguidade e sua base se fundamenta exclusivamente no fenótipo. Ele explica que “o fenótipo é um elemento objetivo, real, que não se presta à negação ou confusão; é ele, não os genes, que configura os fantasmas que nutrem o imaginário social” (MOORE, 2007, p. 11). O fenótipo, para o autor, seria uma linha de demarcação entre os grupos raciais e o ponto de referência em torno do qual se organizam as discriminações raciais.

Para Munanga (2004), no imaginário e na representação coletivos de diversas populações contemporâneas, existem ainda raças fictícias e outras construídas a partir das diferenças fenotípicas, sendo a partir dessa percepção que se reproduzem e se mantêm os discursos racistas. Dentro dessa lógica, os corpos não-brancos carregam a “marca”, que serão lidas como descendência negra ou indígena em qualquer lugar do Brasil. De acordo com Gomes a utilização do termo “raça” para nomear pessoas negras “deve-se, também ao fato de que a ‘raça’ nos remete ao racismo, aos ranços da escravidão e às imagens que construímos sobre ‘ser negro’ e ‘ser branco’ em nosso país” (GOMES, 2005, p. 45).

Vivemos em um país em que o racismo se configura como antinegro e anti-indígena, qualquer pessoa que tem em sua aparência traços, considerados típicos de origem negra ou indígena, combinados com a cor da pele escura (SCHUCMAN, 2012), em menor ou maior grau, passará por situações de racismo ao longo de sua vida, pois o fenótipo no imaginário social está ligado a uma ideia de pertença étnica e origem dos indivíduos. É o calabouço das aparências como já nos disse Achille Mbembe, em que os “traços negros” acabam por fermentar o racismo em suas diversas formas. Eles são alvos de degradação e repúdio.

O discurso estético de Tina Melo está agenciado a partir do processo de discriminação, pautado por hierarquias fenotípicas, ainda sustentada pela ciência moderna nos séculos XIX e XX, que inferioriza as pessoas negras. É justamente por essa dimensão que, ao longo de oito anos, tenho escutado o mesmo questionamento, quase todos os dias, quando ando com os meus cachorros nas ruas do Centro de São Paulo: “você é adestrador?”.

O fenótipo desempenha uma função-chave na articulação do racismo no Brasil. Podemos dizer, pois, que ela performa a “cena racial” dito por Achille Mbembe, como “um espaço de estigmatização sistêmica” (MBEMBE, 2018b, p. 70). Ou seja, toda uma estrutura racial desfavorável ao corpo negro, suas características físicas e traços culturais (religião, ritmos, hábitos etc.) equivale a uma máscara. Esta faz “emergir das profundezas da imaginação um rosto de fantasia, um simulacro de rosto e uma silhueta que, desse modo,

tomam o lugar de um corpo e um rosto humano” (MBEMBE, 2018b, p. 69) que, em uma sociedade de normalização, gera aprisionamento, excedente¹⁰⁴, condição de aceitabilidade de tirar a vida em suas múltiplas camadas.

A partir da sua estética da performance *Corretivo*, refletimos sobre as estratégias de desqualificação moral e o tratamento dados aos corpos negros que acontecem pelo fundamento racial, pela hierarquização das cores de pele e traços fenotípicos dos seres humanos. Os imperialismos europeus atribuem, a um fenótipo, qualidades positivas, reservando um lugar de superioridade, símbolo de respeito social enquanto outros que são inferiorizados, discriminados e devem ser excluídos para garantir a prevalência do que é socialmente desejável. Os processos de racialização, como afirma Mbembe (2018b) têm como objetivo marcar os grupos populacionais, fixar o mais precisamente possível os limites em que podem circular, determinar o mais exatamente possível os espaços que podem ocupar, “em suma, assegurar que a circulação se faça num sentido que afaste quaisquer ameaças e garanta a segurança geral” (MBEMBE, 2018b, p.74). A partir dessa camada racista que nos informa sobre o mundo, temos uma antecipação do sujeito pelo corpo em que a pessoa negra é destituída da sua humanidade.

A partir do fenótipo, uma estética do ódio é performada. Há uma produção subjetiva a partir da “verdade das aparências” (MBEMBE, 2018) que se manifesta pelo ódio racial. Inventar-se uma fantasia em relação a aparência da pessoa negra que justifica o ódio pela hierarquização da humanidade, de acordo com as características fenotípicas como uma realidade concreta visualmente apreendida.

De todas as formas de opressões, o racismo aparece claramente como a forma de consciência mais violenta e abrangente, porquanto ele implica em uma vontade e intenção de extermínio do Outro. Ele é uma estrutura sistêmica de opressão que nega os direitos da população negra e que corresponde a um discurso de ódio racial “um ódio peculiar dirigido especificamente contra toda uma parte da humanidade, identificada a partir de seu fenótipo. É o fenótipo dos povos denominados ‘negros’ que suscita o ódio – um ódio profundo, extenso, duradouro, cujas raízes se perdem na memória esquecida da humanidade e que remetem a insolúveis conflitos longínquos”. (MOORE, 2007, p. 211)

Com isso em mente, destaca-se a estratégia simbólica da artista de convidar um homem branco para passar corretivo nas digitais dos seus dedos e na palma de sua mão. Como é possível ver na segunda imagem, a artista está sentada em um banco e o participante sentado

¹⁰⁴ Mbembe entende o excedente como uma espécie de vida que pode ser desperdiçada ou dispendida sem reservas.

no chão. Ela estende a palma de uma das suas mãos na direção dele. Ele pega o corretivo e aplica nos dedos delas. Como demonstra a imagem, ele não a olha nos olhos, apenas em direção a mão dela, em um gesto quase automático de pintar os dedos da artista sem se questionar sobre sua ação. É uma espécie de gesto irrefletido para ele. Já para a artista, a sua escolha estética foi precisa e revela camadas que não poderiam deixar de passar despercebidas em nosso olhar porque informam sobre a experiência específica de mulheres no contexto do racismo.

No colonialismo escravocrata, o homem branco fez fortuna a partir da mulher negra e de sua barriga. Decerto, o legado da escravidão para o homem branco é enorme; uma história que vai do sequestro, massacre de pessoas de origem africana em larga escala à exploração sistêmica, passando por estupros¹⁰⁵ instituído como arma de dominação e o acúmulo de capital a partir da exploração e precarização dos corpos negros que começa com a diáspora do Atlântico.

O homem branco, ao pintar os dedos da artista de branco, dá concretude as ideias do psicanalista brasileiro Jurandir Costa quando afirma que a pessoa negra sabe que “o branco criou a inquisição, o colonialismo, o imperialismo, o antissemitismo, o nazismo, o stalinismo e tantas outras formas de despotismo e opressão ao longo da história” (COSTA, 1984, p. 4). Sabe-se que

o branco criou a escravidão e a pilhagem, as guerras e as destruições, dizimando milhares de vidas (...) [e] sabe igualmente que, hoje como ontem, pela fome de lucro e poder, o branco condenou e condena milhões e milhões de seres humanos à mais abjeta degradada miséria física e moral. Trata-se de uma situação que se reproduz há séculos. (COSTA, 1984, pp.4-5)

As mulheres negras eram tratadas como incubadoras, fábricas de mão de obra gerada no regime da *plantation* para serem escravizados. A reprodução forçada foi o método para repor e ampliar a população escravizada e sua capacidade reprodutiva, a sua fertilidade era valorizada, incentivando que elas dessem à luz tantas vezes quantas fosse biologicamente possível (DAVIS, 2016). Existiam fazendas inteiras de pessoas escravizadas que poderiam ser vendidas e enviadas para longe de suas respectivas mães. A escritora afro-americana Toni

¹⁰⁵ Conforme afirma Angela Davis (2016, p. 36): “Seria um erro interpretar o padrão de estupros instituído durante a escravidão como uma expressão dos impulsos sexuais dos homens brancos, reprimidos pelo espectro da feminilidade casta das mulheres brancas. Essa explicação seria muito simplista. O estupro era uma arma de dominação, uma arma de repressão, cujo objetivo oculto era aniquilar o desejo das escravas de resistir e, nesse processo, desmoralizar seus companheiros”. Cf. DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

Morrison (2019), a partir de narrativas históricas da escravidão, lembra que a expressão *droit du seigneur* traduzida como “o direito do senhor” está colado com a cultura do estupro (MORRISON, 2019, p. 31).

Embora autoras como Angela Davis e bell hooks estejam abordando o contexto da mulher negra nos Estados Unidos, podemos verificar que suas reflexões também podem ser aplicadas ao tratamento dado à mulher negra no Brasil no colonialismo escravagista. Segundo bell hooks (1995, p. 469) “a utilização de corpos femininos negros na escravidão como incubadoras para a geração” de outros escravizados “era a exemplificação prática da ideia de que as mulheres desregradas deviam ser controladas”. De acordo com a autora, essa ideia serviu

para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve que produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. (hooks, 1995, p. 469)

Angela Davis (2016) destaca que, aos olhos dos seus proprietários, essas mulheres escravizadas “eram apenas instrumentos que garantiam a ampliação da força de trabalho escrava. Elas eram ‘reprodutoras’ – animais cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de se multiplicar” (DAVIS, 2016, p. 19). Ainda nas palavras de Davis (2016), uma das características históricas marcantes do racismo sempre foi a concepção de que os homens brancos – especialmente aqueles com poder econômico – possuiriam um direito incontestável de acesso ao corpo das mulheres negras” (DAVIS, 2016, p. 180).

Um outro aspecto importante dessa discussão é adicionado pelo intelectual Abdias Nascimento (2017). Ele afirma que, na realidade do Brasil Colonial, a norma consistia na exploração da mulher africana escravizada pelo senhor escravocrata e este fato ilustra um dos aspectos mais repugnantes do lascivo, indolente e ganancioso caráter do homem branco português: “o costume de manter prostitutas negro-africanas como meio de renda, comum entre os escravocratas, revela que além de licenciosos, alguns se tornavam também proxenetas” (NASCIMENTO, 2017, p. 73).

A escolha de trazer um homem branco para dentro da ação faz lembrar as palavras da performer e escritora Jota Mombaça ao afirmar que nomear a norma é o primeiro passo rumo a redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. Pois a norma é o que não se nomeia, não se marca e nisso consiste seu privilégio.

Escrevo agora para os brancos – para os homens brancos assim como para todas as gentes brancas – cuja brancura é menos uma cor, e mais um modo de perceber a si e organizar a vida, uma inscrição particularmente privilegiada na história do poder e uma forma de presença no mundo: nós vamos nos infiltrar em seus sonhos e perturbar seu equilíbrio. Às pessoas heterossexuais, cuja heterossexualidade é contínua ao regime político de homogeneização sexual, extermínio dos desejos subnormais e genocídio das corporalidades desviantes, eu gostaria de dizer: nós vamos penetrar suas famílias, bagunçar suas genealogias e dar cabo de suas ficções de linhagem. Para cada pessoa cisgênera que olha a si e se vê como norma, então olha o mundo e o vê como espelho, deixo o seguinte recado: nós vamos desnaturalizar a sua natureza, quebrar todas as suas réguas e hackear sua informática da dominação (...). (MOMBAÇA, 2016, pp. 10-11)

A partir das ideias acima, podemos entender o porquê da escolha da artista foi cirúrgica. Ela chama para dentro do jogo performativo o retrato do colonizador. Um vestígio da ordem escravocrata e do regime servil em extinção, mas com vários desdobramentos na sociedade contemporânea. A sua ação desmorona a lógica colonial ao racializar o branco, cisgênero e colocá-lo para performar seu papel histórico, pois o seu corpo ali também é lido como “corpo-arquivo”. Se os corpos negros carregam inúmeras marcas, e sabemos quais são suas consequências na sociedade, é preciso nomear as inúmeras marcas da violência colonial que os corpos brancos carregam, deixar o céu de universal recair sobre seus corpos. Vale lembrar que também somos o que carregamos nas costas e o que fazemos com a nossa herança. É sobre este traço de brutalidade, opressão racial, irracionalidade, indiferença, ganância, quebra de alteridade, cegueira racial, comportamentos arrogantes e cruéis que a tática simbólica da artista problematiza.

A ideia era construir uma interação intencional que pudesse expressar o tipo de opressão do qual estou tratando. Historicamente os traços fenotípicos negros foram subalternizados pela branquitude e pelo colonialismo, além de reiterar todas as tentativas de apagamento das nossas identidades desde o período escravocrata (sequestro atlântico, batismos com nomes cristãos de pessoas africanas, separação dos núcleos familiares, proibição dos cultos e reuniões, até as formas contemporâneas de negação). A idéia era realmente personificar a opressão, não direcionando àquele indivíduo (um homem cis branco estrangeiro), mas ao sistema do qual ele faz parte. (MELO, 2020, s/p)

Como visto nas palavras da artista, em sua performance, é preciso historicizar as memórias para que elas não sejam repetidas como é cantada em um trecho da música *Alavanca* (2019), das artistas brasileiras Karol Conka, Linn da Quebrada e Gloria Groove “quando não se tem memória se repete/A velha história”. Sua performance nos faz lembrar, produz memória como uma forma de se inscrever na história, e por si só constitui uma ação política para a descolonização do olhar.

E para finalizar, outro aspecto bastante marcante de ressaltar é o jogo feito entre NEGAR e NEGRA na execução da performance. O termo negação é estudado por Grada Kilomba, definido como um dos distintos mecanismos de defesa do ego da pessoa branca perpetradora do racismo:

um mecanismo de defesa do ego que opera de forma inconsciente para resolver conflitos emocionais através da recusa em admitir os aspectos mais desagradáveis da realidade externa, bem como sentimentos e pensamentos internos. Essa é a recusa em reconhecer a verdade. (KILOMBA, 2019, p. 43)

No racismo, conforme a autora lembra, “a negação é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial: ‘Elas/es querem tomar o que é Nosso, por isso Elas/es têm de ser controladas/os’” (KILOMBA, 2019, p. 34).

Na performance, o verbo NEGAR, que está colocado na parte superior do caixão, pode ser entendido como uma referência aos processos históricos de espoliação; a exclusão política e econômica das pessoas negras por motivos racistas; a autoestima rasgada pela alienação racial; a deturpação da identificação racial negra que as pessoas enfrentam; bem como, sua morte na dimensão física, social, simbólica e subjetiva no cotidiano. No entanto, no momento final da performance, o ato de apagar o caixão desenhando no chão, e trocar a palavra NEGAR por NEGRA, produz um deslocamento e autodefinição no espectador. O que o leva para uma desestabilização do olhar cristalizado, ao enunciar-se como identidade positiva sobre aquilo que outrora havia sido rejeitado. Com isso, a ação aponta para uma consciência de filiação, de pertencimento étnico-racial, de gênero, e de auto-reconhecimento da sua negritude enquanto identidade política, que são pilares fundamentais na luta pela cidadania e direitos das pessoas negras/os/es, contrapondo-se a todas as formas de opressões intersectadas de raça, gênero, classe e sexualidade.

3.6 Onda Negra: performando branqueamento e a branquitude no Brasil.

Elaborar este capítulo me colocou a pensar sobre vários questionamentos: quais os agenciamentos, táticas, barricadas e estratégias que as/os/es criadoras/ies têm usado para problematizar o branqueamento e a branquitude? Que artistas, além de Musa Michelle Mattiuzzi, Renata Felinto, Luanah Cruz e Tina Melo, colocam o branco no centro da categoria de raça? Os olhares aqui lançados poderão repercutir nos processos de ensino, aprendizagem e criação sobre a linguagem da performance no Brasil?

As ações destas artistas são extremamente complexas porque possibilitam revelar diversas camadas do passado escravocrata e de sua presença nas relações sociais, mas não se reduzem apenas a essas questões. São movimentos de liberdade de uma ordem colonial sobre seus corpos. Ao mesmo tempo que, assumem uma postura de denúncia da branquitude e do branqueamento como categorias da manutenção e perpetuação do racismo. Indo na contramão da lógica da branquitude, elas racializam corpos brancos, os marcam; invocam não só as dimensões identitárias (fenotípica e cultural) mas, sobretudo, o peso simbólico que os corpos brancos carregam em nossa sociedade (SILVA, 2015). O sociólogo Guerreiro Ramos, estudando as relações raciais, afirmava que “no Brasil, o branco tem desfrutado do privilégio de ver o negro, sem por este último ser visto” (RAMOS, 1957, p. 159).

Essas ações rompem com o lugar de privilégio branco de ver sem ser visto, com a invisibilidade da identidade racial branca enquanto elemento nodal na reprodução do racismo: Mattiuzzi pinta todo o seu corpo de branco, no qual seu sangue escorre sobre a tinta; Felinto se autorrepresenta de mulher branca, com suas ações faz uso do deboche e do sarcasmo para evocar situações sociais em lojas requintadas da Rua Oscar Freire (SP); Cruz se autorrepresenta de *Pin-up* e se apropria de diversas imagens de mulheres brancas que são ditas como símbolos sexuais no imaginário racista, reproduzindo-as em seu corpo; e Melo faz uso de corretivo escolar branco para pintar partes do seu corpo que são consideradas sinais diacríticos da negritude, fundamentais na marcação das relações raciais no Brasil. Para elas, o corpo branco já não se esconde atrás do véu do universalismo, da objetividade, mas é apresentado também como um corpo particular, que constrói um mundo e o interpreta a partir de um ponto interessado (BERNARDINO-COSTA, 2020). Questões pouco tratadas do ponto de vista de uma estética crítica que perpassa questões relativas ao país.

As ações das artistas nos fazem pensar que há artistas, lidos socialmente como brancos ou que se autodeclaram “brancos”, e que assumem a performance como linguagem de criação, pouco têm se preocupado em se questionar sobre a sua racialidade e a hegemonia branca em seus discursos estéticos. Muitas vezes, ainda embasados num referencial eurocêntrico e nas dinâmicas da colonialidade. Visto que não se tem interesse em mudar uma estrutura que os favorece tanto, pois rever privilégios e lugares de poder da branquitude não é uma tarefa fácil em um país que nega mais da metade da sua população. O silêncio e o medo marcam profundamente a maneira como o Brasil vem lidando com as desigualdades raciais (BENTO, 2002, p. 51).

Os discursos estéticos que aqui podem ser pensados como ferramenta política, sem perder a licença poética, questionam tudo aquilo que tomamos como natural. Informam que, embora o Brasil seja uma nação independente, a nossa forma de ser, pensar, viver e existir ainda é atravessada pelas lentes da colonialidade.

Podemos dizer que as performances, aqui abordadas, produzem uma crítica contundente ao legado da escravidão para o branco, um assunto que o país não quer discutir. Visto que os corpos brancos saíram da escravidão com uma herança simbólica e concreta extremamente positiva, resultado da apropriação do trabalho de quatro séculos de outro grupo (BENTO, 2014). Segundo Maria Aparecida Bento, há benefícios concretos e simbólicos em se evitar caracterizar o lugar ocupado pelo branco na história do Brasil.

As performances dessas artistas colocam uma lupa no silêncio, na omissão, na distorção do lugar que o branco ocupou e ocupa nas situações de desigualdades raciais e nas relações raciais no Brasil. Ainda segundo Bento (2014), há uma ideia incutida pela branquitude de que a condição de mazela e racismo que a população negra vivencia é somente culpa do regime escravista. Argumento que exime toda a responsabilidade de pessoas brancas sobre o meio e condição social que as pessoas negras estão inseridas na contemporaneidade. Parafraseando Grada Kilomba (2017, s/p) “o branco de hoje não é mais o responsável pela escravidão, mas ele tem a responsabilidade de equilibrar a sociedade em que vive. Ninguém escapa do passado”.

As ações possibilitam refletir sobre uma série de problemas históricos e sociais que foram silenciados, reprimidos, esquecidos por não se problematizar os efeitos históricos do branqueamento e da branquitude na manutenção do racismo vivido pelas pessoas negras e nas relações sociais contemporâneas.

As artistas aqui enunciadas, com suas escolhas artísticas, constroem lugares de agenciamentos simbólicos e atuais ao mesmo tempo, pois contribuem para a compreensão das estruturas sociais em que estamos imersos, trazendo questionamentos em relação aos padrões estéticos que foram colocados até hoje.

Suas performances, com um potencial político e subversivo, produzem mais perturbações e desconfortos em alguns espectadores do que uma noção de arte apenas como entretenimento desprovida do contexto sociopolítico. Para elas é necessário, pela performance, questionar e dialogar sobre o que as aflige, guiando o espectador pelas múltiplas camadas da “experiência de ser pessoa negra” no Brasil. São corpos que reivindicam o estatuto de humanidade até hoje negado pelo racismo, transformando a precariedade em

potência em criação. Sem pedir autorização para falar, elas problematizam artisticamente as mazelas do branqueamento e da branquitude dentro de uma sociedade estruturalmente racista e racializada como a brasileira. Para usar as metáforas da escritora brasileira Cidinha da Silva, diria que as performances desta seção, como um tigre “não anuncia (tampouco pede licença para) sua tigridade: ele ataca e impõe ao mundo sua existência” (SILVA, 2019, s/p).

4. CAPÍTULO IV- IMAGENS DE CONTROLE

Intelectuais negras têm debatido como os discursos masculinos produzidos pela ordem do patriarcado branco¹⁰⁶ e escravagista foram responsáveis por modelar regimes de visibilidade racista aplicados às mulheres negras. Destinados a mantê-las em lugares designados e subordinados dentro da estrutura social, refletindo os interesses e as visões de mundo de uma hegemonia branca e masculina. Neste capítulo, identifico e analiso as ações performativas das artistas negras no Brasil que exploram as camadas críticas das representações históricas ordenadas; segundo os valores patriarcais e escravocratas; auxiliando a desmantelar os discursos da colonialidade e do racismo vigentes, desde a escravatura, em torno das mulheres negras. Para isso, discuto o conceito de imagens de controle, explicando algumas das principais representações de mulher negra que o conceito abarca, partindo dos estudos da socióloga e feminista estadunidense Patricia Hill Collins. Em seguida, com base nos estudos da antropóloga e ativista do movimento negro Lélia González, recorro às imagens que são atribuídas à mulher negra no Brasil. No segundo momento, analiso as performances: *Bombril* (2010), *vem... Pra Ser Infeliz* (2017) de Priscila Rezende, *Can you see it* (2017), *Case-se comigo?* (2015) de Val Souza, *Leite Derramado* (2013) de Ana Musidora e *Axexê de A Negra ou o Descanso das Mulheres que Mereciam Serem Amadas* (2017) de Renata Felinto.

4.1 Imagens de controle no Brasil

No livro *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento* (2019), a teórica feminista e socióloga estadunidense Patricia Hill Collins destaca a categoria “imagens de controle” como um dos temas principais do pensamento feminista negro. São imagens racializadas formuladas a partir de uma definição externa sobre a condição da mulher negra que atua na perpetuação da escravização em termos ideológicos

¹⁰⁶ Em *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019), Grada Kilomba complexifica a noção de patriarcado a partir das categorias de raça e de gênero. Segundo a autora, “a noção clássica de patriarcado a diferentes situações coloniais é igualmente insatisfatória por não explicar o porquê de homens *negros* não usufruírem dos benefícios do patriarcado *branco* (...). Os homens *negros*, escreve Bell Hooks, ‘poderiam juntar-se a mulheres *negras* e *brancas* para protestar contra a opressão de homens *brancos* desviando a atenção para longe de seu sexismo, de seu apoio ao patriarcado e de sua exploração sexista de mulheres’. (CARBY, 1997, pp. 87-8). Ainda assim, o sistema patriarcal no âmbito das diferenças raciais é mais complexo, assim como a posição de homens negros e de mulheres negras dentro do patriarcado racial (...). Barbara Smith (1983, p. 275) escreve: Nossa situação como pessoas *negras* exige que tenhamos solidariedade acerca da questão da raça, algo que mulheres *brancas* certamente não precisam ter com homens *brancos*, a menos que seja por solidariedade negativa como opressoras e opressores raciais. Nós lutamos juntas com homens *negros* contra o racismo, enquanto lutamos contra homens *negros* a respeito do sexismo”. (KILOMBA, 2019, p. 105, grifos da autora)

de dominação, ignorando a complexidade de sua existência e suas infinitas possibilidades de ser. Estas imagens são perpassadas de estereótipos negativos em seu interior que reatualizam os arquivos coloniais e escravagistas sobre as capacidades da mulher negra. Por isso, como orienta a autora, é preciso examinar as novas formas de controle, em um contexto transnacional, no qual a comercialização de imagens no mercado internacional tem sido cada vez mais importante.

Hill Collins (2019, p. 140) afirma que a ideologia dominante no período da escravização “estimulou a criação de várias imagens de controle inter-relacionadas e socialmente construídas da condição da mulher negra que refletiam o interesse do grupo dominante em manter a subordinação das mulheres negras”. Essas imagens são estratégias de manutenção de privilégios econômicos e sociais de determinados grupos porque desempenham um papel crucial na definição e no controle do poder político e social a que têm acesso indivíduos e grupos sociais marginalizados (hooks, 2019a). É tanto que elas “têm como função fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana” (HILL COLLINS 2019, p. 136).

Nestas imagens racializadas, sexismo e racismo atuam juntos perpetuando uma iconografia de representação sobre a mulher negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros (hooks, 1995). Conforme ressalta a intelectual bell hooks (2019a), nas sociedades fundadas pelo colonialismo e imperialismo branco ocidental, o olhar hegemônico branco construiu:

imagens da negritude e de pessoas negras que sustentam e reforçam as próprias noções de superioridade racial, seu imperialismo político, seu desejo de dominar e escravizar. Da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial. (hooks, 2019a, p. 33)

Estamos falando de uma herança do sistema ideológico de dominação racial escravagista fundada por pessoas brancas, que projetou sobre os corpos negros uma multiplicidade de imagens negativas impostas que proporcionam a essas opressões interseccionais de raça, classe, gênero e sexualidade. Como explica Grada Kilomba “o *sujeito negro* tornar-se então tela de projeção daquilo que o *sujeito branco* teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: a ladra ou o ladrão violenta/o, a/o bandida/o indolente e maliciosa/o” (KILOMBA, 2019, p. 37).

A intelectual, feminista e ativista negra Lélia González, ao falar a exploração econômica, racial e sexual da mulher negra no cenário latino-americano aponta:

nos moldaram uma imagem perfeita em tudo que se refere a atividades domésticas, artísticas, servis, nos consideraram ‘expertas no sexo’. É dessa forma que se alimentou o preconceito de que a mulher negra só serve para esses menestréis. (GONZALEZ, 2011, p. 19)

Essas imagens racializadas mostram, dentro do sistema capitalista patriarcal-racista, uma noção de representação do que elas são enquanto seres humanos. Conforme aponta Pratibha Parmar “as imagens desempenham um papel crucial na definição e no controle do poder político e social a quem têm acesso indivíduos e grupos sociais marginalizados. A natureza profundamente ideológica das imagens determina não só como outras pessoas pensam a nosso respeito, mas como nós pensamos a nosso respeito” (*apud* hooks, 2019a, p. 38). Como pontua a jornalista e intelectual Rosane Borges, imagem é política, pois ela é capaz de construir narrativas e determinar quais os corpos merecem “compartilhar o comum” dentro da sociedade (quanto às decisões sobre estética, modos de fazer e de pensar, regras e normas, destinos da sociedade de modo geral) (BORGES, 2015).

Para desenvolver o argumento sobre as imagens de controle, Collins parte da noção da objetificação da mulher negra como o “Outro”, o que a mantém em condição de subordinada. Essa posição, que justifica ideologicamente a opressão de raça, gênero, classe e sexualidade das mulheres negras, está atravessada pela lógica do pensamento binário. Conforme a autora, esse pensamento caracteriza pessoas, coisas e ideias segundo as diferenças que existem entre elas e esta distinção é definida em termos opostos. Implica em relação de inferioridade e superioridade, em vínculos hierárquicos, pois, “no pensamento binário, um elemento é objetificado como Outro e visto como objeto a ser manipulado e controlado” (HILL COLLINS, 2019, p. 137). O sistema de dominação sempre envolve tentativas de objetificar o grupo subordinado como forma de controle, exploração e vigilância dos corpos. Pois, se como sujeito a pessoa tem o direito de definir a sua própria realidade, descrever e nomear a sua história, na posição de objeto “a realidade da pessoa é definida por outras, sua identidade é criada por outras, sua história é nomeada apenas de maneiras que definem sua relação com pessoas consideradas sujeitos” (HILL COLLINS, 2019, p. 138).

A *mammy* é a primeira imagem de controle descrita pela autora e difundida nos Estados Unidos, sendo, no contexto brasileiro, semelhante à figura de mãe-preta. Trata-se da imagem de serviçal fiel e obediente, responsável pelo cuidado dos brancos que, “ao amar,

alimentar e cuidar dos filhos e das ‘famílias’ brancas melhor que os seus, a *mammy* simboliza as percepções do grupo dominante sobre a relação ideal das mulheres negras com o poder da elite masculina branca” (HILL COLLINS, 2019, p. 140 - grifos da autora). É aquela que deixou sua prole para cuidar dos filhos dos brancos. Ela não serve para ocupar posições de liderança, os melhores postos e pretensões de trabalho nas estruturas brancas de poder. Estamos diante de uma imagem “criada para justificar a exploração econômica das escravizadas domésticas e mantida para explicar o confinamento das mulheres negras ao serviço doméstico” (HILL COLLINS, 2019, p. 140). É representada, frequentemente, como uma mulher negra gorda, de pele escura e que não tem companheiro, não tem família própria, não tem sexualidade e não tem uma história particular, pois vive a partir das famílias brancas. O objetivo ideológico desta imagem é a submissão e a lógica de fixação das mulheres ao trabalho doméstico. Se a *mammy* é a imagem da mãe negra “boa” nas famílias brancas, a segunda imagem de controle é caracterizada como a figura materna nas famílias negras: a matriarca negra. Esta imagem é utilizada para justificar a persistência da pobreza entre as pessoas negras. Collins cita que, no relatório do governo estadunidense intitulado *The Negro Family: The Case for National Action* (1965), a tese do matriarcado negro argumentava que as mulheres negras americanas não cumpriam suas funções “femininas” tradicionalmente em casa, contribuía para os problemas sociais na sociedade civil negra. Ou seja, as mães não conseguiam supervisionar seus filhos e filhas por passarem muito tempo fora de casa trabalhando, contribuindo para o fracasso escolar das crianças. Da perspectiva do grupo dominante, ela simboliza “uma *mammy* fracassada, um estigma negativo aplicado às afro-americanas que ousassem rejeitar a imagem de serviçais submissas e diligentes” (HILL COLLINS, 2019, p. 145).

A imagem dissimula a atenção para os problemas e as desigualdades políticas e econômicas que caracterizam cada vez mais o desenvolvimento do capitalismo global, sugerindo que qualquer pessoa pode sair da pobreza se for criado por bons valores. Esta imagem é utilizada com a função de responsabilizar e culpabilizar as mulheres negras, essencialmente, as mães negras, pelas condições de precariedade e miserabilidade das populações negras, por não estarem em casa se dedicando aos seus filhos (as) e lhes ensinando os devidos valores para o desenvolvimento de sua cidadania. Deslocar o problema da vulnerabilidade estrutural em que as populações negras se encontram para as mulheres negras, é uma narrativa e justificativa confortável para eximir o Estado da responsabilidade de

reparação social em relação as populações negras nas sociedades estruturalmente racistas e sexistas.

Trata-se de uma imagem bastante importante para explicar a persistência do cenário social das pessoas negras. Ao pressupor que a pobreza negra nos Estados Unidos é transmitida intergeracionalmente por meio de valores que os pais ensinam aos filhos, a ideologia dominante sugere que as crianças negras não recebem a mesma atenção e o mesmo cuidado que supostamente são dedicadas às crianças brancas de classe média. (HILL COLLINS, 2019, pp. 146-147)

A terceira imagem descrita pela autora é a da mãe dependente do Estado, também qualificada como “mãe negra ruim” e *mammy* fracassada. O estereótipo surgiu quando as mulheres negras estadunidenses adquiriram poder político e exigiram equidade no acesso aos serviços do Estado. Configura-se como uma imagem de controle com um viés de classe, desenvolvida para mulheres negras pobres da classe trabalhadora que fazem uso dos benefícios sociais a que têm direito por lei. Por fazer uso dos programas de assistência social do Estado, dos subsídios públicos, “ela é retratada como uma pessoa acomodada, satisfeita com os auxílios concedidos pelo governo, que foge do trabalho e transmite valores negativos para os descendentes” (HILL COLLINS, 2019, p. 152). Para a autora, criar uma imagem de controle representada como mãe solo, preguiçosa, dependente do estado e “estigmatizá-la como causadora de sua própria pobreza e da pobreza das comunidades afro-americanas desloca o ângulo de visão das fontes estruturais da pobreza e culpa” (HILL COLLINS, 2019, p. 152).

A imagem é uma versão atualizada da imagem da mulher procriadora inventada durante a escravização que forneceu uma justificativa ideológica para os interesses econômicos dos proprietários de escravizados. Segundo Patricia Hill Collins:

Durante a escravidão, a imagem da mulher procriadora retratava as mulheres negras como mais adequadas para ter filhos que as brancas. Ao alegar que as mulheres negras eram mais capazes de ter filhos tão facilmente quanto os animais, essa imagem forneceu justificativa para a interferência na vida reprodutiva das africanas escravizadas. Os proprietários de escravos queriam que elas “procriassem” porque cada criança escravizada que nascesse representava uma propriedade valiosa, uma unidade de trabalho a mais e, se fosse mulher, a perspectiva de mais escravos. A imagem de controle da mulher procriadora serviu para justificar a intromissão dos proprietários de escravos nas decisões das mulheres negras sobre sua fecundidade. (HILL COLLINS, 2019, p. 150)

A imagem fornece uma justificativa ideológica para o interesse do grupo dominante em limitar a fecundidade das mães negras, consideradas produtoras de um excesso de crianças

consideradas economicamente improdutivas. Outra imagem de controle derivada da mãe dependente do Estado, é a da rainha da assistência social. A imagem mascara os efeitos dos cortes promovidos pelo governo em relação aos programas de bem-estar social que possibilitam o acesso a serviços básicos para crianças como saúde, alimentação, educação dentre outros. As mulheres negras pobres são colocadas como símbolos de aberração moral, um peso econômico, e culpabilizadas pela deterioração dos interesses e dos modos de vida dos Estados Unidos.

Em contraponto à imagem descrita, surge a dama negra. Representa as profissionais negras de classe média, bem-sucedidas, qualificadas, altamente instruídas, aquelas que concluíram os estudos, trabalharam duro e foram longe. Ocupam lugares que no imaginário social produzidos pelo racismo, foi feito para pessoas brancas. Segundo Collins, o que aparentemente poderia ser uma imagem positiva, se baseia nas imagens de controle anteriores sobre a condição da mulher negra. Porque de um lado, a imagem parece ser mais uma versão da *mammy* moderna, isto é, da profissional negra diligente que trabalha duas vezes mais que os outros. De outro lado, também se assemelha a aspectos da tese do matriarcado, pois os cargos assumidos pelas damas negras são tão exigentes que elas não têm tempo para se envolver em relações afetivas-sexuais mais estáveis. Além disso, por competir com os homens e ser bem-sucedidas, elas se tornam menos femininas. É uma imagem que entra na dimensão do excepcional, aquelas que estão fora do comum, dos limites estabelecidos pelo sistema racista para a população negra e por isso, são desumanizadas. Visto que não é permitido qualquer tipo de falha, sacrificando sua vida pessoal em prol do seu trabalho.

Outra problemática que essa imagem de controle aciona, diz respeito a sua relação com a política das cotas raciais (ações afirmativas) e a ideia de “racismo reverso”. Se a política de cotas visa reparar as desigualdades raciais que existem entre negros e brancos em diferentes âmbitos sociais, reservando vagas em instituições públicas ou privadas para grupos específicos, classificados por etnias – na maioria das vezes, negros e indígenas –, o fato de ter uma mulher negra altamente qualificada ocupando um espaço de poder é atribuído apenas como consequência desta política. Uma tentativa de esvaziar o conteúdo de mérito da sua trajetória pessoal, de reduzir sua capacidade e rebaixar sua qualificação profissional no espaço que ela ocupa.

Por outro lado, em relação a ideia errônea de “racismo reverso”, totalmente contra a inserção de uma pauta antirracista em setores da sociedade, ter uma mulher negra com um percurso profissional brilhante, é também uma tentativa dos grupos étnicos historicamente

dominantes que se beneficiam dos privilégios de uma branquitude hegemônica, de despolitizar, deslegitimar, desmontar a importância das ações afirmativas e naturalizar as desigualdades raciais. Visto que este prisma nega a estrutura social racista e diz que todos estamos em condições iguais dentro da sociedade para competir e ocupar os diversos espaços de privilégio e destaque social. Ou seja, cada um pode “vencer na vida” a partir do esforço individual, pelo seu próprio mérito e não por meio de políticas públicas de promoção da igualdade racial. Abordando as questões tratadas acima, Patricia Hill Collins explicita:

À primeira vista, as imagens das damas negras também parecem distantes da acusação de depender do Estado sem merecer, tantas vezes feitas às mulheres negras estadunidenses da classe trabalhadora por meio da imagem da rainha da assistência social. No entanto, existem paralelos nesse caso. Supõe-se que as mulheres negras se valham das ações afirmativas para assumir vagas que deveriam se destinar às pessoas brancas mais merecedoras, especialmente homens brancos estadunidenses. Dado o clima político das décadas de 1980 e 1990, que reinterpretou os programas de combate à discriminação e as ações afirmativas como exemplos de um “racismo reverso” injusto, mesmo que as damas negras tenham instrução elevada ou competência comprovada, suas realizações continuam questionáveis. Além disso, muitos homens negros acreditam erroneamente que as damas negras ocupam cargos reservados a eles. Aos olhos desses homens, as damas negras se beneficiam do fato de serem mulheres, negras e aparentemente menos ameaçadoras aos brancos. Wahneema Lubiano chama a atenção para o fato de que as imagens da rainha da assistência social e da dama negra evoluíram em conjunto com os esforços continuados para cortar gastos sociais com a população negra da classe trabalhadora e limitar as ações afirmativas para a população negra da classe média. (HILL COLLINS, 2019, p. 154)

A quarta e última imagem descrita pela autora é a da Jezebel, a prostituta ou a *hoochie*, correspondendo à figura da *mulata* no Brasil. Trata-se de representações da sexualidade feminina negra como desviante. Símbolos detentores de um apetite sexual excessivo, uma selvagem sexual, mais próxima dos animais do que outros seres humanos. São imagens que apresentam a sexualidade negra como um sinal “natural” de inferioridade racial, construída e retroalimentada pelo patriarcado branco. “A imagem da Jezebel surgiu na época da escravidão, quando as mulheres negras eram tratadas, segundo Jewelle Gomez, como ‘amas de leite sexualmente agressivas’” (HILL COLLINS, 2019, p.155). A primeira função desta imagem, de acordo com Hill Collins, era relegar todas as mulheres negras à categoria de mulheres sexualmente agressivas, fornecendo uma justificativa que autorizava os frequentes ataques sexuais de homens brancos relatados pelas mulheres negras escravizadas. Para a autora, se as mulheres negras eram retratadas como detentoras de um apetite sexual excessivo, o resultado seria o aumento da sua fecundidade. O que acontecia a partir do estupro e infligido

pelo proprietário branco, autorizado pelos estereótipos negativos no imaginário coletivo acerca da sua existência no mundo.

Ao impedir o cuidado que as mulheres afro-americanas poderiam dedicar às filhas e filhos delas – o que fortalecia as redes familiares negras – e obrigá-las a trabalhar no campo, a ser “amas de leite” das crianças brancas e a cuidar emocionalmente deles, os brancos proprietários de escravos vincularam as imagens de controle da Jezebel e da *mammy* à exploração econômica inerente à instituição da escravidão. (HILL COLLINS, 2019, p.155)

Conforme Patricia Hill Collins, estas imagens de controle que têm em comum o tema da sexualidade das mulheres negras interligadas entre todas elas, representam os interesses da elite masculina branca em definir a sexualidade e a fecundidade das mulheres negras. As imagens de controle além de formar uma trama com opressões interseccionais de raça, classe, gênero e sexualidade, interditando os processos de subjetivação e os direitos ao exercício da cidadania, contribuem também para a justificar as práticas sociais que caracterizam a matriz de uma ideologia generalizada de dominação nos Estados Unidos experienciadas pelas mulheres negras.

Cada imagem transmite uma mensagem distinta sobre as relações adequadas entre sexualidade feminina, níveis desejáveis de fecundidade para mulheres negras da classe trabalhadora e da classe média e lugar das mulheres negras estadunidense em hierarquias de classe social e cidadania. (HILL COLLINS, 2019, p. 158)

Embora o conceito de imagens de controle seja cunhado por Patricia Hill Collins, essa categoria analítica já estava, desde meados dos anos 1980, muito presente nas discussões suscitadas por Lélia Gonzalez acerca das imagens invocadas para definir a mulher negra, moldando tudo que se refere às atividades domésticas, artísticas, servis e sexuais.

No livro *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1984), a intelectual analisou que, dentro da sociedade brasileira, a imagem da mulher negra está confinada às figuras da “mulata”, “doméstica” e “mãe-preta”. Estas três imagens estariam na origem da palavra mucama. Lélia detectou que as funções deste termo, proveniente da linguagem quimbunda, são apresentadas, segundo o dicionário Aurélio da língua portuguesa, apenas como uma prestação de serviços domésticos, realizados por mulheres negras na condição de escravizadas. Ocultando a função de que também eram responsáveis pela prestação de serviços sexuais, submetidas à violência sexual constante por homens brancos, tornando-as objeto de sua lascívia.

Segundo Lélia, o ocultamento de uma das funções da mucama não se realizou por completo. Visto que a exploração sexual da mulher negra se atualiza na imagem da “mulata” que permanece em nosso cotidiano, “com sua malemolência perturbadora. E o momento privilegiado em que sua presença se torna manifesta é justamente o da exaltação mítica da mulata nesse entre parênteses que é o carnaval” (Gonzalez, 1984, p. 230). Nas palavras descritas pela autora, sobre os comentaristas da festa do carnaval, percebemos a objetificação, a fragmentação corporal e os “olhares de mercadoria” contidos em relação ao corpo negro feminino:

Todos sob o comando do ritmo das baterias e do rebolado das mulatas que, dizem alguns, não estão no mapa. “Olha aquele grupo do carro alegórico, ali. Que coxas, rapaz”. “Veja aquela passista que vem vindo; que bunda, meu Deus! Olha como ela mexe a barriguinha. Vai ser gostosa assim lá em casa, tesão”. “Elas me deixam louco, bicho”. E lá vão elas, rebolantes e sorridentes rainhas, distribuindo beijos como se fossem bênçãos para seus ávidos súditos nesse feérico espetáculo (...). (GONZALEZ, 1984, p. 227)

Em relação à imagem da doméstica, segundo Lélia, nada mais é do que a mucama permitida, aquela que também é autorizada pelo sistema colonial. Ela está cotidianamente no papel de organização e cuidado da casa da família branca burguesa ou pequeno-burguesa. Ela é “a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas”. Segundo Lélia:

Daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. Melhor exemplo disso são os casos de discriminação de mulheres negras da classe média, cada vez mais crescentes. Não adianta serem “educadas” ou estarem “bem vestidas” (afinal, “boa aparência”, como vemos nos anúncios de emprego é uma categoria “branca”, unicamente atribuível a “brancas” ou “clarinhas”). Os porteiros dos edifícios obrigam-nos a entrar pela porta de serviço, obedecendo instruções dos síndicos brancos (os mesmos que as “comem com os olhos” no carnaval ou nos ôba-ôba da vida). (GONZALEZ, 1984, p. 230)

A terceira figura, apontada por Lélia, é a da “mãe-preta”. Ama-de-leite, responsável por exercer funções maternas, pelos cuidados, socialização das crianças brancas e pelos trabalhos domésticos das famílias senhoriais. É o momento em que, no imaginário branco racista, as mulheres negras são vistas como uma imagem positiva de bondade e ternura por serem obrigadas a amamentar as crianças brancas da casa grande. Para Lélia, a “mãe-preta” não seria nem um exemplo de mulher submissa, dedicada e amorosa, símbolo de “fidelidade incondicional” nem do “servilismo absoluto à classe senhorial” (RONCADOR, 2011, p. 130),

como foi representada pelo olhar da supremacia branca. Como também não foi a “traidora da raça como querem alguns negros muito apressados em seu julgamento” (GONZALEZ, 1984, p. 235). É preciso considerar que a “mãe-preta” desenvolveu formas de resistência singular em seu cotidiano. Uma noção de “resistência passiva”, pois, ao exercer as funções maternas e as de referências educativas, culturais e simbólicas que, inicialmente, nos formam e estão mediadas pela relação mãe-filhas/os/es, ela foi responsável, de forma consciente ou inconsciente, por passar as categorias das culturas negro-africanas de que era representante para as crianças brancas. Foi quem africanizou o português falado no Brasil (transformando-o em “pretuguês”) e, por consequência, na cultura brasileira, “a gente entende porque, hoje, ninguém quer saber mais de babá preta, só vale portuguesa. Só que é um pouco tarde, né? A rasteira já está dada” (GONZALEZ, 1984, p. 236).

A tragédia das imagens de controle é que elas subtraem a pluralidade do que é ser mulher negra, reduzindo-a aos sentidos demasiadamente rígidos colocados como universais. Se o que nos faz humano é sermos plurais, tais imagens subalternizam e destituem a humanidade das mulheres negras. Visto que as aprisionam em significados e sentidos prévios, controlando-as de várias formas e interditando suas outras possibilidades de ser e estar no mundo. Informam o papel e o lugar social que essas podem ocupar dentro da estrutura social, fundamental para reafirmação do pertencimento dos grupos hegemônicos e manutenção das hierarquias sociais. Como afirma Patricia Hill Collins:

(...) como os “Outros” da sociedade, aqueles nunca poderão ser realmente parte dela, os estranhos ameaçam a ordem moral e social. Ao mesmo tempo, são fundamentais para sua sobrevivência, porque os indivíduos que estão à margem são os que explicitam os limites da sociedade. As afro-americanas, por não pertencerem, colocam em evidência o significado do pertencimento. (HILL COLLINS, 2019, p.136)

As imagens de controle, como um dispositivo de poder, limitam a participação das pessoas na vida política, assim como o exercício da cidadania para a negritude. Essas imagens fazem parte de uma ideologia generalizada de dominação socioeconômica que reflete os interesses das elites brancas, a produzir processos de desumanização, inferiorização e ridicularização a essas mulheres e proporcionar que pessoas lidas socialmente como brancas tornem-se sujeitos/agentes aptos a decidir e participar na vida pública e no governo. Em contraposição, as mulheres negras são excluídas do mercado de trabalho, da educação formal, da representação política e de diversos âmbitos da sociedade. Elas são lidas na chave da subalternidade e a sujeita subalterna como diz a escritora indiana, Gayatri Chakravorty Spivak

(2010, p. 12), é aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”.

Desafiar e questionar as imagens de controle a partir da performance tem sido o tema de diferentes artistas negras/os/es no Brasil. Dentre elas: Ana Musidora, Priscila Rezende, Renata Felinto e Val Souza. A título da diversidade e das subjetividades múltiplas que cada performance proporciona, um aspecto comum entre elas, que merece ser destacado, é o entrecruzamento entre corpo, estética e política, produzindo reflexões críticas sobre as opressões interseccionais (raça, gênero, sexualidade, classe) dirigidas à mulher negra.

4.2 Priscila Rezende: Bombril e Vem... pra ser infeliz

Nascida em Belo Horizonte em 1985, Priscila Rezende é artista visual e performer graduada em Artes Visuais pela Escola Guignard-UEMG (Belo Horizonte-MG), com habilitação em Fotografia e Cerâmica. Dentre seus trabalhos destacam-se: 1ª Mostra Perplexa de performances, Belo Horizonte/2010; mostra Outra Presença, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte/2013; Limite Zero, Galeria Rabieh, São Paulo/2014; Projeto Raiz Forte, MAES, Vitória/2015; The Incantation of the Disquieting Muse, SAVVY Contemporary, Berlim/2016; Perfura Ateliê de Performance, Sesc Palladium, Belo Horizonte/2017; Mostra Performatus #2, Sesc Santos, Santos/2017; Festival Performe-se Vitória/2017; Exposição Negros Índícios, Caixa Cultural, São Paulo/2017. Além disso, foi artista residente na instituição Central Saint Martins, Londres/2018 e Art Omi, Ghent/2018.

A Performance, para Rezende, é entendida como “uma ação concreta e visível” em que a/o/e artista coloca nas suas ações, de forma direta ou indireta, suas próprias lembranças, experiências, vivências: “situações que eu já vivi, coisas que acontecem comigo, coisas que acontecem com as pessoas negras porque a gente ainda tem esse problema no Brasil, que é a negação do racismo” (REZENDE, 2018, s/p).

Ela parte de suas experiências para instaurar reflexões sobre os estereótipos, discriminações e outras violências provocadas pelo racismo. Na sua visão, não dá para falar de racismo e isso ser apenas uma experiência pessoal, pois as situações que aconteceram com ela estão longe de serem isoladas, constituem a realidade de diversas pessoas negras, sobretudo, as mulheres. Nesse sentido, a sua ação parte do pessoal chega no coletivo, na estrutura social.

Segundo a artista, a problemática da negação do racismo não está diretamente explícita para as pessoas dentro da sociedade brasileira, “é muito fácil para elas negar, é conveniente na verdade. É muito conveniente para as pessoas que o racismo não exista” (REZENDE, 2018, s/p). Anula-se o espaço para discussão, reflexão, responsabilidade sobre este fenômeno, mantendo-se intocadas as hierarquias sociais e as desigualdades raciais dentro da sociedade. Como a artista destaca em entrevista: “se as pessoas continuarem repetindo este discurso de que somos todos iguais, não é preciso fazer nada para mudar a desigualdade racial”. Visto que “você está mantendo um discurso da meritocracia de que o outro está na mesma condição que você”. Completa ela: “só que na verdade nós sabemos que não está. O que nada mais é do que uma estratégia de manutenção do privilégio” (REZENDE, 2018, s/p).

Se negar o racismo é silenciar as vozes das pessoas vítimas dele, é escamotear a violência racial. As ações de Rezende elucidam justamente essa questão: “acredito que no trabalho de performance, é muito difícil que as pessoas neguem aquilo que está sendo visto” (REZENDE, 2018, s/p). Ela sustenta uma postura política, ética e artística, “diferentemente da lógica da branquidade que não assume sua marca racial e, portanto, apresenta-se como universal, o corpo negro, como parte de um projeto de liberação, assume a sua localização dentro do mundo colonial” (BERNARDINO-COSTA, 2016, p. 514). Faz isso usando seu corpo como agência de intervenção política, lugar de questionamento e de fala, dando visibilidade e visualidade aos problemas raciais e sociais que atravessam a sua existência dentro da sociedade brasileira.

Com isso, a artista traz, por meio das suas performances, a questão das representações do corpo feminino negro e do imaginário social vinculado ao mesmo. Suas performances estão agenciadas contra a lógica cultural da superioridade masculina, branca, heterossexual, eurocêntrica dita como universal. O seu discurso estético vem no sentido de problematizar e expôr imaginários racistas e preconceituosos, atribuídos socialmente à mulher negra, implicando em uma tomada de posicionamento político, social e ideológico da artista frente a tais opressões. Para a artista:

O corpo negro, em especial o feminino, é representado em estereótipos pejorativos, de hipersexualização e mercantilização, como um corpo de fácil acesso, vendável, desfrutável, desprovido de sua privacidade e controle, como um corpo livre. Em meu trabalho, mais especificamente nas performances *Barganha*, *Vem...pra ser feliz* e *Purificação*, busco me apropriar destes lugares não como representação de fraqueza, onde este corpo se mantém sobrepujado e limitado a estes lugares elencados, mas sim como um corpo emancipado, que recusa tais representações e

carrega em si força e poder, capaz de se impor em posição de resistência e confronto. (REZENDE apud CONDURU, 2017, p. 74)

A ação *Bombril* (2010)¹⁰⁷, é um dos trabalhos da artista que causou grande repercussão e viralização nas redes sociais pela problemática levantada. No espaço da performance há diversos objetos metálicos de uso doméstico e uma barra de sabão, e também uma bacia de alumínio com água dentro. A artista entra no espaço e se localiza em envolta dos diversos objetos metálicos que estão no espaço. Vestida com roupas que lembram as mulheres escravizadas, sem maquiagem no rosto, com os pés descalços, seus cabelos estão soltos, senta-se no chão, ora sobre os calcanhares e ora com as pernas localizadas na lateral. Seu corpo se encontra em posições incômodas porque ela está sobre os paralelepípedos irregulares da calçada. Ela molha os cabelos, passa sabão e pega um dos utensílios de alumínio. Olhando fixamente nos olhos dos espectadores, ela realiza o gesto crítico de arrear panelas, tampas, fôrmas e colheres de alumínio usando seus cabelos. Na ação, o gesto de esfregar os utensílios domésticos com seus cabelos vai ganhando várias velocidades, sem deixar de olhar fixamente o público. Após aproximadamente uma hora, ela para a ação, levanta e caminha para fora da cena. Deixando para trás os vestígios da performance.

Vejamos as imagens:

¹⁰⁷ Cf. REZENDE, Priscila. Bombril em Empoderadas Gritem-me Negra. **Youtube**. Disponível em [Bombril em Empoderadas Gritem-me Negra - YouTube](#)

Figura 41 Priscila Rezende em Performance Bombril I.



Fotografia: Guto Muniz (2013). Fonte: Foco in Cena¹⁰⁸

Figura 42 Priscila Rezende em Performance Bombril II



Fotografia: Guto Muniz (2013). Fonte: Foco in Cena¹⁰⁹

¹⁰⁸ Cf. REZENDE, Priscila. Bombril. **Foco in Cena**. Disponível em: [Bombril | Foco in Cena](#). Acesso em: 20 fev. 2022.

Figura 43 Priscila Rezende em Performance Bombril III



Fotografia: Guto Muniz (2013). Fonte: Foco in Cena¹¹⁰.

¹⁰⁹ Disponível em: <http://www.focoincena.com.br/bombril/6967%C2%BB> . Acesso em: 20/02/2022.

¹¹⁰ Cf. REZENDE, Priscila. Bombril. **Foco in Cena**. Disponível em: [Bombril | Foco in Cena](#). Acesso em: 20 fev. 2022.

Figura 44 Priscila Rezende em Performance Bombril IV



Fotografia: Guto Muniz (2013). Fonte: Foco in Cena¹¹¹.

O título da ação, *Bombril*, alude ao nome de uma marca brasileira no setor de limpeza e de uso doméstico, cujo principal produto é uma lã de aço utilizada para lavar utensílios domésticos de alumínio, e a uma ofensa direcionada a cabelos crespos de pessoas negras/os/es. Adjetivos como “cabelo duro”, “cabelo de piaçava” “pixaim”, “fuá”, “carapinha” e “vassoura” compõem uma lista de expressões ofensivas ao que a pessoa negra é, comumente, exposta no espaço social. Longe de serem uma experiência específica do indivíduo, associam-se ao arquivo de designações depreciativas usadas para se referir ao cabelo crespo. Nas palavras da artista, o nome da ação traz o “pensamento sobre as formas negativas de como as/os/es negras/os/es são referidos por suas características e como estas são determinantes para a colocação da raça no meio social” (REZENDE, 2013, s/p).

A escolha estética de usar seu próprio cabelo na ação remete às discussões sobre corpo e cabelo como símbolos da identidade negra debatido pela pedagoga Nilma Lino Gomes (2003). A autora explica que, na sociedade brasileira, o cabelo crespo é uma linguagem e, enquanto tal, ele comunica e informa sobre as relações raciais, expressando conflitos e tensões vividos por negras/os/es e brancos em um país em que o padrão ideal é branco. De acordo com a autora, “o cabelo do negro, visto como ‘ruim’, é expressão do racismo e da desigualdade racial que recai sobre esse sujeito. Ver o cabelo do negro como ‘ruim’ e do branco como ‘bom’ expressa um conflito” (GOMES, 2003, p. 03). Modificar o cabelo pode significar tanto uma tentativa de a pessoa negra sair do lugar da inferioridade, da

¹¹¹ Cf. REZENDE, Priscila. Bombril. *Foco in Cena*. Disponível em: [Bombril | Foco in Cena](#). Acesso em: 20 fev. 2022.

internalização desta, ou pode ainda ser reflexo de um sentimento de autonomia, representado nas formas ousadas e criativas de usar o cabelo. Esse é forte definidor da identidade racial. Nilma Lino Gomes explica:

(...) o cabelo não é um elemento neutro no conjunto corporal. Ele é maleável, visível, possível de alterações e foi transformado, pela cultura, em uma marca de pertencimento étnico/racial. No caso dos negros, o cabelo crespo é visto como um sinal diacrítico que imprime a marca da negritude nos corpos. Ele é mais um elemento que compõe o complexo processo identitário. Dessa forma, podemos afirmar que a identidade negra, enquanto uma construção social, é materializada, corporificada. Nas múltiplas possibilidades de análise que o corpo negro nos oferece, o trato do cabelo é aquela que se apresenta como a síntese do complexo e fragmentado processo de construção da identidade negra. (GOMES, 2003, p. 02)

Se em uma visão de mundo o cabelo crespo e corpo negro pode ser visto como símbolo de orgulho e de afirmação étnico/racial, ou ainda, como expressão da identidade negra e de descolonização do corpo negro, nos discursos eurocêntricos e hegemônicos de beleza centrados na estética branca, o cabelo crespo é visto como marca de inferioridade, símbolo de “primitivismo”, desordem e não-civilização. Discutindo sobre as políticas do cabelo, Grada Kilomba destaca que os colonizadores utilizavam a estética do cabelo negro como marca repulsiva da negritude, e usando-o como justificativa para a subordinação das pessoas africanas:

Mais do que a cor da pele, o cabelo tornou-se a mais poderosa marca de servidão durante o período de escravização. Uma vez escravizadas/os, a cor da pele de africanas/os passou a ser tolerada pelos senhores *brancos*, mas o cabelo não, que acabou se tornando um símbolo de “primitividade”, desordem, inferioridade e não-civilização. O cabelo africano foi então classificado como “cabelo ruim”. Ao mesmo tempo, *negras* e *negros* foram pressionadas/os a alisar o “cabelo ruim” com produtos químicos apropriados, desenvolvidos por indústrias europeias. Essas eram formas de controle e apagamento dos chamados “sinais repulsivos” da *negritude*. (KILOMBA, 2019, pp. 126-127)

Dentro deste contexto, Nilma Lino Gomes explica que:

Durante séculos a perversidade do regime escravista materializou-se na forma como o corpo negro era visto e tratado. A diferença impressa nesse mesmo corpo pela cor da pele e pelos demais sinais diacríticos serviu como mais um argumento para justificar a colonização e encobrir intencionalidades econômicas e políticas. Foi a comparação dos sinais do corpo negro (como o nariz, a boca, a cor da pele e o tipo de cabelo) com os do branco europeu e colonizador que, naquele contexto, serviu de argumento para a formulação de um padrão de beleza e de fealdade que nos persegue até os dias atuais. (GOMES, 2002, p. 42)

Priscila Rezende, utilizando o seu próprio corpo enquanto arquivo vivo, questiona a ideia de uma estética do cabelo e do corpo negro como exótico, visto como marca de inferioridade, sempre associado à artificialidade (esponja de bombril) ou com elementos da natureza (ninho de passarinhos, teia de aranha enegrecida pela fuligem) (GOMES, 2002).

Na ação, a presença de Rezende no espaço público se transforma em corpo-tela que responde criativamente à experiência de opressão e de exclusão dos sinais diacríticos da negritude. Seu corpo é campo de batalha e enfretamento contra as práticas racistas incrustadas na sociedade. Maria Aparecida Silva Bento, abordando os traços da identidade racial do branco brasileiro a partir das ideias sobre branqueamento, destaca que “o medo e a projeção podem estar na gênese de processos de estigmatização de grupos que visam legitimar a perpetuação das desigualdades, a elaboração de políticas institucionais de exclusão e até de genocídio” (BENTO, 2014, p. 35). Segundo a autora, Franz Fanon fez um extenso estudo com os europeus enfatizando o processo de projeção na construção do preconceito racial do branco contra o negro:

Durante quatro anos, ele interrogou cerca de 500 indivíduos da raça branca: franceses, alemães, ingleses, italianos. Quase seis décimos das respostas apresentavam-se desta forma: negro = biológico, sexo, forte, esportista, potente, boxeador, selvagem, animal, diabo, pecado, terrível, sanguinário, robusto. Ou seja, ter fobia do negro é ter medo do biológico, pois o negro só é visto como ser biológico. (BENTO, 2014, p. 39)

Franz Fanon trata dessa questão no capítulo *O preto e a psicopatologia*, salientando que:

Nas profundezas do inconsciente europeu elaborou-se um emblema excessivamente negro, onde estão adormecidas as pulsões mais imorais, os desejos menos confessáveis. E como todo homem se eleva em direção à brancura e à luz, o europeu quis rejeitar este não-civilizado que tentava se defender. Quando a civilização européia entrou em contacto com o mundo negro, com esses povos selvagens, todo o mundo concordou: esses pretos eram o princípio do mal. (FANON, 2008, p. 161)

Para Bento, uma boa maneira de se compreender melhor a branquitude é entender a projeção do branco sobre o negro, nascida do medo, cercada de silêncio, fiel guardião dos privilégios econômicos e sociais que causam impactos diretos na vida da população negra. É partindo do seu corpo-tela que a artista devolve e cospe de volta, na boca da estrutura social racista, o desprezo, as ofensas, os estigmas, as agressões, as rejeições e as exclusões do “mundo branco” que estão projetadas nos corpos negros e nos sinais diacríticos da negritude.

Sua ação evidencia como as pessoas negras/os/es são vistas/os/es dentro da sociedade calcificada pelo racismo.

Rezende, ao se apropriar da posição pejorativa atribuída ao seu corpo e com a escolha simbólica de olhar fixamente nos olhos dos espectadores, cria uma imagem de confronto que é propositadamente desconfortável. Ela incomoda, exigindo que o espectador reposicione seu olhar colonizado e colonizador de ver e perceber o corpo negro. Diante da artista, as pessoas que no cotidiano fazem uso de falas racistas, discriminatórias e preconceituosas são obrigadas a encarar tais expressões, sem que haja opções para evasões subterfúgios ou digressões. Ao colocar uma lente de aumento em um termo pejorativo, sua ação problematiza o que está por traz dessas expressões que ferem a autoestima e o mundo subjetivo de pessoas negras por reiterarem lugares de subalternidade dentro da sociedade

Para pensar o papel do espectador em um trabalho artístico, faz se interessante se aproximar da teórica alemã Fischer-Lichte. Ela destaca que com a virada performativa da década de 1960 – no qual o teatro se apropria de procedimentos experimentados e desenvolvidos pela arte da performance¹¹² – o papel atribuído ao espectador se tornou central dentro da experiência estética no âmbito do encontro entre atores e espectadores, desmantelando as oposições entre estético e social, estético e político e provocando novas modalidades de comportamento no público. Nesse contexto, a autora fala do funcionamento do “circuito de retroação autopoiético”, na qual a experiência estética se daria a partir do encontro, confronto e interação entre atores e espectadores, produzindo uma transformação neste último.

Trata-se, sim, de co-produtores, que participam, em diferente medida e de diferentes maneiras, na configuração do espectáculo: sem contudo a poderem definir. No processo em que, com as próprias acções, produzem o espectáculo, este, por seu lado, faz deles actores e espectadores. Com as suas acções e os seus comportamentos, actores e espectadores surgem como elementos do circuito retroactivo, mediante o qual o espectáculo se produz a si mesmo (...). O circuito retroactivo demonstra, pois, que a transformação é uma das categorias fundamentais de uma estética do performativo. (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 108- 109)

No processo de expectação da ação de Priscila Rezende, o espectador não está distanciado do acontecimento; ele é levado para uma condição ativa, passando por diversas reações que não são previsíveis nem controláveis, pois se encontra numa situação de liminaridade que não consegue recorrer aos padrões de comportamento de que tem

¹¹² A apresentação dos espetáculos em lugares inusitados, a presença de corpos moribundos em cena, o ato de auto infligir ferimentos ou outro tipo de violência sobre o próprio corpo por parte dos performers.

conhecimento. Na ação, seu corpo é transformado em tela de projeção, uma imagem indigesta – assim como é o racismo para os negros – possibilitando que parte do público se sinta perturbada, desestabilizada, desorientada. Alguns não suportam passar mais de alguns segundos olhando para seu corpo-imagem no espaço público, outros negam a sua presença, outros riem de nervosos, outros se comovem e outros ficam indignados. A artista relata: “na performance acontecem muitas reações. Tem gente que, às vezes, acha graça, algumas ficam chocadas sem entender o que está acontecendo, muitas ficam incomodadas, outras choram e outras não conseguem lidar com a imagem” (REZENDE, 2018, s/p).

Diante da ação ou depois dela, os espectadores têm a possibilidade de refletir, e em parte, de experienciar de forma pública a rejeição vivida, a sensação de “desencontro”, de mal-estar e de desconforto em relação ao seu tipo físico, seu cabelo, sua pele e sua cor vivida pelas pessoas negras. Sobre esse incômodo, Renata Felinto descreve:

O incômodo causado nos/as espectadores/as de Bombril converte-se num disparador reflexivo acerca de como corpos negros tem sido pouco afagados, elogiados e amados. Respectivamente, dela emerge uma sensação de inadequação e não-lugar com a qual convivem negras/as num mundo pensando por e para brancos/as. Uma violência que pode ser desfrutada durante uma hora por não negros/as. Lembrando que no caso de negros/as essa agressão é condição existencial. (SANTOS, 2017, p. 28)

A ação da artista, ao projetar a violência racial em seu corpo e interagir com os espectadores, desafia os estereótipos e representações negativas associadas às pessoas negras, possibilitando questionamentos sobre as relações raciais no Brasil.

A escolha estética de usar uma barra de sabão branco para lavar seus cabelos na ação é algo importante, pois remete ao aspecto da domesticação, primitivismo, racialização dos anúncios publicitários e da tecnologia de purificação social. Segundo o sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall, a exploração e a colonização da África produziram uma explosão de representações de populações como a marcação da diferença “racial” e a significação de um “Outro” na cultura ocidental. Ele traz como exemplo a difusão de imagens e temas imperiais na Grã-Bretanha através da publicidade de mercadorias das décadas finais do século XIX.

Segundo o autor, “o processo dos grandes exploradores e aventureiros brancos, bem como os encontros com o exótico negro africano, foram cartografados, registrados e descritos em mapas, desenhos, em gravuras e (especialmente) por meio da nova fotografia (...)” (HALL, 2016, p. 162). Desse modo, a publicidade foi uma das formas pelo qual o projeto colonial e imperial ganhou forma visual em um meio popular, forjando a ligação entre o

Império Britânico e a imaginação nacional. As imagens da colonização foram imortalizadas nas embalagens de produtos como as caixas de sabão, pacotes de cigarros, biscoitos, garrafas de bebidas, entre tantos outros. Nesses moldes, nunca antes uma forma organizada de racismo, tinha sido capaz de alcançar tantas pessoas:

O sabão simbolizava esta “racialização” do mundo interno e a “domesticação” do mundo colonial. Por sua capacidade de limpar e purificar, o sabão adquiriu, no mundo de fantasia da publicidade imperial, a qualidade de um objeto de fetiche. Aparentemente, ele tinha o poder de tornar branca a pele negra e eliminar de casa a fuligem, a sujeira e o pó das favelas industriais e seus habitantes - os pobres sujos. Ao mesmo tempo, conseguia manter limpo e puro o corpo britânico nas zonas de contato racialmente poluídas “lá” no Império. No processo, entretanto, o trabalho doméstico das mulheres era muitas vezes silenciosamente apagado. (HALL, 2016, p. 166)

O uso do sabão na ação também pode revelar o quanto, na fantasia branca, os corpos negros estão associados à sujeira, desordem, selvajaria, impureza e primitivismo, sendo necessário um ritual de limpeza para destituir a cor destes corpos. Como diria Grada Kilomba, “a preocupação das pessoas *brancas* com a higiene” das pessoas negras “revela, por um lado, o desejo *branco* de controlar o corpo *negro*; e, por outro lado, o medo *branco* de ser sujado por aquele corpo” (KILOMBA, 2019, p. 125). Nesse sentido, o uso do sabão na ação problematiza as fantasias sobre sujeira e domesticação colonial sobre os corpos negros.

A escolha do figurino que a artista usa e a posição que ela se encontra durante toda a ação são aspectos relevantes de se destacar, pois o trabalho não trata só das questões relacionadas ao cabelo crespo. Seu discurso cênico também abre diálogos sobre a distância que separa negros e brancos no país no que diz respeito à posição ocupacional e a pouca alteração na posição da mulher negra na sociedade. A pirâmide social brasileira é representada ainda hoje pelo homem branco, no topo, e pela mulher negra, na base.

O serviço doméstico destinado às mulheres é um trabalho de continuidade histórica, ligado ao período escravagista, naturalizando o papel destas na reprodução e garantia do funcionamento da Casa Grande. A sua permanência no contemporâneo reforça um lugar de servidão, evidencia o pacto elitista e sua violência estrutural e simbólica na manutenção das desigualdades raciais, de gênero, pela exploração e pela exclusão social das mulheres negras dos diferentes âmbitos públicos da sociedade de modo geral. De acordo com Angela Davis:

O enorme espaço que o trabalho ocupa hoje na vida das mulheres negras reproduz um padrão estabelecido durante os primeiros anos de escravidão. Como escravas, essas mulheres tinham todos os outros aspectos de sua existência ofuscados pelo trabalho compulsório. Aparentemente, portanto, o ponto de partida de qualquer

exploração na vida das mulheres negras na escravidão seria uma avaliação de seu papel como trabalhadoras. (DAVIS, 2016, p. 17)

Diante disso, a mulher negra ainda continua a ser ocupante, em grande parte, dos postos de trabalho relacionados ao serviço doméstico. Analisando a situação da mulher negra no Brasil, a historiadora e pedagoga Antonia Aparecida Quintão (2004) argumenta que metade das mulheres brasileiras, em razão da sua cor, não têm os mesmos espaços profissionais, a mesma representação política e a mesma ascensão econômica já conquistado pelas mulheres brancas. Sobre os espaços ocupados pela mão de obra feminina, a autora explica que a mulher negra, em sua maioria, ainda ocupa as funções tradicionais de prestação de serviços, até mesmo funções que as mulheres brancas conseguiram superar a porcentagem masculina, como na área de medicina. Segundo a autora, “a mobilidade profissional é extremamente restrita para as mulheres negras, até mesmo para aquelas que, com grande sacrifício, alcançaram um grau maior de escolaridade” (QUINTÃO, 2004, p. 55).

A especialista em História da África, Denise Santos (2014), discute questões sobre o trabalho de pessoas negras no século XX. O trabalhador doméstico, enquanto indivíduo subalternizado no âmbito do trabalho, tem sua representação como trabalhador inserida no imaginário social de dominação e subordinação, condicionado por fatores históricos e sociais que pré-determinam o comportamento, o lugar a ser ocupado e aspirações dos indivíduos dentro de uma estrutura social marcada pelo racismo e sexismo.

Os negros são construídos como negros: vistos e reconhecidos a partir das representações geradas pela escravidão, ou seja, inferiorizados na aparência, no caráter e na posição social, econômica e política. É aí que as trabalhadoras domésticas devem estar como negras e herdeiras de uma profissão originária do período escravista tornando-se inaceitável qualquer possibilidade, mesmo visual, de ascensão destas. (SANTOS, 2014, p. 21)

Isto posto, temos um trabalho manual relacionado ao esforço físico e moldado por opressões interseccionais de raça, classe e gênero; é visto como pejorativo por ser reflexo de uma herança escravagista. O sociólogo Jessé Souza (2017) lembra que o recurso das empregadas domésticas é, antes de tudo, o corpo, trabalhando horas de pé em funções repetitivas, do mesmo modo que faxineiras, motoboys, cortadores de cana, serventes de pedreiros etc. Em consequência da falta de oportunidades educacionais e sociais entre o segmento negro e branco na estrutura social, temos “uma classe reduzida ao corpo, que representa o que há de mais baixo na escala valorativa do Ocidente. Por conta disso, essa

classe, do mesmo modo que os escravos, é desumanizada e animalizada (SOUZA, 2017, p. 61).

A partir dessa reflexão, ao analisar as vestimentas e a posição que Rezende ocupa na ação, podemos dizer que ela reflete uma herança escravista ao performar o imaginário social e os estereótipos raciais que ligam as mulheres negras ao emprego doméstico independentemente de sua classe social e profissão. Nesse sentido, a ação se configura também como uma tentativa de refletir sobre a lógica de fixação das mulheres negras ao trabalho doméstico e todo o viés servil. Isso também evidencia a perpetuação da exploração econômica dessas mulheres trabalhando em serviços domésticos nas casas das elites dominantes, atualizando uma estética da escravização porque faz lembrar os mecanismos de subordinação às quais as mulheres estiveram submetidas historicamente. Assim, é possível também aproximar-se da imagem de controle da *Mammy*, responsável pela esfera doméstica, cuidadora da Casa-Grande e da culinária da casa. Vale lembrar que o objetivo por trás dessa imagem, que está ligada às ideologias dominantes no período da escravização, como diz Hill Collins, é manter as mulheres negras submissas ao trabalho doméstico e ensinar seus filhos a apresentarem o mesmo comportamento.

A imagem da *mammy* é fundamental em opressões interseccionais de raça, gênero, sexualidade e classe. Em relação à opressão de raça, imagens de controle como a da *mammy* visam influenciar o comportamento materno das mulheres negras. As mães negras, como membros de famílias afro-americanas que estão mais familiarizados com as habilidades necessárias para a adaptação dos negros, são incentivadas a transmitir aos seus filhos o tipo de deferência que costumam ser obrigadas a demonstrar no trabalho *mammificado*. Ao ensinar às crianças negras seu lugar nas estruturas brancas de poder, as mulheres negras que internalizam a imagem da *mammy* podem se tornar canais efetivos de perpetuação da opressão de raça. Concepções a respeito da *mammy* reforçam as hierarquias raciais de outras maneiras. Empregar mulheres negras em trabalhos *mammificados* corrobora a superioridade racial dos empregadores brancos, estimulando as mulheres brancas de classe média, em particular, a se identificar com o privilégio racial e de classe proporcionado a seus pais, maridos e filhos. (HILL COLLINS, 2019, p. 141-142)

A ação estética da artista nos aproxima do que Quintão alerta sobre a posição da mulher negra, que é “triplamente discriminada, por ser mulher numa sociedade machista, negra numa sociedade racista e pobre numa sociedade de classes” (QUINTÃO, 2004, p. 51). Entrelaçando memória pessoal e memória histórico-social, Rezende, ao se autorrepresentar com roupas que rememoram as situações do passado, às raízes histórias da opressão, possibilita que o espectador veja em cena ora uma escravizada do passado que se atualiza no presente, ora o seu próprio corpo executando ações. Isso gera o fenômeno da “multi-estabilidade perceptiva” que corresponde à oscilação do corpo fenomênico ao semiótico

descrita por Erika Fischer-Lichte. A sua ação coloca em xeque como a estrutura social e a cultura no Brasil se perpetuam no presente, reiterando os papéis sociais atribuídos aos corpos negros, sobretudo, à mulher negra.

Eu peguei o Bombril porque é uma das palavras mais usadas como insulto ao cabelo crespo, mas o trabalho não é só sobre a questão com o cabelo. Pelo nome e pela ação, o fato de estar lavando as panelas com o meu cabelo, acho que de imediato a primeira coisa que as pessoas reconhecem, mas o trabalho não é só sobre o tratamento pejorativo em relação ao cabelo crespo. É também como esse racismo que colabora para manter as pessoas negras, principalmente as mulheres negras, em posições subalternas. São as duas coisas (...). No trabalho eu estou no chão, eu vou lavando vários objetos, eu uso essa roupa que lembra de uma mulher escravizada no período colonial (...) então o trabalho também pensa o lugar em que as pessoas negras são mantidas, principalmente as mulheres negras, que é o lugar da subalternidade, que é o trabalho da mulher que serve as pessoas. O trabalho doméstico é uma posição, não que ele seja indigno, mas é uma ocupação institucionalizada como a condição da mulher negra. A gente sabe que a maior parte das mulheres que trabalham com serviço doméstico, elas não fazem isso porque escolheram fazer isso. Elas fazem isso porque exatamente não tinham escolhas. A maior parte delas, são pessoas não escolarizadas, muitas pessoas começam a trabalhar nisto desde criança. Muitas meninas que largaram sua casa para trabalhar em casa de família, pior naquela condição de que a família empregadora dar um quartinho e a comida. Então como ela mora na casa e está comendo na casa, eles ainda fazem a mulher negra doméstica acreditar que ela está pagando um favor, que ela ainda está sendo agraciada, ela ainda está recebendo a bondade do empregador, a pessoa na qual ela serve porque ela está recebendo comida e casa pra morar. Têm pessoas que nem chegavam a receber (...) O trabalho pensa sobre essas questões. Quando eu defini usar essa roupa, é porque eu acredito que o racismo, ele colabora para manter pessoas negras, principalmente as mulheres, nas senzalas modernas, que é esse lugar que a gente ainda é mantida, senzalas modernas ou contemporâneas hoje. (REZENDE, 2018, s/p)

Uma outra ação, que dialoga com a performance de Priscila Rezende, é *A Babá Quer Passear* (2015) da atriz, performer e roteirista Ana Flavia Cavalcanti. Nesta ação, ela produz uma crítica contundente ao confinamento das mulheres negras ao serviço doméstico e suas condições de trabalho que ainda sustenta uma hierarquia de gênero, classe e raça, herdada dos mais de três séculos de escravização no Brasil e os atávicos hábitos da elite branca da casa grande de reproduzir seus privilégios de modo permanente.

Na performance, a artista está com seus cabelos crespos soltos, vestida com indumentárias brancas que lembram os uniformes que as respectivas empregadoras obrigam as babás a usar em seu horário de serviço, principalmente nos espaços públicos. Caracteriza-se como uma forma de usar as trabalhadoras como objetos de ostentação, de poder econômico e *status*, pois os uniformes são usados como marcadores de diferenças sociais e hierarquia tácita, evidenciando o lugar de subalternidade das babás no círculo social dos empregadores. Essa relação de poder baseada na exibição de riqueza a partir do “corpo subalternizado”,

lembra muito como as amas-de-leite eram tratadas pela família senhorial em contextos de circulação social. Para as mulheres brancas das elites escravocratas, dispor de uma escravizada equivalia a *status* social, *status* da casa em que servia de fonte de renda e mercado lucrativo da família patriarcal, uma vez que elas eram alugadas ou vendidas como amas por valores mais elevados para nutrir os bebês e realizar serviços domésticos temporários na casa das elites proprietárias ou locatárias.

Em consonância, as babás são feitas de objetos aos olhos de outrem, impossibilitadas de escaparem dos efeitos de esmagadora objetificação dos olhares que lhe são lançados. O pensamento de Arthur Brittan e Mary Maynard destaca que “a dominação sempre envolve a objetificação do dominado; todas as formas de opressão implicam a desvalorização da subjetividade do oprimido” (*apud* HILL COLLINS, 2016, p. 105). Nas malhas deste pensamento, Patricia Hill Collins (2016, p.106) lembra que “tanto ideologias racistas como sexistas compartilham a característica comum de tratar grupos dominados – os “outros” – como objetos aos quais faltam plena subjetividade humana”.

No programa de performance, Ana Flávia está sentada dentro de um grande carrinho de bebê cor-de-rosa, com um design antiquado, estacionado no espaço público. Na parte de trás do carrinho, tem uma bexiga branca pendurada, nela está escrita a seguinte expressão: “A Babá Quer Passear”. A partir da frase sugestiva escrita no balão, os transeuntes são convidados a empurrar o carrinho de bebê com a artista dentro.

Vejam nas palavras da artista sobre como se originou a performance:

A Babá Quer Passear me surgiu em um sonho. Sonhei que era uma babá e estava dentro de um carrinho de bebê gigante e cor-de-rosa. Essa imagem reverberou em mim por dias, decidi então reproduzir esse sonho com o intuito de provocar a discussão sobre a invisibilidade da empregada doméstica no Brasil – afinal, a cena se repete quase que diariamente: mulheres negras periféricas em situação de vulnerabilidade social/econômica atuantes no trabalho doméstico. E se invertêssemos os papéis? E se agora a babá quisesse passear, dar uma volta, se distrair, ser cuidada? (CAVALCANTI, 2019, s/p)¹¹³

Vejam as imagens da performance:

Figura 45 Performance A Babá Quer Passear, 2015



Fotografia: Carlo Locatelli. Fonte: STREETOPIA¹¹⁴,

¹¹³PERFORMANCE A Babá Quer Passear. **DEVIRES**. Disponível em: <http://mostradevires.com/programacao/a-baba-quer-passear/> Acesso em: 20 jun. 2020.

¹¹⁴ Cf. SANTO. Victor. Ana Flavia Cavalcanti e a babá quer passear. **STREETOPIA**. Disponível em: <https://www.streetopia.me/m/news/5fc631e651dcc01f9017f510/ana-flavia-cavalcanti-e-a-baba-que-quer-passear> Acesso em: 07 jan 2021.

Figura 46 Performance A Babá Quer Passear em Paris



Fotografia: Carlo Locatelli. Fonte: STREETOPIA¹¹⁵, 2020.

A sua escritura cênica provoca reflexões acerca de várias categorias como: o serviço das babás, a negação da plena humanidade do Outro, o lugar de invisibilidade resultado da objetificação, a exploração, a desvalorização que a identidade profissional enfrenta, assim como, os preconceitos, os constrangimentos sociais, as constantes ameaças de assédio sexual e as tentativas de violência física praticada pelos empregadores.

Essas categorias podem ser encontradas nas entrevistas¹¹⁶ de diferentes trabalhadoras/es domésticas analisadas/os/es por Ana Cláudia Lemos Pacheco (2013). A intelectual e filósofa estadunidense Angela Davis (2016) lembra que desde o período da escravização, a condição de vulnerabilidade das trabalhadoras domésticas tem sustentado muitos dos mitos falaciosos e duradouros sobre a “imoralidade” das mulheres negras: “o trabalho doméstico é considerado degradante porque tem sido realizado de modo desproporcional por mulheres negras que, por sua vez, são vistas como “inaptas” e “promíscuas” (DAVIS, 2016, p. 100). Nessa perspectiva, a antropóloga Sonia Giacomini ressalta o dualismo das representações sociais em relação ao corpo da escravizada e o corpo da senhora:

¹¹⁵ Cf. SANTO, Victor. Ana Flavia Cavalcanti e a babá quer passear. **STREETOPIA**. Disponível em: <https://www.streetopia.me/m/news/5fc631e651dcc01f9017f510/ana-flavia-cavalcanti-e-a-baba-que-quer-passear> Acesso em: 07 jan 2021./

¹¹⁶ Cf. PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **Mulher negra: afetividade e solidão**. Salvador: EDUFBA, 2013

Gordas, nédias, flácidas, assim se refere às senhoras a grande maioria dos autores, tanto aqueles contemporâneos à escravidão quanto os que posteriormente estudaram esse período. Quanto às escravas são descritas como negras e mulatas de boas coxas, bons dentes, peitos salientes, flexíveis. O corpo da senhora e o corpo da escrava selecionada para o serviço doméstico parecem ser antitéticos. O aspecto descolorido, a cultivada brancura da senhora é distintivo social que a demarcou da negra numa sociedade em que a cor da pele é sinônimo de classe. Sua nediez e gordura refletem uma função econômica e social tanto quanto agilidade e elasticidades das negras. O corpo das senhoras é produto de condicionantes materiais e ideológicos que nele imprimiram e acentuaram características distintivas de brancura e ociosidade. Ele revela o confinamento e a procriação consecutiva. O corpo da escrava, por sua vez, responde a um minucioso processo de seleção no qual a aparência funciona como índice de seu “valor de uso sexual”. (GIACOMINI, 1988, p. 76)

Por sua vez, a antropóloga também destaca importante faceta na compreensão do gerenciamento da reprodução das escravizadas pelos senhores brancos. Essa refere-se ao papel desempenhado pela mulher branca no núcleo familiar senhorial, que estabelecia a ordem e o bom funcionamento do lar como fiscalizadora das atividades realizadas pelas pessoas escravizadas domésticas, na manutenção dos serviços da estrutura escravagista. Na função de administradora das pessoas escravizadas, a senhora seria a versão doméstica e feminina do feitor (GIACOMINI, 1988). Nesse sentido, Ana Cláudia Pacheco (2013), refletindo sobre as dinâmicas estabelecidas entre patroas e empregadas domésticas no interior dos lares contemporâneos destaca que:

A exploração de classe se articula com a posição de gênero na construção de um trabalho “dito feminino”, mas que abriga divisões [nós x elas] sociais-raciais entre mulher negra e não negra, entre patroa e empregada, expressando-se na violência física e simbólica exercida por mulheres contra mulheres, condensando-se em várias categorias expressas em significados da distância social e racial. (PACHECO, 2013, p. 91)

Em *A Baba quer passear*, a artista busca possivelmente performatizar a realidade da sua mãe (trabalhadora doméstica) e a sua própria experiência social de mulher negra e pobre da periferia de São Paulo que começou a trabalhar já na infância: “comecei a trabalhar aos 11 anos de idade como babá”¹¹⁷, diz a artista. O que reitera a crítica de Hill Collins sobre a perpetuação de lugares de subalternidade a partir da imagem de controle da *mammy*.

A ação da artista no espaço público cria outros mundos além daqueles que produziram dolorosas realidades femininas negras e subverte o discurso dominante sobre a condição da mulher negra ao exercer papéis e funções fora do escopo dos arquétipos da empregada doméstica, babá, mulata, vistas quase como sua condição natural pelo olhar branco

¹¹⁷A BABÁ QUER PASSEAR. MIRAH. Disponível em: <http://mirah.cc/de-onde-eu-venho/a-baba-quer-passear/>. Acesso em: 20 jul. 2020.

hegemônico. São representações sociais sedimentadas no imaginário social acerca de pessoas negras, produzida pelo meio de comunicação hegemônico, na qual a mulher negra continua a ocupar os postos de trabalho relativos aos serviços domésticos. De acordo com Quintão (2004, p. 58), “a ausência ou distorções da imagem do negro nos meios de comunicação é uma forma de violência que se pratica contra os descendentes dos escravos extremamente dolorosa, cruel e prejudicial, pois sem referenciais positivos, o negro, enquanto grupo racial, simplesmente deixa de existir”.

O seu discurso estético intersecciona categorias como raça, classe, sexo e poder no espaço público para desmascarar as estruturas de dominação de uma sociedade e de um estado com fortes traços do sistema colonial escravagista: mantêm com naturalidade, que pessoas negras sejam mantidas e aprisionadas em trabalhos precários de baixa qualificação e prestígio social. Parafraseando a historiadora Bergman de Paula Pereira (2011), a escravização acabou, no entanto, sua lógica e suas heranças estão presentes no cotidiano e nas experiências de vida das mulheres negras. Para ela, no centro dessas experiências temos o capitalismo que se manifesta através da imensa capacidade que as classes dominantes têm, em todos os períodos históricos, de incorporar, até onde forem possíveis, os privilégios que lhes são próprios (PEREIRA, 2011).

Para Isildinha Nogueira (1998) a escravização construiu para as pessoas negras, a representação segundo a qual eram seres que, pela sua “carência de humanização”, inscreviam-se na escala biológica, num ponto que os aproximava dos animais e das coisas; seres esses que, legitimamente, constituem objetos de posse dos “indivíduos humanos” e que precisam ser domesticados. Ao distanciar-se dessa perspectiva, a experiência estética mobilizada por Ana Flávia cria um sistema de escritura que realoca o lugar da sujeita subalternizada, desta vez livre das funções sociais aprisionantes. Essa experiência faz um deslocamento radical na objetificação e desvalorização da subjetividade das babás, para humanizá-las no espaço público. O processo de humanização e visibilidade da babá acontece pelos deslocamentos da lógica dos olhares de indiferença ou de hostilidade por olhares de alteridade. Tanto os que participam diretamente da ação de levar a babá para passear, quanto aqueles que a observam têm a possibilidade de repensar sobre as diversas formas de aniquilamento da humanidade das trabalhadoras domésticas, e assim, reconhecer as relações de poder marcada pelo gênero, raça e classe que envolve a profissão, as práticas de violência racial, social e simbólica em relação ao corpo feminino negro. Por esse viés, oportuniza também o questionamento sobre o pouco prestígio social das trabalhadoras domésticas. Elas

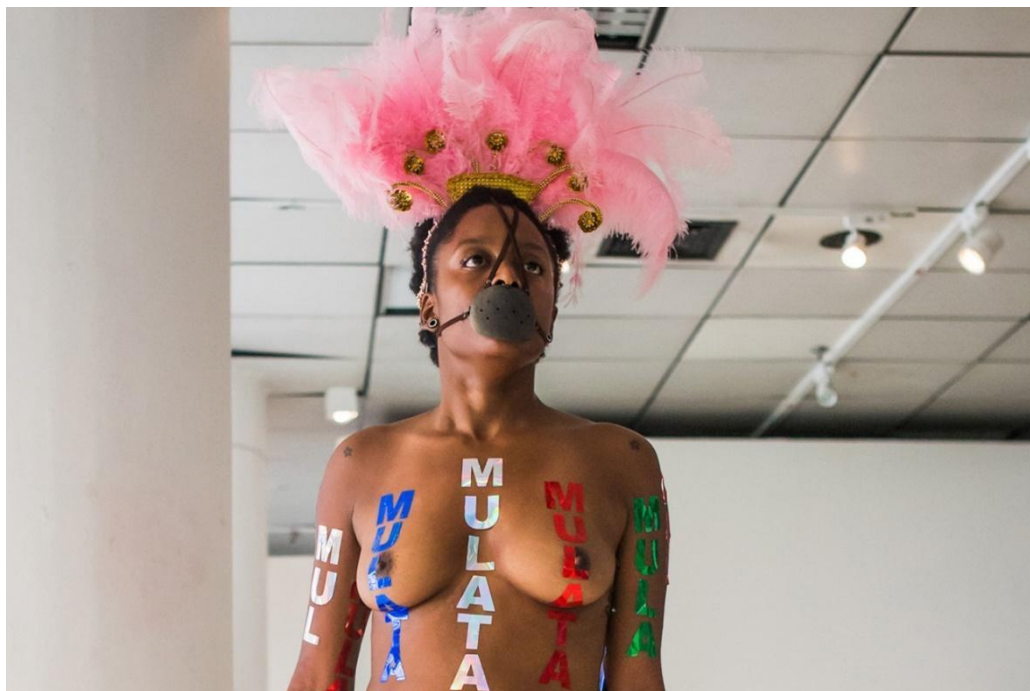
ainda são superexploradas pela classe média e pela elite econômica que monopoliza o capital econômico e o capital cultural do Brasil, fazendo a manutenção de privilégios históricos desde o sistema colonial escravagista. Interroga-se o olho que vê, a perceber como ainda é comum dentro da sociedade, as babás criarem os filhos e filhas da mulher branca burguesa ou pequeno-burguesa “como se fossem seus”, continuação da escravização no Brasil contemporâneo.

Priscila Rezende, na ação *Vem... Pra Ser Infeliz* (2017), faz uma crítica contundente a feitchização e exotificação da mulher negra, através de representações estereotipadas incrustadas no tecido social brasileiro. Faz isso pensando na criação de imagens como gestos de desobediência, que questionam o olhar colonizador sobre as formas convencionais de ver a negritude feminina.

Em seu programa de ação, Rezende se autorrepresenta como um símbolo da alegria do carnaval no Brasil: a passista. A artista está seminua e usa adereços característicos desta figura. O seu rosto veste uma máscara de flandres, objeto de tortura usado durante o período da escravização no Brasil. Seu corpo está coberto de palavras coloridas (ex. Mulata, cor de jambo, exótica), expondo visões racistas, sexualizadas e fetichizadas da ordem política colonialista em relação à mulher negra. Ao som de uma bateria de escola de samba com enredos tradicionais do carnaval do Rio de Janeiro, a artista samba ininterruptamente até chegar à exaustão.

Vejamos as imagens:

Figura 47 Priscila Rezende na performance Vem... pra ser infeliz



Fotografia: Luiza Palhares (2017). Fonte: Acervo pessoal de Priscila Rezende ¹¹⁸

¹¹⁸ Cf. REZENDE, Priscila. Vem... pra ser feliz. **Priscila Rezende**. Disponível em <http://priscilarezendeart.com/projects/154/>. Acesso em 20 dez. 2020.



Fotografia: Pablo Bernardo (2017). Fonte: Premio Pipa¹²⁰

O título da ação é uma paródia crítica da canção “Samba da Globo¹²¹” de autoria dos compositores Jorge Aragão e José Franco Lattari, utilizada na vinheta de carnaval da Rede

¹²⁰ Cf. PRÊMIO PIPA. Priscila Rezende. **Prêmio Pipa**. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/priscila-rezende/>. Acesso em: 20 dez. 2020.

Globo de televisão para a transmissão dos desfiles das escolas de samba. A vinheta tem como protagonista a Globeleza, uma mulher negra, curvilínea, que se encaixa no estereótipo da “negra aceitável”, aparecendo nua, coberta com tintas coloridas e purpurina, sempre sorridente, dançando ao som do samba para entreter o grande público. A personagem estreou em 1991, sendo interpretada por Valéria Valenssa, que desempenhou esse papel por 13 anos. O criador da vinheta é o diretor de arte Hans Donner, um alemão naturalizado brasileiro que, coincidentemente, foi casado com Valéria Valenssa.

Esta representação durante décadas contribuiu tanto para a retroalimentação do imaginário cultural coletivo sobre o corpo negro feminino como para o confinamento das mulheres negras a lugares específicos na sociedade. Cabe aqui as reflexões de Lélia Gonzalez ao dizer no sistema brasileiro as imagens positivas atribuídas a homens negros e mulheres negras geralmente estão associadas a ser cantor(a) compositor(a) de música popular jogador de futebol e “mulata”. Entretanto, “em todas essas imagens, há um elemento comum: a pessoa negra é vista como um objeto de entretenimento” (GONZALEZ, 2020, p. 170).

Figura 50 As Globelezas



Valéria Valenssa, Giane Carvalho, Aline Prado e Nayara Justino

¹²¹ Lá vou eu, lá vou eu / Hoje a festa é na avenida / No carnaval da globo / Feliz eu tô de bem / Com avida vem amor / Vem...deixa o meu samba te levar / Vem nessa pra gente brincar / Pra embalar a multidão / Sai pra lá solidão Vem Vem Vem / Vem.....pra ser feliz / Eu tô no ar tô Globeleza / Eu tô que tô legal / Na tela da TV no meio desse povo / A gente vai se ver na Globo / Na tela da TV no meio desse povo / A gente vai se ver na Globo. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/jorgearagao/globeleza.html>>. Acesso em: 20 dez. 2022.

Foto: TV Globo. Fonte: Crato Notícias¹²²

A ação de Rezende faz uma crítica sobre os imaginários atávicos do que é ser mulher negra. bell hooks destaca que as “representações de corpos de mulheres negras na cultura popular contemporânea raramente criticam ou subvertem imagens da sexualidade da mulher negra que eram parte do aparato cultural racista do século XIX e que ainda moldam as percepções hoje” (hooks, 2019a, p 130).

A escolha estética das palavras e expressões coloridas, como “mulata exportação”, “da cor do pecado”, “tanajura”, “exótica”, “mula”, “violão” no corpo da artista, constitui uma estratégia simbólica desenvolvida para mostrar os estereótipos culturais que concebem o corpo negro feminino como um objeto sexual a serviço do desejo masculino.

A diversidade de palavras e expressões no seu corpo também aponta uma questão do imaginário social. Os termos “morena”, “moreninha”, “da cor do pecado”, “pessoas de cor”, “marrom-bombom”, “moreno-escuro”, “moreno-claro” foram e são ainda adotados como eufemismos, na intenção de tornar mais reduzido a carga negativa do ser negro no Brasil. Schucman explica que “o fato de os estereótipos negativos estarem diretamente associados à cor e à raça negra fez também com que os brasileiros mestiços e grande parte da população com ascendência africana, de maneira geral, não se classificassem como negros, gerando um grande número de denominações para se designar as cores dos não brancos (...)” (SCHUCMAN, 2012, p. 44).

Para teóricas como Edith Piza e Fúlvia Rosemberg (2002, s/p), “moreno” pode estar designando uma procura de branqueamento, ou pode estar designando um processo de “despreconceituação da nomeação da cor”. As autoras afirmam que “as palavras usadas para nomear a cor das pessoas não são meros veículos neutros enunciadores de matizes, mas carregam índices de preconceito/ discriminação, de seu distanciamento e de sua superação” (PIZA; ROSEMBERG, 2002, P. 107). Essas palavras, ao mesmo tempo em que geram uma identidade fraturada, colaboram com uma falta de consciência racial em que as pessoas negras não se compreendem enquanto grupo e pertencimento racial. Izildinha Nogueira arremata essa questão ao dizer que:

À medida que o negro se depara com o esfacelamento de sua identidade negra, ele se vê obrigado a internalizar um ideal de ego branco. No entanto, o caráter

¹²² Cf. CRATO NOTÍCIAS. De Valéria Valenssa a Nayara Justino, relembre as mulatas Globeleza. **Crato notícias**. Disponível em <http://crato-noticias.blogspot.com/2015/01/de-valeria-valenssa-nayara-justino.html> Acesso em: 05 jan. 2023.

inconciliável desse ideal de ego com sua condição biológica de ser negro exigirá um enorme esforço a fim de conciliar um Ego e um Ideal, e o conjunto desses sacrifícios pode até mesmo levar a um desequilíbrio psíquico. (NOGUEIRA, 1998, p. 88)

Outra palavra que também aparece no corpo da artista é o sobrenome SARGENTELLI. Osvaldo Sargentelli (1923- 2002) foi um radialista, apresentador de rádio e televisão que em 1971, inventou o “Show de Mulatas”, tipo exportação, apresentando em várias casas de shows e espetáculos noturnos do Rio de Janeiro, São Paulo e em diversos países do mundo. Os discursos de Sargentelli, baseados nas relações de poder machista e sexista, mercantilizou, espetacularizou e projetou o estereótipo da mulata hiperssexualizada como um símbolo de brasilidade, resultado da mestiçagem harmônica e atrativo turístico principal do Brasil no mundo. Ocultando todas as violências e opressões interseccionais envolvida na colonização e na escravização.

A compreensão de discursos não os reduz a objetos linguísticos, mas tudo aquilo que traz uma produção de sentidos, verdades, saberes, incluindo imagens que estruturam e articulam modos de pensamento, do que dizemos e fazemos. "O discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história" (FOUCAULT, 1986, p. 146). De fato, os discursos nunca são neutros, mas sempre políticos e envolvidos por relações de poder. Os discursos constroem imaginários. Eles são configurados como formas de enunciados que têm o poder de ação e de intervenção na realidade de uma sociedade, determinando visões de mundo. Para o filósofo contemporâneo Michel Foucault a noção de discurso é entendida como:

(...) um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram em uma dada época, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa. (FOUCAULT, 1986, p. 43)

Grada Kilomba ensina que o racismo funciona através do discurso. “Ele funciona através de um regime discursivo, uma cadeia de palavras e imagens que por associação se tornam equivalentes” (KILOMBA, 2019, p. 131). É com a intenção de produzir um novo olhar e sentido sobre os discursos hegemônicos que legitimam a figura da mulata, que Rezende atua. A sua autorrepresentação instaura reflexões sobre estereótipos, discriminações e outras violências provocadas pelo racismo, que reduz a pluralidade, multiplicidade e complexidade da mulher negra, confinando-a lugares específicos da sociedade. A artista tem a possibilidade recriar outras leituras do passado por meio da disputa de imagens e narrativas

visuais no contemporâneo, apontando que é preciso reposicionar a imagem da mulher negra dentro da sociedade brasileira. O discurso estético de *Vem... pra ser infeliz* (2017) lembra as palavras de Samia Mehrez ao dizer que “a descolonização como um processo político é sempre uma luta para nos definir internamente, e que vai além do ato de resistência à dominação, estamos sempre no processo de recordar o passado, mesmo enquanto criamos novas formas de imaginar e construir o futuro” (MEHREZ *apud* hooks, 2019a, p. 37).

A artista usa a máscara de flandres ou “máscara do silenciamento”, estratégia estética adotada também por Musa Michelle Mattiuzzi, como já visto. Segundo Grada Kilomba (2019, p. 33) é um símbolo que “representa o colonialismo como um todo”. Os senhores brancos aplicavam-na como objeto de tortura no período escravocrata, para evitar que os escravizados ingerissem alimentos, bebidas ou terra enquanto trabalhavam nas plantações, “mas a sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura” (KILOMBA, 2019, p. 33). A máscara é usada por Rezende, como metáfora para tratar das opressões interseccionais, dos regimes brutais de silenciamento dos corpos negros femininos, dos imaginários reducionistas reservados a essas e da perpetuação do racismo e sexismo como manutenção das violências históricas. Como diria Leda Maria Martins sobre as imagens deformadas sobre as pessoas negras “não importa apenas desvelar os malefícios da imagem. É necessário desmontá-la, interromper seu fluxo, incidir sobre ela, propor outras possibilidades de sua produção e registro” (MARTINS, 2022, p. 164). E Rezende o faz com precisão, pois sua escolha estética mostra a face oculta por trás dos estereótipos raciais datadas do período da escravização. Ao dançar com a máscara, a artista quebra a fantasia colonial dos homens, sobretudo, aquelas que são lidos sociologicamente como brancos, em relação à mulher negra. Se ser passista é mostrar e transmitir toda a alegria através da dança, mostrar o melhor de si e poder mostrar o grande sorriso, na sua estética, explica a artista:

(...) eu uso a máscara para, de certa forma, destruir essa imagem criada de que essa mulher negra que está lá seminua para poder sambar, é linda e maravilhosa, mas na verdade não é. O nosso corpo está sendo escravizado para a mídia, escravizado para masculinidade, para o deleite dessas pessoas. Quando o corpo dessa mulher está sendo objetificado, é isso, ele é um objeto, não se preocupa quem é essa mulher, o que essa mulher faz, o que essa mulher pensa, como essa mulher vive, com quem ela vive, se ela tem família, o que é que ela sente. Eu penso que quando o corpo da mulher está nesse lugar, é um lugar desumano, não é uma pessoa. É um objeto, um corpo objeto que está lá para servir o outro, ela está lá seminua, para sambar para o outro, para o deleite do outro. É uma mulher seminua que está lá para sambar para o deleite do outro. E é isso, quando as pessoas esperam que a gente saiba sambar, que a gente sambe, elas esperam que a gente vá sambar para elas, para a satisfação dela. No trabalho, eu quis assemelhar um pouco a Globeleza, só que ao invés de fazer

desenhos, as pinturas que eles costumam fazer, eu coloco palavras, palavras que dizem diretamente o que que é de fato aquele corpo naquele lugar. Eu também perguntei outras mulheres, o que elas já tinham ouvido sobre a objetificação do corpo feminino negro. (REZENDE, 2018, s/p)

O uso da máscara é também uma tentativa de romper com as representações sociais da mulata, revelando as camadas que estão por trás desta figura. Para o regime colonial, é uma imagem de controle aparentemente positiva, mas que tanto esconde nas entrelinhas a imagem sexualizada e exotificada da mulher negra quanto mascara o racismo existente dentro da sociedade. Para Lélia González essa figura é nomeada “produto de exportação”, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos burgueses nacionais. “Temos aqui a enganosa oferta de um pseudomercado de trabalho que funciona como um funil e que, em última instância, determina um alto grau de alienação”. Trata-se de um “tipo de exploração sexual da mulher negra que se articula a todo um processo de distorção, folclorização e comercialização da cultura negra brasileira (GONZÁLEZ, 2020, p. 44).

A antropóloga Mariza Corrêa analisa a construção da categoria mulata enquanto objeto de discursos médicos, literários e carnavalescos. No âmbito da literatura nacional, a figura mítica da mulata brasileira é projetada pelo olhar masculino para atizar os sentidos do paladar e do olfato, como um produto a ser consumido. Sempre com uma agência sexual agregada ao seu corpo, fonte de excitação explícita, responsável por despertar apetites insanos, está pronta para ser devorada:

Seria preciso o talento de Lévi-Strauss para fazer o inventário da rica coleção de ervas e especiarias utilizadas nas metáforas dos cheiros, gostos e cores evocados nas frases nas quais a mulata é sujeito: manjeriço, cravo e baunilha nas de Aluísio Azevedo (*O cortiço*, 1890); cravo, canela e alecrim nas de Jorge Amado (*Gabriela*, *cravo e canela*, 1958; *Tenda dos milagres*, 1969); mandioca doce nas de João Felício dos Santos (*João Abade*, 1958). A lista poderia continuar, mas podemos resumi-la no verso de Lamartine Babo (*O teu cabelo não nega*, 1932): “Tens um sabor / bem do Brasil”. Além de cheirosa e gostosa a mulata é muitas outras coisas nesses e em outros textos: é bonita e graciosa, dengosa e sensual; em suma, desejável (CORRÊA, 1996, p. 39)

Segundo a autora, essa figura mítica torna-se responsável por mediar os conflitos raciais vivenciados na formação da nação brasileira, ela está reservada a “um lugar definido, ou definitivo, do “encontro das raças” (CORRÊA, 1996, p. 47). Seu papel de mediadora entre culturas e raças tornou-se um símbolo nacional, “veículo integrador, que, no dizer de Gilberto Freyre, foi no passado a embaixatriz da senzala na casa-grande e vice-versa, agora ela é igualmente mediadora que continua a seduzir o Outro, que se curva diante de sua fascinação” (GIACOMINI, 1994, p. 220).

Para Abdias Nascimento “o mito da ‘democracia racial’ enfatiza a popularidade da mulata como “prova” de abertura e saúde das relações raciais no Brasil” (NASCIMENTO, 2007, p. 75). A mulata é o “produto” do prévio estupro da mulher africana e de seus descendentes pelos colonizadores portugueses e senhores escravocratas no Brasil. Nesse sentido, a implicação está em que após a brutal violação dos corpos negros femininos, “a mulata tornou-se só objeto de fornicação, enquanto a mulher negra continuou relegada à sua função original, ou seja, o trabalho compulsório. Exploração econômica e lucro definem, ainda outra vez, seu papel social” (NASCIMENTO, 2017, p. 75).

Construída culturalmente como mercadoria sexual, objeto de prazer dos colonizadores e que representa o imaginário social destes – opondo-se à mulher negra de pele mais escura e distanciando-a da mulher branca – a mulata é a “expressão mais completa e perfeita do autêntico Brasil” (GIACOMINI, 1994, p. 219). Torna-se um ícone da sensualidade, da sexualidade exacerbada e da brasilidade no imaginário coletivo: “a mulata é puro corpo, ou sexo, não ‘engendrado’ socialmente” (CORRÊA, 1996, p. 40).

Pela herança do passado colonial escravocrata, a mulata não está associada às instituições do casamento e da família dentro da sociedade, pois, ela “não se apresenta como um valor por referência ao grupo familiar – filha, irmã – que irá funcionar como valor-signo na mediação entre famílias, mas, ao contrário, como mulher sem família, exposta, disponível, cujo valor advém exclusivamente da sexualidade” (GIACOMINI, 1994, p. 220). A regra do jogo para ela é fazer “concubinação tudo; mas casamento é demais” (GONZÁLES, 1984, pp. 229-230).

Vista apenas como entretenimento sexual, sua humanidade é reduzida, subjugada, rebaixada, destituída, pois o seu papel social é definido a partir do seu corpo sexualizado, servindo somente para o prazer e desejos alheios. Ela não entra na economia do desejo como sujeita, é por vezes animalizada, um objeto cuja fantasia se manifesta em torno de partes do corpo: boca carnuda, cintura fina, bunda dura, coxas grossas, seios fartos, quadril avantajado. Itens de sua atividade sexual que, para usar uma expressão de Stuart Hall (2016, p. 184), corresponde “os estereótipos da imaginação branca”. Em consonância, Lélia Gonzalez comenta algumas questões que fazem com que essa figura não alce voo para a categoria de musa:

Quando se analisa a presença da mulata na literatura brasileira e na música popular, sua aparência física, suas qualidades eróticas e exóticas é que são exaltadas. Essa é a razão pela qual ela nunca é uma *musa*, que é uma categoria da cultura. No máximo

— como alguém já disse — ela pode ser uma fruta a *ser degustada*, mas de todo modo é uma prisioneira permanente da natureza. (GONZÁLEZ, 2020, p. 165)

Ao se autorrepresentar como passista, usando uma máscara de flandres, sambando ininterruptamente, o corpo de Rezende pode ser entendido como um arquivo vivo que reproduz repertórios, posicionando-os contra os arquivos coloniais. O seu trabalho implode as formas de organização do olhar que esculpíram as mulheres negras e os símbolos da negritude como objetos que se prestam à espoliação e ao consumo (BORGES, 2019). Ele denuncia a figura da mulata como imagem de controle continuada da escravização, geradora de processos de exclusão do “comum” (RANCIÈRE, 2009). A performance revela que as visões discriminatórias e reducionistas sobre as mulheres negras – que as colocam como representantes de um comportamento sexual desviante, hipersexualizado, promíscuo, imoral, animalizado – correspondem às projeções e expectativas da branquitude. Expectativas que retiram a sua humanidade, renegam sua subjetividade, autonomia sexual e atuam em conservação dos históricos lugares de subalternidade destinados a determinados corpos.

A artista não aceita passivamente as velhas imagens, dolorosas, enraizadas na história do Brasil colonial. Por meio da performance, ela não só interfere nessas imagens e funções que aprisionam à mulher negra a uma identidade, ela as desmonta pela ação.

O desconforto gerado em nós, espectadores, é causado porque sua ação nos coloca para refletir sobre a naturalização categoria “mulata” como objeto do olhar falocêntrico, que carrega a violência histórica, as relações de poder e de dominação racial e sexual herdadas do escravismo. O quanto somos condescendentes, pois não nos indignamos, reagimos, rejeitamos, gritamos e nos opomos às imagens e aos imaginários racistas que mascaram a dominação racial, a mercantilização e o confinamento da mulher negra, ainda vigentes no Brasil. Ela questiona a nossa consciência crítica antirracista. O seu corpo não está em cena para servir; é campo de batalha que incide sobre a imagem de controle, com intervenções feministas e antirracistas que desmontam a mulata “além de cheirosa e gostosa (...): é bonita e graciosa, dengosa e sensual; em suma, desejável (...) a mulata é puro corpo, ou sexo, não ‘engendrado’ socialmente” (CORRÊA, 1996, pp. 39-40). A artista comenta essa questão:

Eu fiz esse trabalho pensando não só na personagem da Globeleza, mas no estereótipo da mulher negra como um corpo hipersexualizado. Este personagem é uma forma extremada da objetificação da mulher negra [...]. É uma mulher negra, pelada, sambando na televisão toda pintada. [...] Só que neste personagem da Globeleza, não é exatamente um corpo que está lá porque ele quer. Ele foi criado por um homem branco que colocou a mulher dele lá, nua para poder ficar sambando. Eu já li algumas coisas sobre a Valéria Valenssa, que foi a primeira Globeleza. Eu fico

pensando nessa relação: o cara, o marido dela, um homem branco, europeu, que já tem esse exotismo do corpo da mulher negra. Eu não acredito que eu possa falar por ela, porque falar da relação íntima entre marido e mulher, mas eu fico pensando nessa relação do homem branco que tem uma relação com mulher negra, uma relação conjugal. E aí o cara pega essa mulher e a coloca como personagem completamente exotificado. Me vem essa ideia da mulher negra como objeto não só da personagem, mas da servidão ao homem branco. Porque é como se além de ser uma relação conjugal, é como se essa mulher negra também fosse um objeto dele, de uso dele, assim. É isso né, foi um personagem criado por um homem branco, europeu que está na TV sambando para o deleite de outras pessoas. Ela não está sambando para ela. Ela não foi lá porque ela quis, por mais que as mulheres que façam a Globeleza não sejam obrigadas a fazer este papel, ela não está lá para ela, ela está lá para as outras pessoas. Ela está sambando para as outras pessoas. É o corpo da mulher negra sendo explorado, sendo objetificado, sendo exotificado para o deleite masculino (...). (REZENDE, 2018, s/p)

Também performando a imagem de controle da “mulata tipo exportação”, temos a ação da artista Luanah Cruz *Experimento 15: “Tipo Exportação”* (2018). Fruto da continuidade de suas pesquisas sobre processos de (de)formação e ressignificação do corpo feminino negro e suas representações sociais. A ação tem um formato que se assemelha a um show de variedades, uma demonstração de produtos e entrega de pedidos em cafeterias e *fast-foods*. A sua “dramaturgia” é construída a partir da interação com as pessoas presentes na ação. Elas são convidadas a escolher, em meio a uma lista de ações simples, o que será executado durante a performance, e a “acionar” a performer, através do manuseio de um controle remoto de um vibrador introjetado na genitália da artista.

Durante a realização das ações, a performer lê pequenos trechos de livros e artigos que falam sobre a construção da identidade nacional brasileira, construção da democracia racial brasileira, invenção da mulata, representação do corpo feminino negro, mestiçagem etc. A performance, segundo a própria artista:

Trata da construção da representação social da mulata, um corpo criado para ocupar lugares definidos. Ícone da ideologia da “democracia racial brasileira”, fruto da violência institucionalizada pela ideologia de branqueamento e apagamento da população negra, é um símbolo criado para representar a alegria, que ao mesmo tempo revela a morte. Ocupando no imaginário popular o status de exótica, diabólica e super excitada essa mulher, dotada basicamente de atributos físicos, foi criada para carregar em si o ideal e a potência da ascensão social, a prova e o propósito da “erradicação do racismo” no Brasil, produto do mito da democracia racial no país, que favorecia a manutenção do poder branco ao mesmo tempo em que não apresentava uma reparação histórica ou a criação de novos modelos de sociedade como necessários. (CRUZ, 2021, s/p)

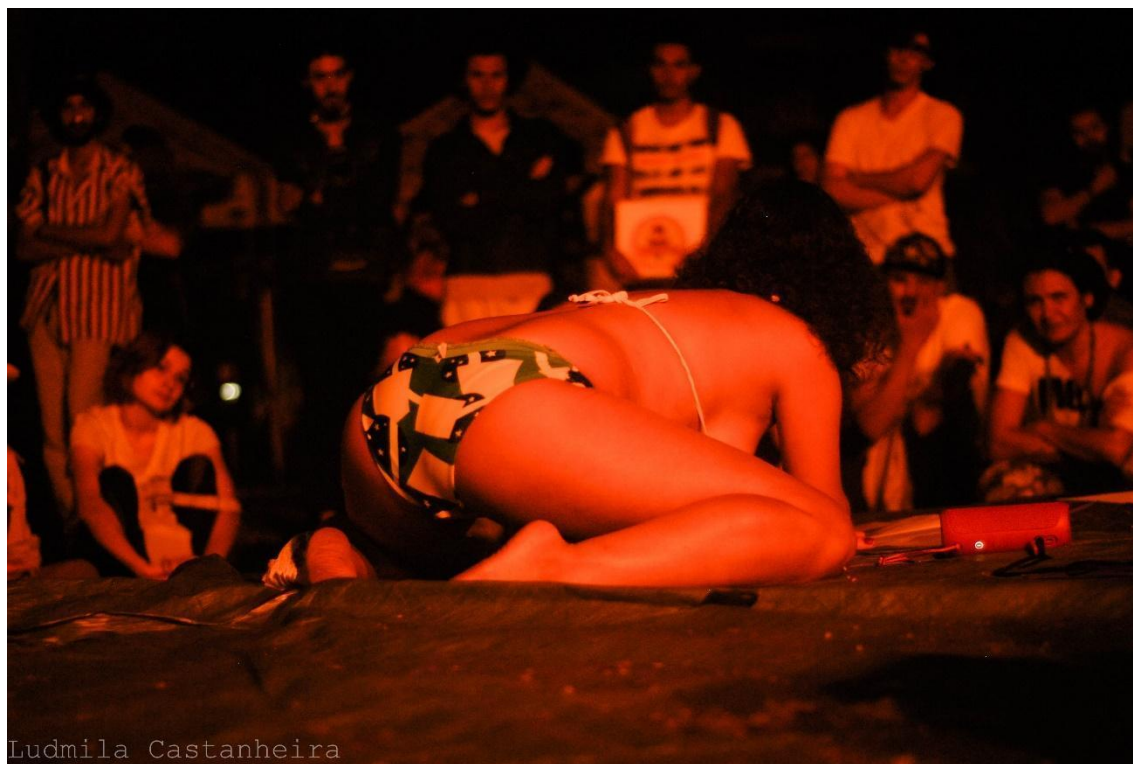
Vejamos as imagens:

Figura 51 Luanah Cruz em Experimento 15- Tipo Exportação I



fotografia de Ana Castello (2018) Fonte: Portfólio da artista.

Figura 52 Luanah Cruz em Experimento 15- Tipo Exportação II



Ludmila Castanheira

fotografia de Ludmila Castanheira. Fonte: Portfólio da artista.

Tipo Exportação performa a mulher-desejo, mulher-miscigenada, mulher-lascívia, mulher-gostosa, mulher-atrativo, mulher-desinibida, mulher-sem pudor, mulher-fornicação, mulher-exportação, mulher-desviante, mulher-voluptuosa, mulher-cor do pecado, mulher-promíscua, mulher-exotificada, mulher-erótica, mulher-excêntrica, mulher-fantasia, mulher-tesão, mulher-folclorizada, mulher-sedutora, mulher-sensual, mulher-disponível, mulher-selvagem, mulher-dengosa/graciosa, mulher-sexualmente assertiva, mulher-periga que “se engaja em um tipo de mediação/comunicação bastante distante do modelo de mulher que viabiliza, como signo, através do casamento e das identidades de esposa e mãe, a aliança entre duas famílias”. (GIACOMINI, 1994, p. 220)

A sua estética é um veículo que lhe permite falar das suas dores, de uma série de inquietações e urgências sobre sua condição de mulher negra. Ela transforma em ação aquilo que a machuca, elucidando as seguintes palavras de bell hooks:

Sem uma forma de nomear a nossa dor, nós também não temos palavras para articular nosso prazer. De fato, uma tarefa fundamental dos pensadores negros críticos tem sido a luta para romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores (hooks, 2019a, pp.32-33)

Para Luanah Cruz, é preciso buscar formas de questionar e dialogar sobre o que a aflige como mulher negra dentro da sociedade brasileira, trabalhando para transformar as imagens estereotipadas de pessoas negras criadas por pessoas brancas. Ela procura a “subversão, transmutação e ampliação das imagens e representações associadas pelo imaginário colonizador ao corpo feminino negro, fruto do projeto de colonização e embranquecimento da população brasileira” (CRUZ, 2021). Por isso as suas ações provocativas ativam um processo de desestabilização das construções sociais sobre o corpo feminino negro dentro do imaginário brasileiro.

Na ação, o desmonte da imagem de controle é feita a partir do momento em que participantes escutam a artista falar no microfone fragmentos de textos críticos sobre a invenção da mulata e da identidade nacional do Brasil. Sofisticadamente, ela cospe na boca do espectador a imagem de controle, pois o que antes era visto como entretenimento masculino vira constrangimento na esfera pública, convocando a uma desnaturalização de imagens e imaginários atávicos criados sobre a mulher negra.

Como estratégia radical, de criação, sobrevivência e saúde, procuro fugir da armadilha de que os trabalhos tenham que responder ou sejam respostas a questões, padrões, imagens, conceitos etc., dos imaginários colonizadores. Uma vez que eles não foram criados por mim ou pelos meus ancestrais, não tenho interesse e tempo para isso. Tenho dedicado meu tempo a processos de fortalecimento, emancipação e empoderamento e buscado a descolonização do olhar e de práticas-pensamentos, me

lançando com afeto a outras possibilidades de existência e criação, a outros processos de formação como sujeito e como artista. (CRUZ, 2021, s/p)

A desobediência estética de Rezende e Cruz, aproximando-se do que bell hooks compreende como “subjetividade negra radical”, enfatiza a importância de descolonizar nossas mentes e desenvolver olhares questionadores e desafiadores contra a perpetuação de discursos coloniais. Com isso, suas ações criam “um novo local onde a subjetividade negra radical poder ser nutrida e sustentada” (hooks, 2019a, p. 127), gerando “imagens opositoras”, “imagens de descontrole” que desafiam as representações brancas do que significa ser mulher negra. Isso nos leva a refletir sobre as imagens e imaginários que são produtos históricos do racismo e do machismo enraizados nas relações raciais e sociais no Brasil.

4.3 Val Souza: Can you see it? e Case-se Comigo?

Val Souza é artista visual multimídia nascida em São Paulo, que vive entre São Paulo e Salvador, cujo trabalho se desenvolve predominantemente na performance. Val é Mestra em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), graduada em Pedagogia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Trabalha com procedimentos em que o seu próprio corpo atua como espelho para o público, refletindo os constrangimentos, afetações, incômodos destinados à sua experiência humana. O seu interesse se concentra na autoexposição, no uso do próprio corpo como matéria-prima e como principal plataforma que evoca outras histórias de mulheres negras, incorporando aspectos tanto individuais quanto sociais. Está vinculado ao princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em pessoa e objeto de sua arte (GLUSBERG, 2011).

Cheguei à minha prática artística através do estudo da filosofia, dos estudos culturais e de um forte interesse pela história e iconografia das mulheres negras, fato que impulsiona meu trabalho. Minha prática incorpora fotografia, vídeo e instalação através da exploração contínua da autoexposição e da subjetividade. (SOUZA, 2022, p. 02)

Para Val Souza, a arte e a educação são lugares de encontros potentes na geração e criação de mundos: “Não só os crio, como os hábito”. A sua pesquisa e o trabalho dialogam com a relação entre passado, presente e futuro, buscando entender as questões entre raça e gênero, contextualizando imagens, objetos e conceitos com intuito de reelaborar e manipular

memórias. As suas principais influências são as histórias negras femininas e todo universo em torno dessas existências.

A artista é inteiramente influenciada pelos saberes negros femininos e por isso, em entrevista ela afirma: “me interessa sempre questionar o que é que as pessoas enxergam ao ver uma mulher negra?” (SOUZA, 2018, s/p). Essas influências passam pela estética, pela poética e pelos modos de compor e criar que vão dos trabalhos domésticos – ou aqueles direcionados às mulheres como cozinhar, costurar e cuidar – à criação de espaços, em diferentes camadas e dimensões, a fim de conhecer e se conectar com essa multiplicidade de saberes. Ela diz se deslocar entre Brasis, São Paulo, Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro tem sido morada e ninho onde ela tem encontrado cais e moradas (SOUZA, 2020).

Para Val Souza, a Performance é entendida como “um espaço crítico de arte. Que a partir deste espaço crítico, eu enquanto artista, tenho pensado que a performance pode criar encontros e narrativas” (SOUZA, 2018, s/p). Os seus Programas de Performance propõem encontros que remetem às vozes sequestradas e silenciadas, subjetividades negadas, a corpos violados e corpos negligenciados, ao mesmo tempo em que reinventa outras formas de (re) existências, tentando promover uma mudança de olhar ao criar em sua escritura cênica campo de desestabilização, reflexão e experimentação. Seus trabalhos elucidam as palavras de Eleonora Fabião sobre Programas Performativos:

Programas criam corpos – naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela performance. Programas anunciam que “corpos” são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes. A bio-política dos programas performativos visa gerar corpos que ultrapassam em muito os limites da pele do artista. Se o performer investiga a potência dramática do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. (FABIÃO, 2008, pp. 237-238)

Na ação *Can you see it?!*(2016)¹²³, Val Souza se autorrepresenta como Piriguete. Vestida com roupas provocantes, usa: um shortinho; um top decotado que deixa a barriga à mostra; tênis e uma pochete na cintura. O seu rosto está maquiado com batom vermelho, usa brincos, colares e anéis. Ela tem, como elemento cenográfico, um carrinho de ambulante acoplado a uma caixa de isopor decorada com luzes de LED verde e rosa, com diversas bebidas dentro. Prezo ao carrinho tem uma caixa de som e uma placa na frente. com a seguinte expressão: PIRIGUETE 2 REAIS. O trabalho, que se configura como solo de dança,

¹²³ Cf. SOUZA, Val. Can you see it?. **Vimeo**. Disponível em: <https://vimeo.com/282899156> Acesso em: 05 jan. 2023.

tem como programa de ação a caminhada da artista pelo espaço urbano, puxando o carrinho com bebidas sobre o som de músicas de diversos ritmos populares como funk, pagodão, swingueira, samba de roda e pagode baiano. Na caminhada, a artista vai se relacionando com as diversas visualidades do espaço público e realiza várias sequências coreográficas com movimentos sinuosos com forte presença do quadril, convidando os transeuntes a dançar com ela. A artista constrói toda uma interação com os transeuntes através do olhar, do contato, e das ações de sorrir, conversar, dançar juntos e oferecer bebidas alcoólicas e não alcoólicas para os transeuntes. Através da performance, o público é convidado a vivenciar uma imersão sonora, imagética, sensorial e gustativa. A ação é compreendida pela artista como:

(...) é um solo de dança, permaneço dançando pelas ruas ao som de uma trilha criada por mim que mixa ritmos presentes nas periferias brasileiras. Proponho um jogo de sedução ativando as imagens atribuídas ao lugar e ao corpo de mulher negra pelo imaginário social, que o transforma numa espécie de aberração, entidade dividida entre o maravilhoso e o abjeto, entre o desejo e a rejeição. Neste solo são oferecidas aos passantes, há uma placa onde pode-se ler: “PIRIGUETE 2 REAIS” propondo uma referência indireta as latas de bebidas vendidas em baile fluxo na periferia (uma lata de menor quantidade, mais barata e mais fácil de consumir). (SOUZA, 2022, p. 05)

Vejamos as imagens:

Figura 54 Val Souza em Performance Can you see it?! I



Fotografia: Gabriela Palha. Fonte: Portfólio de Val Souza.

Figura 55 Val Souza em Performance Can you see it?! II

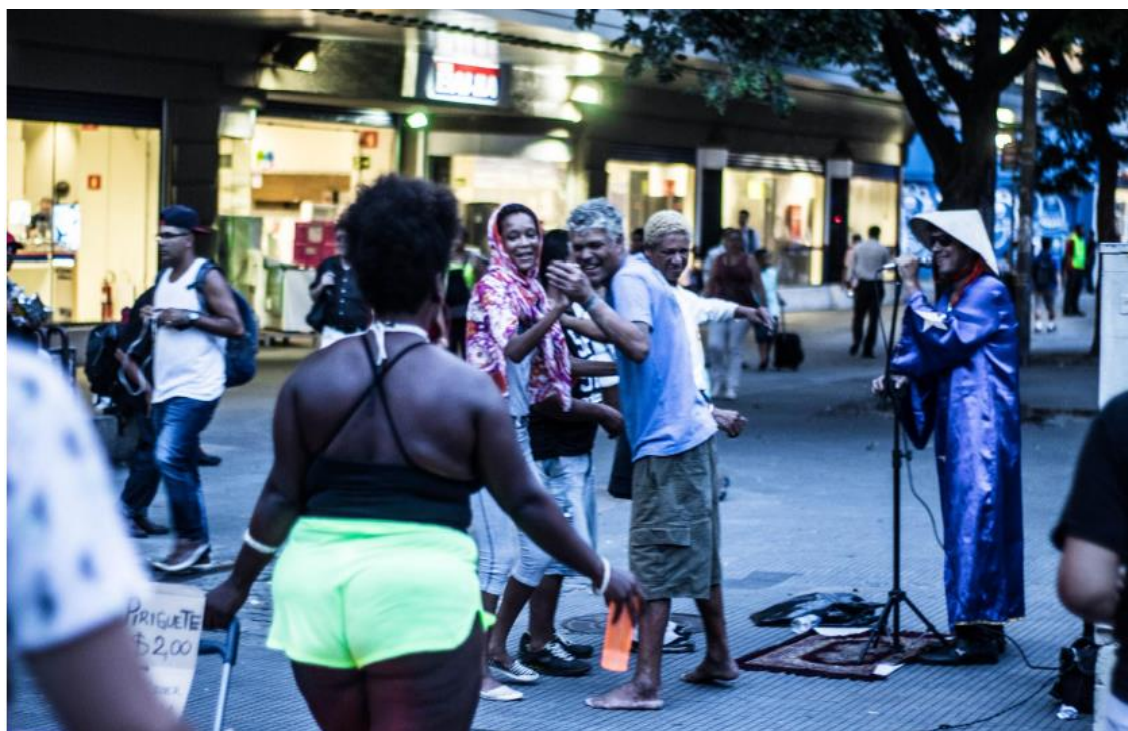


Foto: Gabriela Palha. Fonte: Portfólio de Val Souza.

O título da ação pode ser traduzido como: você pode ver? / Você consegue ver? Faz indagações urgentes: dentro de uma sociedade estruturada pelo racismo e sexismo, conseguimos enxergar e escutar aquelas que ocupam a base da pirâmide social brasileira? Ou, em outras palavras, quando pensamos nas mulheres negras, o que vem à nossa cabeça? qual é a imagem que temos delas? Sobre essas questões a artista enfatiza: “sobre nós, mulheres negras, ainda pesa uma relação de objetificação, de ser usada” (SOUZA, 2022, s/p).

Grada Kilomba destaca que as representações dos corpos das mulheres negras entram como “*objetos* de discursos estéticos e culturais predominantemente *brancos*” (KILOMBA, 2019, p. 51). Segundo Kilomba, tal posição de objetificação que as mulheres negras ocupam, não indica, como se acredita, uma falta de resistência ou interesse, mas sim a falta de acesso à representação, sofrida pelas pessoas negras, pois

Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se “especialistas” em nossa cultura, e mesmo em nós. De ambos os modos, somos capturadas/os em uma ordem violenta colonial. (KILOMBA, 2019, p. 51)

Quando saímos da posição de objetos e nos tornamos sujeitas, o que podemos falar sobre nós? É possível aproximar sua performance aos estudos de Leda Maria Martins. Nesse sentido, Val Souza traz à cena “o corpo como *locus* de criação de um conhecimento alterno sobre a mulher, em particular sobre a mulher negra, postulando o corpo como tela de inscrição de uma desejada recomposição da própria mulher” (MARTINS, 2022, p. 168). A sua ação se torna um lugar de liberdade e de libertação, ao mesmo tempo que reflete sobre os constrangimentos, afetações, incômodos e violências a partir de sua experiência social. Por isso, a pergunta disparadora é “o que você enxerga ao ver uma mulher negra?”. Tratando das inúmeras referências que perpassam a ação, a artista destaca:

Esse trabalho tem várias camadas. O trabalho é muito influenciado com a minha ida para Salvador (...). Ser uma mulher negra é a todo momento utilizar a inteligência do corpo para sobrevivência (...). Quando eu vou para Salvador, tem uma coisa que me afeta muito. Esse trabalho tem inúmeras referências (...). Ele tem referência com a hiperssexualização com certeza (...). Tem uma coisa interessante desse trabalho, porque a medida eu coloco esse corpo na rua e digo: é esse corpo que você quer? Os homens não sabem o que fazer. Eles ficam muito incomodados. Por que a todo momento eu estou dizendo para eles: “eu sei o que você quer”. “É isso que você quer”? Eu estou te dando! É essa piriguete de R\$ 2, 00 que você quer? Então tem essa hipersexualização que tem a ver com as músicas a cada vez mais com esses discursos latentes: “da bebida que ela desce”, “enche a novinha de bebida que você pode comer” entre outros discursos. Mas, tem uma coisa muito interessante que talvez vá numa via contrária, que é o poder presente nesse corpo feminino (SOUZA, 2018, s/p).

Figura 56 Val Souza em Performance Can you see it?!III



Fonte: FESTIVAL MUPOPE (Música Popular Periférica). (2019).

Val Souza nomeia e politiza as suas dores ao criar uma ação descolonizada que rearranja, de forma crítica, as representações convencionais; e ao intervir nas imagens específicas que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e dominação das mulheres negras em diversos aspectos. Ela redefine outros mundos além daqueles que produziram dolorosas realidades femininas negras, intervindo nas representações construídas pela casa grande ao se autorrepresentar como piriguite. As imagens de controle são moventes e a figura da piriguite trata de uma visão negativa da sexualidade de algumas mulheres, presente no imaginário social brasileiro. Esta é uma representação estereotipada e altamente preconceituosa produzida, modelada, nomeada, definida e disseminada pela cultura machista e sexista, dentro da matriz heteronormativa. Considerado uma classificação depreciativa, o termo é usado para caracterizar um tipo de mulher provocante e afrontosa que demonstra interesse por homens de forma pública, mesmo que esses sejam comprometidos ou estejam acompanhados de outra mulher. Ela não se adequa aos padrões tradicionais de condutas femininas estabelecidas pela sociedade, rejeitando família nuclear heterossexual que dá sentido a tantas instituições sociais (COLLINS, 2019).

As piriguites são mulheres vistas como independentes, liberais e solteiras que procuram ter vários relacionamentos sexuais sem estabelecer relações afetivas consistentes com seus parceiros, pois, dentro dessa lógica, elas só querem diversão, prazer e sexo. Considerada de “garota perigosa”, “mulher-perigosa”, a piriguite é uma ameaça aos valores tradicionais já que sua representação atija a libido e o desejo sexual dos homens ao se vestir com roupas e indumentárias curtas e justas que exibem partes do seu corpo. Ela apresenta comportamentos e atitudes que demonstra estar liberada e disponível para o consumo sexual do homem. Estigmatizada como “garota de programa” ou prostituta, dança de maneira “vulgar” nas festas e costuma ser indiferente às opiniões alheias sobre sua visualidade, seus comportamentos e ações. Valorizada socialmente pelos homens, ela é reduzida ao puro prazer, atualizando à fantasia mitológica da “mulata”.

A imagem de controle tratada por Patricia Hill Collins que se aproxima da Piriguite autorrepresentada pela artista, é a figura da *Jezebel*, apresentada no início deste capítulo. Por sua vez, no contexto brasileiro, se aproxima da imagem da mulata. Para Hill Collins, a imagem da *Jezebel* contemporaneamente como conhecidas como as *hoochies*, que representam uma forma desviante da sexualidade feminina negra. A imagem é construída como uma mulher cujo apetite sexual é inadequado e insaciável, basta um pequeno passo para que ela seja imaginada como uma “aberração”. A autora argumenta que esta imagem de

controle cumpria duas funções. A primeira, de relegar todo corpo feminino negro à categoria de mulher detentora de um apetite sexual excessivo, que se torna justificativa eficaz para os frequentes ataques e violentos abusos sexuais dos homens brancos cometidos durante a escravização, relatados pelas mulheres negras. A segunda diz respeito ao aumento de fecundidade das mulheres usadas como incubadoras para a geração de outros escravizados. Angela Davis diz que, aos olhos dos seus brancos proprietários, “elas eram ‘reprodutoras’ – animais cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de se multiplicar” (DAVIS, 2016, p. 19). Nessa discussão, Hill Collins (2019, p. 235) lembra que “a exploração das mulheres negras como procriadores as objetificou como menos que humanas, porque somente os animais podem ser levados a se reproduzir contra a própria vontade”.

Ao usar de estratégias simbólicas de carregar no carrinho de bebidas uma placa PIRIQUETE R\$ 2,00, ser sorridente, usar roupas, batom vermelho e adereços – que na visão masculina são considerados provocantes – a artista intervém no discurso colonial de controle sobre os corpos negros femininos. Jogando com a imagem da mulher negra retratada como máquina sexual insaciável para confrontar o público, ela provoca, mas seu corpo não é público. Ela tem o controle do seu jogo. A socióloga Sônia Maria Giacomini (2006) procura entender como uma categoria racial se transforma em categoria profissional, a partir dos estudos realizados com as mulheres negras no II Curso de Formação de Mulatas no Rio de Janeiro. Nas entrevistas com as alunas, a autora identificou que a construção da mulata não só pressupõe a existências de características natas: cor da pele, corpo bonito, cintura fina, bunda empinada, mas também atributos adquiridos como: comportar-se segundo as exigências da profissão, enfrentar e interagir com o público, saber se produzir. Em suas análises, Giacomini chama a atenção para uma dupla polaridade simultânea associada a figura da mulata: ora percebida como dançarina, ora como prostituta.

Enquanto a categoria “profissional mulata”, Sônia Maria Giacomini coloca que a capacidade de sedução do público é uma das características fundamentais para sua constituição: “ela tem de seduzir seu público. Sua capacidade de sedução, em última instância, constitui a prova de sua efetiva capacitação profissional” (GIACOMINI, 2006, p. 97).

Val Souza intervém na prática de seduzir o Outro, mas rejeita o lugar de constante objetificação e de desejo do outro sobre o corpo negro feminino. O que as pessoas enxergam ao ver uma mulher negra? O olhar do outro sobre seu corpo, é também o foco da artista. Ela

joga com a imagem da autêntica mulata brasileira, atualizando estereótipo de “mulher sedutora por excelência – sedutora porque sensual e disponível” (GIACOMINI, 1994). No entanto, ela tem as regras do seu jogo. Os transeuntes se sentem fascinados com sua presença, simpatia, sorriso, dança, malemolência, ativando imaginários de permissividade sobre o corpo das mulheres negras. Ao mesmo tempo, toma posse de si, seu corpo não está a serviço da dominação masculina, ela tem autonomia sobre seu próprio corpo no espaço público, ela subverte a carga pejorativa de atribuir o papel da mulher negra como objeto sexual, evocadas no imaginário patriarcal e racista. Ela resgata a autoestima de mulher negra e celebra a sua subjetividade e sua presença no espaço público. A artista agencia a partir de percepções cristalizadas e olhares enraizados e forjados pelos colonizadores escravagistas, bem como das adaptações, através de épocas, de como as mulheres negras são percebidas dentro da sociedade como, por exemplo, o discurso contemporâneo da mídia de massa brasileira (mãe-preta, mulata, doméstica). Hill Collins lembra que “os negros vivenciam um *racismo sexualizado* altamente visível, no qual a visibilidade dos corpos negros reinscreve a hipervisibilidade dos supostos desvios sexuais de homens e mulheres negras” (HILL COLLINS, 2019, p. 227).

Se a sexualidade negra, construída pelo olhar do outro, está sempre relacionada a algo animalesco, descontrolado e violento, como mulher negra orgulhosa de si e focada no encontro com sua feminilidade negra, Val Souza intervém de forma crítica na “vida real”. Ela joga com as malícias, fantasias e ludicidade. Desperta desejos, mas detém o controle do jogo e ao tempo em que gera incômodos aos próprios sujeitos e denuncia os múltiplos níveis de representações brancas convencionais.

A estratégia estética de olhar fixamente por alguns instantes nos olhos do público é extremamente importante. Ela politiza as relações de olhar, ao convidá-los para interagir com ela. Este dispositivo, empregado pela artista, faz lembrar sobre a política do olhar: “Existe poder em Olhar” (hooks, 2019a, p. 215). bell hooks lembrando sobre as políticas da escravização com suas estratégias e mecanismos de dominação racial, observa que os escravagistas brancos puniam as pessoas negras escravizadas (mulheres, homens, crianças) pelo fato de olhar. Esses eram privados do seu direito de olhar uma vez que o olhar era entendido como forma de confronto, como gesto de resistência, forma de desafiar à autoridade. Val Souza dá concretude as palavras de hooks ao dizer que o ato de:

O “olhar” tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado. Subordinados nas relações de poder aprendem pela experiência

que existe um olhar crítico, aquele que “olha” para registrar, aquele que é opositor. Na luta pela resistência, o poder do dominado de afirmar uma agência ao reivindicar e cultivar “consciência” politiza as relações de “olhar” – a pessoa aprende a olhar de certo modo como forma de resistência. (hooks, 2019a, p. 217)

A sua Pirigüete é dona de si e reinventa e propõe novas narrativas sobre si, lança olhares opositores ao paradigma de inferioridade e invisibilidade da mulher negra e produz deslocamentos sensíveis a respeito do corpo feminino negro. Parafraseando bell hooks, Val não quer só olhar para realidade, mas que seu olhar mude a realidade. Recusando ser construída e definida pelo olhar racista e machista, convida aos transeuntes a olhá-la por lentes que estão fora de uma mentalidade colonizadora e colonizada.

Assim, sua ação tensiona as fronteiras entre realidade/ficção e arte/vida. Erika Fischer-Lichte destaca o contato físico entre performers e espectadores nas realizações cênicas como um dos dispositivos da estética performativa, que corresponde a uma tentativa de desestabilizar a relação dicotômica entre realidade e ficção, esfera pública e intimidade. Para autora, o toque, no âmbito do teatro e da performance, coloca em choque a cultura ocidental, base judaico-cristã, que privilegia o ato de olhar como uma forma moralmente segura de vivenciar uma experiência estética. A teórica observa que o desenvolvimento do teatro ilusionista no século XVIII, e a constituição da sociedade burguesa, ofereceu mais um motivo para a exclusão do contato entre atores e espectadores, reiterando a oposição entre ver e tocar. Tal oposição residirá no fato do teatro representar um espaço público, enquanto o contato físico está reservado a ao íntimo. A partir das ideias de Johan Jakob Engel, ela destaca que o público é arrancado da ilusão sempre que percebe o corpo do atuante não como símbolo da personagem, da máscara ficcional, mas como o corpo real do artista. Neste caso, o contato simbolizaria uma irrupção do real dentro do enquadramento ficcional. “O olhar, pelo contrário, faria surgir a ilusão, suscitando no espectador emoções relacionadas com a personagem dramática e não com a atriz” (FISCHER-LICHTE, 2019 p. 135). Para autora:

Segundo Diderot, bem como segundo outros teóricos importantes do século XVIII, quando estamos perante uma interpretação que não quebra a ilusão, é no olhar do espectador que surge a ilusão, e é sempre o olhar que evoca nele as emoções relacionadas com a personagem. (FISCHER-LICHTE, 2019 p. 136)

Segundo a autora, é entre os finais dos anos 60 e início da década de 70 do século XX, que o contato entre atuantes e espectadores nos espectáculos teatrais, na performance e na arte accionista contribuíram para desestabilizar e, por fim, acabar com a dicotomia entre a esfera

privada e a esfera pública surgida no século XVIII. O contato direto com o público, neste sentido, é uma invasão do real no plano da ficção.

Val Souza surge como uma irrupção do real, obrigando os espectadores a concentrarem-se exclusivamente na sua presença. A sua ação manifesta-se uma relação de grande tensão entre esfera pública e intimidade, distância e proximidade, ver e tocar. Durante a ação, ela se dirige aos transeuntes, dança em relação e com eles, oferece bebidas, brinda, conversa, interage, cumprimenta, sorri, solta beijos, rebola, toca no corpo de alguns deles, causando uma perturbação no espaço, provocando reações diversas. Os olhares sobre seu corpo são gritantes. Se por parte da performer, o contato corresponde a uma tentativa de desestabilizar a relação dicotômica entre realidade e ficção, entre esfera pública e intimidade, pondo os espectadores na incerteza entre marcações e campos conhecidos e permitindo-lhes, assim, novas experiências (FISCHER-LICHTE, 2019). Parte de alguns espectadores, sobretudo os homens, interpretam o contato em função dessa dicotomia, reconduzindo a ação no âmbito de uma situação de intimidade¹²⁴, na qual esperam viver experiências conhecidas, e conforme suas expectativas estereotipadas e racistas em relação ao corpo negro feminino visto como dotado de uma sexualidade exacerbada. Como já destacou Hill Collins, as imagens de controle são modos de ver e representar a mulher negra, fixando-as em narrativas comportamentais restritivas e objetificadas a partir de padrões estabelecidos no interior da cultura ocidental branca eurocêntrica, obstaculizando os processos de subjetivação dessas mulheres, sua autonomia e também o exercício da cidadania. Porém, o corpo da artista não está à disposição para ser nomeado, classificado, violado e apropriado por uma ordem racista estabelecida pelo sistema colonialista. Retomando o poder sobre seu corpo e sua sexualidade, ela se coloca como insubordinada, incapturável, subversiva, ambígua, ligeira, imprevisível, transitória e fugaz associada as qualidades femininas de Exu, chamada de Pombagira.

Conforme destaca o antropólogo Vagner Silva (2005), Exu é orixá mensageiro entre as pessoas e os deuses, é uma das figuras mais polêmicas do Candomblé. Desde sua origem na África, está associado ao poder de fertilização e à força transformadora. Nada se faz, portanto, sem sua permissão. É guardião das encruzilhadas e das portas da rua. Estudando os estereótipos da personalidade no candomblé nagô, a antropóloga Claude Lepine descreve a personalidade das pessoas consagradas a Exu.

¹²⁴ A artista narra que em uma de suas apresentações na Cidade de Salvador, na interação que ela fez com um espectador, ele a puxou pelo braço com o intuito de um contato sexual. Foi preciso a equipe técnica que acompanha a performance intervir na ação.

O tipo exu é robusto e incansável, cheio de contradições. É grande amigo dos prazeres da vida; adora comer, beber, dançar, rir, fazer amor; é um sujeito animado, alegre, brincalhão, inteligente e vivo. Mas, principalmente quando bebe, adora divertir-se às custas do outro, contando mentiras e obscenidades; torna-se briguento, insolente, desordeiro, indesejável. É mal-educado, sujo, não paga suas dívidas, é cínico, manhoso e amoral. Entretanto, também é dado a fiscalizar a vida dos outros, que ele pretende manter no caminho certo da moral e dos bons costumes. Sendo venal, e tendo em vista o que vai ganhar, é capaz de realizar com sucesso qualquer tarefa, por mais difícil que seja; mas, se não lhe interessar, é capaz de fazer tudo errado de propósito. Nunca desanima, nem fica preocupado, seja lá com o que for; é prestativo, um excelente amigo, que resolve encrencas, brigas, problemas amorosos ou financeiros com extrema habilidade e costume, por estas razões, ser muito querido e popular. Basta acrescentar que é um mulherengo contumaz e um amante fantástico. (LEPINE, 1981 *apud* SILVA, 2015, pp. 42-43)

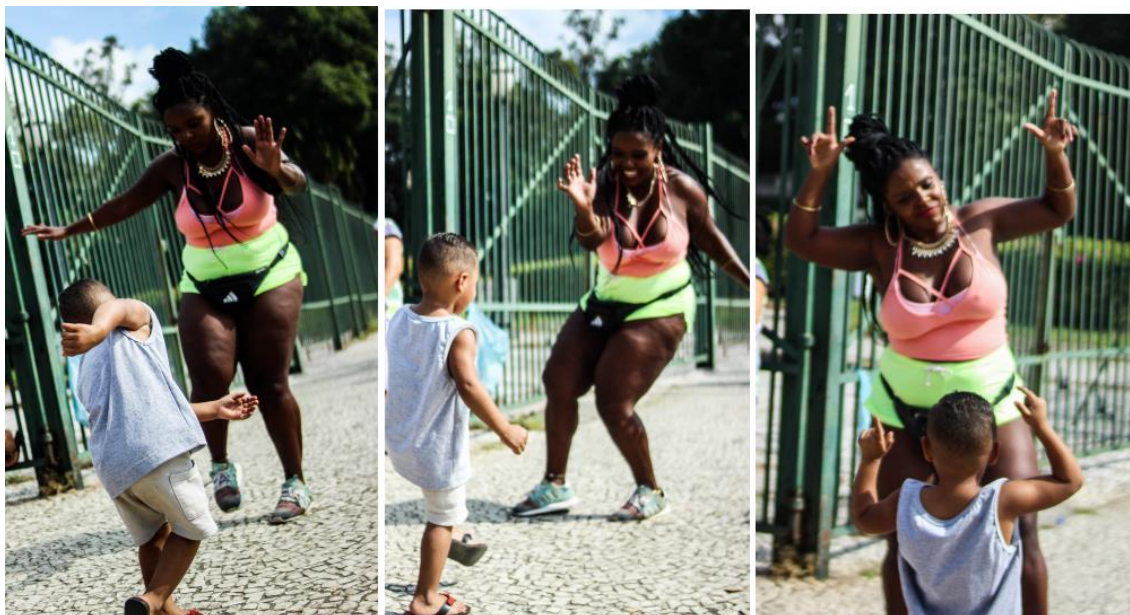
A versão feminina de Exu é uma boa metáfora para se pensar a ação de Val Souza: “Minha intenção não era atuar. Sou eu mesma, celebrando meu corpo como uma negra” (*apud* WILLIAMSON, 2016). Como discutido na primeira parte do estudo, o corpo da artista é percebido por ela como “real” como dado fenomenológico. Na percepção do público, vemos uma figura cênica simpática, alegre, brincalhona, jocosa, dançando, consumindo bebidas alcoólicas e desafiando a ordem patriarcal da sociedade brasileira por meio da não aceitação da sua subordinação à determinados papéis sociais e a circulação restrita a determinados espaços sociais. Dando concretude às palavras da escritora e ativista Juliana Borges (2015) ao dizer “uma mulher negra feliz é um ato revolucionário” ao mesmo tempo que se torna geradora de múltiplos incômodos e constrangimentos.

O seu corpo em cena é poder, com sua autorrepresentação de Piriguete resiste ser definida pelo olhar masculino, questão tão pertinente. Muitos homens do público não sabem lidar com a sua presença no urbano, pois, pela lógica machista e sexista, a sua alegria, sensualidade e provocação supostamente deveriam estar confinadas ao privado. Nesse trabalho, o que é íntimo torna-se público. Ela constrói gestos e os publiciza por meio de dança, ativando desejos e vontades que para os moralistas e o padrão heteronormativo só deveriam ser permitidos apenas no campo da intimidade. Desse modo, ela os deixa totalmente constrangidos com a exibição e a interação, fazendo com que eles próprios percam o autocontrole.

Para outros transeuntes sua ação é extremamente lúdica: “Que figura! É bebida de graça mesmo?”, escuto de um transeunte que está do meu lado observando a ação. Ele não consegue desviar o olhar dela. Segundos depois escuto de uma senhora idosa extremamente irritada com a presença de Val Souza: “Que pouca vergonha é essa aqui? Não respeitas nem as crianças!”. Curiosamente, as crianças ficam extremamente empolgadas com a presença e a interação da artista com eles. Elas dançam, brincam e se divertem ao som de diversos ritmos

músicas como funk, brega, pagode, entre outros. Afinal, é pela dança também que driblamos as facetas do racismo.

Figura 57 Val Souza em Performance Can you see it?! IV



Fonte: Portfolio da artista.

A sua escritura cênica está atravessada por narrativas autobiográficas. Em sua ação, como artista de performance, a artista fala e age em seu próprio nome (PAVIS, 2008), se dirige ao público, se colocando em situações reais no espaço público. É usando suas próprias experiências de vida que a estética de Val Souza se alinha às múltiplas estratégias de agência e resistência antirracistas empregadas pelas mulheres negras contra as práticas do sistema de dominação racista e sexista, criando imagens positivas de si mesma e de outras mulheres negras, interpretando o mundo a partir de suas experiências e assumindo o controle da sua própria imagem, sexualidade e sensualidade. Isso vai ao encontro às reflexões de bell hooks:

Quando nós mulheres negras nos relacionamos com nossos corpos, nossa sexualidade, de formas que põem o reconhecimento erótico, o desejo, o prazer e a satisfação no centro de nossos esforços para criar uma subjetividade radical de mulher negra, podemos criar representações novas e diferentes de nós como sujeitas sexuais. Para isso, precisamos estar dispostas a transgredir as barreiras da tradição. Não devemos nos furtar do projeto crítico de interrogar e explorar abertamente as representações da sexualidade da mulher negra que aparecem em todo lugar, especialmente na cultura pop. (hooks, 2019a, pp. 153-154)

Se as imagens de controle aplicadas às mulheres negras são uniformemente negativas, a artista constrói uma autoimagem positiva de si. Ao se autorrepresentar como pinguete, ela possibilita uma nova existência, uma nova invenção, outros imaginários, visualidades, visibilidades a partir da autodefinição de si mesma que está fora das lentes do colonizador. “E isso passa longe do olhar sexualizado e de favores sexuais a homens dominantes em relação a conquista da liberdade. Estou recompondo histórias e dando a quem é de direito o devido lugar” (SOUZA, 2018, s/p)

Um aspecto bastante importante de destacar na ação diz respeito ao uso do erotismo como elemento estético de transgressão e empoderamento do corpo negro feminino. No artigo “Usos do erótico: o erótico como poder” (2019), a poeta feminista e pensadora negra Audre Lorde proporciona reflexões sobre o poder do erótico como força vital, de autorrealização e de consciência de si para as mulheres. Para Lorde, “a própria palavra “erótico” vem do grego *eros*, a personificação do amor em todos os seus aspectos – nascido de Caos e representando o poder criativo e a harmonia” (LORDE, 2019, p. 70). Ela define erótico como “uma afirmação da força vital das mulheres; daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e cuja aplicação agora reivindicamos em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nossos amores, nosso trabalho, nossas vidas” (LORDE, 2019, p. 70).

Conforme Lorde, diante de uma sociedade racista, patriarcal e anti-erótica, as mulheres foram ensinadas a suspeitar do erotismo como algo demonizado, maltratado e desvalorizado. “Por outro lado, o erotismo superficial tem sido estimulado como um sinal da inferioridade feminina; por outro, as mulheres têm sido submetidas ao sofrimento por se sentirem ao mesmo tempo indignas de respeito e culpadas pela existência desse erotismo” (LORDE, 2019, p. 67).

Algo bastante interessante do seu pensamento, é a distinção feita entre a pornografia e o erotismo. De acordo com a autora, o erótico é constantemente deturpado pelos homens do seu sentido real que passam a usá-lo como um dispositivo de rebaixamento contra as mulheres. Transformando algo que tem a ver com plenitude e senso íntimo de satisfação em uma sensação confusa, trivial, psicótica, plastificada, reduzido pura e simplesmente aos prazeres carnis ou sexuais. Esse tipo de interpretação faz com que as mulheres se recusem a explorar o erótico e a considerá-lo como uma fonte de poder e informação, confundindo-o com o seu oposto: a pornografia. Porém para autora, “a pornografia é uma negação direta do poder do erótico, uma vez que representa a supressão do sentimento verdadeiro. A pornografia enfatiza a sensação sem sentimento” (LORDE, 2019, p. 68).

Na performance de Val Souza, existe um senso de satisfação, realização, plenitude e alegria típica do erotismo que se colocar no espaço urbano de forma libertadora, destruindo pela ação, os estereótipos associados ao seu corpo. Ela se põe em cena não para satisfazer ou em benefício dos desejos masculinos, mas aos seus próprios. E isso gera incômodos, pois “mulheres tão empoderadas são perigosas” (LORDE, 2019, p. 69).

A sua ação não está enraizada em ideias misóginas das mulheres usando o poder sexual contra o Outro masculino (hooks, 2019a), mas baseado no seu próprio prazer e não em uma agência sexual insensível e violento como o pensamento pornográfico espera dos corpos negros femininos. É pela estratégia do erotismo com sua força transgressora, que ela estraçalha a lógica do olhar masculino heterossexual sobre seu corpo, dando concretude ao funcionamento do erotismo na compreensão de Lorde. O erótico, para Lorde:

[...] opera de várias formas, e a primeira delas consiste em fornecer o poder que vem de compartilhar intimamente alguma atividade com outra pessoa. Compartilhar o gozo, seja ele físico, emocional psíquico ou intelectual cria uma ponte entre as pessoas que dele compartilham que pode ser a base para a compreensão de grande parte daquilo que elas não têm em comum, e ameniza a ameaça das suas diferenças. (LORDE, 2019, p. 71)

O discurso estético da artista, assim como as demais artistas desta pesquisa, pode estar relacionado com o conceito de empoderamento¹²⁵ como estratégia coletiva de sobrevivência, de resistência e de luta política de grupos historicamente oprimidos por uma estrutura dominante. Como diz a intelectual Joice Beth (2018) empoderamento entra como instrumento de luta sociopolítica para que as minorias sociais possam sair do lugar de subalternidade social, e passar para uma outra frente, como um sujeito político que participa das questões sociais, econômicas e culturais. É “pensar conjuntos de estratégias necessariamente antirracistas, antissexistas e anticapitalistas (BETH, 2018, p. 40). É possível localizar esta performance como “uma movimentação interna de tomada de consciência ou do despertar de diversas potencialidades que definirão estratégias de enfrentamento das práticas do sistema de dominação machista e racista” (BETH, 2018, p. 17). Para Val Souza (2018), a performance negra está também relacionada com linguagem, narrativa e criação de autoimagens a partir das diversas facetas da negritude. O que diz respeito a construção da nossa própria imagem, uma imagem sobre nós mesmos a partir do nosso ponto de vista na

¹²⁵ Nas palavras da pesquisadora Joyce Beth, a perspectiva da Teoria do Empoderamento visa primordialmente a mudança social com rompimento ativo e processual, tanto coletivo quanto individual, com as estruturas de poder que foram articuladas para serem hierarquizantes às custas da escassez de grupos situados na base”. Cf. BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

perspectiva de definição de si mesmas por meio da autorrepresentação, questionando as imagens de controle que pautam os corpos negros.

A performance enquanto linguagem, um lugar interessante para uma desestabilização dos padrões e dos procedimentos ou dos locais pré-determinados numa tentativa de friccionar velhas tradições em /de arte, posto que ela faça parte de uma série de novas formas de linguagem que não obedecem aos parâmetros pelos quais estávamos acostumados a analisar o que era linguagem artísticas. (SOUZA, 2018, p. 104)

Patrícia Hill Collins (2016, p.105) assinala que “definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista, autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado, é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação”. É pelo direito de se autorrepresentar de diferentes formas e de definir imagens de si mesma que sua ação constrói outros caminhos para o empoderamento. Patricia Hill Collins (2016) argumenta que:

A insistência quanto à autodefinição das mulheres negras remodela o diálogo inteiro. Saímos de um diálogo que tenta determinar a precisão técnica de uma imagem para outro que ressalta a dinâmica do poder que fundamenta o próprio processo de definição em si. Feministas negras têm questionado não apenas o que tem sido dito sobre mulheres negras, mas também a credibilidade e as intenções daqueles que detêm o poder de definir. Quando mulheres negras definem a si próprias, claramente rejeitam a suposição irrefletida de que aqueles que estão em posições de se arrogarem a autoridade de descreverem e analisarem a realidade têm o direito de estarem nessas posições. Independentemente do conteúdo de fato das autodefinições de mulheres negras, o ato de insistir na autodefinição dessas mulheres valida o poder de mulheres negras enquanto sujeitos humanos. (HILL COLLINS, 2016, pp. 103-104)

A performance de Val Souza desarticula a linguagem do opressor porque ela se apropria das imagens de controle sobre a sexualidade da mulher negra criada por pessoas brancas. Desarma o olhar racista, ao produzir imagens disruptivas e subversivas que, de forma radical, através do erotismo, obriga a pensar sobre as representações cristalizadas no passado, reconhecível no presente, que perpetuam certa “naturalização” do lugar mulher negra na sociedade. Assim, “reconhecer o poder do erótico nas nossas vidas pode nos dar a energia necessária para lutarmos por mudanças genuínas em nosso mundo, em vez de apenas nos conformarmos com trocas de personagens no mesmo drama batido” (LORDE, 2019, p. 74).

Sua ação perturba o lugar hegemônico dos homens no espaço público, um modo de elucidar as palavras de bell hooks sobre o combate à hegemonia: “tomamos a língua do opressor e voltamo-la contra si mesma. Fazemos das nossas palavras uma fala contra-

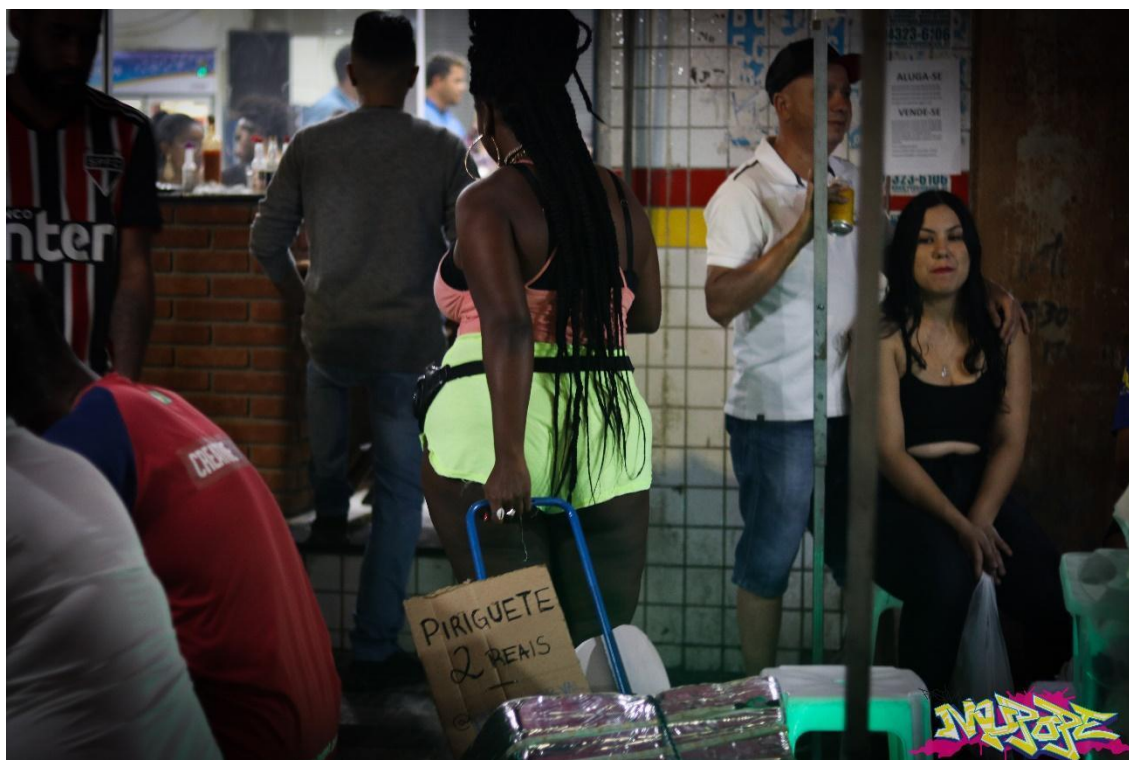
hegemônica, libertando-nos por meio da língua”. (hooks, 2017, p. 233). Com isso, Val Souza cria uma linguagem estética, feminina, negra e alternativa que coloca a mulher como protagonista e agenciadora da sua própria sexualidade, sensualidade, erotismo e feminilidade, que se vincula a ações práticas para intervir na realidade, na ordem vigente, no sistema de opressões interseccionais. Ela faz isso ao tomar de assalto, de forma crítica, a figura da piriguete ainda ligada a um discurso masculino de controle sobre a sexualidade da mulher. Desse modo, propõe pensar a sexualidade feminina e negra a partir de si mesma, totalmente diferente de pensar o corpo da mulher negra como um meio pelo qual se apazigua os conflitos raciais como a figura da mulata.

Portanto, a piriguete entra aqui como uma imagem de descontrole que permite usar as armas do próprio racismo e do sexismo para se libertar deles. A sua estética é precisa e preciosa, pois ao lidar com o racismo e o sexismo, desenvolve importantes estratégias de agência, sobrevivência, resistência da objetificação da mulher negra no espaço público:

(...) acho que é pensar que ao mesmo tempo em que existe a hiperssexualização, e que ela é muito forte, muito potente enquanto violência, eu não sou só um corpo hiperssexualizado. Eu percebo o quanto minha presença afeta no outro e utilizo isso ao meu favor eu brinco, jogo e devolvo para o outro. Faço do meu corpo espelho que reflete a essa violência, mas que ao mesmo tempo ao se encontrar com outras mulheres negras a gente entende que aquilo que acontece ali naquele momento é uma exaltação a nós. E como um jogo de troca também. Me interessa mais pensar que a gente não está passiva nesse mundo. Porque às vezes parece que a gente está sofrendo racismo e a gente não está fazendo nada. Somos sujeitos tão ativos que inclusive sabe usar as armas do racismo para se colocar em alguns lugares e para sair de alguns lugares. Eu acho que é uma inteligência, essa inteligência proposta pela experiência de pensar o seu próprio corpo, é uma experiência muito profunda. É se colocar no campo de batalha que a todo momento você tem que criar estratégias. Que elas têm haver com seu próprio corpo, mas também tem a ver com a relação que o outro tem do seu próprio corpo. Acho que isso me interessa mais. (SOUZA, 2018, s/p)

Tomo as palavras de Patricia Hill Collins (2019, p. 286) para corroborar o discurso de Val, uma vez que a artista oferece “um modelo de estética feminina negra capaz de conduzir as mulheres negras e outras pessoas à autonomia erótica”. Ao jogar com a imagem da piriguete, Val, a reformula usando-a para elucidar o ponto de vista das e para as mulheres negras (HILL COLLINS, 2019), possibilitando ao participante da performance alterar sentidos e agregar camadas de significados que não poderiam ser cogitados a partir da perspectiva colonizadora. A sua estética desbloqueia a nossa capacidade de nos vermos em outras perspectivas, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos invertamos de modos que sejam libertadores (hooks, 2019a).

Figura 58 Val Souza em Performance Can you see it?! V



Fotografia: Festival MUPOPE (Música Popular Periférica) (2019). Fonte: página do Festival

Na ação *Case-se Comigo?* (2015)¹²⁶ Val Souza aponta para outras consequências do racismo direcionado aos corpos femininos negros dentro da sociedade brasileira: a solidão afetiva das mulheres negras e sua posição no mercado matrimonial.

No seu programa de ação, a artista encontra-se localizada na frente da Catedral Metropolitana de São Paulo (Catedral da Sé), próximo a escadaria da entrada principal. Ela está vestida de noiva, com véu branco longo, de scarpins próximo a cor bege e um buquê de lírios brancos em uma de suas mãos. O seu rosto está encoberto por uma máscara da princesa Branca de Neve que abre espaço para a fantasia. Figura de personalidade ingênua, sonhadora, gentil e romântica, constantemente retratada nas histórias clássicas e contos de fadas, instaurada no inconsciente e imaginário coletivo como feminilidade branca aceitável, exercendo forte impacto sobre a realidade social. As mangas do seu vestido vão do ombro até próximo aos seus cotovelos e o comprimento do vestido é médio, deixando que partes do seu corpo apareçam, revelando a sua negritude ao mesmo tempo em que a máscara tenta esconder

¹²⁶ Cf. SOUZA, Val. *Case-se comigo?* **Vimeo**. <https://vimeo.com/143681027>

sua condição de mulher negra. Em sua outra mão, ela segura uma placa de papelão escrita pela própria artista com a seguinte pergunta: CASE-SE COMIGO?

Val Souza caminha em direção a porta da igreja, sempre segurando o buquê e a placa, ambos localizados próximo ao seu tórax; com uma de suas mãos e com a outra segurando o vestido, ela sobe as escadarias da igreja e vários transeuntes a acompanham. Ao subir toda a escadaria, ela permanece parada na porta da igreja. Em seguida, ela estende o braço com o buquê na mão para o alto e permanece estendido por alguns instantes. Logo mais, ela joga o buquê para trás como as noivas costumam fazer durante a festa do casamento. Ele cai no chão da escadaria. O trabalho se finaliza quando a artista desce as escadarias da igreja, novamente permanecendo parada, segurando o buquê e a placa não nas suas mãos.

A artista descreve a sua ação da seguinte forma:

Na performance Case-se comigo? permaneço por cerca de duas horas na frente da catedral da Sé, vestida de noiva (vestido branco, véu e um buquê), meu rosto permanece encoberto por uma máscara destinado a crianças (princesa branca de neve). Em minhas mãos, além do buquê, uma placa de papelão onde se podia ler: “CASE-SE COMIGO?” escrito em próprio punho. O vestido deixa aparente algumas partes da minha pele revelando que sou negra, ao mesmo tempo em que a máscara “tenta disfarçar esse pequeno deslize”. (SOUZA, 2018, pp. 24-25)

Vejam as imagens:

Figura 59 Case-se Comigo? (2015).



Fotografia: Weder Pires. Fonte Sotero preta¹²⁷

¹²⁷ Cf. SOUZA, Val. *A construção da afetividade da mulher desconstruindo os contos de fadas*. Portalsotero preta, 2017. Disponível em: <https://portalsotero preta.com.br/conversa-sobre-construcao-da-afetividade-da-mulher-negra-heterossexual/> Acesso em: 20 fev. 2020.

Figura 60 Performace Case-se Comigo? (2015).



Fotografia: Weder Pires. Fonte: Sotero preta¹²⁸

O título do trabalho é uma pergunta geradora de ação concreta em conexão ativa com as experiências de vida da artista, que por sua vez funcionam como disparadores para criação da performance como veremos logo mais. Ele nos leva a refletir sobre a situação da mulher negra no Brasil e sua posição específica no mercado matrimonial, com resquícios, efeitos e desdobramentos no contemporâneo de sua realidade vivida no período de escravização. Para a intelectual e ativista Lélia Gonzalez “ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no mais baixo nível de opressão” (GONZALEZ, 2020, p. 58). Como já foi dito primeiro no capítulo I, o paradigma de normalidade não recai sob a mulher negra e os regimes de representação. Esses são projetados pelo racismo/sexismo, percebidos como natural, normal, intrínseco a sua existência, atestando a sua inferioridade racial em relação às brancas, colocando-as fora do mercado matrimonial. Vejamos as palavras da artista:

¹²⁸ Cf. SOUZA, Val. *A construção da afetividade da mulher descontruindo os contos de fadas*. Portalsotero preta, 2017. Disponível em: <https://portalsotero preta.com.br/conversa-sobre-construcao-da-afetividade-da-mulher-negra-heterossexual/> Acesso em: 20/02/ fev. 2020.

Meu nome é Val Souza e desde meus oito anos percebi que há no meu corpo signos e significados que eu não conseguia explicar. Mas foi recentemente, em 2012, que eu entendi que o que me incomodava estava na diferença dos olhares e toques destinados a mim pelos homens. Talvez porque naquela época eu havia sido convidada para oito cerimônias e festas de casamento, mas nenhuma delas era das minhas amigas negras. [...]. Isso me levou a pensar que existia algo estranho nas minhas relações e nos meus relacionamentos. Aqueles convites para as cerimônias de casamento pareciam rituais de tortura, onde eu estava ali pra escancarar a falência total nos meus relacionamentos e junto vinha também a certeza de que aquele modelo de felicidade não tinha nada a ver comigo. Por muitas vezes vi minhas amigas brancas arquitetando planos para que eu pegasse o buquê e, além disso, elas me apresentavam para qualquer homem a qualquer custo. E o ditado ‘antes só do que mal acompanhada’ era o inverso recorrente na minha vida. Elas não entendiam que essa experiência de um amor romântico me foi tirada junto com a escravização¹²⁹.(SOUZA, 2017, s/p)

Conforme Patrícia Hill Collins (2019), as mulheres negras são vistas como os “Outros” da sociedade, aquelas que nunca poderão ser realmente parte dela, as desviantes que ameaçam a ordem moral e social. “Ao mesmo tempo são fundamentais para sua sobrevivência porque os sujeitos que estão à margem são os que explicam os limites da sociedade” (HILL COLLINS, 2019, p. 136).

Para a autora, essa construção é fomentada pelo pensamento binário que é parte central da estrutura organizativa das imagens de controle. Os binarismos caracterizam pessoas, coisas e ideias segundo as diferenças que existem entre elas que serão considerados opostas e sempre em posição estável, fixa, permanente. São exemplos de binarismos: preto/branco, natureza/cultura, masculino/feminino, mente/corpo, sujeito/objeto, inteligível/sensível, paixão/razão, universal/específico, objetivo/ subjetivo.

A pesquisadora Kathryn Woodward (2003, p. 51) lembra que nesses dualismos, “um dos termos sempre é mais valorizado que o outro: um é a norma e o outro é *outro*, visto como *desviante ou de fora*”. Hill Collins a partir *dos Black Studies* e da teoria pós-colonial, constata que definir a pessoa negra como menos humanas, animais, mais “naturais” nega a subjetividade dos povos africanos e asiáticos, corroborando com a economia política de dominação que caracterizou a escravização, o colonialismo e o neocolonialismo.

Assim, nessa estrutura dualista, os termos em oposição recebem uma importância diferencial. Eles recebem pesos desiguais estando estreitamente vinculados a relações de poder. Um dos termos é sempre privilegiado, recebendo um valor positivo, enquanto o outro recebe uma carga negativa, o que enfatiza “uma hierarquia violenta que determina *quem pode falar*” (KILOMBA, 2019, p. 52). Kathryn Woodward lembra que a diferença pode ser

¹²⁹ Cf. SOUZA, Val. *A construção da afetividade da mulher desconstruindo os contos de fadas*. Portalsoteropreta, 2017. Disponível em: <https://portalsoteropreta.com.br/conversa-sobre-construcao-da-afetividade-da-mulher-negra-heterossexual/>. Acesso em: 26 de agosto de 2021.

construída negativamente por meio da exclusão ou da marginalização daquelas pessoas que são definidas como “outros” ou forasteiros, pronto para serem repudiados, desprezados, rejeitados.

De acordo com Hill Collins (2019), no pensamento binário, um elemento é objetificado como ‘Outro’ é visto como objeto a ser manipulado, explorado e controlado. Na subordinação de uma parte do binarismo com o *status* de ser o “outro”, as mulheres estão associadas com a natureza e não com a cultura, os brancos governam os negros, os homens dominam as mulheres, a razão é superior a emoção, os sujeitos governam os objetos: “e por meio dessas dicotomias que o pensamento, especialmente no pensamento europeu, tem garantido a permanência das relações de poder existentes” (WOODWARD, 2003, p. 53).

Conforme Hill Collins (2019), as afro-americanas ocupam uma posição na qual a um paralelismo entre as partes inferiores de uma série desses binarismos, isto é, tem sido atribuído as mulheres afro-americanas as metades inferiores das diversas oposições binárias. Situação fundamental para mantê-las na condição de subalternizadas bem como o sistema de dominação: “negar a humanidade plena das mulheres negras, tratando-nos como o Outro objetificado em múltiplos binarismos, demonstra o poder que o pensamento binário, a diferença formada por oposições e a objetificação exercem nas opressões interseccionais” (HILL COLLINS, 2019, p. 139). A interseccionalidade nos estudos de Kimberlé Crenshaw é definido como

uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. (CRENSHAW, 2002, p. 177)

É pela chave do binarismo que as mulheres negras são tratadas enquanto o Outro da sociedade, desviantes e fora daquilo que é considerado “civilizado”, “humano”, normal”, articuladas para sua exploração econômica. Esta objetificação contribui para que os homens negros rejeitem as mulheres negras como parceiras afetivas. É pela objetificação e interseccionalidade entre raça, gênero, classe e sexualidade que elas experimentam diferentes formas de falta de amor, ausência de união estável e isolamento social, realidade pouco comum na vida das mulheres brancas.

Claudete Alves da Silva Souza, em “A solidão da mulher negra – sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo” (2008), faz uma reflexão

histórica e crítica sobre a solidão da mulher negra na dimensão afetivo-sexual, tendo como eixo central seu preterimento, ou a falta dele, enquanto pretendente ao mercado matrimonial, pelo homem negro. Nessa pesquisa, a autora mostra que em regiões centrais, de classe média e em bairros periféricos da cidade de São Paulo, existe uma predominância entre os casais inter-raciais, de pares constituídos por homem negro com mulher branca, independente da classe social, no qual o preterimento da mulher negra pelo homem negro fica claramente demarcado.

Foram analisadas entrevistas de 62 mulheres negras, a partir de temas como matrifocalidade, vida amorosa, felicidade, solidão, etnia e escolha do companheiro. Neste último item, 74% das mulheres responderam que preferiam os homens negros; 24,5 % não tinham preferência pelo negro e 1,5% tinham mais ou menos preferência. Especificamente no que diz respeito à questão da preferência dos homens negros pelas mulheres brancas, revela os dados que 78% das mulheres entrevistadas perceberam que existe a preferência; 12% consideraram que homem negro não prefere as mulheres brancas, 7% consideraram que não existe a preferência por cor e 3% não sabiam se existe a preferência.

Investigando a escolha afetiva e conjugal do homem negro quanto a preferência da mulher branca, para autora, o casamento interracial “além de propiciar um dado acesso social ao homem negro, funcionaria como uma possibilidade de escamoteamento de seu padrão fenotípico, conferindo invisibilidade à sua cor” (SOUZA, 2008, p. 72). O que pode ser entendido como resultado de uma desvalorização social da população negra do Brasil, de longa data, que vem estimulando os jovens negros a procurar “clarear” a família” (SOUZA, 2008).

Tal constatação tem levado a muitas mulheres negras a ficarem solitárias, sem parceiros estáveis e em posição de desvantagem no mercado matrimonial.

As representações das mulheres sobre a escolha de parceiros, permeada pela etnia, mostram que a aparência e a capacidade física são fatores essenciais na escolha e mostram também a relação entre os traços raciais e a vigência de um padrão estético. “Os brancos não têm sal, nem açúcar”. “Os negros acham as mulheres brancas mais bonitas”. A mulher negra parece sentir que os homens negros que lhes restam são aqueles que ficaram de fora no crivo de escolha da mulher branca, para as mulheres que consideraram que os negros preferem as brancas. (SOUZA, 2008, pp. 91-92)

A socióloga Patricia Hill Collins (2019), ao abordar sobre a solidão da mulher negra no contexto estadunidense, faz um adendo muito importante a respeito da falaciosa ingenuidade ou “inocência racial” das mulheres brancas heterossexuais ao problema que as

mulheres negras enfrentam para encontrar homens com quem namorar e se casar. Ela lembra que as mulheres brancas, com seu espectro/ordem de feminilidade casta que as colocam no topo, receberam e ainda desfrutam dos privilégios ligados ao poder masculino branco, às custas de participar de sua própria subordinação. Na qual elas estariam pouco dispostas a renunciar aos benefícios, vantagens e privilégios que acumulam pelo legado histórico do período escravocrata.

A autora contextualiza essa problemática na instituição da escravização, a partir do relato histórico escrito no diário de um proprietário de escravizados que dizia que as mulheres brancas preferiam ignorar os abusos, os assédios e os atos infligidos pelos homens brancos contra as mulheres negras:

Sob a escravidão, vivemos cercados de prostitutas (...) Alguém pensaria algo pior de uma negra ou mulata por ser uma coisa que não pode nomear? Deus nos perdoe, mas nosso sistema é monstruoso (...). Como os patriarcas da antiguidade, nossos homens vivem sob o mesmo teto com suas esposas e concubinas; e os mulatos que são encontrados em todas as famílias se parecem um pouco com as crianças brancas. Qualquer mulher sabe dizer quem é o pai das crianças mulatas da casa de qualquer um, exceto as da própria casa dela. Parecem acreditar que estas crianças caíram do céu. (LERNER *apud* HILL COLLINS, 2019, p. 277)

Segundo Hill Collins “as mulheres negras muitas vezes expressam raiva e amargura em relação às mulheres brancas por historicamente terem desculpado as transgressões de seus filhos, maridos e pais” (HILL COLLINS, 2019, p. 277); por não reconhecerem publicamente sua culpabilidade pela subordinação histórica das mulheres negras. Para a autora, “a incapacidade das mulheres brancas de reconhecer que o racismo as privilegia reflete sua relação com o poder masculino branco” (COLLINS, 2019, p. 278).

Na ação, Val Souza se veste de noiva com uma máscara de Branca de Neve – com referência a personagens femininas de filmes da Walt Disney Animation: “A Branca de Neve é umas das personagens que mais reforça e romantiza o papel das relações de gênero segundo seus criadores” (SOUZA, 2018, p. 50). A escolha estética da artista de usar tal máscara faz referência ao paradigma de fragilidade feminina, que por sua vez, não correspondem às mulheres negras, ao contrário, elas são lidas a partir de diferentes imagens de controle como a da “guerreira”. Aquelas que são fortes, resistentes e tudo podem suportar, cujas existências são constantemente violentadas, desumanizadas e aprisionadas.

A filósofa e professora Gislene Aparecida dos Santos traz uma importante reflexão sobre os impactos que as representações de princesas brancas nos contos de fadas como referências de feminilidade ocasionam na formação de meninas negras:

Vemos em nossa cultura, cotidianamente, a mulher negra ser descaracterizada de modo a sentir-se sem apoio interno e insegura: insegura no tocante a sua beleza, feminilidade, inteligência. Desde pequenas são levadas a construção de uma imagem negativa de si mesmas reforçadas pelos mesmos contos de fadas, nos quais desfilam em livrinhos coloridos, princesinhas brancas e louras com seus príncipes encantados. [...]. Como poderiam lutar contra a opressão e desprezo dos irmãos, da sociedade, se ela própria (a sociedade) lhe diz o tempo todo que elas (as mulheres negras) não podem? A borralheira Negra passa a esperar também pelo seu príncipe encantado. (SANTOS, 2004, p. 43)

Dentro dessa mesma discussão, a filósofa e intelectual Sueli Carneiro (2003), problematiza questões referentes ao mito da fragilidade feminina, destaca diferenças e experiências históricas entre mulheres negras e mulheres brancas dentro da sociedade brasileira. De acordo com a autora:

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... (...) fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados. São suficientemente conhecidas as condições históricas nas Américas que construíram a relação de coisificação dos negros em geral e das mulheres negras em particular (...). Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando? As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca. Quando falamos em garantir as mesmas oportunidades para homens e mulheres no mercado de trabalho, estamos garantindo emprego para que tipo de mulher? Fazemos parte de um contingente de mulheres para as quais os anúncios de emprego destacam a frase: “Exige-se boa aparência” (CANEIRO, 2003, p. 1-2)

Essas questões levantadas acima parecem-me que estão espelhadas e pulverizadas na ação performativa de Val Souza, a partir da sua experiência feminina no mundo. Temos, em seu discurso cênico, uma consciência política do racismo, sua manifestação e seus problemas específicos vivenciados por mulheres negras que estão invisibilizados e silenciados num país projetado pelo “mito da democracia racial” como racialmente branco e culturalmente europeu (GONZÁLEZ, 2020). O racismo é caracterizado aqui pelo que Lélia González define

como uma construção ideológica cujas práticas se concretizam nos diferentes processos de discriminação social. Enquanto o discurso de exclusão que é, ele tem sido perpetuado e reinterpretado, de acordo com os interesses do grupo que dele se beneficiam. (GONZÁLEZ, 2020, p. 55)

A artista – lançando olhares críticos a respeito de suas próprias experiências, fatos de sua vida enquanto mulher negra perpassados por discursos de exclusão afetiva-sócio-cultural baseados nos condicionantes raciais – aciona o mito machista e racista da fragilidade feminina dos contos de fadas: “Casadas e felizes. Como num verdadeiro conto de fadas minhas amigas brancas tinham um planejamento certo e perfeito de vida: estudar, namorar, casar, ter filhos e viver “felizes para sempre”, tal qual os contos de fadas que tanto escutei durante minha infância” (SOUZA, 2017).

Val usa o poder da agência antirracista e anticolonialista para fazer uma crítica social ao compartilhar, no espaço público, experiências de mulheres negras entorno da sua solidão – subjetividade e preterimento – no contexto brasileiro. Experiências ainda silenciadas e invisibilizadas que, através do trabalho artístico, propiciam formas de alterar imaginários intoleráveis acerca do corpo negro feminino que reflete na sua realidade social, através do riso e curiosidade provocada nos transeuntes que tentam entender qual o propósito de sua ação. Nesse sentido, o uso da máscara, que pode ser lido como uma forma debochada ou uma brincadeira no espaço público, é também uma forma política e contestadora que tensiona a afetividade baseada em critérios raciais e de gênero, relevando as facetas do racismo. Esse procedimento cômico não é desprezencioso, a meu ver, é desestabilizador porque traz à tona inquietações estéticas, políticas e culturais da sociedade ao mesmo tempo que propõe um caráter de denúncia da situação da mulher negra no Brasil. A sua presença na Praça da Sé, vestida de noiva, com o buquê e a placa nas mãos problematiza pela performance gênero, raça e sexualidade, dando concretude ao pensamento da cientista social Ana Cláudia Lemos Pacheco:

(...) há uma representação social baseada na raça e no gênero, a qual regula as escolhas afetivas das mulheres negras. A mulher negra e mestiça estariam fora do “mercado afetivo” e naturalizada no “mercado do sexo”, da erotização, do trabalho doméstico, feminilizado e “escravizado”; em contraposição, as mulheres brancas seriam, nessas elaborações, pertencentes “à cultura do afetivo”, do casamento, da união estável (PACHECO, 2013, p. 25)

Nesse sentido, *Case-se Comigo?* (2015) se configurando como um potente *locus* de enunciação para produzir reflexões sobre a sociedade brasileira. Articula uma possibilidade de resistência à violência incutida nas imagens de controle, desafiando-as e desconstruindo os contos de fadas, fazendo emergir no espaço público problemáticas às questões íntimas e políticas, o que o senso comum poderia considerar de ordem privada.

Expor fissuras e dores que incidem sobre determinados corpos causadas pelo racismo e sexismo, é um ato de coragem e de potencialidade política. Ao nomear e divulgar a sua própria realidade e experiência como estratégia de sobrevivência, Val Souza, ao mesmo tempo em que dá visibilidade às múltiplas vozes femininas – sujeitas a violências e silenciamento –, questiona as imagens de controle que as cerca. Ou seja, as suas ideias e ações podem ser lidas como um enfrentamento direto, colocando-se como uma voz pública para expressar um ponto de vista coletivo. Como destaca Patricia Hill Collins, para aprender a falar-escrever “com uma voz única e autêntica, as mulheres devem ‘se lançar para fora’ dos enquadramentos e dos sistemas fornecidos pelas autoridades e criar seu próprio enquadramento” (MURRAY *apud* HILL COLLINS, 2019, p. 184). A artista cria uma nova estrutura de imagens críticas e contestadoras que buscam interferir no regime de visualidade racializado, movendo-se rumo à outra política estética.

Destaca-se, ainda, a partir dos registros da artista, comentários de uma transeunte em que podemos constatar como as existências, as histórias de vida de mulheres negras estão conectadas.

Lembro-me da primeira vez que performatei o “Case-se” (e eu estava em frente à catedral, na Praça da Sé em São Paulo, vestida de noiva, com uma máscara de branca de neve e com uma placa escrita “CASE-SE COMIGO?” Aquilo pra mim era tão óbvio, o porquê eu estava ali e vestida assim, mas eu estava com medo. Um homem havia passado por mim e dito assim: que palhaçada é essa? Foi quando uma mulher negra subiu as escadas chorando me abraçou e me disse: é isso aí negona! Não se preocupe o seu príncipe vai aparecer. Posso levar seu buquê pra me dar sorte?! Pra mim, essa mulher também queria se libertar de ser a mulher negra guerreira, forte que aguenta tudo. Ela só queria ser amada, mimada e acarinhada. Eu fiquei tão assustada, afinal eu tive a certeza de que aquilo que eu estava fazendo não era apenas falar da Valdimere Pereira de Souza, filha de Vera Lucia Pereira de Souza, irmã da Valdirene e do Weder, mas ao falar da Val eu estava falando de um NÓS COLETIVO, presentificado no corpo negro feminino. E que diz respeito a uma complexa e diversa maneira de estar viva na afrodispora à brasileira. Eu entendi que não existia mulher negra no singular porque nossas histórias são como espelho onde fazemos política pelo corpo e ao contar nossas memórias umas para as outras. (SOUZA, 2017, s/p).

Performa-se a falta de *status* social, a desvalorização em todos os níveis da estrutura social, os estigmas seculares e as representações racializantes sobre as mulheres negras que limitam suas possibilidades de encontro no mercado afetivo, e que as colocam em situação de vulnerabilidade constante. Revela-se, assim, a perversa lógica racista presente nas relações afetivas entre o homem negro e a mulher branca: a preferência afetiva que designa relações românticas é regulada pela cor da pele e está alicerçada na exaltação de um ideal estético

feminino e de um padrão fenotípico que reafirmam a lógica escravocrata e o desejo de pertencimento e aliança com a identidade racial branca.

Importante ressaltar que a performance é, também, sobre o privilégio da mulher branca, sua posição dentro da estrutura social, e a internalização dos modelos ideológicos de dominação colonial (FANON, 2008) de alguns homens negros por amar o retrato do colonizado espelhado na figura da mulher branca, preferida para um relacionamento conjugal, um relacionamento afetivo durável, uma união, um projeto familiar. Como dirá Fanon (2008) trata-se do apreço pela civilização branca, a beleza branca, a brancura branca: “amando-me ela me prova que sou digno de um amor branco. Sou amado como um branco. Sou um branco” (FANON, 2008, p. 69). É também sobre a negação e desvalorização de si próprio, enquanto indivíduo, pois é sobre a rejeição afetiva de pessoas da mesma pertença racial, isto é, o desprezo pelas mulheres negras. “Você não tem nada a ver com os verdadeiros pretos. Você não é negro, é ‘excessivamente moreno’” (FANON, 2008, p. 73). Então é sobre os efeitos da ideologia do branqueamento, articulados com o mito da democracia racial, com vista à manutenção do empreendimento colonial.

A estética negra de Val Souza aponta para uma necessidade de reestruturação do mundo a partir da desalienação psíquica das pessoas negras, sobretudo, de alguns homens negros e do seu complexo de inferioridade como tentativa de ser admitido no mundo branco (FANON, 2008), com o processo de negação da sua própria raça e da própria cultura preservando a cultura do colonizador. O trabalho artístico faz lembrar que a “desqualificação estética da mulher negra e a suposta valorização estética da mulher branca nas escolhas afetivas do homem negro, ratifica as diversas formas de discriminação e estereótipos correntes no imaginário social a respeito da mulher negra (CARNEIRO, 1995).

Ao performar e dar visibilidade às suas dores, sofrimentos, ausências, infelicidades e discriminações perpetradas pelo racismo e sexismo, a artista, num ritual público, se liberta do estereótipo de guerreira, humanizando-se. Faz isso como uma forma de denúncia e reivindicação da reconstituição da humanidade, dignidade e subjetividade das mulheres negras que tiveram suas vidas sequestradas e negadas durante séculos. Trata-se de um grito de luta, desobediência, insurgência, ruptura e transgressão diante das violências silenciosas, desafiando o imaginário social e o velho ditado racista: “Preta pra cozinhar, mulata pra fornicar e branca pra casar” (GONZÁLEZ, 2020, p. 59). Concebendo a performance como desejo real por projetos de transformações sociais, políticas, culturais e econômicas na vida das mulheres negras que ainda, como diria, Lélia Gonzalez levam “as marcas da exploração

econômica e da subordinação racial e sexual” (GONZÁLEZ, 2020, p. 270), por isso mesmo, elas trazem consigo também a marca da libertação para todas as pessoas.

Com isso, conquista-se o poder de narrar a própria história, o que por si só constitui um dos alicerces do processo de descolonização, construindo imagens pautadas em questões que a sociedade brasileira parece fazer esquecer. Sem dúvida, trata-se de uma experiência estética transgressora, uma vez que atua nos dispositivos de dominação, controle e exploração simbólica dos corpos e subjetividades, ressignificando dores de vivências individuais e coletivas.

Portanto, é oportuno elucidar que o discurso estético de Val Souza evidencia as palavras de Claudete Souza ao dizer que “a visibilidade das questões que envolvem os negros no Brasil é uma necessidade urgente para quebrar os estereótipos que estigmatizam as mulheres e homens negros, dificultando a identificação da população em geral com valores, costumes e símbolos da etnia” (SOUZA, 2008, p. 117). Apontando para uma reeducação das relações raciais, para um reposicionamento do papel da mulher negra dentro da sociedade brasileira.

4.4 Ana Musidora: Leite derramado

Ana Musidora é artista visual e gestora cultural, formada, no ano de 2016, em Comunicação das Artes do Corpo com habilitação em Dança pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), especialista em Gestão Cultural Contemporânea: da Ampliação do Repertório Poético à Construção de Equipes Colaborativas pelo Itaú Cultural, em 2020. Além da formação em práticas corporais orientais, como Seita-ho, Tai Chi (Do In e Pai Lin), Butô, Moxa e, posteriormente, na Performance como linguagem: “Experiências que me sensibilizaram para o estudo da presença radical dos corpos negros em manifestações artística”, permitindo orientar processos criativos para Intervenções Urbanas em Atos (#PratoàModaDaCasa, Restaurante Senzala) e Manifestação de Rua (Coletiva 8M na Quebrada) (MUSIDORA, 2020). Bem como, é idealizadora, curadora e produtora dos projetos *PistasParaUmaEducaçãoNãoBinária* – um conjunto de oficinas criativas para sensibilização poética dos corpos trans – e Arqueologia Viva do Corpo Mítico, orientação de processos criativos para corpos-instalação.

A artista realiza estudos na interseção entre Dança e Performance, investigando as memórias do seu corpo como possibilidade de cura e de desconstrução de narrativas hegemônicas em relação à mulher negra. “Tudo que trago para a cena e para o gesto são

elementos que provocam/tensionam o deslocamento da percepção visual, sensorial, racial e de gênero” (MUSIDORA, 2020, s/p).

Para a artista, a performance é um campo aberto em que é possível compor a partir de diversas referências, na perspectiva de reinvenção de novas existências, novas visões de mundo, “outras formas que não nos cabe”. Uma nova forma de comunicação para ela, pois o teatro e a dança não deram conta da sua existência como mulher negra e periférica. A sua arte mostra um forte desejo por uma estética voltada para a própria realidade, contemporânea e concreta, de como as mulheres negras são ainda percebidas em funções aprisionantes dentro da sociedade. Nesse sentido, a performance lhe é importante por “deslocar signos/sentidos estabelecidos, tudo aquilo que foi naturalizado por regimes estéticos, a domesticação/assimilação da beleza nos espaços de educação formal em dança, a humanidade exclusiva dos corpos brancos, ‘ímunos’ à violência” (MUSIDORA, 2020, s/p).

Em seu entendimento, a performance negra está fundamentada numa presença radical do corpo que, conectado a realidades historicamente marginalizadas, se torna espaço de (re)existência negra que desafia a hegemonia cultural. Segundo a artista, a sua experiência com essa linguagem artística não tem a ver com a representação como máscara ficcional ou representar a própria história, mas é sobre as possibilidades de “mudanças reais e concretas que trazemos/viabilizamos para nossas comunidades, quando nos deslocamos do lugar de subalternizados reservados na casa-grande” (MUSIDORA, 2020, s/p).

Temas como trabalho, fetiche, sexualidade e prazer, que atravessam a sua experiência social de mulher negra, serão pautados no seu processo criação em performance, buscando estratégias imagéticas para romper com os lugares subalternos direcionado aos corpos racializados. “Comecei a trabalhar aos 15 anos como recepcionista, e neste deslocar entre centros e periferias, fui entendendo quem era meu corpo na casa-grande” (MUSIDORA, 2020, s/p).

Para a artista, se as imagens foram fundamentais para a constituição dos estereótipos e o *locus* subalterno das mulheres negras, elas também podem ser utilizadas como categoria de transformação e libertação dos imaginários atávicos. Uma das imagens de controle da condição da mulher negra brasileira fixada pelo olhar colonial é o da mãe-preta ou ama-de-leite. Essa imagem está dentro do registro positivo por representar as expectativas das elites brancas escravocratas em relação às mulheres negras: a servidão perpétua. Precisamente esta imagem é problematizada por Ana Musidora na performance *Leite Derramado* (2013).

O seu agenciamento estético é partir das políticas de invisibilidade, das dores silenciadas e sorrateiras incutidas na realidade histórica de mulheres destituídas da posse do seu próprio corpo, que tinham a obrigação de nutrir com o seu leite materno as crianças brancas dos seus algozes. Realidade escondida por trás de representações monolíticas regidas por relações de poder na manutenção das desigualdades de gênero, raça e classe.

Antes de tudo é preciso dizer que falo de mulheres destituídas de seu corpo, de suas afetividades, forçadas a abandonarem seus filhos para nutrir uma relação de amor e cuidados com filhos e famílias dos senhores de engenho. Não temos relatos destas mulheres na história oficial do Brasil, apenas registros da narrativa dominante por meio de fotografias (retratos-souvenir), eternizando no imaginário popular brasileiro o estereótipo de um amor subalterno, que reitera e atualiza a farsa do amor à servidão compulsória dentro de um sistema escravocrata, apaziguando a complexidade das relações inter-raciais e de gênero nos processos de racialização dos corpos (MUSIDORA, 2017, s/p).

Na performance *Leite Derramado* (2013), Musidora disputa memórias e narrativas visuais contra/com as imagens autorizadas pelo sistema colonial referente à condição da mulher negra, possibilitando reflexões acerca da escravização e das relações de gênero na história do Brasil. Ela produz, nessa performance, camadas críticas que rompem com os laços de romantização e a lógica do mito da aceitação da subordinação incutida na imagem de mãe-preta. “Em *leite derramado* eu falo da invenção do amor nas relações inter-raciais, de como aprendemos a ser amados com violência e subalternidade nesta estrutura. E como este paradigma media a todo momento as relações de afeto, trabalho e amizade dos corpos racializados” (MUSIDORA, 2020). A artista descreve o programa de ação de *Leite Derramado* (2013) da seguinte forma:

Recebo o público já instalada no espaço trajada em um cenário-figurino. Eu mesma monto este corpo-instalação, a partir de metros de tecido (costumo usar cetim e voal branco para trazer uma textura leitosa) vou modelando e sobrepondo os panos estruturando a forma de um rio caudaloso. É uma espécie de saio gigante que despenca desde o meu baixo ventre, ocultando as pernas. Da cintura para cima crio algo como se fosse a parte de cima de um “vestido”, utilizando uma renda (branca também) que cobre todo o rosto. Quando as pessoas chegam tem essa primeira imagem, estou sentada na posição de cócoras acima do público. Sobre esta instalação aplico objetos que remetem à memória da minha família, fotografias, oração da minha avó feita à santa Ana, pérolas, concha, quartinha, figa, pedras de seixo. As pessoas entram e eu permaneço imóvel até que se instaure uma atmosfera inicial do silêncio. Tenho alguns bolsos improvisados na instalação onde guardo os objetos que vou utilizar durante a ação. De cabeça baixa, com a mão direita e o auxílio de uma tesoura abro um corte no tecido que vai do baixo ventre à garganta, expondo meu tronco. Ainda com a mão direita pego o seio esquerdo, afastando o tecido que ainda o cobre, deixando-o à mostra, como no gesto de amamentar. Retiro 9 agulhas de um bolso e perfuro a pele da auréola 9x; depois faço o mesmo gesto de amamentar com o outro seio, pego um botão de pérola, uma agulha de sutura e costuro o botão no seio direito. Feito esta ação, recito um poema que escrevi:
um ventre livre carrega amor condicional/

amor
da
preta
do
peito
mutilado
cego que ainda amamenta o filho que chora e mãe preta não vê

por todo despeito
por todo leite derramado
empedrado saqueado
injetado na tua medula
- boca que blasfema, teu sangue não nega!
nem cala a revolta do ventre
das tetas blacks
armadas
inundando tudo de leite

Após a leitura do poema, repouso estática e em silêncio até que todos saiam.
(MUSIDORA, 2020, s/p)

Vejamos as imagens:

Figura 61 Performance Leite Derramado.



Fotografia: Mônica Cardim (2018). Fonte: acervo da artista Ana Musidora

Figura 62 Busto de Ana Musidora em Leite Derramado.



Foto: Mônica Cardim (2018). Fonte: acervo da artista Ana Musidora

Figura 63 Ana Musidora em Leite Derramado

Foto: Mônica Cardim (2018). Fonte: acervo da artista Ana Musidora

O processo de criação do trabalho começou com uma pesquisa iconográfica de retratos-*souvenirs* de ama-de-leite, analisando a construção da imagem da mulher negra autorizada pelo sistema colonial, imagens que viralizaram no imaginário social brasileiro. Posteriormente, a artista montou um banco de dados com as produções artísticas que remetiam à imagem da mãe-preta para construir a performance. Nela, também utiliza registros fotográficos pertencentes ao seu arquivo pessoal, objetos pessoais e de membros da sua família, assim como de sua própria maternidade para construir gestos de desobediência em relação aos imaginários coloniais. O seu questionamento é: “se estas mulheres das imagens

pudessem atravessar as molduras, a fotografia, o toque, o tempo e a matéria o que diriam sobre as relações de trabalho e seus ‘supostos donos?’” (MUSIDORA, 2020, s/p).

O título da performance remete à expressão popular “não adianta chorar sobre o leite derramado”, que circula no imaginário social brasileiro e significa que não vale a pena lamentar por algo que já passou, algo ruim que já aconteceu. Só que, na estética proposta por Ana Musidora, adianta sim reivindicar e lançar disputas de imaginários, de narrativas visuais sobre as amas-de-leite ou da mãe-preta. Visto que essas representações não elucidam o ponto de vista das e para as mulheres negras (HILL COLLINS, 2019), mas o ponto de vista dos homens brancos da casa-grande sobre a condição feminina da mulher negra. Associada como símbolo de lealdade/passividade e servilismo absoluto à classe senhorial, está intimamente interligada a fatores políticos e econômicos da sociedade patriarcal escravocrata. Nesta, tanto a violência da maternidade negra negada quanto a crueldade da prática da maternidade transferida são sistematicamente negligenciadas.

As imagens construídas sobre ama-de-leite com as crianças brancas foram largamente produzidas em todo o Brasil desde meados do século XIX. Elas estão representadas pelo “olhar branco” dos viajantes estrangeiros do século supracitado e de artistas e literatos cultuados, sendo apresentadas na forma de dramaturgia, prosa e poesia, em gravuras, fotografias, em telas a óleo ou aquarela, impressas na pedra, no metal e no papel como símbolos de uma relação íntima e harmoniosa entre senhores e mulheres escravizadas.

A historiadora Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro, em sua pesquisa sobre ser ama-de-leite na sociedade carioca oitocentista, lembra que as imagens de ama-de-leite, apesar de aparecer em diferentes materialidades, formas e gêneros, na expressão romântica, realista, simbolista ou modernista, não foram encontradas na produção literária e bibliográfica de mulheres escritoras do período. Para Carneiro (2006, pp.15-16):

[as] Amas-de-leite são imagens/representações histórica e socialmente construídas: identidades designadas, exibidas e significadas sobre corpos que eram cativos, isto é, corpos que não eram seus, e estavam em condição de aleitar. Portanto, amas-de-leite enunciam corpos femininos, procriadores, aleitadores e escravizados, reconhecidos por nutrirem não seus próprios filhos, mas os filhos de famílias proprietárias. São corpos de mulheres geralmente africanas ou delas descendentes, no período etário que possibilita a lactação e que, como propriedades que eram, foram nomeados em razão da possibilidade do usufruto do trabalho compulsório em relação a outros corpos – proprietários, locadores, locatários –, na prática do aleitamento classificado pelo saber médico que nascia como “mercenário”.

Procurando a imagem da ama-de-leite, da mãe-preta nas obras de Gilberto Freyre, Caio Prado, Emília Viotti da Costa entre outros, Carneiro analisa que a utilização dessas

imagens racializadas entra como elemento narrativo instrumental para qualificar a existência de uma ideologia de suavização da escravização, isto é, o sistema escravocrata teria sido mais “harmônico”, “brando” “amena” ou “benigno” no Brasil. A autora declara:

Agora como figura, a “ama negra” é invocada, como se incorporasse e explicitasse, nela, as experiências múltiplas – talvez nem sempre tão boas e ternas – das escravas na atividade do cuidado maternal. Mulheres destituídas de expressão própria ou política, desprovidas de seus corpos e destinos, que, também no discurso de viés marxista, reaparecem em imagem singular, acentuando a feição “amaciadora” dos embates da vida – de classe, raça e etnia (...). Com cheiro de quitutes, a imagem negra de mulher mãe figura no palco minado pelos conflitos de classe e derrama afetividade no imaginário, tornando mais leve e mais suave o peso e o jugo da escravidão na memória social. (CARNEIRO, 2002, pp. 44-45)

Rafaela de Andrade Deiab (2006), ao investigar a representação social da mãe- preta nas produções literárias do Brasil no período de 1880 a 1950, identifica que escrever entre finais do Segundo Reinado e início da República era um privilégio de poucos, ou seja, de uma elite intelectual majoritariamente branca que inicia a produção dessas representações. Nos textos literários explorados pela autora, ser mãe-preta significa ser a “mãe afetiva”, “mãe de criação”, “mãe de leite”, mas nunca como “mãe natural”. Visto que este “é um termo que tem contrapartida no filho branco, que pela descontinuidade de cores no fenótipo, não era filho de seu próprio ventre” (DEIAB, 2006, p. 112). Por isso, a imagem de mãe-preta é sempre associada ao núcleo familiar branco e patriarcal.

Segundo Deiab (2006, p. 52), “as versões literárias da mãe-preta não são auto-representações, mas sim construções de uma elite letrada, branca e eminentemente masculina”. Falar de elite, como lembra o jornalista e sociólogo Muniz Sodré (2015, p. 276), “é designar os grupos e as instituições com acesso diferenciado a mecanismos geradores de poder”. Ou seja, os descendentes privilegiados do patrimonialismo europeu no Brasil, que funcionam como uma espécie de “‘grupo’ técnico de imaginação, responsável pela absorção, reelaboração e retransmissão de um imaginário coletivo atuante nas representações sociais” (SODRÉ, 2015, p. 278). Trata-se dos mesmos integrantes das classes dominantes, das grandes famílias patriarcais brasileiras que, num passado muito recente, fora camada senhorial e possuíam pessoas escravizadas.

A mãe-preta se configura como um símbolo de nostalgia senhorial nas memórias de infância presentes em diversas obras literárias e artísticas do Modernismo, tais como aquelas de Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Alfredo Volpi, Di Cavalcanti, assim como nos poemas de Cassiano Ricardo, Raul Bopp, Manuel Bandeira, Jorge de Lima (Roncador, 2011). É o compromisso dos autores e artistas com sua classe de origem, o apego aos valores da aristocracia do passado ainda presente em suas obras. Tem-se um compromisso natural com o

status quo. Estamos falando do monopólio de representações criadas por pessoas brancas sobre as pessoas negras. Ou seja, o privilégio epistêmico dos homens brancos ocidentais de produzir conhecimento hegemônico excludente sobre os múltiplos corpos e realidades, definindo o que é verdade, o que é a realidade e o que é melhor para as demais existências (GROSFOGUEL, 2016).

Mãe-preta é uma representação, remanescente da escravização, que produz efeitos essencialistas, reducionistas e de naturalização, sendo fundada na fantasia, na projeção e idealização das mulheres negras, confinadas à função de serventes maternais da retrógrada família senhorial que compõe o alfabeto simbólico de poder do patriarcado escravista de ontem e de hoje.

Nesse contexto, Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro (2006) afirma que, por meio das imagens produzidas e disseminadas no Brasil após a Independência e, particularmente, no Segundo Reinado, a sociedade escravagista e patriarcal do Brasil Monárquico pretendia construir como imaginário, sobre si e sobre a história do país, que as ama-de-leite tais como eram retratadas, esse dispositivo também atuaria como forma de “potência unificadora” do imaginário social brasileiro idealizado. São imagens embebidas de noções etnocêntricas, naturalistas, cientificistas ou deterministas em relação às pessoas negras, nas quais as amas-de-leite “servem, portanto, para compor o alfabeto iconográfico que configura e serve de guia para as ações e trocas cotidianas na sociedade tropical, monárquica e escravocrata” (CARNEIRO, 2006, pp. 345-346).

Rafaela de Andrade Deiab (2006) sustenta a hipótese que a figura da mãe-preta, seja como memória oficial, seja como memória popular ou do senso comum, “permite fazer as pazes com recente passado escravocrata que, se não podia ser esquecido, podia ao menos ser lembrado em sua faceta mais íntima, afetiva e também dilacerante” (DEIAB, 2006, p. 24). Conforme aponta a autora, a memória em torno dessas imagens racializadas incorporadas nas produções literárias dependeu de algumas “lembranças e diversos esquecimentos” por que o processo de construção dessa memória implica em uma seleção que reelabora determinadas imagens (permeadas por afetividade, santidade, gratidão) em detrimento de outras (que evocam violência, conflito). Dentro deste debate, a escritora norte-americana Toni Morrison (2019) adiciona um ponto fundamental. De acordo com a sua perspectiva, grandes “são as tentativas literárias de “romantizar” a escravidão, de torná-la aceitável, preferível até, humanizando-a e até mesmo valorizando-a” (MORRISON, 2019, p. 32). É por meio da romantização da escravização que não se questionava, não se refletia sobre sua moralidade, o

seu juízo moral, mas apenas a aceitava como um fato, algo natural. A partir deste olhar, a imagem da mãe-preta é usada para o estabelecimento de verdadeiros laços afetivos entre posições hierarquicamente tão distintas, ocultando uma cultura de violência, opressão e exploração constitutiva do patriarcado escravocrata.

Não se trata de uma representação da ancestralidade que fortalece as mulheres negras, mas sim de uma das imagens de controle forjadas sobre as mulheres negras, sendo central para sua desumanização e para a exploração do seu trabalho (HILL COLLINS, 2019) ao ser tomada como realidade. A imagem de mãe-preta ou ama-de-leite articulada pelo discurso branco aciona uma camisa de força em relação à condição da mulher negra e desconsidera uma multiplicidade de experiências de mulheres de origem africana ou afro-descendentes que foram escravizadas no Brasil, construindo uma identidade feminina e negra fixa imersa nas relações da escravização a serviço da construção de corpos úteis, dóceis e do ideal de amor materno (CARNEIRO, 2006). Estamos falando de um corpo cujo valor pela branquitude é dado por sua capacidade para o aleitamento e pela predisposição para o trabalho árduo e doméstico. É tanto que, nas imagens de mulheres negras escravizadas retratadas em pinturas ao lado de pequenas crianças brancas, elas, na maioria dos casos, têm a sua identidade preservada, como nome, sobrenome, idade ou origem, ao contrário das crianças brancas que estão quase sempre identificadas.

São imagens distorcidas que entram como mecanismo para deslegitimar o papel de resistência/agência das mulheres negras à escravização. Elas nunca foram passivas, omissas, dóceis, como algumas visões tentaram retratá-las. A filósofa Angela Davis lembra que, desafiando o contexto de extrema violência e desumanização da instituição da escravização, as mulheres negras foram capazes de desenvolver estratégias de luta, resistência e agência contra a escravização. Envenenamento dos alagozes, ações de sabotagem, rebeliões, revoltas, fugas, infanticídios, abortos, suicídios e ações mais sutis como aprender a ler e a escrever de forma clandestina, bem como a transmissão desse conhecimento aos demais, os quais são interpretados como alguns atos de heroísmo que mantiveram uma oposição incansável à desumanidade completa do sistema escravista.

Vale repetir: as mulheres negras eram iguais a seus companheiros na opressão que sofriam; eram socialmente iguais a eles no interior da comunidade escrava; e resistiam à escravidão com o mesmo ardor que eles. Essa era uma das grandes ironias do sistema escravagista: por meio da submissão das mulheres à exploração mais cruel possível, exploração esta que não fazia distinção de sexo, criavam-se as bases sobre as quais as mulheres negras não apenas afirmavam sua condição de igualdade em suas relações sociais, como também expressavam essa igualdade em atos de resistência. (Davis, 2016, pp. 35-36)

Diante do exposto, por que e para quem faz sentido essa representação da mulher negra em perspectiva subserviente, de doação extrema e de maternidade dedicada à criança branca da família senhorial? Trata-se de uma imagem bastante importante porque representa a relação ideal da mulher negra com a branquitude: calorosas, carinhosas, submissas, fiéis e obedientes, amadas e queridas pela família branca. Ou seja, representa o imaginário branco do que é ser mulher negra. Assim, são imagens que mantêm a subjugação das pessoas negras. Trata-se de regimes de imagens que se reatualizam e que se prestam a manter o *Outro* sendo outro. Ainda que não exista mais escravização, é pela lógica racista que se perpetuam as pessoas presas nas imagens fundantes. Porque isso responde a uma matemática do controle e dominação dos corpos negros/os/es. O dominador continua sendo dominador e, mais do que isso, permanece com aparatos culturais que justificam porque ele está naquele lugar. Estamos falando, mais uma vez, de uma imagem que reitera o lugar do “outro” e reforça as estruturas excludentes e racistas na sociedade brasileira, moldada pela estratégia racial do branco, colonial, europeu. Como afirma Maria Carneiro, estamos diante de uma “projeção insistente, negativa, invertida, porém necessária para a sustentação daquela parcela cidadã” que se reconhecia como corpos brancos, masculinos, proprietários “e sobrevivia de seus proventos, seus ‘bens e lavouras’”, sobretudo do trabalho de pessoas escravizados (CARNEIRO, 2003, p. 4).

Ana Musidora recupera a imagem de controle da mãe-preta com uma inteligência crítica, com um refinamento político e com embasamento histórico para produzir imagens altamente sofisticadas que a borram e fazem-na explodir, pois mostra, pela sua pele, o que escondem, deturpam e silenciam as representações autorizadas pelo sistema colonial: “‘seres desqualificados’ como pessoas, mas qualificados para prestarem serviços, inclusive o de amamentar, como boas ‘matrizes’, produtoras do bom leite” (Carneiro, 2006, p.360).

Sem abrir mão da complexidade e ambiguidade da sua estética, Ana Musidora rejeita a representação de clichês coloniais, uma vez que nada em cena traz docilidade e ternura. A opção estética rompe com a atmosfera de bondade e ternura, utilizando o procedimento da perfuração corporal como um dos pontos centrais da ação performativa. Ao perfurar a auréola do seio esquerdo com nove agulhas e costurar uma pérola branca no mamilo direito, instituindo zonas de instabilidades e um silêncio profundo no público, possibilita o revirar dos arquivos coloniais, como diria a própria artista, com o “imaginário de amor pelo ato de servir”, rompendo com a narrativa de amor subalterno dentro das relações inter-raciais. Visto que as ações produzidas evidenciam, para aqueles que não quiserem ver, a objetificação

negro-feminina, o trabalho compulsório, a natureza brutal e racista do sistema escravocrata. Invocam, através da experiência poética, histórias de dores pouco conhecidas, de mulheres que tiveram suas vozes silenciadas, invisibilizadas e encobertas pelos imaginários brancos de “mãe-preta”. Ver a artista perfurar os seios com as agulhas é uma estratégia estética que refuta a ideia da mãe-preta como o exemplo da harmonia racial no Brasil, de romantização dessas imagens por partes das famílias brancas, para revelar, pela experiência artística, que mãe-preta também vivia os efeitos da dominação racial.

De um ponto de vista, a opção estética dos panos brancos no chão, formando um rio leitoso, pode ser entendida como uma metáfora da quantidade de leite extraído do corpo negro feminino para nutrir as crianças brancas. Tal extração é evidenciada, como veremos logo mais, nos anúncios de jornais de aluguel e venda de amas-de-leite escravizadas no Rio de Janeiro Imperial, nos quais apareciam constantemente as expressões “com muito bom leite”, ou “tendo muito bom leite”. Por outro lado, também é possível pensar o rio leitoso, como afirma Lélia González, “resistência passiva”, ou seja, como a organização de formas de resistência a partir de práticas cotidianas. Visto que estas mulheres, posicionadas como as mães responsáveis pela criação e educação das crianças brancas, transmitiram-lhes as categorias das culturas negro-africanas de que eram representantes, imprimindo na sua fala marcas da africanização e transformando o português falado no Brasil em “pretuguês”. Ou seja, este rio de leite pode ser também pensado como a marca central da presença africana no tecido cultural brasileiro.

Leite Derramado perfura a nostalgia das famílias senhoriais de colocar a mulher negra na chave da subordinação, no lugar da “Outro”, em posição de inferioridade, de “desqualificada” localização social e de invisibilidade da sua subjetividade. O trabalho leva-nos a pensar sobre a negociação desumana dos corpos negros femininos na fase de lactação. Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro (2006) analisa uma série de anúncios de compra, venda e aluguel de pessoas escravizadas, em meio à oferta e procura de bens móveis e imóveis, publicados diariamente nas páginas no *Jornal do Commercio* que circulava no Rio de Janeiro, capital do Império, e nos quais as amas-de-leite aparecem sucessivamente. Observa-se, nos anúncios, que as categorias como idade, a condição de lactante, a saúde e a cor/raça aparecem como alguns requisitos fundamentais para a compra ou aluguel de mulheres para o serviço de nutrir os rebentos da família patriarcal branca: “(...) Aluga-se para ama de leite, uma escrava parda muito moça, sadia e morigerada, sem a cria, nascida há dous mezes; trata-se no armazém da rua da Alfândega n. 29 A. 9 (...)” (*Jornal do Commercio*, 1869 apud

CARNEIRO, 2006, p. 218). Noutro trecho lê-se “(...) Aluga-se uma ama, pardinha, de 16 annos, com muito bom leite, na rua Cosme Velho n. 26, Bica da Rainha (Larangeiras)”. (Jornal do Commercio, 1872 apud CARNEIRO, 2006, p. 221). Bem como, por fim:

(...) Aluga-se uma boa escrava para ama, tendo muito bom leite, muito sadia e do primeiro parto: esta escrava, além de servir de ama, é também prendada e sabe perfeitamente engommar, lavar, coser, cozinhar e bem arranjar uma casa; para ver e tratar, na rua do Bom Jardim n. 12H. (...). (Jornal do Commercio, 1872 apud Carneiro, 2006, p. 223)

Como visto acima, os anúncios do jornal apontam para duas direções, contudo resultam numa mesma visão. Nota-se que, de um lado, sequer mencionam a existência do bebê do próprio ventre da ama-de-leite e, do outro lado, enfatizam “sem a cria”, resultando na negação da maternidade do próprio filho natural. O que revela que a separação brutal e cruel das escravizadas do convívio da criança¹³⁰ recém-nascida constituía uma estratégia dos senhores proprietários, interessados em aumentar seus ganhos e negócios com o aluguel dessas mulheres como amas. Isto porque os locatários estavam dispostos a pagar o triplo do valor pelos serviços temporários e exclusivos da ama-de-leite sem o seu bebê natural. A exploração econômica da capacidade de aleitamento da ama negra conferia ao seu proprietário uma posição diferenciada e superior, porque lhe possibilitava usufruir um negócio bem mais rentável. Os senhores aproveitavam o periódico de lactação das escravizadas para alugá-las a mais de uma família. Seus corpos foram produtores de rendas para proprietários, locadores e intermediários de seus serviços e acúmulo de riqueza da supremacia branca no Brasil.

Leite Derramado performa a maternidade abnegada da mulher negra que implicou no seu próprio sacrifício, na condição de escravizada, e na privação dos afetos e cuidados de mãe de suas próprias crianças negras, provocados pelo afastamento forçado para criar os filhos e filhas da “pátria brasileira¹³¹”. Musidora performa a história de mulheres que foram privadas

¹³⁰ A partir do estudo sobre as amas-de-leite da sociedade carioca oitocentista, a historiadora Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro (2006) lembra que os proprietários poderiam ser eles mesmos os pais daquelas crianças enjeitadas, assim como de muitas crianças escravizadas. Para a autora, como o nascimento fora do matrimônio era moral e socialmente condenável, principalmente, mas não exclusivo, no mundo dos livres com posses, é que algumas das crianças abandonadas fossem consideradas bastardas e por conta de condições econômicas ou morais, e também, por ordem do senhor e pai, acabassem depositadas na Roda dos Expostos. Cf: CARNEIRO, Maria Elizabeth Ribeiro. **Procura-se “preta, com muito bom leite, prendada e carinhosa”**: uma cartografia das amas-de-leite na sociedade carioca (1850-1888). Brasília: Programa de Pós-Graduação/Universidade de Brasília, 2006. Tese (Doutorado em História).

¹³¹ Rafaela de Andrade Deiab (2006), investigando a representação social da mãe- preta no poema de Cyro Costa dentre entre outros, analisa interpretações desta imagem conectadas à figura de Nossa Senhora Aparecida. “Também preta e mãe, sobretudo mãe sacrificada pelo holocausto de seu próprio filho para salvar a humanidade,

de sua maternidade para exercerem outra, como mães de leite dos filhos e filhas de seus proprietários e locadores. Visto que, para ter condições de aleitamento da criança branca, era necessário que a mulher negra tivesse engravidado tendo, portanto, também um filho natural. Crianças que, muitas vezes, morriam, eram vendidas ou dadas a criar, mediante o aluguel da mãe, ou encaminhadas por elas ou por seus proprietários para a Roda dos Expostos, que eram instituições de assistência que abrigavam crianças abandonadas. A sua performance revela, como afirmou Rafaela Deiab (2006), que a figura da ama-de-leite não implica apenas numa exaltação da relação afetiva com o filho branco do senhor, mas num alerta para a crueldade a que ela era submetida ao ser apartada de seu próprio filho natural. No seu discurso estético, Ana Musidora elucida as palavras das historiadoras Elizabeth K. C. de Magalhães e Sonia Maria Giacomini, ao declarar que:

A existência das mães pretas revela mais uma faceta da expropriação da senzala pela casa grande, cujas consequências inevitáveis foram a negação da maternidade escrava e a mortalidade de seus filhos. Para que a escrava se transformasse em mãe-preta da criança branca, foi-lhe bloqueada a possibilidade de ser mãe de seu filho preto. A proliferação de nhonhôs implicava o abandono e a morte dos moleques. Desta forma, ao incorporar a negra ao ciclo reprodutivo da família branca, a escravidão reafirmava a impossibilidade para os escravos de constituírem seu próprio espaço reprodutivo. (MAGALHÃES; GIACOMINI, 1983, p.80)

O rosto de Musidora, coberto de renda branca, remete justamente ao corpo da mulher reduzido à produção do seu leite materno, à objetificação dos corpos femininos negros. Na condição de “mulher-mercadoria, mão-de-obra anunciada” (CARNEIRO, 2003), de corpos desqualificados socialmente para os padrões europeus e burgueses de “civilidade”, as amas eram submetidas ao trabalho compulsório, aos mandos e desmandos de seus proprietários e locadores que as utilizavam de múltiplas formas possíveis. Além de “corpos aleitadores de seus filhos ou corpos usados/abusados para satisfação sexual; como corpos desfrutados que ora deviam ser escondidos, ora propriedades que se precisava exhibir, para explicitar a condição proprietária” (CARNEIRO, 2003, p.7).

O trabalho desmantela as imagens e as narrativas hegemônicas, produzidas dentro do um ponto de vista da casa-grande, que colocam as mulheres negras em lugares subalternos, perturbando a imagem da mãe negra como um símbolo da “escravização mais benigna” existente no Brasil. Desmascara-se um dos símbolos de romantização da violência e

é a padroeira da pátria livre e mestiça, ou seja, a pátria brasileira” (Deiab, 2006, p. 140). Com relação ao assunto, Cf: DEIAB, Rafaela de Andrade. **A mãe-preta na literatura brasileira**: a ambiguidade como construção social (1880-1950). São Paulo: Programa de Pós-graduação/Universidade de São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social).

dominação racial brasileira, o estereótipo do amor servil difundido na imagem da icônica “mãe-preta”, que minimiza a violência da escravização na memória social e atua como forma de controle do corpo, da saúde e da maternidade das mulheres negras. Desfaz-se, a partir da estética, essa imagem de controle que mantém as mulheres negras presas ao trabalho doméstico, evidenciando as palavras da feminista Lélia González ao declarar que “(...) não aceitamos tais estereótipos como reflexos ‘fiéis’ de uma realidade vivida com tanta dor e humilhação” (GONZÁLEZ, 2020, p. 54).

Certamente, essa estética traz à tona a violência e a exploração inscritas na relação entre a ama escravizada e a criança branca, colocando em xeque as visões nostálgicas do falacioso carinho e devoção de mulheres escravizadas a seus senhores brancos, no interior de uma escravização doméstica, idealmente adocicada e benevolente, que teria ocorrido no espaço interno da casa-grande. Visão que mascara tensões e violências inerentes à escravização, humilhações, agressões físicas e verbais por parte de seus algozes, ataques sexuais, estupros que resultavam em gravidez indesejável, formas de vigilância, ausência de privacidade, negação do direito da maternidade, impossibilidade de constituir seus próprios laços afetivos e reprodutivos.

Figura 64 Vestido em Performance Leite Derramado.



Fotografia: Mônica Cardim. Fonte: acervo da artista Ana Musidora

Leite Derramado, como declarou Diana Taylor, “funciona na transmissão da memória traumática, inspirando-se em um arquivo e repertório de imagens culturais compartilhadas, ao mesmo tempo que os transforma” (TAYLOR, 2013, p. 261). A performance, aqui, produz imagens de contestação que absorvem os estereótipos maternos no interior das famílias brancas, suscitando olhares e perspectivas autocríticos por meio do campo artístico sobre as imagens de controle do passado e do presente sobre a condição da mulher negra. Diante disso, as suas imagens, autenticamente pensadas por e para mulheres negras, podem ser entendidas como uma possibilidade de criação de novas imagens e imaginários que contribuem para a constituição de uma história brasileira sob a perspectiva feminina negra, pois como lembra a artista visual Rosana Paulino:

Imagens não são elementos mortos. Elas participam ativamente da construção dos locais sociais ocupados pelos indivíduos. Neste caso – analogamente ao preceito homeopático segundo o qual “semelhante cura semelhante” –, podemos pensar que, metaforicamente, “imagens curam imagens”, considerando-se que o olhar que lançamos às pessoas e aos objetos os imbui de características as mais diversas, boas ou más. Estereótipos são criados ou reforçados quando somos diariamente bombardeados por imagens que corporificam preconceitos e lugares instituídos. Repensar esses lugares implica repensar as imagens que fundaram simbolicamente o país (...). (PAULINO, 2016, p. 9)

É, portanto, por intermédio da realização do programa performativo de Ana Musidora, que o próprio processo de descolonização é acionado. Visto que sua estética possibilita lançar novas questões e reflexões críticas sobre as imagens/representações históricas ordenadas segundo os valores patriarcais e escravocratas, auxiliando a dismantelar os discursos do colonialismo e da escravatura brasileiro em torno das mulheres negras. É assim que Musidora decoloniza os imaginários brancos construídos e identificados com o passado colonial, mas que ainda habitam e circulam o cenário social brasileiro, gerando tensões necessárias para o debate das questões raciais. Para finalizar, afirmaria que as imagens produzidas em sua performance, como menciona a escritora brasileira Conceição Evaristo, não são para “‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (EVARISTO, 2007, p. 21).

4.5 Renata Felinto: *Axexê de A Negra ou o Descanso das Mulheres que Mereciam Serem Amadas*

Na performance *Axexê de A Negra ou o Descanso das Mulheres que Mereciam Serem Amadas*¹³² (2017), Renata Felinto também propõe uma reflexão contundente sobre a condição de subalternidade de mulheres negras que foram amas de leite no período do Brasil Colonial a partir de reproduções impressas. A sua ação, assim como *Leite Derramado* (2013) de Ana Musidora, utiliza os arquivos coloniais sobre as amas de leite para criar repertórios que desestabilizam e colocam em debate os imaginários brancos sobre as mulheres negras.

No programa de ação, Felinto veste uma indumentária branca tradicionalmente conhecida como roupa de baiana, que são usados nos terreiros de candomblé e de umbanda. Ela usa também um turbante na mesma cor da roupa e seus pés estão descalços. Nas suas costas está amarrado um tecido colorido que vai em direção ao seu busto. Ele lembra o pano-de-cuia ou pano-de-costa de origem africana que compõe também a indumentária da roupa de baiana. Dentro do tecido contém sementes de rosas, alguns botões de rosas vermelhas, reproduções de históricas fotos de amas-de-leite do Brasil escravocrata e uma pá de jardinagem. O público está espalhado pelo espaço esperando o início da performance. Felinto aparece na frente do Teatro Laboratório do Departamento de Artes Cênicas da ECA. Ela permanece um pouco parada olhando para o horizonte. Carrega em uma de suas mãos um vaso de barro que contém água de cheiro e na outra, uma enxada e uma grande pá. Na área externa do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo – lugar onde acontece a performance – tem uma caixa de som com uma trilha sonora chamando e envolvendo o público para dentro do ritual. Ao chegar no espaço escolhido, ela tira o pano-de-costa e deixa o vaso de barro na sua lateral. Renata Felinto pega a enxada e começa a cavar o túmulo. Todos os espectadores se aproximam. Alguns se sentam no chão, em bancos de cimento e outros ficam em pé observando as suas ações. Após um longo momento cavando, ela pega as reproduções fotográficas das amas-de-leite e caminha de forma silenciosa pelo público. A trilha sonora e a ações da artista proporcionam uma atmosfera de funeral coletivo. Renata mostra uma imagem da ama de leite para o público e em seguida seleciona uma pessoa para entregá-la. A ação de distribuir os arquivos coloniais para o público é repetida até não restar nenhuma imagem. Em seguida ela pega uma reprodução da

¹³² Descrevo a versão da performance apresentada na abertura do 9º Seminário de Pesquisas em Andamento - PPGAC/CAC/USP em 01/09/ 2019 no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo

pintura *A Negra* (1923), de Tarsila do Amaral e a exhibe para o público por um tempo e a lança para dentro da cova. A sua ação se tona um *start* para que as fotografias recebidas pelas pessoas sejam por elas mesmas lançadas para dentro da cova. Algumas pessoas brancas¹³³ têm dificuldade em se desapegar das reproduções fotográficas mediante uma forte relação de proximidade afetiva, de um modelo de mãe e de maternidade existente nas imagens. O que revela o aspecto da naturalização da dominação de padrões coloniais sobre os corpos negros femininos (imagens de controle) e uma cegueira racial diante da violência concreta e simbólica da escravização no imaginário social e na memória nacional brasileira. Depois que todas as reproduções fotográficas de amas-de-leite estão dentro da cova, Renata pega a pá e começa a lançar terra dentro da cova até preenchê-la completamente. A artista pega os botões de rosas vermelhas e entrega para algumas pessoas do público. Em seguida ela pega a pá de jardinagem, abre a terra e planta as sementes de flores devolvendo à vida, em um gesto simbólico a essas mulheres exploradoras de forma interseccional pelas famílias brancas no Brasil Colonial. Logo mais, ela retira todas as suas vestimentas, pega um vaso de barro com água de cheiro e se posiciona no meio do túmulo. Com o vaso nas mãos, ela toma um banho de ervas, como um ritual de limpeza e purificação. Em seguida ela joga uma rosa vermelha no túmulo e sai do espaço da performance. Ao final, cada pessoa coloca a flor recebida no túmulo. Ficam os rastros da performance e a possibilidade de uma nova vida que foi plantada.

Vejamos as imagens da Performance *Axexê da negra ou o descanso das negras que mereciam serem amadas* na abertura do 9º Seminário de Pesquisas em Andamento - PPGAC/CAC/US (2019):

¹³³ Esta foi a percepção que ficou depois que assiste as apresentações do trabalho na exposição Histórias Afro-Atlânticas (2018) e na abertura do 9º Seminário de Pesquisas em Andamento - PPGAC/CAC/USP em 2019.

Figura 65 Renata Felinto em Performance Axexê I



Fotografia: Flaviana Benjamin. Fonte: arquivo do Seminário 9º de Pesquisas em Andamento.

Figura 66 Renata Felinto em Performance Axexê II



F
Fotografia: Flaviana Benjamin. Fonte: arquivo do Seminário 9º de Pesquisas em Andamento.

Figura 67 Renata Felinto em Performance Axexê III



Fotografia: Fláviana Benjamin. Fonte: arquivo do Seminário 9º de Pesquisas em Andamento



Fotografia: Shay Peled. Fonte: Acervo pessoal de Renata Felinto¹³⁴

¹³⁴ Cf. FELINTO, Renata. Axexê da negra. **Renata Felinto**. Disponível em: <https://renatafelinto.wordpress.com/axexe-da-negra/> Acesso em: 20 mar. 2021

O título da performance, assim como a materialidade do que é apresentado pela artista, toma como referência o Axexê. Ritual fúnebre praticado nas comunidades de candomblé e demais denominações religiosas afro-brasileiras que seguem mais de perto a tradição herdada da África (PRANDI, 2000). Tendo por finalidade reconfigurar as ligações da pessoa falecida, iniciado na religião, para com as dimensões dos vivos e dos mortos.

A morte no Candomblé, assim, como nas demais religiões afro-brasileira constituídas a partir de tradições africanas, é mudança de estado, de um plano de existência, fazendo parte do ciclo. Ela não está dentro dos parâmetros da tradição ocidental-cristã, na qual não existe as noções de céu, inferno, purgatório e julgamento após a morte. Segundo o sociólogo Prandi (2000), para os iorubás e outros grupos africanos que formaram a base cultural das religiões afro-brasileiras acreditam que a vida e a morte se alternam em ciclos, de tal modo que o morto volta ao mundo dos vivos, reencarnando-se num novo membro da própria família. Conforme nos conta Prandi, para os iorubás o cosmos se divide em dois planos: o *aiê*, um mundo em que vivem os homens em contato com a natureza, o mundo dos vivos e o *orum*, um mundo sobrenatural, onde estão os orixás, outras divindades e espíritos, e para onde vão os que morrem. Quando a pessoa morre no *aiê*, seu espírito, ou parte dele, vai para o *orum*, de onde pode retornar ao *aiê* nascendo de novo. Quando a pessoa é iniciada no Candomblé, ela passa por uma série de rituais cumulativos como a feitura-no-santo e as obrigações subsequentes. Após sua morte, a cerimônia fúnebre possibilita desfazer suas ligações com o mundo dos vivos (*aiê*), com os elos religiosos, compromissos e a liberação das partes espirituais (Orixá protetor do corpo da pessoa), desligando-a de sua vida material e ligando-a ao mundo espiritual, assim como também, o ritual é reequilibrador de vínculos comunitários abalados pela perda (SODRÉ, 2015).

Conforme descreve Prandi (2000) o rito fúnebre do candomblé – o axexê, tem como principais fins: 1) desfazer o assentamento do *ori*, que é fixado e cultuado na cerimônia do *bori*, cerimônia que precede o culto do próprio orixá pessoal; 2) desfazer os vínculos com o orixá pessoal para o qual aquele homem ou mulher foi iniciado, o que significa também desfazer os vínculos com toda a comunidade do terreiro, incluindo os ascendentes (mãe e pai-de-santo), os descendentes (filhos-de-santo) e parentes-de-santo colaterais; e 3) despachar o *egum* do morto, para que ele deixe o *aiê* e vá para o *orum* (PRANDI, 2000, p. 03).

O autor atenta que a organização do ritual propriamente dita, inicia-se depois do enterro da pessoa falecida, tendo variações de terreiro para terreiro e de nação para nação, sendo mais elaborado quando se trata de altos dignitários e depende das posses materiais da

família do morto, conservando de forma genérica os procedimentos básicos de inversão do ritual da iniciação. Segundo ele:

(...) 1) música, canto e dança, 2) transe, com a presença pelo menos de Iansã incorporada, 3) sacrifício e oferendas variadas ao egum e orixás ligados ritualmente ao morto, sendo sempre e preliminarmente propiciado Exu, que levará o carregado, evidentemente, e os antepassados cultuados pelo grupo, 4) destruição dos objetos rituais do falecido (assentamentos, colares, roupas, adereços etc.), podendo parte permanecer com algum membro do grupo como herança, 5) despacho dos objetos sagrados "desfeitos" juntamente com as oferendas e objetos usados no decorrer da cerimônia, como os instrumentos musicais próprios para a ocasião, esteiras etc. (PRANDI, 2000, p. 5)

Felinto se apropria da cerimônia fúnebre do Axexê para quebrar as correntes de humilhação de mulheres que durante o Brasil Colonial e Imperial foram serventes maternais das elites escravocratas. A escolha estética de realizar uma cerimônia fúnebre coletiva com as imagens fotográficas produzidas por homens brancos, é um gesto simbólico de rompimento com os vínculos exploratórios e afetivos do passado colonial que cultivava um estado de servidão permanente direcionado à mulher negra, reservando para elas funções maternais, domésticas e manuais. Mulheres que tiveram suas vidas raptadas, corpos violados e identidades sequestradas, mas que como mesmo diz a artista, mereciam serem amadas em corpos-almas. Felinto enterra o imaginário branco de serviçal “querida e dedicada”, os estereótipos raciais, os discursos paternalistas que escravizadores e escravizados constituíam relações de afeto e cuidado, ocultando as violências na exploração do trabalho de mulheres negras escravizadas, as significações do corpo negro no universo racista. Enterra uma lista de desejos, repressões, projeções e “as fantasias brancas sobre o que a *negritude* deveria ser. Fantasias que não nos representam, mas, sim, o imaginário *branco* (KILOMBA, 2019, p. 38). Desfaz pela ação, a associação entre a mulher negra e as famílias senhoriais, sobretudo, a relação entre ama-de-leite e a criança branca que demonstra o quanto violento foi o sistema escravista e as relações nutridas a partir dele. Sobre isso, a artista comenta:

Enterramos essas mulheres que mereciam serem amadas em corpos-almas, juntamente aos estereótipos construídos e fortalecidos nos seios secos das famílias tradicionais brasileiras. Enterramos o modernismo enquanto o mais importante momento das artes visuais no Brasil e, num rompante antropofágico, devolvemos à terra simbolicamente essas imagens-vida e ela, na qual pisamos, nos devolve vitalidade, energia, crença na continuidade. (SANTOS, 219, p. 31)

Sem dúvida, é preciso problematizar que até hoje as opressões sofridas por elas possuem fortes raízes no período colonial, pois sua permanência em situação socioeconômica

desigual é consequência da exploração econômico-social da política capitalista sustentada pelo racismo e sexismo.

Como observa Kilomba, a “nossa história nos assombra porque foi enterrada indevidamente. Escrever é, nesse sentido, uma maneira de ressuscitar uma experiência coletiva traumática e enterrá-la adequadamente” (KILOMBA, 2019, pp. 223-224). Felinto ao performar o faz com maestria. Ela levanta uma experiência traumática coletiva e, com a participação ativa do público, lida com ela também coletivamente. O gesto de apresentar as imagens destas mulheres – deixando-as nas mãos do público por um certo tempo para que eles possam conhecê-las – faz disso um “ato de lembrar se transforma em ação política” (DIÉGUEZ, 2011, p. 104). Sua ação de, em seguida, realizar o enterro espiritual coletivo dessas mulheres, produz uma dignidade ao sepultamento para aquelas que foram colocadas às margens da sociedade brasileira, consideradas desimportantes, serventes maternais, pois suas vidas foram precárias e suas mortes não ganharam comoção pública. Mortes não lamentadas. É sobre dar uma morte digna e o reconhecimento público do valor e do respeito ao ser humano. Sua ação as humaniza e as liberta tanto da servidão histórica as quais foram relegadas em vida, quanto da subalternização, desvalorização, exploração e apropriação dos seus corpos, histórias e identidades por uma ordem colonial.

O gesto de lançar as sementes de flores à terra, é uma forma de restituir a imagem da mulher negra, a sua subjetividade, projetar novos mundos e imaginar futuros possíveis, refaz rotas, a capacidade de re-existência frente às relações de poder e de construir outras poéticas e políticas a partir dos seus corpos. Simbolicamente, esse gesto, marca a passagem dessas mulheres para uma outra possibilidade de vida, que representa renascimento, recomeço e reintegração, vitalidade onde elas sejam pensadoras e protagonistas das suas próprias narrativas. Autoras e a autoridades da sua própria história e realidade em oposição absoluta ao que o projeto colonial predeterminou (KILOMBA, 2019).

A presença da artista e suas ações geram atritos e tensões constantes no público permitindo a emergência de momentos de presença radical, produzindo efeitos sobre seus corpos e sentidos, suscitando emoções fortes. Conforme afirma Erika Fischer-Lichte:

A «magia» da presença consiste, pois, na capacidade peculiar do actor de produzir energia de modo a permitir que esta circule no espaço, toque o espectador e se impregne nele. Esta energia é a força que emana do actor. Na medida em que consegue induzir o espectador a produzir energia, este também sente o intérprete como fonte de energia - uma fonte de energia que brota repentina e inesperadamente e que flui entre actor e espectador, transformando ambos. (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 228)

O corpo da artista, sua dinâmica e suas ações produzem a circulação de uma energia típica de um ritual funerário. Tudo é muito denso, até o ar é mais rarefeito, respiramos a atmosfera do enterro. O corpo do espectador está vivo, atento e mergulhado na cerimônia funerária. Ele não só participa, mas como também o faz, intensificando a percepção e a sensação de estar presente, como mente corporificada. Eles têm a possibilidade de “contato com a violenta barbaridade do mundo “branco”, que é a irracionalidade do racismo que nos coloca sempre como a/o/e “Outra/o/e”, como diferente, como incompatível, como conflitante, como estranha/o/e incomum” (KILOMBA, 2019, p. 40). A violência do passado não desapareceu. Ela reaparece na perpetuação dos arquivos coloniais e nos episódios de racismo cotidiano. “A violência, então, não é um acontecimento, mas uma visão de mundo e um modo de vida” (TAYLOR, 2013, p. 290).

O espectador é transportado para cenas de um passado colonial que continua a perturbar a vida atual das pessoas negras/os/es, sobretudo, das mulheres. No decurso da ação, os participantes se sentem assombrados e afetados sensorialmente e fisicamente porque participa de uma experiência coletiva traumática que tem sido negligenciada. Como diria Diana Taylor, o trauma aqui é rememorado pela ação performativa e “ambos se fazem sentir afetiva e visceralmente no presente” (TAYLOR, 2013, p. 235).

As fotos das amas de leite são colocadas dentro da cova inicialmente pela artista e depois pelos participantes. O último gesto da performance é realizado pelo público, pois é ele que coloca as rosas em cima do túmulo no final da ação. É uma experiência transformativa que sacode o corpo e as emoções do público de diferentes formas. Algumas mulheres negras ficam bastante afetadas e não conseguem segurar as lágrimas durante todo o acontecimento como também aquelas que tem uma visão crítica do feminismo, outras pessoas não conseguem reagir no momento de enterrar as fotos, alguns homens brancos ficam constrangidos, pois a performance atualiza também a herança branca quase intocada dentro da sociedade brasileira. Aqui, “o trauma se torna transmissível e compreensível por meio da performance - do tremor, do recontar e da repetição revivenciados” (TAYLOR, 2013, p. 289).

Um aspecto levantado pela performance, diz respeito aos discursos memorialistas, saudosistas e nostálgicos pelas amas-de-leite ou mães-preta que aparece na tela *A Negra*, óleo sobre tela de 1923, da artista plástica Tarsila do Amaral. Retrata a imagem central de uma mulher negra de proporções agigantadas, nua, estática, formato ovoidal da cabeça, lábios grossos, seios fartos caído sob o braço direito, pernas grossas e pés agigantados. Em depoimento Tarsila do Amaral comenta que a inspiração para a feitura da obra faz parte de

suas memórias de criança aristocrata em relação as mulheres negras nos casarões das grandes fazendas no interior de São Paulo:

Um dos meus quadros que fez muito sucesso quando eu o expus lá na Europa se chama A Negra. Porque eu tenho reminiscências de ter conhecido uma daquelas antigas escravas, quando eu era menina de cinco ou seis anos sabe? escravas que moravam lá na nossa fazenda, e ela tinha os lábios caídos e os seios enormes, porque, me contaram depois, naquele tempo as negras amarravam pedras nos seios para ficarem compridos e elas jogarem para trás e amamentarem a criança presa nas costas. (RIBEIRO, 1972, s/p)¹³⁵

Notadamente percebe-se, pela leitura da obra e pelas palavras da artista, que a mesma reitera o pacto com sua classe de origem e seu apego aos valores da aristocracia rural paulistana, apesar de renomada representante do Modernismo brasileiro¹³⁶, proporcionando visões hegemônicas e uma representação que vai do exotismo à estereotipia folclórica cujas raízes estão projetadas dentro de uma visão de mundo eurocentrista e neocolonialista da realidade das mulheres negras. Sua estética reforça o olhar racista das elites escravocratas. O racismo sempre é estético.

Estamos diante de uma obra incapaz de confrontar os problemas sociais enfrentados pela população negra. Ela não propõe uma reflexão diante das condições de mulheres negras que tiveram seus corpos sistematicamente explorados e sua maternidade natural negra interdita, interligando-se a uma denúncia a escravização brasileira e seu legado, mas uma ratificação dos olhares de fantasia e mercadoria sobre as pessoas negras por uma elite branca, herdeira da família senhorial, socioeconômica e intelectual privilegiada de São Paulo. É a estética da burguesia ou da elite do café com a sua visão de mundo encarnada de uma brasilidade estética a serviço da pedagogia de naturalização racismo pouco problematizada no campo das artes. Podemos dizer que estamos diante de uma obra que, como descreve a professora Alexandra Isfahani-Hammond, propõe, “formas não biológicas de assimilação para

¹³⁵ Cf. RIBEIRO, Leo Gilson. “Entrevista: Tarsila do Amaral”. Revista Veja, 23/02/1972, Edição 181. Disponível em: [Entrevista Tarsila do Amaral Revista Veja \(1972\) \(historia.net.br\)](http://historia.net.br). Acesso em: 19 fev. 2021.

¹³⁶ Apesar de na segunda década do século XX, o Movimento Modernista brasileiro ter trazido inovações formais, novas ideias, novas experimentações, liberdade estética, a tentativa de romper com a dependência cultural de Europa e a possibilidade de atualização do pensamento estético brasileiro, colaborando para um novo momento das artes no Brasil, percebe-se que existe um distanciamento entre a produção artística modernista e a realidade social do país. Efetivamente, verifica-se no conjunto de obras do período que pretendia traduzir o Brasil em termos visuais em “modernos”, não foi capaz de romper com o preconceito racial. Tais como aparece nas telas de artistas como como Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Alfredo Volpi, Di Cavalcanti, Cândido Portinari, assim como nos poemas de Cassiano Ricardo, Raul Bopp, Manuel Bandeira, Jorge de Lima. As pessoas negras estão representadas pelos modernistas de forma caricaturada e partir das imagens de controle sobre as pessoas negros. Essas estão alçados à categoria de objeto de arte e descontextualizada da sua importância fundamental para constituição do tecido social brasileiro, perpetuando as desigualdades raciais.

produzir figuras geneticamente brancas, mas simbolicamente africanizadas” (*apud* RONCADOR, 2008, p. 132).

O ensaísta, poeta e tradutor Vinicius Dantas (1996) ao analisar a obra de Tarsila do Amaral - *A Negra*, identificou diversas referências simbólicas na tela construída com base no desentrosamento entre a primitividade da figura e o modernismo brilhante do fundo. O autor aponta que a tônica do quadro está em seus vários níveis de representação que perpassam categorias como o feminino, a alegoria nacional, a maternidade negra, o artigo de exportação, o fetiche sexual, a essência patriarcal e até mesmo manifesto modernista. Segundo o autor:

A negra se alça a símbolo porque em sua magnífica nudez é só exterioridade, sem denotar sentimentos próprios e traços individualizadores. Sua tristeza associa lassidão e languidez da prostração sexual às sevícias da escravidão, imagem impressionante e ousada da disponibilidade sexual feminina segundo uma mulher avançada para seu tempo. Funciona portanto em muitos níveis de representação: A negra é uma alegoria (cristã?) da maternidade e (afro-brasileira) da terra, um totem pagão cuja poesia emana da estranheza em face do Outro primitivo e latente, mas é também alegoria nacional, cartaz publicitário, artigo de exportação, cromo patriarcal, mãe ancestral, "contraste de formas", fetiche sexual, manifesto modernista (DANTAS, 1996, p. 110-111)

A desumanização e o racismo acontecem até mesmo pelo título da obra. Quem é a Negra? Qual poderia ser o verdadeiro nome e sobrenome desta mulher? Quais as histórias e significados estão por trás dessa imagem? Qual seria seu passado? Se essa imagem pudesse falar? Até quando a “A negra” permanecerá midiaticizada pelas relações de escravização das elites senhoriais? Estamos diante de uma forma arcaica que serve de matriz para as coisas que normalmente se apresentam como novas, modernas e sofisticadas.

O historiador mexicano Joaquín Barriandos entende a colonialidade¹³⁷ do ver como um padrão heterárquico de dominação decisivo para todas as instâncias da vida contemporânea. Uma série de superposições, derivações e recombinações heterárquicas, que em sua descontinuidade interconectam o século XV ao século XXI, o XVI ao XIX, a partir de toda uma produção de regimes visuais racializantes produzidos após a “invenção” do “Novo Mundo”¹³⁸, ou seja, a ideia de descobrimento da América. O autor formula o conceito de

¹³⁷ A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social quotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América. Cf. QUIJANO. Anfbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

¹³⁸ O autor utiliza este conceito “para denunciar não somente a genealogia eurocêntrica e mercantil-militar da ideia do descobrimento/invenção da América – em sintonia com a ressemantização que Enrique Dussel (1994) faz desses conceitos em sua crítica ao livro *A invenção da América*, de Edmundo O’Gorman (1958) –, mas

imagem-arquivo – que pode nos ajudar a entender a importância das imagens utilizadas por Renata Felinto na performance—, definindo-o como:

(...) a capacidade condensadora e catalisadora de certas imagens, ou seja, para ressaltar sua função semiótica e sua porosidade como depositárias de outras imagens e representações. As imagens-arquivo são, então, imagens formadas por múltiplas representações sedimentadas umas sobre as outras, a partir das quais se conformam certas integridade hermenêutica e unidade icônica. (...). As imagens-arquivo podem definir-se, então, como ferramentas semiótico-sociais de concatenação, isto é, como signos disparadores de múltiplos imaginários subjacentes ou iconicidades complementares (...). (BARRIENDOS, 2011, pp. 42-43)

É nesse sentido que a obra *A negra* de Tarsila assim como as fotografias das amas-de-leite acabam por funcionarem como imagens-arquivo no sentido de um repositório de outras imagens e representações que ajudou a consolidar uma produção imagética visual associado às mulheres negras aprisionadas nas imagens de controle em um país racista e misógino como o Brasil. Como forma de negação da existência da mulher negra como ser plural, múltiplo e diverso. Sobre isso a artista comenta:

Na performance resgatamos imagens dessas mulheres que são entregues ao público para, posteriormente, participarem do enterro simbólico das mesmas. Nesse momento, enterramos também uma reprodução da obra *A Negra*, 1923, de Tarsila do Amaral (1886-1973), pintura que representa um dos pontos altos da atualização estética das artes visuais brasileiras do início do século XX. *A Negra* revoluciona o campo da representação do feminino na arte brasileira na medida em que não traz a mulher no lugar comum da fragilidade, sensualidade ou maternidade, pois que os mesmos estavam reservados às representações de brancas. (SANTOS, 2019, p. 31)

Por um lado, enterrar essas imagens-arquivo que circulam é uma forma de romper os processos de inferiorização racial, de colonização dos imaginários visuais em torno da mulher negra que visa à reprodução de hierarquias de raça, gênero e classe dentre outras. Por outro lado, também, problematiza as culturas visuais eurocêntricas, matriz visual da colonialidade que são produzidas como instrumentos decididamente poderosos de produção de imaginação, dominação e controle de pessoas negras. É assim que Felinto rompe com o estatuto do olhar colonizador ao questionar com sua performance o lugar social que o imaginário racista lhes reserva, descolonizando subjetividades.

também para ressaltar as interações entre a dimensão cartográfica e a cultura visual colonial transatlântica”. Cf. BARRIENDOS, J. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. *Epistemologias do sul*, v. 3, n. 1, p. 38-56, (2011) 2019.

Figura 69 Renata Felinto em Performance Axexê VI



Fotografia: Shay Peled. Fonte: Renata Felinto¹³⁹

¹³⁹ Cf. FELINTO, Renata. Axexê da negra. **Renata Felinto.** Disponível em: <https://renatafelinto.wordpress.com/axexe-da-negra/> Acesso em: 20 mar. 2021

Figura 70 Renata Felinto em Performance Axexê VII

Fotografia: Shay Peled. Fonte: Acervo pessoal de Renata Felinto¹⁴⁰

Em resumo, a ação de Renata Felinto recorre aos repertórios ancestrais de matriz africana para perturbar e desestabilizar as imagens de controle sobre as pessoas negras/os/es presente na tela de Tarsila do Amaral, como também em outras obras modernistas. Ela as descoloniza porque rompe com a fábrica imagética de “realidades

¹⁴⁰ Cf. FELINTO, Renata. Axexê da negra. **Renata Felinto**. Disponível em: <https://renatafelinto.wordpress.com/axexe-da-negra/> Acesso em: 20 mar. 2021

produzidas” sobre as mulheres negras que tiveram suas vidas e histórias sequestradas, gerando reflexões sobre as condições históricas delas no tecido social brasileiro. A ação de Felinto, como estratégia estética, rompe com os binarismos, talvez possa ser entendida como uma tentativa de “construir uma identificação positiva do que tem sido visto como abjeto” (HALL, 2016, p. 216). Uma das formas de expandir uma *gama* de representações raciais e de produzir *complexidades* do que significa “ser pessoa negra”, desafiando assim o reducionismo, essencialismo e naturalismo dos estereótipos fixados pela visão racializada. Assim como a cerimônia fúnebre indica a necessidade de cortar os vínculos do morto com este mundo e por isso seus pertences são destruídos e levados para um local designado pelo ritual, é necessário que os imaginários visuais brancos autorizados pelo sistema colonial do que é ser mulher negra sejam problematizados, desfeitos e reconstruídos para seja elucidado o ponto de vista de e para mulheres negras (HILL COLLINS, 2016), no espaço nacional brasileiro.

4.6 Onda Negra: performando as imagens de controle

Neste capítulo, vimos um movimento performativo feito por mulheres negras/es que desafiam e questionam as imagens de controle imbricadas na lógica racista, sexista e de manutenção de poder. Elas utilizam seus próprios corpos enquanto plataforma política de ações carregadas de reflexões críticas sobre a condição da mulher negra no Brasil. Problematizam que é preciso descolonizar as imagens desenvolvidas pela lógica patriarcal e escravocrata que tem validado o tratamento desumanizante ofertado às mulheres negras/es. Por isso, os trabalhos lutam por novas ordens de representação e novos regimes de visibilidade que contestem todas as imagens postas a partir de estereótipos raciais (HILL COLLINS, 2019; GONZÁLEZ, 1984), refletindo sobre os interesses de uma elite majoritariamente branca.

Elaborar este capítulo me colocou para pensar em algumas questões: quem além das artistas discutidas, performam as imagens de controle sobre o corpo negro feminino? E, as imagens de controle que incidem sobre os homens negros/es, quais os/es artistas performam sobre elas? Como a Performance Negra pode desestabilizar os discursos hegemônicos que desenham uma espécie de lugar do outro ou de espaço negativo sobre os corpos negros?

Os posicionamentos estético-políticos adotados pelas artistas aqui, ao buscar novas formas de escrever e falar sobre raça e representação, subvertem as imagens reducionistas, rompendo com os modelos hegemônicos apoiado na subordinação, exploração e dominação dos corpos negros em diversos aspectos. Suas ações abrem espaço para imagens transgressoras, pois, sem dúvida, a luta pela libertação passa necessariamente pela

desconstrução das imagens forjadas pela ideologia racista e pela reconstrução de novas imagens pelas lentes da negritude que humanize as pessoas negras/os/es.

Como práticas descolonizadas, engajadas e contestadoras, as ações destas artistas, sinalizam para importância de que os estudos da arte da performance no Brasil, leve em conta uma pluralidade de vozes que não são encobertos pela supremacia branca como sendo transparente. Pois, como destaca o sociólogo Joaze Bernardino-Costa “o corpo branco já não se esconde atrás do véu do universalismo, da objetividade, mas se apresenta também como um corpo particular, que constrói um mundo e o interpreta a partir de uma visão particularista e interessada” (BERNARDINO-COSTA, 2016, p. 518). Este reconhecimento de que não existe uma voz universal e reconhecimento das múltiplas vozes das “condenadas da terra” na performance, contribui para gerar novas visões, modos de existências, renovação da linguagem artística e elaboração de conhecimento a partir de uma localização particular.

Parafraseando a grande poetisa norte-americana Maya Angelou, eu diria que as ações destas criadoras carregam o sonho e a esperança das pessoas escravizadas, porque são porta-vozes, referências, fazedoras de mundos possíveis, suas ações abrem campo para múltiplas formas de agência, de (re) existência, e de sobrevivência. A arte produzida por elas – ao elucidar um ponto de vista e as perspectivas das mulheres negras sobre as imagens pré-estabelecidas socialmente que incidem sobre suas existências – informa que é necessário questionar determinados comportamentos e pensamentos que foram sendo perpetuados ao longo da história do Brasil em relação à condição negra feminina.

E por fim, suas ações são discursos estéticos que por si mesmo são capazes de perturbar e perfurar o lugar hegemônico dos homens, preferencialmente os brancos que, numa sociedade marcada pelo racismo e sexismo, são responsáveis por definir a dinâmica do reconhecimento daquelas e daqueles que podem falar, de acordo com a gramática do poder (BORGES, 2015). Essas mulheres não querem apenas serem inseridas dentro da sociedade, mas transformar as normas que regem uma “visão de mundo eurocêntrica e neo-colonialista da realidade” (GONZÁLEZ, 2011, s/p) que ainda domina no país. E por isso, suas performances negras são um potente *locus* de enunciação para produzir reflexões sobre a sociedade brasileira.

5. CAPÍTULO V- EPISTEMICÍDIO

Neste capítulo, identifico e analiso ações que produzem discussões sobre o epistemicídio como um dos dispositivos de marginalização, destruição e desqualificação epistemológica de pessoas negras e indígenas no Brasil. Configura-se como uma estratégia de inferiorização intelectual desses grupos ou da anulação de sua produção de conhecimento. Com formas de sequestro, rebaixamento ou assassinato da razão, a supremacia branca instaura processos de destruição do conhecimento do “Outro”, transformando-o em uma “coisa-que fala” (CARNEIRO, 2005). Para isso, discuto o conceito de epistemicídio a partir dos estudos da filósofa, escritora e ativista antirracista, Sueli Carneiro. As ações analisadas são: *Transmutação da carne* (2000) de Ayrson Heráclito e *Esclarecimento* (2013) de Olyvia Bynum.

5.1 Epistemicídio no Brasil

Em *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser* (2005), a filósofa brasileira Sueli Carneiro argumenta sobre a existência de um contrato racial entre a supremacia branca no Brasil, que sela um pacto de exclusão e subalternização das pessoas negras/os/es através do epistemicídio. Este é um dispositivo de sequestro, rebaixamento e assassinato da racionalidade das pessoas negras/os/es, que inferioriza e/ou anula a produção intelectual dessas, invalidando-as/os/es como seres produtoras/ies de conhecimento e de saberes. Enquanto faz isso, consolida a supremacia intelectual da racialidade branca, assegurando benefícios, privilégios e vantagens às pessoas desta pertença racial, mantendo a subordinação dos não-brancos, particularmente as pessoas negras e indígenas.

Em articulação com a perspectiva foucaultiana, a filósofa se baseia na teoria do Contrato Racial elaborada pelo filósofo afro-americano Charles Mills. Contrato sobre os povos “dominados”, historicamente situado no conjunto de eventos históricos, a partir do final do século XV, tais como as expedições de conquistas, posteriormente ao imperialismo europeu. Em consequência da escravidão racial, do colonialismo e do imperialismo europeu, tal contrato aponta que a lógica do mundo em que vivemos foi “moldado fundamentalmente nos últimos quinhentos anos pelas realidades da dominação europeia e pela consolidação gradual da supremacia branca global” (MILLS, 1997 *apud* CARNEIRO, 2005, pp. 46-47).

Do ponto de vista de Mills, Carneiro expõe que a construção teórica do Contrato Racial se fundamenta a partir de três evidências. Em primeiro lugar, o ponto de vista existencial, o reconhecimento da supremacia branca no mundo. Em segundo, o ponto de vista conceitual que propõe tomar essa supremacia branca como expressão de um sistema político, na medida em que

o racismo [ou, como veremos, a supremacia branca global] é em si um sistema político, uma certa estrutura de poder formal ou informal, de privilégio socioeconômico e de normas para a distribuição diferencial de oportunidades e da riqueza material, de benefícios e encargos, direitos e deveres. (MILLS, 1997, *apud* CARNEIRO, 2005, p. 47)

Além disso, em terceiro lugar, o ponto de vista metodológico, que considera a supremacia branca como reveladora de um Contrato Racial. Carneiro explica que

Mills irá sustentar esta concepção no diálogo com as teorias contratualistas consagradas pela filosofia política, em que a noção de contrato social constitui, para ele, a possibilidade teórica de empreender a conexão entre as teorias políticas dominantes e as questões postas pelo tema da racialidade. (CARNEIRO, 2005, p. 47)

No entendimento de Mills, o Contrato Social¹⁴¹, enquanto teoria, fundamenta e instrumentaliza a existência de um governo e de uma sociedade civil que abriga outros contratos, um dos quais, estaria implícito, o Contrato Racial. O Contrato Social se baseia num modelo universalista em que europeus emergem como os proprietários da espécie humana e do mundo inteiro, pretendendo organizar as sociedades para os iguais, entre os semelhantes, para que aqueles que poderiam ter o direito e acesso ao mundo, partilhem o “comum”. Isto é, o teriam como definição política, poder de decisão sobre estética, sobre os modos de fazer e pensar, sobre as regras, normas e destinos da sociedade de modo geral. Segundo Mills, “o Contrato Racial é um contrato firmado entre iguais, no qual os instituídos como desiguais se inserem como objetos de subjugação” (*apud* CARNEIRO, 2005, p. 48). Tornando

¹⁴¹ Segundo Carneiro (2005), “Mills define contemporaneamente o contrato social como uma ferramenta normativa correlacionada às questões de respeito e justiça. Em oposição a essa visão contemporânea, Mills recorre aos contratualistas clássicos (Hobbes, Locke, Rousseau e Kant) que o conceberam para além de instrumento normativo, como instrumento analítico sobre a natureza das estruturas sociais e do Estado e da psicologia moral do povo. Idealmente, o contrato social seria uma construção teórica problematizadora e corretora do contrato social real. E, nesse sentido, ao situar o Contrato Racial nessa dimensão, Mills entende que o Contrato Racial deveria ser saudado com entusiasmo por todos empenhados no refinamento dos instrumentos teóricos e de ação política capazes de aproximar o contrato social ideal ao contrato social real”. Cf. CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-Ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

inquestionável a supremacia branca racial ocidental na sociedade; um sistema político não-nomeado, não- marcado, “neutro” que para Mills estrutura “uma sociedade organizada racialmente, um Estado racial e um sistema jurídico racial, onde o status de brancos e não-brancos é claramente demarcado, quer pela lei, quer pelo costume”. (*apud* CARNEIRO, 2005, p.48).

Em *Ignorância branca* (2018), Charles W. Mills argumenta que a epistemologia anglo-americana moderna convencional, com bases cartesianas, atua de forma solipsista ao rejeitar toda forma de conhecimento e saberes que não sejam fruto da sua própria produção. Mills nomeia essa consequência epistemológica de “ignorância branca” conectada à supremacia branca no mundo.

A frase “ignorância branca” acarreta a possibilidade de um “conhecimento” contrastivo, um contraste que seria perdido se todas as alegações de verdade fossem igualmente espúrias, ou simplesmente uma questão de discursos concorrentes. Do mesmo modo que *The Racial Contract* não tinha a intenção de ser uma destruição do contratualismo, como tal, mas uma desmitificação de um contratualismo que ignorou a subordinação racial, de modo similar, mapear uma epistemologia da ignorância é, para mim, uma preliminar à reformulação de uma epistemologia que nos dará conhecimento genuíno. (MILLS, 2018, p. 416)

A partir dos conceitos de dispositivo e de biopoder formulados pelo filósofo francês Michel Foucault, e da teoria do Contrato Racial, a filósofa constrói a relação entre dispositivo de racialidade/biopoder. Este, por sua vez, pode ser entendido, *grosso modo*, como uma multiplicidade de elementos heterogêneos¹⁴² que engloba discursos, estruturas políticas, instituições, ideologias, proposições filosóficas, morais, enunciados teológicos e científicos produzidos, reelaborados e reapropriados em diferentes contextos históricos pela racialidade¹⁴³ branca – todos esses usados para legitimar a permanência da escravidão africana pelo Ocidente, por quase quatro séculos. Tornam-se formas estratégicas de

¹⁴² “(...) bulas papais e outros pronunciamentos teológicos, discussões européias sobre colonialismo, “descoberta” e direito internacional, pactos, tratados e decisões jurídicas, debates acadêmicos e populares sobre a humanidade dos não-brancos, a criação de estruturas legais formalizadas de tratamento diferenciado e a rotinização de práticas informais ilegais ou semi-ilegais efetivamente sancionadas pela cumplicidade do silêncio e pela incapacidade do governo de intervir e punir seus perpetradores – que podem ser vistos coletivamente, não apenas de forma metafórica, mas bem próxima da literal, como seu equivalente conceitual, jurídico e normativo”. Cf. CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-Ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

¹⁴³ (...) “a racialidade é aqui compreendida como uma noção relacional que corresponde a uma dimensão social, que emerge da interação de grupos racialmente demarcados sob os quais pesam concepções histórica e culturalmente construídas acerca da diversidade humana”. Cf. CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-Ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

manutenção de poder, de exploração econômica e de domínio político em acordo com as expectativas da supremacia racial branca ao mesmo tempo em que justifica o racismo, as práticas discriminatórias, a inferioridade do “Outro como não-ser do saber e do conhecimento”, no caso, todos os povos e culturas não europeus (eles, o Outro). O dispositivo de racialidade, na medida que inferioriza o Ser do Outro, constrói a ideia da superioridade racial branca dentro da sociedade. Nas palavras da autora:

Neste trabalho complementamos semelhante visão de Foucault, afirmando que esse eu, no seu encontro com a racialidade ou etnicidade, adquiriu superioridade pela produção do inferior, pelo agenciamento que esta superioridade produz sobre a razoabilidade, a normalidade e a vitalidade. Podemos afirmar que o dispositivo de racialidade também será uma dualidade entre positivo e negativo, tendo na cor da pele o fator de identificação do normal, e a brancura será a sua representação. (CARNEIRO, 2005, p. 42)

Por consequência, Carneiro desenvolve a sua concepção do conceito de epistemicídio a partir da definição do teórico português Boaventura de Souza Santos, que pensa tal conceito como estratégia de manutenção de poder do paradigma da modernidade sobre os grupos que foram subalternizados. É um mecanismo dos grupos hegemônicos que ao deslegitimar, marginalizar e subjugar a produção do conhecimento de determinados grupos não dominantes, se impõe como única forma de conhecimento válida.

O genocídio que pontuou tantas vezes a expansão europeia foi também um epistemicídio: eliminaram-se formas de conhecimento estranho porque eram sustentadas por práticas sociais e povos estranhos. Mas o epistemicídio foi muito mais vasto que o genocídio porque ocorreu sempre que se pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar, ou ilegalizar práticas e grupos sociais que podiam constituir uma ameaça à expansão capitalista ou, durante boa parte do nosso século, à expansão comunista (neste domínio tão moderna quanto a capitalista); e também porque ocorreu tanto no espaço periférico, extra norte-americano, contra os trabalhadores, os índios, os negros, as mulheres e as minorias em geral (étnicas, religiosas, sexuais). (SANTOS, 1999, p. 283)

A filósofa constrói outras camadas sobre o conceito ao articulá-lo como elemento constitutivo do dispositivo de racialidade, refletindo como ele tem sido fonte de múltiplos processos de aniquilamento e negação da população negra no âmbito da educação no Brasil. Para ela, aplicado ao campo da educação, tal conceito permite debater “a construção do Outro como Não-ser do saber e do conhecimento”, seus nexos com o contexto da modernidade ocidental, na sua interseção com o experimento colonial, que se desdobra até o presente no campo do conhecimento, em instrumento de afirmação cultural e racial do Ocidente (CARNEIRO, 2005). A sua concepção de epistemicídio é entendido como:

(...) para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a seqüestra, mutila a capacidade de aprender etc. (CARNEIRO, 2005, p. 97)

O epistemicídio compõe a formação do país, caracterizando-se como um dos pilares fundamentais para se entender os processos de apagamento e rebaixamento das culturas das populações indígenas e afro-diaspóricas no Brasil. No período da colonização, essas populações tiveram sua história, dignidade e humanidade negadas. Os povos originários da terra foram capturados e transformados em escravizados pelos colonos na base da força, assim como proibidos de falar as suas línguas ancestrais, e expressar sua cosmovisão e cultura. Além dos massacres, perseguições, extermínios, expropriação e de condições piores que a morte – tais como a tortura e o estupro – que as diversas populações indígenas enfrentaram durante todo o processo de colonização do Brasil, elas ainda continuam a ser vítimas destes atos e de suas consequências na sociedade contemporânea. Sobre essa realidade, Abdias Nascimento, alerta sobre as políticas de esquecimento ao destacar que

Todos sabemos que o estupro foi brutal e implacável. A primeira medida do escravagista direto ou indireto era produzir o esquecimento do negro, esquecimento de seus lares, de sua terra, de seus deuses, de sua cultura, para transformá-lo em vil objeto de exploração. Esse estupro cultural teve transformação para sempre apresentar-se mascarado. O negro, esquecido na sua condição propriamente humana, era objeto de estudo da Antropologia no sentido de medir as dimensões de sua cabeça, de sua condição fálica, de seus instintos, de seu comportamento reflexo. Ao estupro do esquecimento, dirigido às origens, sucedeu a chamada aculturação, outra forma sinistra de cortar os laços religiosos e culturais com as mesmas origens. (NASCIMENTO, 1997, pp. 159-160)

As estratégias e as ações de silenciamentos, esquecimentos e apagamentos da herança cultural africana e de seus epistemes aconteciam até mesmo antes da travessia transatlântica, através de rituais de apagamento simbólico da memória das pessoas africanas escravizadas. Trata-se da “Árvore do Esquecimento”, marco situado no antigo Porto de Ajudah (antiga Ouidah), na República do Benin, Costa Ocidental da África, que configura um símbolo imaginário, conhecido como “portas do não retorno”. Nesse lugar, as pessoas escravizadas davam voltas em torno de uma árvore, antes de embarcar nos navios negreiros. Esse ritual, do

ponto de vista dos colonizadores, tinha como objetivo forçar as pessoas escravizadas a esquecer o caminho até o porto, para em caso de fuga não terem facilidade de escapar e esquecessem também a suas terras natais, culturas, suas origens, memórias, histórias e a si mesmas, em solo brasileiro.

Sabe-se que em alguns lugares do território africano os escravizados eram obrigados a participarem de pequenos “rituais” de morte da memória, como a “árvore do esquecimento”. Eram obrigados a dar sucessivas voltas em torno da árvore e esquecer os nomes [muitos eram batizados com nomes cristãos], suas famílias [muitas famílias mesmo que capturadas juntas eram separadas antes de serem embarcadas], suas lembranças de quem eram. Aos africanos esquecer era a única coisa que deveriam lembrar. Suas experiências, os conhecimentos e as memórias eram lançadas ao o mar, que pela sua enormidade e vastidão procurava, aos olhos do colonizador, representar uma espécie de portal do não retorno, de ruptura com suas memórias e heranças, seu complexo civilizatório, partindo ao novo mundo como corpos vazios, desumanizados, bestializados, mortos dentro de uma perspectiva *vitalista* de oposição à vida, e mesmo simbólica, de esquecimento como morte. (CUNHA PAZ, 2019, p. 83)

Em *Atlântico Negro: na rota dos Orixás* (1998), documentário que apresenta a grande influência africana na religiosidade brasileira, um cidadão beninense, ao ser entrevistado, faz uma análise das ideias que eram empregadas com a “Árvore do Esquecimento”, que vai na contramão do que desejavam os traficantes de escravizados.

Neste lugar se encontrava a árvore do esquecimento. Os escravos homens deviam dar nove voltas em torno dela. As mulheres sete. Depois disso supunha-se que os escravos perdiam a memória e esqueciam seu passado, suas origens e sua identidade cultural, para se tornarem seres sem nenhuma vontade de reagir ou se rebelar. Que aberração! Que contradição! Na história humana, alguém já viu um nagô esquecer suas origens e sua identidade cultural, se ela está tão marcada em seu rosto e tão incrustada em seu coração? Mas ele não esquecia nada, porque quando chegava lá recriava suas divindades, mas na metafísica daqui o esquecimento devia segui-lo, pois se não esquecesse ele poderia amaldiçoar o país. Ora, o rei não queria jamais que os escravos o amaldiçoassem. Cerimônias eram feitas para terminar com as maldições. Saindo da boca de alguém que morre ou de alguém que parte para sempre essas maldições eram temíveis, segundo nossa ideologia religiosa. E então rezavam pelos escravos na praia para que eles fizessem uma boa viagem. (ATLÂNTICO NEGRO, 1998)¹⁴⁴

A parte da população negra sequestrada do continente africano, que sobrevivia uma longa travessia transatlântica – empilhada, acorrentada, mal alimentada, sem qualquer condição de higiene e com altas taxas de mortalidade – estava sob vigilância e controle tutelar do grupo escravizador. Foram privados da liberdade, obrigados a negar suas cosmologias de

¹⁴⁴ BARBIERI, Renato; LEONARDI, V. *Atlântico negro: na rota dos Orixás*. Brasil: Instituto Itaú Cultural/VGP Videographia, 1998. **Youtube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2I0gjOhcZ-o> Acesso em 28 jul. 2022.

origem africana (yoruba, bantú etc.), em detrimento da cosmologia judaico-cristã, como lembra Abdias Nascimento “nossa religião, delicadamente guardada nas fibras íntimas da alma do negro que vinha dos porões dos navios negreiros, foi proibida em sua verdadeira manifestação cultural” (NASCIMENTO, 1997, p. 162). Ao chegar no Brasil, seus nomes eram substituídos por nomes cristãos, seus cabelos¹⁴⁵ raspados para minar o sentimento de pertencimento étnico de que os povos africanos têm relação com os cabelos e penteados. Seus corpos foram animalizados, vistos apenas como trabalhadores(a) braçais, não qualificados, considerados ignorantes, incultos, sem valores, destituídos de racionalidade, da cultura e de civilidade. As mulheres eram estupradas, incentivadas à gravidez por razões econômicas, ou seja, para manter um grande número de pessoas escravizadas, interdidas de seu núcleo familiar e das suas comunidades de origem. Eram obrigados a aprenderem o idioma dos colonizadores, sofreram perseguições oficiais por suas práticas religiosas, seus terreiros perseguidos pela polícia a mando de autoridades políticas e religiosas. Suas práticas religiosas sofreram “a redução teológica e ritual à simples manifestação folclórica para tirar aos cultos de umbanda e Candomblé todo o seu intenso conteúdo litúrgico-sobrenatural” (NASCIMENTO, 1997, p. 162). Os seus costumes, hábitos, identidades, tradições culturais, visões de mundo foram desrespeitadas, obrigados a ser assimilados à cultura branco-europeia. Conforme Kabengele Munanga:

Lembrar-se-ia que a conversão dos negros africanos figurava entre os motivos evocados no século XVI para legitimar e justificar a escravidão. A bordo dos navios negreiros havia já capelas onde eram batizados os cativos antes mesmo de realizar a travessia. Chegados ao destino no Brasil, eles eram proibidos de praticar suas religiões. Todas as medidas, incluídas as repressões policiais, foram tomadas para assegurar sua conversão ao catolicismo. De outro modo, a religião católica era considerada como a única e verdadeira, e as dos escravizados, relegadas à posição de cultos misteriosos ou de simples superstições. (MUNANGA, 2019, p. 09)

¹⁴⁵ Desde o surgimento da civilização africana, o estilo do cabelo tem sido usado para indicar o estado civil, a origem geográfica, a idade, a religião, a identidade étnica, a riqueza e a posição social das pessoas. Em algumas culturas, o sobrenome de uma pessoa podia ser descoberto simplesmente pelo exame do cabelo, uma vez que cada clã tinha o seu próprio e único estilo. O significado social do cabelo era uma riqueza para o africano. Dessa forma os aspectos estéticos assumiam lugar de importância na vida cultural das diferentes etnias. Várias comunidades da África Ocidental admiravam a mulher de cabeça delicada com cabelos anelados e grossos. Esse padrão estético demonstrava força, poder de multiplicação, prosperidade e a possibilidade de parir crianças saudáveis. (GOMES, 2006, pp. 350-351). “A etnografia dos penteados africanos nos mostra que o cabelo nunca foi considerado um simples atributo da natureza para os povos africanos, sobretudo os habitantes da África Ocidental. O seu significado social, estético e espiritual constitui um marco identitário que se tem mantido forte por milhões de anos. É o testemunho de que a resistência e a força das culturas africanas perduram até hoje entre nós através do simbolismo do cabelo” (GOMES, 2006, p. 357).

Abdias Nascimento ao tratar da perseguida persistência da cultura africana no Brasil, com seus mecanismos de aniquilamento, afirma que:

Há um indiscutível caráter mais ou menos violento nas formas, às vezes sutis, da agressão espiritual a que era submetida a população africana, a começar pelo batismo ao qual o escravo estava sujeito nos portos africanos de embarque ou nos portos brasileiros de desembarque. As pressões culturais da sociedade dominante, a despeito de seus propósitos e esforços, não conseguiram, entretanto, suprimir a expressa herança espiritual do escravo na medida em que ocorreu nos Estados Unidos, onde apenas sobreviveram alguns elementos culturais. Mas essa incapacidade de aniquilar definitivamente a vitalidade cultural africana, que se expandiu por vários setores da vida nacional, não pode ser interpretada como concessões, respeito ou reconhecimento por parte da sociedade dominante. Entre os instrumentos usados pelo poder escravizador estava a Igreja Católica que, absolutamente, não é responsável pela persistência das religiões de origem africana na chamada América Latina: Haiti, Cuba e Brasil, entre outros. Essa Igreja possuía escravos com fins lucrativos e perseguia e atacava as crenças religiosas africanas durante séculos e até os dias atuais (NASCIMENTO, 2017, p. 123).

Durante boa parte do Brasil colonial, a igreja católica tinha o total controle da educação escolar, do conhecimento nas formas de transmissão do saber através de sua “pedagogia jesuítica”, elaborada a partir do eurocentrismo como perspectiva hegemônica de conhecimento; teve, desde o início um caráter evangelizador e “civilizatório”. Nessa dinâmica, o sistema educacional foi usado como um projeto de manutenção do *status quo* das classes dominantes, fonte de aniquilamentos de múltiplas epistemologias e saberes daqueles considerados racialmente inferiores, “os condenados da terra”. Um tipo de educação que não reconhece a diversidade de sujeitos, de culturas, de conhecimentos, de linguagens e/ou de histórias locais como forma de construir uma sociedade (mais justa e inclusiva), mas que descredencia tudo que não é fruto da sua própria produção. Pensando sobre o tema da educação e a racialidade na sociedade brasileira, Carneiro ressalta que:

(...) o epistemicídio terá sua primeira expressão, enquanto tentativa de supressão do conhecimento nos processos de controle, censura e condenação da disseminação de idéias empreendido pela Igreja Católica durante o vasto período da história do Brasil com desdobramentos específicos sobre a população negra. Com a abolição da escravidão e emergência da República, influxos do racismo científico serão percebidos em pensadores nacionais, aportando novas características aos processos epistemicidas sobre as populações negras. Entram em cena os procedimentos de contenção, exclusão, assimilação na relação dos negros com os processos educacionais frente à sua nova condição de liberto indesejável como cidadão. (CARNEIRO, 2005, p. 102)

Portanto, epistemicídio se configura como um importante dispositivo norteador das políticas de Estado que, estrategicamente, protegem os grupos hegemônicos, perpetuando a

inferioridade e a subalternização da produção de conhecimento das populações não-brancas, particularmente, das negras e indígenas, mantendo, conseqüentemente, as disparidades raciais e sociais no Brasil. Vejamos agora à luz do conceito de epistemicídio duas ações performativas: *Transmutação da carne* (2000) de Ayrson Heráclito e *Esclarecimento* (2013) de Olyvia Bynum.

5.2 Ayrson Heráclito: transmutação da carne

Ayrson Heráclito é artista visual, performer, curador, praticante do Candomblé, doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor no Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

Seus trabalhos foram expostos na Bienal de Veneza, Itália (57ª edição, em 2017); no Fowler Museum, em Los Angeles, EUA; (2017), no European Centre for Contemporary Art, na Bélgica (2012); no Malba, Argentina (2010), na Kunst Film Biennial, Alemanha; na II Trienal de Luanda, em Angola; na 2a. Changjiang International Photography and Video Biennial, na China; no Weltkulturen Museum, Alemanha; em duas Bienais do Mercosul, a III e X, ambas no Brasil.

Também no Brasil, os trabalhos de Heráclito já foram apresentados em representativos espaços de exibição como o Museu de Arte do Rio (MAR/RJ), A Associação Cultural Videobrasil (SP), Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP), Museu de Arte Contemporânea (MAC, RJ), Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ), Museu de Arte Moderna da Bahia (BA), SESC Pompeia (SP), Museu da Cidade (OCA, SP) e o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB, BSB).

Algumas de suas obras integram as coleções de museus e instituições como a Coleção Itaú Cultural (São Paulo, Brasil), O Instituto Inhotim (Brumadinho, Minas Gerais), o Museum der Weltkulturen (Frankfurt, Alemanha), o Museu de Arte do Rio (Rio de Janeiro, Brasil) a Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, Brasil), Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (São Paulo, Brasil), a Raw Material Company (Dakar, Senegal) e o Museu de Arte Moderna da Bahia (Salvador, Brasil).

Seu projeto estético que entrelaça vida, arte e religiosidade transita em diferentes linguagens das artes visuais: pintura, desenho, escultura, fotografia, audiovisual, instalação e performance estão relacionados aos aspectos históricos, religiosos e identitários da cultura negra no Brasil e suas conexões entre a África e a sua diáspora na América. Suas ações

misturam passado e presente, e projetam o futuro, podem ser entendidas como críticas ao apagamento promovido pelos históricos processos de invisibilização do corpo negro e da população e cultura negra, trazendo, também, as curas que esse mesmo corpo nos deixou, nos legou, como afirma o artista.

O artista define suas ações como “Performance ebó”. O ritual do ebó evoca sacrifício, oferenda, alimento e são múltiplos os seus objetivos como cura, limpeza, tratamento, retardo ou aceleração de boas ou más fases da vida, retirar más energias ou livrar de doenças físicas do corpo. A “Performance ebó” do artista pode ser entendida como formas de instaurar experiências vitais dos corpos que sofreram com a histórica de violência racial e seus desdobramentos no contemporâneo. Uma estética da restituição e recuperação da humanidade daquelas e daqueles que, para o sistema colonial com seu “humanismo racista” (SARTRE *apud* FANON, 1961, p. 23), não possui humanidade. Nesse sentido, aponta para o não esquecimento e apagamento da experiência colonial, pois só é possível tratá-la a partir do seu reconhecimento público. É preciso tomar consciência das consequências deixadas pela escravização dos povos africanos e seus descendentes, ferida que inflama, pulsa e sangra porque nunca foi devidamente tratada no Brasil.

Nós passamos por uma violência muito grande, os africanos que vieram escravizados para a América, eles foram pessoas completamente destruídas nos seus vínculos familiares e culturais. Ao girar sobre essas árvores, ao atravessar essas portas do esquecimento muita coisa ficou de lado. Então, essa violência que foi a travessia desses corpos, que foi esse útero que gerou essa ideia de Atlântico Negro criou justamente essas anormalidades, doenças e anomalias sociais. A minha ideia é tentar ir trabalhando essas anomalias justamente para voltar a tentar retornar um sentido desse corpo invisível, que foi passado ao largo, sempre ocupando o segundo plano ou o plano subalterno da sociedade. (HERÁCLITO *apud* CIOTTI, 2019, p. 11)

As suas performances acontecem a partir do que ele chama de “corpo cultural afro-brasileiro” que intervém nas feridas da escravização ao mesmo tempo em que afirma a força e resistência negra. Tratam-se de diversas táticas e estratégias para sanar os processos de invisibilidade da cultura negra, sobretudo, das práticas ligadas às religiões de matrizes africanas como o Candomblé e a Umbanda no Brasil. Para pensar o “corpo cultural afro-brasileiro”, os seus repertórios artísticos contém elementos orgânicos de forte carga simbólica que dialogam com os rituais religiosos candomblecistas, e que são poeticamente ressignificados – como azeite de dendê, açúcar, carne, dentre outros – e que fazem alusão à cultura negra desde a colonização portuguesa no Brasil. Falando sobre a simbologia dos materiais que compõem sua gramática artística, ele destaca:

Fiz essa opção por esses materiais orgânicos porque eles são bastante utilizados dentro dessa filosofia religiosa que é o Candomblé. O açúcar foi a matéria que empreguei para falar da crise do antigo sistema colonial português, momento-chave da nossa história. A carne de charque é o ingrediente primordial que é servido para Ogum, um orixá da guerra. Mas também é um alimento resistente, assim como a carne do corpo de nossos escravos que foram marcados a ferro. Já o dendê, eu relaciono à fertilidade, o esperma que gera novos corpos. Esses três materiais orgânicos são essenciais nessa minha gramática artística”. (HERÁCLITO *apud* TESSITORE, 2018, s/p)

Ayrson Heráclito acredita na arte como uma forma de cura das feridas do colonialismo e da escravidão que gerou uma série lesões, cicatrizes e doenças de consequências contemporâneas na sociedade como a desigualdade, a miséria, a discriminação e o racismo. Da perspectiva do artista, a cura dessas doenças aconteceria a partir dos rituais religiosos, do contato com as energias ancestrais que teriam o poder sacudir a história e exorcizar os fantasmas da sociedade colonial que ainda assombram o país. “Todos os meus trabalhos têm isso, um enfrentamento com a dor do escravismo, a dor colonial. E ao mesmo tempo uma superação dessa dor por meio de algum tipo de performance, ritual, vivência” (*apud* TESSITORE, 2018, s/p). Assumindo-se como artista da ação, ele definiu sua pesquisa e seus interesses da seguinte forma:

Eu me considero um artista da ação. Durante muito tempo não pensava em termos de performance, mas hoje me enquadro nesse universo. Quando comecei a trabalhar, na década de 1980, tive contato com a obra de Joseph Beuys e fiquei encantado pelas concepções estéticas e pedagógicas do artista, por seu conceito de escultura social. Beuys não gostava de ser definido como artista da performance, pensava em uma ação direta no mundo, e a performance seria uma instância intermediária. Assim, durante muito tempo, não encarava meu trabalho como performance, mas como uma ação que se ativava por situações, estas elaboradas a partir de questões e da manipulação de materiais. Os objetos e as instalações geradas eram uma produção residual dessa ação. Ou atuavam como uma estratégia para estender o tempo da ação (...). (REBOUÇAS; VOLZ, 2016, p. 172)

Na performance *Transmutação da Carne* (2000), ele aciona a violência racial praticada contra os corpos escravizados na história da colonização e da escravização no Brasil, encruzilhando memórias para criar caminhos de cura, transmutação e redirecionamento energético da experiência colonial a partir de um corpo coletivo. O trabalho surge do contato do artista com um documento-denúncia que, na segunda metade do século XVIII, foi enviado da Bahia de Todos os Santos ao Tribunal do Santo Ofício da Inquisição de Lisboa, relatando as torturas excessivas e os castigos, de crueldade extremada, praticados pelo senhor de engenho da Bahia Garcia D’Ávila Pereira Aragão contra as pessoas escravizadas, sob sua tutela na sociedade escravista. Ele foi considerado o homem mais rico da Bahia, e de

todo o Brasil na segunda metade do século XVIII, “merecedor do deplorável título de o maior carrasco de que até então se tem notícia na história do Brasil. Triste sina: o mais rico e o mais cruel de todos os brasileiros escravistas” (MOTT, 2010, p. 67). Na tentativa de fazer o leitor visualizar o nível de sadismo, brutalidade, perversidade, desumanidade e selvageria de certas pessoas brancas em relação às pessoas negras, transcrevo alguns itens do documento-denúncia feita ao Tribunal do Santo Ofício contra Garcia D’Ávila Pereira Aragão.¹⁴⁶

Item 1. Que a um escravo crioulo chamado Hipólito, de idade de 16 anos, pouco mais ou menos, o mandou montar em um cavalo de pau, e mandou lhe amarrassem em cada pé uma arroba de bronze, ficando com os pés altos, e o mandou deitar sobre o cavalo, mandando dois negros açoitá-lo, que o fizeram por sua ordem rigorosamente, desde pela manhã 8 horas até as 11 horas do dia; que depois disto feito, o mandou amarrar com uma corda pelos pulsos dos braços juntos, e passada a outra parte da corda ao mourão da casa, o foram guindando até o porem com os pés altos fora do chão, braça e meia pouco mais ou menos; e mandou passar-lhe uma ponta da corda nos testículos ou grãos, bem apertada e na outra ponta lhe mandou pendurar meia arroba de bronze, ficando no ar para lhes estar puxando os grãos para baixo; que o pobre miserável dava gritos que metia compaixão, e ao mesmo tempo, lhe mandou pôr uns anjinhos nos dedos dos pés ajuntando-os, que tal foi o aperto, que lhe fez o dito Mestre de Campo, que lhe ia cortando os dedos, e esteve com estes martírios obra de duas horas, que por Deus ser servido não morreu desesperado o arrenegado. **Item 7.** Que um menino de seis ou oito anos, chamado Manoel, filho de uma escrava chamada Rosaura, o mandou virar várias vezes, com o devido respeito, com a via de baixo para cima mandando o arreganhasse bem com as duas mãos nas nádegas, estando com a cabeça no chão e a bunda para o ar, estando neste mesmo tempo o dito Mestre de Campo Garcia D’Ávila Pereira Aragão com uma vela acesa nas mãos, e quando ajuntava bem cera derretida, a deitava e pingava dentro da via (ânus) do dito menino que com a dor do fogo, dava aquele pulo para o ar, acompanhado com um grito pela dor que padecia dos ditos pingos de cera quente derretida na via, sendo esta bastante. E disto rindo-se o dito Mestre de Campo, ao mesmo tempo com aquele regalo e alegria de queimar aquele cristão, o mandava que se fosse embora, dizendo: Ides para dentro de casa. **Item 8.** Que uma menina de três ou quatro anos, pouco mais ou menos, chamada Leandra, filha de uma sua escrava chamada Maria Pai, a chamou e mandou se abaixasse e pondo a carinha da pobre menina declinada sobre um fogareiro de brasas acesas, e ele o dito Mestre de Campo Garcia D’Ávila Pereira Aragão pondo-lhe uma mão na cabeça, para que a menina com o calor não retirasse o rosto do fogo, em cujo tempo começou a abanar o fogareiro e a outra mão ocupada na cabeça da menina, sem ela a poder levantar, estando já a dita menina com o rosto defronte das brasas tão vermelhas e sapecado com as mesmas brasas, ao tempo que veio passando uma sua mulata, ama de sua casa, chamada Custódia, que vendo aquela heresia, lhe disse, gritando: Que é isso meu senhor, quer queimar a menina, não faça isso meu senhor! Então a largou, rindo-se como cousa que não fazia nada. **Item 23.** Que a um menino de oito ou nove anos, chamado Jerônimo, depois de o esbordoar com uma tábua, deixando-o quase morto, por não reservar lugar por onde lhe dava, o mandou açoitar rigorosamente que metia compaixão, mandando depois pôr-lhe uns grillhões nos pés e uma argola de ferro no pescoço, com hastes levantadas para lhe por campainhas, e mandando furar-lhe os rejeitos dos pés e pelos buracos enfiar uma corda e pendurá-lo ficando com os pés para cima e a cabeça para baixo. E depois disto, o açoitou novamente rigorosissimamente que o deixou quase morto. (MOTT, 2010, pp. 74- 84)

¹⁴⁶ Cf. MOTT, Luiz. **Bahia**: inquisição & sociedade. Salvador: EDUFBA, 2010.

A performance *Transfiguração da Carne* (2000) na Mostra¹⁴⁷ *Terra Comunal: Marina Abramović + MAI*, teve duração de 2h30 min, e o programa da ação foi constituído por uma coralidade de 50 pessoas. Todas vestidas, na parte superior, com coletes feitos de carne de charque, na parte de inferior, com roupas brancas e de pés descalços. O cortejo foi organizado por duas linhas e Ayrson Heráclito se localizava na frente segurando um lampião em cada uma de suas mãos. Ele estava vestido com camisa de manga longa, calça e sandálias, todos na cor branca, uma alusão ao ritual religioso do Candomblé, particularmente ao Orixá Oxalá. O cortejo foi constituído por pessoas brancas e negras/os/es que caminhavam de forma lenta e silenciosa, olhando para frente, altamente concentradas. Na performance, Ayrson Heráclito utilizava ferros-de-marcar, nos quais estavam reproduzidas marcas de antigos senhores de escravizados baianos. Os ferros ficavam sob uma fogueira em brasa. Os performers parados em duas filas, um adiante do outro, em silêncio, olhavam fixamente um nos olhos do outro, sem piscar. Esse estado provoca lágrimas constantes nos olhos dos artistas. Momento que para Heráclito é um ritual de purificação, simbolicamente um momento de limpeza dos corpos. Após este primeiro momento, Heráclito vai até a fogueira, pega um dos ferros quentes e marca as iniciais dos senhores de engenho em cima de cada um dos coletes de carne de Charque que os performers estão vestidos. Em referência as torturas e os maus tratos senhoriais direcionados aos corpos negros escravizados, pois esses eram identificados assim, nas lavouras de cana-de-açúcar no período da escravização no Brasil. Por meio de sons, visualidades e o cheiro da carne sendo marcada, cria-se uma atmosfera que rememora as memórias e as feridas ainda abertas daqueles que passaram pela dominação colonial ou a quem, num dado momento da história, a sua humanidade foi roubada (MBMEBE, 2018). Após o ritual da marcação, a coralidade sai do espaço e ficam os rastros da performance.

Vejamos as imagens da performance:

¹⁴⁷ Mostra retrospectiva centrada nas obras da artista sérvia Marina Abramović que aconteceu entre os dias 10 de março e 11 de maio de 2015, no SESC Pompeia, em São Paulo/SP.

Figura 71 Transmutação da Carne (2015) de Ayrson Heráclito I



Fotografia: Sesc Pompeia. Fonte: acervo de Ayrson Heráclito¹⁴⁸

¹⁴⁸ Cf. HERÁCLITO, Ayrson. Transmutação da carne. **Ayrson Heráclito**. Disponível em: <https://ayrsonheraclito.com/obras-e-exposicoes/obras/carne/transmutacao-da-carne/>. Acesso em: 23 ago. 2022.

Figura 72 Transmutação da Carne (2015) de Ayrson Heráclito II



Fotografia: Sesc Pompeia. Fonte: acervo de Ayrson Heráclito¹⁴⁹

No vídeo de apresentação de *Transmutação da Carne*¹⁵⁰, o artista revela camadas que estão presentes na sua obra, justificando alguns elementos usados na execução do trabalho. Conforme transcrição abaixo:

Eu trago a memória dos maus tratos. Eu trago em cena essa ideia do holocausto que foi a escravidão. E eu comecei a pensar um corpo. Um corpo que tivesse uma certa conexão com essa história, com esse passado, com esses fantasmas. Surgiu a ideia da carne, da carne de charque, uma carne mista, mestiça entre gordura e carne. Aí eu pensei na carne justamente como uma metáfora deste corpo de homens que foram escravizados. A dor e a ferida da escravidão negra no mundo não dizem respeito apenas aos afro-brasileiros, afro-americanos, os escravos descendentes ou os homens que foram escravizados. E eu convido essas pessoas justamente para viver esse processo. O ato físico de marcar a ferro um corpo trouxe e despertou memórias muito antigas. Então é cheiro, é o som da carne assando e é a combustão... E que tocam na ferida, nesta ferida que para mim, deve ser transmutada pela arte, estetizada pela arte, mas nunca esquecida! E transformar a energia desses fantasmas, desses espíritos todos de mortos (que na Bahia, a gente chama de *egun*) em uma energia revolucionária, uma energia positiva e transformadora. Ver isso, ouvir isso, estar presente nisso, me ensinou coisas que a literatura e que a história não me ensinaram, não foi tão eficiente nos seus relatos, nas suas descrições. Meu maior

¹⁴⁹ Cf. HERÁCLITO, Ayrson. *Transmutação da carne*. Ayrson Heráclito. Disponível em: <https://ayrsonheraclito.com/obras-e-exposicoes/obras/carne/transmutacao-da-carne/>. Acesso em: 23 ago. 2022.

¹⁵⁰ Cf. CASA REDONDA. *Transmutação da Carne | Ayrson Heráclito | 8 Performances | Terra Comunal - Marina Abramovic + MAI*. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jmAcqx8UwIM>. Acesso: 25 de jun. 2022.

objetivo enquanto performer, enquanto pessoa, é buscar, justamente, curas. (HERÁCLITO, 2015, s/p)¹⁵¹

O título da ação executada remete para a possibilidade de transmutação da violência oriunda do escravismo e do antigo sistema colonial em energia revolucionária e transformadora que, de forma coletiva, redimensiona nosso olhar sobre a sociedade que habitamos e projetar um novo momento sócio-político no Brasil.

O título faz lembrar que a marcação de uma diferença radical que se dá pela centralidade do corpo, sobretudo, da cor. Conforme destaca Mbembe (2018b, p. 154), a tradição da metafísica ocidental definia o ser humano com base no domínio da razão e da linguagem. “De fato, não existe humanidade sem linguagem. A razão, em especial, confere ao ser humano uma identidade genérica, de essência universal, a partir da qual emana um conjunto de direitos e valores. A razão une a todos os seres humanos”.

Apesar dos fartos e diversos relatos dos contatos entre as populações africanas com os europeus, é no século XIX que se começou a questionar sobre a humanidade das pessoas negras, correspondendo aos interesses coloniais e estabelecendo hierarquias de poder entre os corpos brancos e negros. Segundo Mbembe, a questão na época era saber se os negros eram seres humanos como todos os outros. Ele apresenta três possibilidades de teses para responder a esse questionamento.

Em primeiro lugar, consistia em situar a existência negra na ordem da diferença fundamental. “A sua humanidade não possuía história enquanto tal. Essa humanidade sem história não conhecia nem o trabalho, nem a proibição e menos a lei” (MBEMBE, 2018b, p. 155). O “signo africano”, segundo o autor, possuía assim algo de distinto, de singular e de indelével que o separava de todas os outros signos humanos. Um corpo em que suas formas e suas cores para civilização ocidental, não apresentava consciência nenhuma, nem apresentava traços quaisquer de razão e de beleza, mas fadado ao perigo e à destruição. Foi “em virtude dessa diferença radical, desse *ser-à-parte*, que se justificava sua exclusão, de fato e de direito, da esfera da cidadania humana plena: nada teriam a contribuir para o trabalho do espírito e nem para o projeto universal” (MBEMBE, 2018b, pp. 155-156).

Em segundo lugar, diz respeito a existência negra como não-semelhante. É a tese da “não-similitude” em que está “existência vazia” precisava ser preenchida com um conteúdo. “Se o negro era um ser à parte, isso se devia ao fato de haver coisas suas, costumes, que não

¹⁵¹ HERÁCLITO, Ayrson. Transmutação da Carne | Ayrson Heráclito | 8 Performances | Terra Comunal - Marina Abramović + MAI. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=jmAcqx8UwIM>. Acesso: 25 de jun. 2022.

caberia abolir nem destruir, mas sim corrigir. Tratava-se de inscrever a diferença numa ordem institucional distinta, ao mesmo tempo que se obrigava essa ordem distinta a operar num quadro fundamentalmente desigual e hierarquizado” (MBEMBE, 2018, p. 156). A diferença é reduzida, mas ela continua a justificar simultaneamente o direito de mando e a relação de desigualdade.

Em terceiro lugar, advém da “política da assimilação”. Baseada na possibilidade de uma experiência do mundo que fosse comum a todos os seres humanos ou, melhor, na experiência de uma humanidade universal, fundada numa semelhança essencial entre os seres humanos. Nesse mundo comum a todos, a existência negra teria que ser “convertida” e “educada” para gozar dos direitos civis. “Sua educação seria a condição para que fosse percebido e reconhecido como nosso semelhante e para que sua humanidade deixasse de ser irrepresentável e inapreensível” (MBEMBE, 2018b, p. 157).

A ação de Ayrson Heráclito se aproxima do que Sueli Carneiro (2005) escreve sobre o epistemicídio: a negação da plena humanidade do Outro, a sua apropriação em categorias que lhe são estranhas, e destituição da sua capacidade de produzir cultura e civilização pelas lentes coloniais. Pois, “no contexto da relação de dominação e reificação do outro, instalada pelo processo colonial, o estatuto do Outro é o de ‘coisa que fala’” (CARNEIRO, 2005, p. 99). Dessa forma, entende-se a sua ação como um modo de intervir no mundo que levanta questões históricas, políticas, raciais e sociais do Brasil, colocando a performance como “um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento” (TAYLOR, 2013, p. 45).

O ritual da marcação das iniciais dos senhores de engenho a fogo pode ser lido como uma tentativa de destituir, mutilar, sequestrar e apropriar-se dos corpos, transformando-os em mercadorias vivas. Tratando-os sem distinção dos animais, como propriedades passíveis de marca de identificação, com a intenção de destruição do Outro e a sua transformação em uma “coisa-que fala” que pertence a alguém. Essa era uma das práticas de dominação que demonstrava o poder sobre os corpos subalternizados, com os quais se podiam fazer todos os tipos de atrocidades voltados da subjugação à destruição. A marca do epistemicídio ali se dá em seu estágio mais primitivo e violento. A pele marcada afirma que esses não possuíam história, memória, identidade e racionalidade, e mostra que estes não são semelhantes aos senhores de engenho, já que essas existências não são seres humanos. São nomeadas pela lógica da política colonial como as “humanidades não europeias” (MBEMBE, 2018b, p. 41) ou “subumanidade”.

A performance é influenciada pelas ideias do artista alemão Joseph Beuys, pois vemos em cena uma coralidade de corpos que podem ser lidos como escultura social, pois ao mostrar feridas da sociedade brasileira provoca a consciência social dos espectadores. Magda Vicini, pesquisadora da arte de Joseph Beuys, lembra que “a performance, na teoria de Beuys, passa, entretanto, a ser chamada de escultura social, como uma terminologia restrita à arte, que mantém contato com público, e se afasta ao máximo da alienação” (VICINI, 2006, p. 26)¹⁵². A escultura social problematiza a visão convencional de arte como sendo algo somente criado por um artista, mas como algo que está na vida, no mundo, expandida para todas as existências humanas. Algo que tem a capacidade de mobilizar a criatividade oculta de cada pessoa e ajudar a modelar a sociedade do futuro. Ela seria parte fundamental no processo de formação e organização social para Beuys,

as esculturas sociais são formas de pensamento que, transformadas em palavras, provocam evoluções. Cada um é um artista cujas esculturas nunca estão terminadas; o pensamento está sempre em processo de reações, fermentações, decomposições. Tudo está constantemente em estado de mudança. (KUONI, 1993 *apud* VICINI, 2006, p. 26)

A noção de escultura social está relacionada a uma atitude política mais próxima da sociedade do que uma ação puramente estética. Para Beuys, a arte seria um caminho capaz de proporcionar uma mudança real na vida das pessoas, “em que todas as suas ideias se desenvolveram em busca de uma pedagogia para transformar a sociedade” (VICINI, 2006, p. 36).

Se para Magda Vicini, Joseph Beuys “estava convencido no período de pós-guerra, nos anos 1950 e início de 1960, que a arte era a maneira de cura para o que ele chamava ‘ferida da sociedade’, particularmente as tendências que causaram as atrocidades do nazismo” (BEUYS, 1979, *apud* VICINI, 2006, p. 19). Penso que em Ayrson Heráclito, a arte se conecta à herança cultural do atlântico negro pré-colonial e do Candomblé para buscar formas de conhecimento que não são hegemônicas – ocidentais, racionalistas, cartesianas – para transmutar as feridas históricas do Brasil. O artista adota uma postura crítica, um engajamento político ao produzir uma escultura social por meio de uma coralidade de corpos na esfera pública para debater as consequências da escravização. Assim como no pensamento de Joseph Beuys sobre as esculturas sociais, temos também na performance de Ayrson Heráclito, a

¹⁵² Alienação, para ele, é relacionada com a atitude de extremo capitalismo e extremo socialismo, em que o autoritarismo impede a criatividade humana e sua livre expressão e atitude diante da vida: um processo mental de energia, de ações psicológicas, por meio da interação de ideias discutidas com o público. Cf. VICINI, Magda. **Arte de Joseph Beuys: pedagogia e hipermídia**. São Paulo. Editora Mackenzie, 2006.

possibilidade de gerar novas atitudes políticas e sociais que colaborem na redefinição da sociedade em que nos encontramos. Como afirma o artista:

Aprendi com Joseph Beuys que temos de conviver com nossas feridas. Não podemos curá-las totalmente porque essas fissuras, que a história e o passado nos legaram, precisam estar sempre presentes e lembradas. No caso do Brasil, os traumas da colonização e da escravidão são muito violentos. Além disso, há coisas que não podem ser corrigidas e temos que conviver com essa marca em nossa carne, em nosso corpo cultural. (HERÁCLITO *apud* MARTINS, 2020, s/p)

A estratégia simbólica de construir um corpo coletivo com pessoas negras/os/es e brancas é importante de se ressaltar, pois os corpos também podem ser lidos como arquivos-vivos. Entendo que “o racismo é uma problemática branca” como afirma Grada Kilomba, nada mais emblemático do que uma autoria negra chamar para dentro da sua ação performativa pessoas brancas, “para que possa tornar consciente da sua própria branquitude e de si própria/o como perpetradora/o do racismo” (KILOMBA, 2019, p. 43). Ayrson Heráclito proporciona reflexões críticas sobre o processo de desconstrução da branquitude como lugar de manutenção de privilégios materiais, subjetivos e simbólicos na sociedade e de sustentação de uma ordem racista.

O artista diz ser preciso exorcizar os fantasmas da sociedade colonial que ainda assombram o país, o processo de descolonização é acionado ao trazer para dentro do acontecimento cênico pessoas negras e brancas para debater no espaço público a opressão sistematizada da população negra fundamenta no colonialismo e da escravidão no Brasil. Pois, como mesmo afirmou o artista: “a dor e a ferida da escravidão negra no mundo não dizem respeito apenas aos afro-brasileiros, afro-americanos, os escravos descendentes ou os homens que foram escravizados”. A escritora e crítica literária Samia Mehrez, destacou que a descolonização pode ser

(...) entendida como um ato de exorcismo tanto para o colonizado quanto para o colonizador. Para os dois lados, deve ser um processo de libertação: da dependência, no caso do colonizado, e, por parte dos colonizadores, das percepções, instituições e representações imperialistas e racistas que, infelizmente, permanecem conosco até hoje (...). A descolonização só pode ser completa quando é compreendida como um processo complexo que envolve ambos, o colonizador e o colonizado. (*apud* hooks, 2019a, p. 31).

A performance, então, pode ser entendida como um ritual de exorcismo pela mudança de atitudes, empatia e comoção diante das feridas da escravização, pois todos nós somos parte dessa história, temos uma responsabilidade sobre os acontecimentos do passado. Como afirma

o artista: “temos de evocar e tornar essa memória presente, mas não com o objetivo de ficarmos tristes, impotentes ou de simplesmente apontarmos vítimas ou responsáveis. Pelo contrário, esse exorcismo serve para transpor essa etapa, para refletir o que cada um pode fazer hoje para que essa barbaridade não volte a ocorrer” (HERÁCLITO *apud* MARTINS, 2020, s/p).

Neste sentido, como destaca a professora Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, parafraseando as ideias de Franz Fanon, nas Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana¹⁵³:

Os descendentes dos mercadores de escravos, dos senhores de ontem, não têm, hoje, de assumir culpa pelas desumanidades provocadas por seus antepassados. No entanto, têm eles a responsabilidade moral e política de combater o racismo, as discriminações e, juntamente com os que vêm sendo mantidos à margem, os negros, construir relações raciais e sociais sadias, em que todos cresçam e se realizem enquanto seres humanos e cidadãos. Não fossem por estas razões, eles a teriam de assumir, pelo fato de usufruírem do muito que o trabalho escravo possibilitou ao país. (BRASIL, 2004, p. 06)

Figura 73 Transmutação da Carne (2015) de Ayrson Heráclito III



Fotografia: Marco Del Fiol. Fonte: Acervo de Ayrson Heráclito¹⁵⁴

¹⁵³ Cf. BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Parecer CNE/CP Nº 003/2004, de 10 de março de 2004. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 19 de maio de 2004.

¹⁵⁴ Cf. HERÁCLITO, Ayrson. Transmutação da carne. **Ayrson Heráclito**. Disponível em: <https://ayrsonheraclito.com/obras-e-exposicoes/obras/carne/transmutacao-da-carne/>. Acesso em: 23 ago. 2022.

Figura 74 Transmutação da Carne (2015) de Ayrson Heráclito IV



Figura 75 Transmutação da Carne (2015) de Ayrson Heráclito V



Fotografias de Christian Cravo. Fonte: Acervo de Ayrson Heráclito¹⁵⁵

¹⁵⁵ Cf. HERÁCLITO, Ayrson. Transmutação da carne. **Ayrson Heráclito**. Disponível em: <https://ayrsonheraclito.com/obras-e-exposicoes/obras/carne/transmutacao-da-carne/>. Acesso em: 23 ago. 2022.

Trata-se de uma possibilidade de libertação da racialidade para que todas as pessoas possam, um dia, gozar da plenitude da condição humana, processo que só será possível de concretizar através da justiça, reconhecimento, restituição e reparação. A coralidade produzida faz lembrar, como diz Mbembe (2018b), que existe um só mundo e todas as pessoas tem uma parcela nela. “Este mundo nos pertence a todos igualmente e todos somos seus coerdeiros, mesmo se as maneiras de habitá-lo não sejam as mesmas- e é justamente daí que vem a real pluralidade das culturas e das maneiras de viver” (MBEMBE, 2018b, p. 313). Mas, dizer isso, conforme lembra o autor, não significa de modo algum ocultar a brutalidade e o cinismo que ainda caracterizam o encontro dos povos e das nações.

A opção estética de trazer esses corpos-arquivos vivos é uma forma de romper com um tabu: o silenciamento histórico sobre o lugar dos brancos nas pesquisas sobre racismo no Brasil e uma indicação de uma transformação radical das atitudes dos brasileiros brancos. O debate sobre corpos negros e brancos na sua performance, como já vimos, suscita reflexões de Izildinha Nogueira sobre as significações sociais direcionado aos corpos dentro da cultura.

O indivíduo branco pode se reconhecer em um “nós” em relação ao significante ‘corpo branco’ e, conseqüentemente, se identificar imaginariamente com os atributos morais e intelectuais que tal aparência expressa, na linguagem da cultura, e que representam aquilo que é investido das excelências do sagrado. O negro, no entanto, é aquele que traz a marca do ‘corpo negro’, que expressa, escatologicamente, o repertório do execrável que a cultura afasta, pela negativização. Vítima das representações sociais que investem sua aparência daqueles sentidos que são socialmente recusados, o negro se vê condenado a carregar na própria aparência a marca da inferioridade social. Para o indivíduo negro, o processo de se ver em um “nós” em relação às tipificações sociais inscritas no extremo da desejabilidade esbarra nessa marca — o corpo — que lhe interdita tal processo de identificação; ao mesmo tempo, a cultura incita-o a aderir aos signos da desejabilidade, pela injunção, própria das estruturas da cultura, que resulta do fato de que os signos desse sistema são introjetados pelos indivíduos no processo de socialização. (NOGUEIRA, 1998, p. 46)

Uma forma de romper com a "boa consciência" e “negação da responsabilidade” (MBEMBE, 2018) é construir uma comunidade relacional de pessoas negras e brancas, como corpos historicizados para tratar dos escárnios sofridos pelas populações escravizadas no Brasil Colonial; a ação faz isso pelo gesto simbólico de marcar os corpos brancos com ferro quente, promovendo uma forma das pessoas brancas lidarem com sua herança e sua ancestralidade violenta. É uma forma de curar o apodrecimento das relações sociais que vivemos, de certas mazelas que o homem branco e sua descendência nos legou, pautando o privilégio colonial e as suas responsabilidades dentro da gramática de desigualdade na qual estamos inseridos.

Em *Transmutação*, a qualidade dos corpos e sua presença em cena são importantes de se destacar. Segundo Erika Fischer-Lichte, como visto, a noção de presença não direcionada ao corpo semiótico, mas ao corpo fenomênico do artista.

A presença é uma qualidade puramente performativa, e não expressiva. Ela é gerada por processos de encarnação específicos, mediante os quais o intérprete apresenta o seu corpo fenomênico de um modo que lhe permite não só dominar o espaço, mas também forçar o espectador a prestar-lhe atenção. (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 223)

Na ação, os corpos são percebidos em sua materialidade, seu estar-no-mundo com uma qualidade puramente performativa no aqui e agora. Esses corpos recusam à ilusão, uma figura dramática ou qualquer signo referente a um personagem ficcional, muito diferente deles mesmos. Não existe um apagamento da individualidade do artista na composição do corpo coletivo. Estes corpos induzem um certo número de associações, memórias, lembranças e fantasias. A presença deste corpo, enquanto fonte de energia, atinge diretamente o corpo e os sentidos do espectador. A coralidade produz a circulação de energia vital e transformativa que remete o espectador à sua própria presença enquanto mente corporificada, conduzindo o conceito de radical presença. Quando o artista marca os corpos com ferro quente, tal ação faz sentir as dores das feridas físicas e emocionais de quem participa ao vivo da performance, produzindo uma forte descarga emocional. O nosso corpo é absorvido pelo ritual da dor física, suscitando emoções fortes. Saímos do acontecimento totalmente desconcertados e reflexivos sobre a crueldade da escravização no Brasil e suas implicações na sociedade contemporânea.

A performance cria um “estado de instabilidade” que transporta o espectador para uma situação de liminaridade¹⁵⁶ em que ele não consegue dominar recorrendo a modelos de comportamentos (FISCHER-LICHTE, 2019), mas que talvez seja capaz de transformá-lo. O ato de marcar os corpos à fogo na performance trata-se de um movimento catártico que provoca no espectador uma ação violenta, uma descarga afetiva, que suscita terror e piedade em relação à brutalidade da escravização no Brasil, resultando em purgação e purificação. Sob este ponto de vista, Fischer-Lichte (2019, p. 458) lembra que “a catarse não pode negar a sua origem ritualista, sobretudo nos rituais de cura. Enquanto a excitação dos afectos transporta o espectador para um estado liminar, a catarse realiza a transformação”.

Transmutação não é só sobre reviver a brutalidade do colonialismo, mas a possibilidade de um ritual de cura em honra a quem não sobreviveu e os sobreviventes desta

¹⁵⁶ Abordarei essa categoria na última parte desta investigação.

tragédia. A voz da ação de Heráclito não é de vítima, mas de sobrevivente. Como é possível ver nas imagens, a performance é seguida de um choro por parte da coralidade. Os corpos são incapazes de conter as lágrimas diante do ritual. Este líquido que brota nos olhos de cada performer não é como afirma Ayrson Heráclito, um choro de dor, é também um líquido produzido pelo próprio corpo do performer que lava nossa memória com água e sal, elementos de depuração e limpeza para que novos caminhos vitais se tornem possíveis para nós. Água e sal, dois elementos sagrados nas religiões de matriz africana. Se o primeiro é símbolo de alimento, vida e memória, o segundo é símbolo de pureza, fecundidade, restituição, calma e portador do axé da vida.

Figura 76 Transmutação da Carne (2015) de Ayrson HeráclitoVI



Fotografia: Christian Cravo. Fonte: acervo do artista Ayrson Heráclito¹⁵⁷

¹⁵⁷ Cf. HERÁCLITO, Ayrson. Transmutação da carne. **Ayrson Heráclito**. Disponível em: <https://ayrsonheraclito.com/obras-e-exposicoes/obras/carne/transmutacao-da-carne/> Acesso em: 23 ago. 2022.

A performance aponta para o reeducar olhares e escutas; refletindo e reavaliando, em suas ações, um diálogo com pessoas negras e indígenas no Brasil e o lugar das pessoas brancas na luta antirracista e na transformação dessa realidade. Na sua performance, aquilo que se chama de inocência branca, associada aos privilégios e a violência do passado colonial, encoberta e ocultada pelo racismo estrutural, se sobressai, de forma simbólica, pela presença dos corpos brancos. Diria que a “herança silenciada grita” (BENTO, 2002, p. 64) em *Transmutação da Carne*. Uma herança de uma sociedade que legitimou por mais de 300 anos o regime de escravização baseado nos *subsídios raciais*, gerando diversos processos de apagamento.

As pessoas racializadas como brancas precisam se responsabilizar, reparar o mal causado pelo racismo, e ajudar na luta contra o imaginário social produzido pela sociedade branca e escravocrata ainda vigente, na qual as pessoas negras funcionavam como significativo catalisador dos fantasmas e perversidades dessa mesma sociedade, construindo representações em que tais horrores são presentificados no corpo negro (NOGUEIRA, 1998). Essa herança faz com que as pessoas negras/os/es até hoje vivenciem diariamente não somente as violências estruturais explícitas, mas as violências sutis, os silêncios, os olhares, as omissões e a negação reiterada da condição de pessoa, aquilo que Adilson Moreira a partir dos estudos da psiquiatra estadunidense nomeou de “microagressões”.

(...) o racismo é um problema de saúde pública porque possui uma natureza contagiosa. Ele permite a propagação de estereótipos que procuram legitimar práticas discriminatórias contra negros. Esse psiquiatra americano estava especialmente interessado no segundo aspecto do racismo, o seu poder de criar imagens deturpadas do outro, o que induz a uma série de comportamentos conscientes e inconscientes de natureza sutil que expressam desprezo por minorias raciais. Esses comportamentos não são apenas atos abertamente racistas. Chester Pierce classificou essas ações que se manifestam na forma de expressões verbais, de representações culturais e de reações físicas como rituais sociais que demonstram desprezo por minorias raciais. Eles estão baseados em sentimentos de natureza negativa em relação a membros de grupos minoritários, sentimentos decorrentes de diferenças de status cultural entre grupos raciais presentes em uma sociedade. Esses atos, mensagens e representações seriam então o que ele chamou de microagressões. (MOREIRA, 2019, p. 37)

Além disso, trazer os corpos brancos para dentro da performance não é só sobre a destituição dos corpos negros, aponta-se também para extrema precariedade e a vulnerabilidade dos corpos dentro da fase atual do sistema capitalista, da globalização dos mercados, da privatização do mundo sob a autoridade do neoliberalismo, produzindo uma generalização da subalternização não apenas direcionado aos negros. Com isso, abarca uma multidão de gente sem lugar, pessoas desalentadas, em situação de rua, imigrantes e todos

aqueles grupos considerados perniciosos, perigosos e improdutivos, os excedentes negativos do capital. Achille Mbembe refere-se à noção de “devir-negro no mundo”. Todas as pessoas não negras correm o risco de experimentar uma condição universal da negritude, pois foi só esse corpo que na sociedade moderna foi escravizado. Do signo da destituição, humanidade subalternizada, negação do ser, retirada de direitos ao paradigma de exploração. Conforme Mbembe, é pela primeira vez na história humana que o substantivo negro deixa de remeter unicamente à condição atribuída aos povos de origem africana durante a época do primeiro capitalismo para ser generalizado a todas as pessoas deste mundo, como uma extensão do que só o corpo negro experimentou no mundo moderno.

Desde logo, os riscos sistemáticos aos quais os escravos negros foram expostos durante o primeiro capitalismo constituem agora, se não a norma, pelo menos o quinhão de todas as humanidades subalternas. Em seguida, essa tendência à universalização da condição negra é simultânea ao surgimento de práticas imperiais inéditas, tributárias tanto das lógicas escravagistas de captura e predação como das lógicas coloniais de ocupação e exploração, incluindo as guerras civis ou razias de épocas passadas. (MBEMBE, 2018b, p. 17)

A “comunidade descolonizada”¹⁵⁸ enquanto experiência de emergência, de revolta, transformadora e curativa, proposta em *Transmutação da Carne*, e em todas as performances aqui pensadas, é uma forma de tratar das mazelas econômicas, brutalidade, espoliação, violência e miserável, antes destinadas aos condenados da terra, mas que agora se espalham para todos os cantos e ameaçam fazer com que toda a humanidade venha a ter o seu dia de negro, que pouco tem a ver com a condição racial.

Os coletes de carne sendo queimada e o seu cheiro são elementos importantes dentro da proposta estética. A carne utilizada pelo artista não é qualquer carne, não é um filé *mignon*, mas sim, carne de charque, uma carne salgada e desidratada, que teria sua origem por volta do século XVIII, na região Nordeste do Brasil. Ela servia para a alimentação das pessoas escravizadas que trabalhavam no Ciclo da cana-de-açúcar.

É uma carne que também está associada ao Sertão do Nordeste, carregada de significações sociais e culturais no contexto do Brasil, sendo atualmente um elemento importantíssimo na gastronomia nordestina. Também conhecida como carne-seca, carne do Ceará, jabá, carne de sol, dentre outros. É um produto totalmente adaptado ao clima quente e a necessidade de armazenamento de alimentos no período colonial, mas que, atualmente, por uma questão econômica, se encontra longe da mesa dos nordestinos. Do lixo ao luxo. O

¹⁵⁸ “Para Frantz Fanon, a comunidade descolonizada se definia por sua relação com o futuro, a experiência de uma nova forma de vida e uma ligação nova com a humanidade” (MBEMBE, 2021, p. 21-22).

afastamento dos pratos populares de seus consumidores de origem, numa ampla dinâmica de pobreza no Brasil.

Para o pesquisador Danillo Barata (2014, s/p), “esse tipo de carne tinha um uso muito particular por se tratar de uma ‘herança de comida de Senzala’, carne reaproveitada, refugio”. Conforme Barata, em seus significados mais amplos, ela remete a “a seca, a fome, a comida pouca”. É um elemento crítico para pensar sobre a miséria e a desigualdade, o qual estamos inseridos. Alimento também associado a um dos pratos da culinária brasileira: a feijoada, originalmente feito por pessoas negras.

Esta carne, enquanto material orgânico, se aproxima dos materiais usados por Beuys como feltro, mel e gordura animal, e compõe o que o Heráclito chamou de “corpo cultural afro-brasileiro”. Uma carne de refugio, resistente e que sobreviveu a todas as mazelas, torturas e barbáries da escravidão e do colonialismo. Pensar na carne é pensar no corpo negro. Ela simboliza a resistência e vulnerabilidade destes corpos que sobreviveram às atrocidades do processo de colonização ao mesmo tempo; trata-se também da luta contínua pela sobrevivência, pela legitimação da identidade, cidadania e pertencimento. Como afirma o artista, a carne, dentro de sua ação, é concebida como metáfora da luta e da resiliência.

O espaço do Sesc Pompeia com a presença dos corpos, o calor do ferro em brasa, o cheiro e o som da carne assando e os silêncios da ação, é transformado. Fica cheio de tensões e sugestões de movimento que influencia a percepção do espectador, envolvendo-o emocionalmente. Elas contribuem para produzir o que Erika Fischer-Lichte na estética do performativo de nomeou de *atmosferas*, a partir dos estudos do filósofo alemão Gernot Böhme. Entendida “como espaços, na medida em que são ‘tingidos’ pela presença de coisas, de pessoas ou das constelações que as rodeiam, ou seja, os seus êxtases. Estes êxtases são, eles próprios, esferas da presença de algo, a sua realidade no espaço” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 270). Segundo a autora, as atmosferas correspondem ao espaço performativo e não o espaço físico, pois para Gernot Bohme elas não são:

pensadas como livremente flutuantes, mas, pelo contrário, como algo que emana e é criado pelas coisas, pelos seres humanos ou pelas suas constelações. Assim concebidas, as atmosferas não são qualquer coisa de objectivo, como certas propriedades que as coisas possuem, e no entanto são algo de tangível, pertencente às coisas na medida em que as próprias coisas articulam as esferas da sua presença através das suas propriedades - pensadas como êxtase. As atmosferas também não são algo de subjectivo, determinações de um estado de espírito. No entanto, elas são do sujeito, constituem uma parte dele, na medida em que são sentidas por seres humanos fisicamente presentes. Ao mesmo tempo, este sentir representa o estar-presente corpóreo dos sujeitos no espaço. (*apud* FISCHER-LICHTE, 2019, p. 270)

Tal conceituação da atmosfera de Fischer-Lichte é particularmente interessante por dois motivos. O primeiro porque Böhme a define como “esferas de presença” que pressupõe uma interação de todos os elementos envolvidos no acontecimento. O segundo motivo, porque ela não estaria localizada no interior das coisas que aparecem emanar, nem o interior das pessoas que a sentem fisicamente, mas “entre” eles e em ambos ao mesmo tempo.

Segundo a autora, os cheiros também colaboram para produzir atmosferas. Foi a partir do naturalismo que os cheiros passaram a ser utilizados conscientemente para criar determinadas atmosferas e transportar os espectadores para determinados lugares. Já os simbolistas, utilizavam os cheiros no teatro para despertarem determinadas experiências sinestésicas nos espectadores. Algumas estratégias de encenação fazem uso dos cheiros porque compreende-se que eles, ao se difundirem por todo espaço, podem ser capazes de penetrar no corpo da pessoa que o sente, e induzir fortes reações físicas nos espectadores. O sociólogo Georg Simmel afirma que:

Quando cheiramos qualquer coisa, inalamos essa impressão, ou o objecto que exala o cheiro, até ao centro do nosso ser, assimilamo-lo ao mais íntimo de nós, como se fosse, por assim dizer, o processo vital de respirar, o que não é possível com nenhum outro sentido em relação a um objecto - a menos que o comamos. Cheirarmos a atmosfera de alguém é a percepção mais íntima que temos desse alguém, ele impregna o nosso âmago em forma gasosa. (*apud* FISCHER-LICHTE, 2019, p. 274)

Conforme a autora, a partir dos anos 60 do século XX, os cheiros não mais deixaram de ser utilizados no teatro e na *performance art*. “O cheiro representa, sem dúvida, um dos componentes mais fortes das atmosferas, porquanto, depois de se difundir pelo espaço, não pode ser ‘retirado’, pelo contrário, revela-se extremamente resistente” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 275). Em *Transmutação*, o cheiro penetrante da carne se entranha nos narizes dos espectadores, evocando uma sensação desagradável, revolvendo-lhe as entranhas. Leva-os a mergulhar numa atmosfera do Brasil Colonial, suscitando um profundo mal-estar, algo desconcertante, perturbador, pois a atmosfera mobilizada traz à memória contextos e situações associado a crueldade do sistema colonial, espalhando-se rapidamente por todo o espaço até ao final da performance. O exalar do cheiro forte da carne, materializa o caminho não interrompido da morte, do descaso e da indiferença em relação aos corpos não brancos.

O cheiro penetrante e desagradável dos corpos sendo queimados remete também para o extermínio das culturas, das formas de vidas, do eurocentrismo com suas memórias sombrias (os genocídios, os colonialismos, os totalitarismos nazistas, fascistas, tantas outras violências opressivas), das hierarquizações, da destruição de modos de existências, da

perversão do princípio de universalidade transformados em dominação universal, das populações empobrecidas, racializadas, dos corpos negligenciados e invisibilizados.

Além do cheiro, a sonoridade da carne sendo marcada e a sua combustão possui um forte potencial afetivo, produzindo uma atmosfera forte. Como diria Fischer-Lichte, os sons assemelham-se aos cheiros, pois também eles circundam, envolvem e penetram no corpo do espectador e possibilita desencadear fortes emoções, provocando-lhe fortes reações físicas diante dos maus-tratos experimentado pelos corpos. Os documentos históricos de torturas são revirados, presentificados e denunciados pela ordem simbólica. Não como forma de reiteração, mas como reivindicação de um processo de cura. Ouve-se as vozes e os gritos do passado que revolve as entranhas do público e dilacera sua percepção diante do acontecimento.

Por fim, *Transmutação* permite a eclosão de uma experiência estética particular que vai ao encontro da compreensão da descolonização, porque lança um olhar crítico em relação a diversas memórias do passado que necessitam ser questionadas, para reparar o presente e redefinir o futuro, pois “não se pode fingir que a escravidão e a colonização não existiram ou que as heranças dessa triste época foram totalmente liquidadas” (MBEMBE, 2018b, p. 305). É necessário desfazer a ideia de que a escravidão e o colonialismo foram grandes feitos da “civilização”. “O nascimento do sujeito racial - e, portanto, do negro-está ligado à história do capitalismo” (MBEMBE, 2018b, p. 309). Nesse contexto, é preciso a partir do reconhecimento, restituição, reparação¹⁵⁹ e justiça sobre a exploração e acumulação de capital a partir dos corpos que saíram da África como “mercadorias-vivas” para produzir riquezas na Europa e no Novo Mundo; é preciso fazer com que as vítimas históricas da expansão europeia e de sua brutalidade pelo mundo, crie condições para elevação coletiva em humanidade. O trabalho parece testemunhar a necessidade de abertura da performance à alteridade, de intenso acesso para o mundo e a história daqueles que tiveram suas existências, culturas, cosmovisões e produção de conhecimento excluídos da racionalidade ocidental perpassada de limitações eurocêtricas. É preciso transmutar as feridas abertas para transformar o nosso país. Assim, a ação incita um novo debate de como entrelaçamento entre passado e presente, feridas históricas e processos de cura, vida e morte, corpos negros e corpos brancos. Ela suscita

¹⁵⁹ Conforme afirma Mbembe “o conceito de reparação, além de categoria econômica, remete ao processo de recomposição das partes que foram amputadas, a reparação dos laços que foram rompidos, o reinício do jogo de reciprocidade sem o qual não pode haver elevação em humanidade”. Cf. MBEMBE, Achille. **A crítica da razão negra**. Trad. Sebastião Nascimento, São Paulo: n-1 edições, 2018b.

atitudes reflexivas, críticas e de transformação social a partir do reconhecimento da história do Brasil.

5.3 Olyvia Bynum: Esclarecimento

Olyvia Bynum é artista visual, mora e trabalha em São Paulo, nascida em New Jersey (EUA), radicada no Brasil, que atua em diversas plataformas e linguagens artísticas. É graduada pela Faculdade Belas Artes de São Paulo, indicada e contemplada por prêmios na linguagem de audiovisual e de performances. A sua pesquisa aborda a maneira que o corpo afro, diaspórico, feminino e latino-americano é e foi representado na sociedade, nos meios de comunicação e cultura de massa, através de retratos performance e vídeos, problematizando o diálogo social e como se dão as representações e integrações do corpo da mulher negra na sociedade contemporânea, e as diferentes camadas de violência que o mesmo foi submetido. Sobre como o campo da arte se colocou para artista, ela afirma:

Minha relação problematizada com a Arte começou na escola, durante as aulas de educação artística quando conheci a obra "A Negra" da Tarsila do Amaral, assim como as aulas sobre período escravocrata e Monteiro Lobato, foi algo constrangedor, pois eu estudava em uma escola particular e era a única aluna negra da sala. A negra do lugar, me questionei internamente se meus colegas também teriam este olhar sobre mim, não sabia verbalizar minha inquietação, mas de fato foi um dos momentos em que eu senti a pesquisa de artistas brancos sobre estereótipos étnicos impactaram diretamente minha psiquê! Constato que a obra "A Negra" é a minha poética e o título da página em que divulgo meus trabalhos e investigação na internet. (BYNUM, 2020, s/p)

Para a artista, a Performance Negra é pensada como uma ação crítica, intervencionista, provocadora e questionadora que desafia os discursos hegemônicos associados ao corpo da mulher negra, penetrados profunda e sutilmente nas camadas da sociedade brasileira. Ela entende "como um processo natural de todo artista negro, que surge a partir da necessidade de racionalizar os processos políticos atrelados ao próprio corpo, em diversas plataformas, a performance é um resultado metalinguístico do corpo sobre o corpo" (BYNUM, 2020,s/p).

Refletindo sobre como a questão racial e de gênero têm impactado suas escolhas estéticas, a artista afirma:

Da mesma maneira que impacta minha vida. Como dizia Beuys: "Arte é vida é vida é arte, viver é uma experiência artística pois estamos sujeitos aos impactos sociais". Eu sou uma mulher negra, minha fisicalidade e estética são símbolos políticos, há processos históricos atrelados à minha etnia e não há como desviar, eu posso até

tentar, mas meu corpo falará sempre mais alto que minha voz. Acredito que isto não impacta apenas a mim como a todos artistas negros, independentemente da plataforma/linguagem artística que o mesmo se expresse, nossa arte sempre será uma resposta a opressão e as propostas colônias, mesmo que inconscientemente fazemos isso! A arte anticolonial é uma poética reativa, pois ainda não conquistamos o espaço para escrever nossa história e estória de maneira livre, independentemente, a dor da abnegação dos nossos corpos sempre estará impressa no nosso olhar e expressão, vivemos o curso de um processo milenar. Acredito que ser livre é ter consciência deste processo. (BYNUM, 2020, s/p)

A sua história de vida, seu próprio corpo e sua condição na sociedade estão entrelaçados nas performances, o qual essa linguagem seria uma forma de (re) existência, emancipação, sobrevivência, embate e enfrentamento contra as relações de poder e as estruturas racistas. A artista adverte abaixo que, quando uma autoria negra resolve falar de si mesma e de sua experiência social no mundo, tem a possibilidade de pautar temas, problemas e situações que são comuns às populações negras.

Minha história atravessa meu corpo, meu corpo atravessa minha ancestralidade, a ancestralidade negra atravessa a história do mundo. Quando digo que minha maior referência artística é a minha família é por isso, fui ensinada por meus avós a responsabilidade social de ser negra ao ouvir as histórias das vidas deles, a história dos avós dos meus avós nascidos na lei do ventre livre. Sempre fui conscientizada por meus avós dos processos diáspóricos e da importância da valorização da minha identidade ancestral, tudo isso está impresso no meu corpo; na tonalidade da minha pele negra, na textura dos meus cabelos crespos, na largura do meu nariz... Por isso quando uma artista negra fala de si ela fala de todas, pois enfrentamos questões comuns! (BYNUM, 2020, s/p)

A vídeoperformance *Esclarecimento* (2013)¹⁶⁰, resultado de três anos de processo, surgiu, como destaca a própria artista, “da necessidade de expor, de desabafar todos os processos políticos atrelados a minha existência, que eu não conseguia verbalizar” (BYNUM, 2020). Em seu programa de performance, Olyvia Bynum está em silêncio sob um fundo branco sentada em uma cadeira. O enquadramento dado se limita a sua cabeça, pescoço, uma parte do torso e ombros. Os seus cabelos estão trançados, um penteado enfeitado envolto de lã coloridas nas tranças. Agregado ao seu penteado tem uma rosa vermelha. O seu corpo está vestido com diversos elementos simbólicos, identitários e estéticos que lembram a África. Ela usa um par de brincos coloridos, um deles faz referência à bandeira do Brasil, um colar no pescoço e um cachecol estampado de cores fortes. O seu rosto está levemente maquiado. Em uma das laterais do seu busto, aparece uma mão feminina branca que tira bruscamente o cachecol do seu pescoço. Do outro lado, aparece uma mão masculina branca que, de forma

¹⁶⁰ Cf. BYNUM, Olyvia. *Esclarecimento*. **Vimeo**. <https://vimeo.com/79441040>. Acesso em: 20 de jan. 2022.

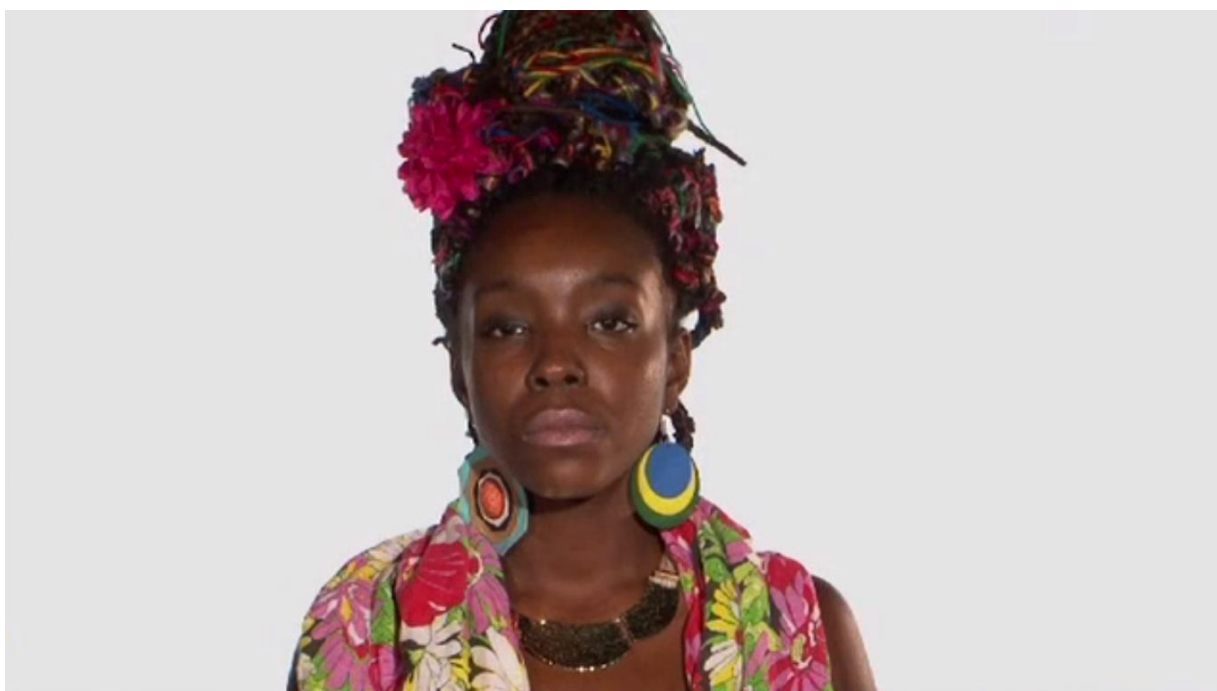
brusca, arrança o colar no seu pescoço. A primeira mão agora retira um dos seus brincos e no outro lado aparece a outra mão que retira o outro brinco. A mão entra novamente no enquadramento e retira a rosa do seu cabelo. A outra mão tira uma presa que amarra os seus cabelos. Entram duas mãos no enquadramento que desamarram os seus cabelos. Uma mão, do lado oposto, entra e ajuda na desorganização dos cabelos que ficam todos soltos. Ela permanece olhando para frente. O clima mobilizado pela performance é extremamente denso. Ouve-se um barulho de estiletes sendo abertos. Entram as duas mãos de um lado que está com um estilete. Com uma mão ele pega uma das tranças e com a outra ele a corta. Do outro lado, entre as duas mãos femininas que realizam a mesma ação de pegar uma das tranças com uma mão e a cortá-la com a outra. As mãos vão cortando todas as tranças. Ela permanece parada, no entanto, seu rosto é extremamente expressivo. Ora seu olhar está direcionado para frente e em alguns momentos direcionados para baixo. Ela inspira e expira pelas narinas, sua boca permanece fechada em quase todos os momentos da ação. Apesar da sua concentração, sua cabeça vai balançando de acordo com a força que as mãos empregam para cortar suas tranças. Aos poucos, todas as tranças vão sendo cortadas de forma desigual. Ao cortar a última trança, percebe-se que seus olhos estão direcionados para o chão. Percebe-se que símbolos culturais étnicos importantes para o processo de resistência cultural dos afro-brasileiros, com vistas ao fortalecimento da sua negritude são totalmente esvaziados do seu corpo.

Ainda no mesmo enquadramento inicial, em um dos lados de Olyvia Bynum aparece uma mão que está com um pó branco e dá um tapa forte na lateral da sua cabeça. O tapa é tão forte que seu busto chega a mexer para o lado oposto. Do outro lado, uma mão com pó branca dá um tapa no seu rosto. A ação é tão forte a ponto do seu rosto virar para o lado oposto. A mão carregando pó branco agora vem por cima da cabeça e dá um tapa. Do lado oposto, a outra mão dá outro tapa na sua cara. A ação dos tapas vai ganhando uma velocidade e uma intensidade constante. Neste momento seus olhos já estão fechados. Ela ainda tenta abri-los, no entanto, não consegue mais. Ela rapidamente expira com a quantidade de pó jogado em seu rosto. Cabeça, cabelos, rosto, boca, olhos, pescoço, torso e seus ombros vão sendo todos encobertos com o pó branco. Ela começa a salivar e uma das mãos dá um tapa na boca da artista, misturando-se a saliva com o pó que escorre pelo seu corpo que em seguida é coberto com mais pó branco. A performance gera várias sensações de desconforto e incômodo. A sua boca, nesse momento, está aberta, o que causa uma sensação de profundidade na tela branca. Não ouvimos a sua voz em nenhum momento. Tudo vai sendo encoberto, sem deixar que nada lembre seu fenótipo e sua aparência física. As mãos vão moldando com pó branco por

todo o seu busto. Só é possível identificar apenas os cabelos embranquecidos, pois seu busto já está todo conectado ao fundo branco. Mais pó branco é jogado sobre seus cabelos até que sua imagem vai fundindo-se a tela branca em que não é possível encontrá-la mais. É o esvaziamento, a invisibilização, a subalternização e a eliminação da sua negritude.

Vejamos as imagens:

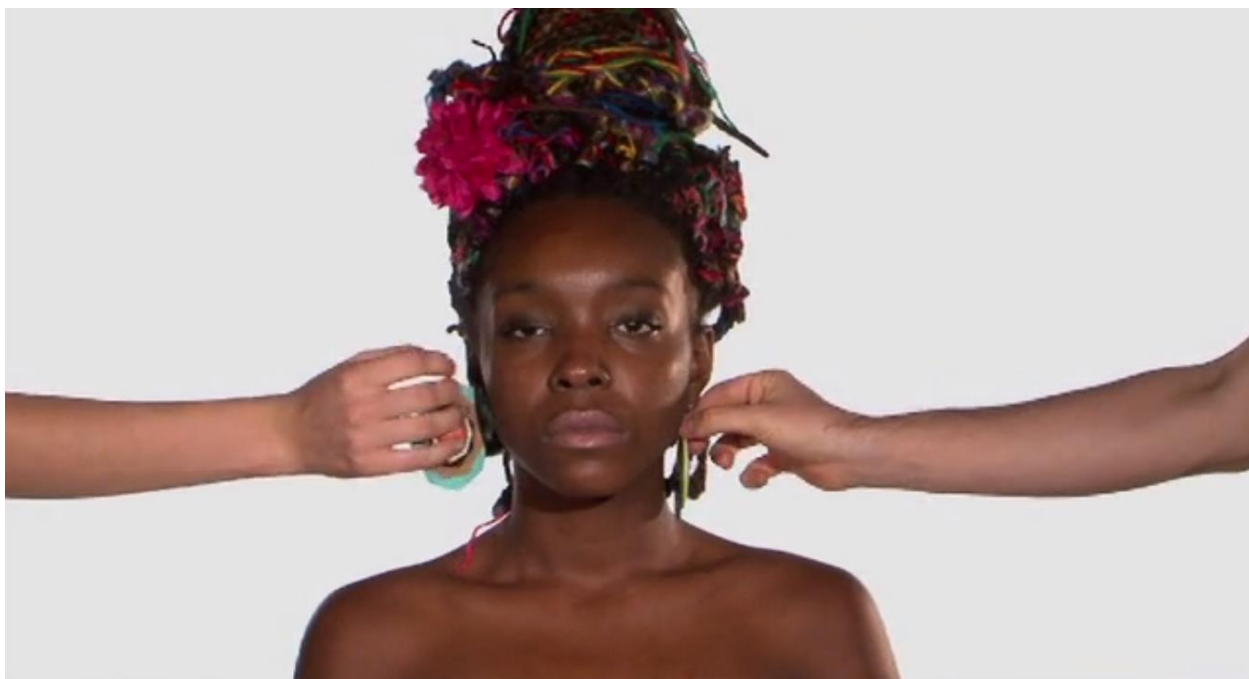
Figura 77 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum I



Frames da videoperformance.. Fonte: Acervo da artista Olyvia Bynum¹⁶¹

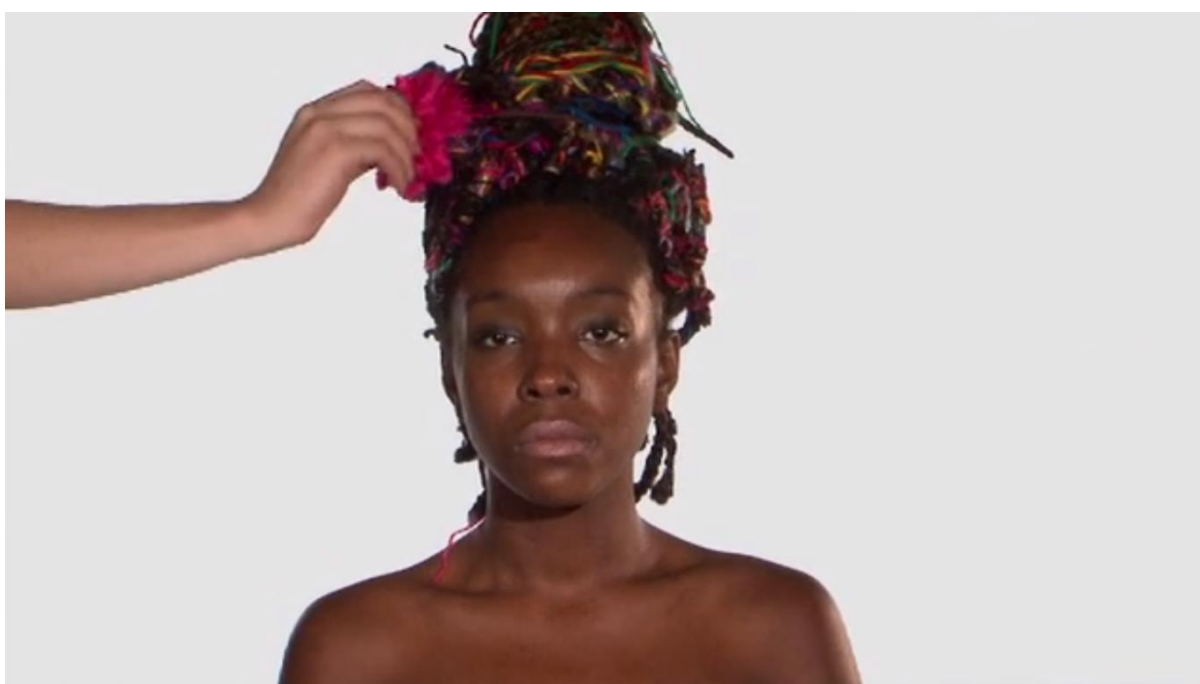
¹⁶¹ Cf. BYNUM, Olyvia. Esclarecimento. **Vimeo**. <https://vimeo.com/79441040>. Acesso em: 20 de jan 2022.

Figura 78 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum II



Frames da videoperformance.. Fonte: Acervo da artista Olyvia Bynum¹⁶²

Figura 79 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum III

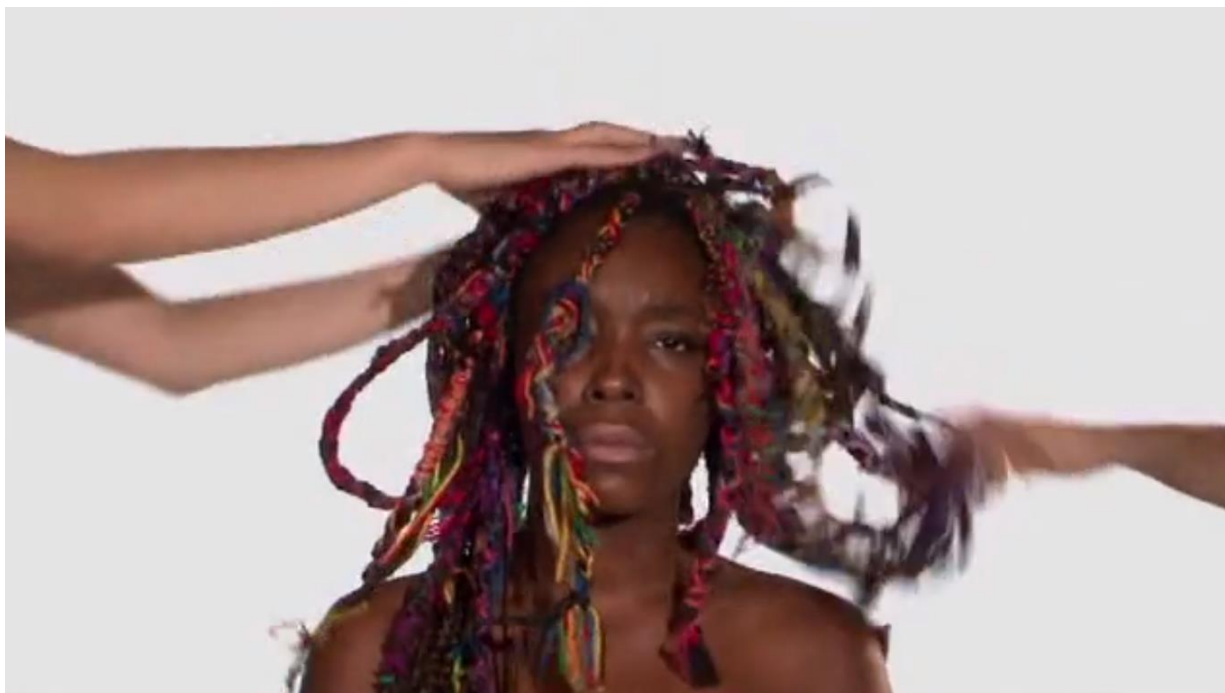


Frames da videoperformance. Fonte: Acervo da artista Olyvia Bynum¹⁶³

¹⁶² Cf. BYNUM, Olyvia. Esclarecimento. **Vimeo**. <https://vimeo.com/79441040>. Acesso em: 20 de jan 2022.

¹⁶³ Cf. BYNUM, Olyvia. Esclarecimento. **Vimeo**. <https://vimeo.com/79441040>. Acesso em: 20 de jan 2022.

Figura 80 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum IV



Frames da videoperformance. Fonte: Acervo da artista Olyvia Bynum¹⁶⁴

Figura 81 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum V



Frames da videoperformance. Fonte: Acervo da artista Olyvia Bynum¹⁶⁵

¹⁶⁴ Cf. BYNUM, Olyvia. Esclarecimento. **Vimeo**. <https://vimeo.com/79441040>. Acesso em: 20 de jan 2022.

¹⁶⁵ Cf. BYNUM, Olyvia. Esclarecimento. **Vimeo**. <https://vimeo.com/79441040>. Acesso em: 20 de jan 2022.

Figura 82 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum VI



Frames da videoperformance. Fonte: Acervo da artista Olyvia Bynum¹⁶⁶

Figura 83 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum VII



Frames da videoperformance. Acervo da artista Olyvia Bynum¹⁶⁷

¹⁶⁶ Cf. BYNUM, Olyvia. Esclarecimento. **Vimeo**. <https://vimeo.com/79441040>. Acesso em: 20 de jan 2022.

¹⁶⁷ Cf. BYNUM, Olyvia. Esclarecimento. **Vimeo**. <https://vimeo.com/79441040>. Acesso em: 20 de jan 2022.

Figura 84 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum VIII



Frames da videoperformance. Fonte: Acervo da artista Olyvia Bynum¹⁶⁸

Figura 85 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum IX

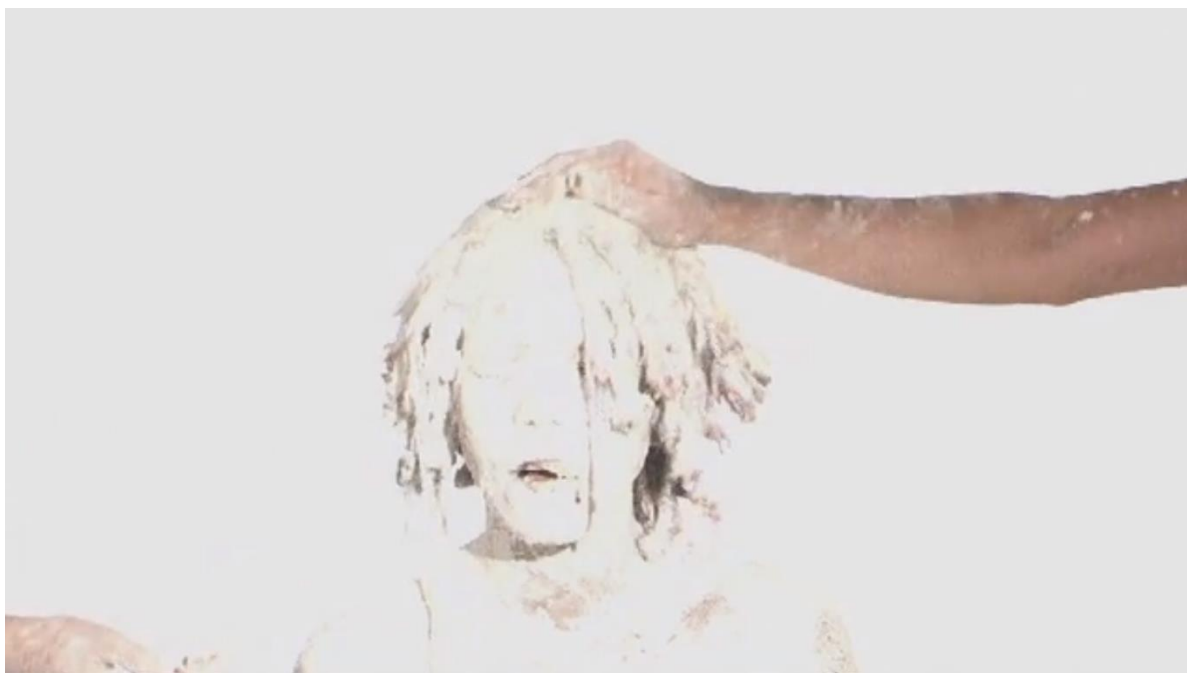


Frames da videoperformance. Fonte: Acervo da artista Olyvia Bynum¹⁶⁹

¹⁶⁸ Cf. BYNUM, Olyvia. Esclarecimento. **Vimeo**. <https://vimeo.com/79441040>. Acesso em: 20 de jan 2022.

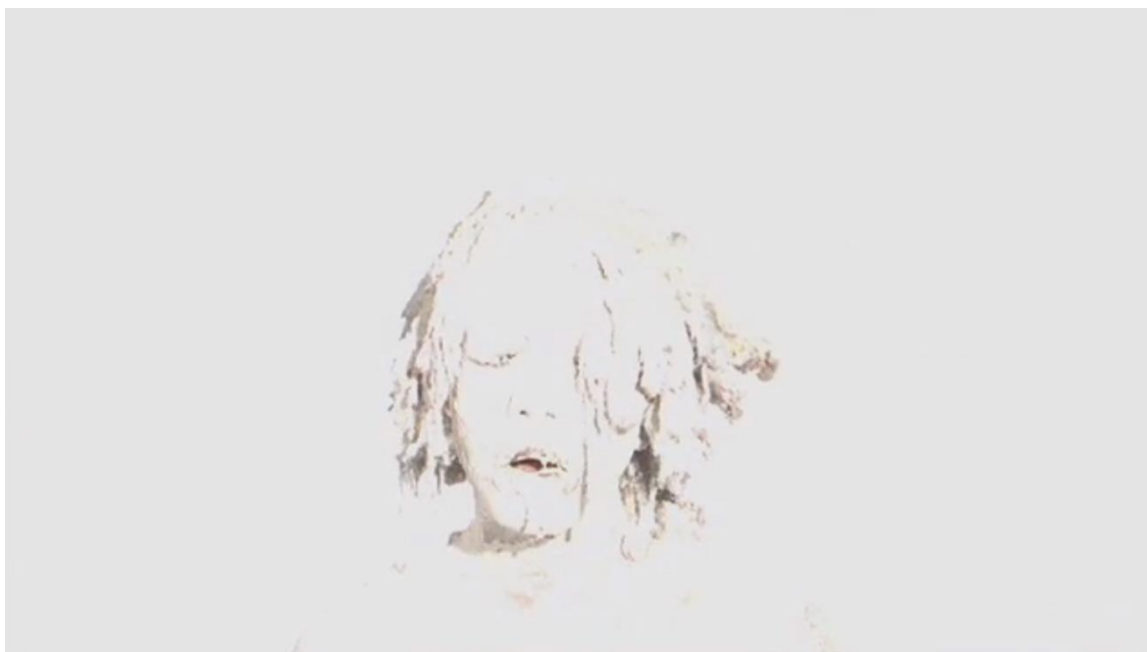
¹⁶⁹ Cf. BYNUM, Olyvia. Esclarecimento. **Vimeo**. <https://vimeo.com/79441040>. Acesso em: 20 de jan 2022.

Figura 86 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum X



Frames da videoperformance. Fonte: Acervo da artista Olyvia Bynum¹⁷⁰

Figura 87 Esclarecimento (2013) de Olyvia Bynum XI



Frames da videoperformance. Fonte: Acervo da artista Olyvia Bynum¹⁷¹

¹⁷⁰ Cf. BYNUM, Olyvia. Esclarecimento. **Vimeo**. <https://vimeo.com/79441040>. Acesso em: 20 de jan 2022.

¹⁷¹ Cf. BYNUM, Olyvia. Esclarecimento. **Vimeo**. <https://vimeo.com/79441040>. Acesso em: 20 de jan 2022.

O título da performance é repleto de possibilidades de leituras e interpretações. A artista usa o seu próprio corpo para “esclarecer” as consequências e os desdobramentos do projeto colonial na sociedade contemporânea, evidenciando a tendência do pensamento etnocêntrico europeu na constituição do “Outro” como sendo marginal (SPIVAK, 2010). Responsável também pelo etnocídio, genocídio, exploração, opressão e humilhação dos povos indígenas e africanos no Brasil, que crê na superioridade de uma cultura perante as outras. Vale lembrar que “o racismo estabelece uma hierarquia racial e cultural que opõe a ‘superioridade’ branca ocidental à ‘inferioridade’ negro-africana. A África é o continente ‘obscuro’, sem uma história própria (Hegel); por isso a Razão é branca, enquanto a Emoção é negra” (GONZÁLEZ, 2020, p. 135). A artista performa as formas de silenciamento do colonialismo. Demonstra as diversas formas de terror e opressão racista direcionado aos corpos negros, que ganha novos contornos, mais sofisticadas, chegando, às vezes a não parecer violência. A partir da posição de onde olha para o mundo, para então intervir nele, ela revela as camadas que estão encobertas e silenciadas pelo véu branco da casa-grande. É sobre como o Eu hegemônico segue tentando atualizar a negritude no “paradigma do Outro” com suas estratégias de subjugação racial. Como alerta o texto introdutório da tese de Sueli Carneiro:

Falarei do lugar da escrava. Do lugar dos excluídos da res(pública). Daqueles que na condição de não-cidadãos estavam destituídos do direito a educação e, em sendo esta, segundo Adorno, a possibilidade de ‘produção de uma consciência verdadeira’, falo também como alguém portador de uma ‘consciência infeliz’ ou de uma falsa consciência. Dirijo-me a ti Eu hegemônico, falando do lugar do “paradigma do Outro”, consciente de que é nele que estou inscrita e que “graças” a ele em relação a mim expectativas se criaram, que mesmo tentando negá-las, elas podem se realizar posto que me encontro condicionada por uma “unidade histórica e pedagogicamente anterior” da qual eu seria uma aplicação. (CARNEIRO, 2005, p. 20 -grifo da autora)

O título remete também para o ato de clarear, “jogar luz”, que faz ponte com a ideia da Colonização da Europa Ocidental, como entendida como princípio civilizatório, que suprimiu e deslegitimou as diversas identidades, culturas e racionalidade do “Outro” em detrimento das suas próprias crenças, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais tomando como base o eurocentrismo. Abdias Nascimento colabora com o debate ao tratar do substantivo civilização dentro das políticas colonizadoras iniciadas no século XVIII.

O colonizador e o escravagista têm má consciência, e precisam sublimá-la. Uma palavra, somente uma palavra, foi a chave da devastação colonizadora. Nos referimos ao substantivo *civilização* e ao verbo derivado *civilizar*. Esta palavra

civilização, aparentemente inofensiva, aparece somente em meados do século XVIII; inventou-a um francês e imediatamente um inglês a incorporou a seu vocabulário. A terminação ativa da palavra civilização lhe dava uma significação dinâmica: levar a cultura, os usos e hábitos das cidades, as normas civilizadas para os bárbaros, para aqueles que careciam desses hábitos, usos e costumes e normas cidadãs. O sucesso político da palavra foi extraordinário. Todos os cientistas políticos a usavam, todos os estadistas dos países colonizadores – Inglaterra e França, Holanda e Bélgica, além de Espanha e Portugal – enchiam seus discursos com civilização e civilizar quando se tratava de justificar as expedições predatórias contra os povos africanos e asiáticos vivendo no primitivismo. (NASCIMENTO, 1997, p. 162)

A ideia de civilização autoriza “um direito, para os civilizados, de dominar os não civilizados, de conquistar e escravizar os bárbaros devido à sua intrínseca inferioridade moral, de anexar suas terras, ocupá-las e subjugar-los” (MBEMBE, 2018b, p. 114-115). Entra-se, aqui, a imagem do selvagem com suas manifestações culturais consideradas absurdas, supersticiosas ou exóticas para justificar a dominação, opressão racial e a espoliação de todo e qualquer direito:

O selvagem é, pois, aquele que está contra a humanidade e contra a natureza ao mesmo tempo e, logo, é duplamente estrangeiro à condição humana. Desse ponto de vista, o além-mundo equivale a uma zona fora da humanidade, fora do espaço onde se exerce o direito dos homens. É um espaço onde o direito dos homens só pode ser exercido enquanto supremacia dos homens sobre aqueles que, afinal, não o são plenamente. Pois se homem houver nessas paragens, há de ser um homem fundamentalmente inumano. (MBEMBE, 2018, p. 114)

“Esclarecimento”, conforme afirma a artista, surgiu de olhar para seu corpo e pensar: “quais os processos políticos atrelados ao corpo da mulher negra? Quais são os processos poéticos? O que meu corpo diz? O que meu corpo passa? Será que meu corpo tem alguma originalidade étnica? Qual seria essa originalidade?” (BYNUM, 2015, s/p). Ela elabora a ação, a partir desses questionamentos, dos preconceitos e olhares vividos em seu cotidiano que rotulam o cabelo e a cor da pele como sinônimos de inferioridade e ausência de beleza. “Para falar mais claramente, eu fiquei pensando em tudo aquilo que me embranquece. Em tudo que me impede de viver minha cultura plenamente ou a minha etnia, por exemplo, desde assumir os meus cabelos até a maquiagem certa, até as roupas que quero usar, até as piadas alheias, os discursos das pessoas”¹⁷² (BYNUM, 2015).

A composição do vestuário da artista é vínculo de mensagens. Nada que ela traz no seu corpo é mero enfeite decorativo, pois os códigos estéticos usados trazem fortes simbolismos da cultura negra. Conforme Leda Maria Martins

¹⁷² BYNUM, Olyvia. Olyvia Bynum – esclarecimento. **Youtube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kz6gouDhAh4>. Acesso em 19 jul 2022.

as vestimentas e o modo de vestir integram as práticas corporais e as elas acrescentam valores, dinâmica de movimento e perfis que, por sua vez, produzem imagens, esculpindo movimentos, gestos e posturas, desenhando cenografias, espacialidades e luminosidade, traduzindo conceitos e hábitos. (MARTINS, 2022, p. 104)

O corpo-tela de Olyvia Bynum está inscrito de saberes incorporados ou grafitado de saberes que comunica tecidos de memórias, visões de mundo, filosofias e estilos de vida, que são retirados, um a um, ao longo da ação. Leda Maria Martins nos ensina:

(...) em África, assim como nas culturas afro-americanas, um dos modos de escrita do corpo está na utilização de conchas, sementes e outros objetos côncavos e convexos, em tamanhos e cores diferentes, para a feitura de colares, pulseiras, brincos, e outros arabescos que ornamentam a pele o cabelo. Alinhados numa certa posição e ordem contíguos, contas de-lágrimas, sementes, conchas, grafites peliculares funcionam como morfemas formando palavras, palavras formando frases e frases compondo narrativas, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, intérprete e interpretante, enunciado e enunciação, conceito e forma, simultaneamente. (MARTINS, 2022, p. 106)

A retirada de colares, pulseiras, brincos, e outros arabescos que ornamentam a pele e o cabelo da artista, denuncia a imposição das estruturas coloniais. Ela faz do seu corpo um dispositivo estético e político que modula táticas e estratégias de resistência cultural e social para pensarmos sobre os processos de destituição da racionalidade, da cultura e dos conhecimentos dos diversos povos colonizados, sobretudo, os indígenas e negros da América Latina, suprimidos sob a lógica desumanizante do eurocentrismo ocidental¹⁷³. Contrapondo-se ao silenciamento da voz de minorias sociais por grupos privilegiados, Olyvia Bynum se coloca como uma voz insurgente contra a subordinação, o epistemicídio e demais “cídios” aos quais se acha submetida, a negritude no Brasil. É sobre questionar a desqualificação epistêmica, os processos históricos de invisibilização, as narrativas hegemônicas sobre a formação do Brasil, a negação dos corpos negros e indígenas como produtores de conhecimento e uma herança cultural esfacelada pela violência colonial, que a performance denuncia. Dando concretude as palavras de Sueli Carneiro, ao afirmar que:

(...) a história do epistemicídio em relação aos afro-descendentes é a história do epistemicídio do Brasil, dado o obscurantismo em que o país foi lançado em sua

¹⁷³ Eurocentrismo é, aqui, o nome de uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de mediados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América (QUIJANO, 2005, p.115).

origem. O projeto de dominação que se explicita de maneira extrema sobre os afrodescendentes é filho natural do projeto de dominação do Brasil, um sistema complexo de estruturação de diferentes níveis de poder e privilégios. Coube aos africanos e seus descendentes escravizados o ônus permanente da exclusão e punição (...). (CARNEIRO, 2005, p. 104)

Podemos entender a ação como uma crítica contundente ao aniquilamento ou sequestro de determinados conhecimentos em virtude de um suposto conhecimento universal que se estabelece como hegemônico, se apresenta sem determinações corporais, sem pertencimento e nem determinações geopolíticas, mas com pretensões de universalidade a partir da experiência eurocêntrica inspirada nos estudos de Descartes. Faz com que experiências das pessoas brancas do mundo eurocentrado do capitalismo colonial/moderno sejam vistas como normais, bem como, único modo aceitável de organização da vida, da política, do espaço territorial e da cultura. Mbembe recorda o peso do eurocentrismo que sempre “tendeu a abordar a identidade não em termos de pertencimento mútuo (copertencimento) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo com ele, do surgimento do ser e da sua manifestação em seu ser primeiro ou, ainda, em seu próprio espelho (MBEMBE, 2018b, p.11-12). Em contrapartida, o “negro” e a raça têm significado a mesma coisa no imaginário das sociedades europeias, em consequência “dessa lógica de autoficção, de autocontemplação e até mesmo de enclausuramento” (MBEMBE, 2018b, p. 12).

Se para Sueli Carneiro, o epistemicídio gera “uma forma de sequestro da razão em duplo sentido: pela negação da racionalidade do Outro ou pela assimilação cultural que em outros casos lhe é imposta” (CARNEIRO, 2005, p. 97). Penso que o movimento da artista de ter todos os pertences retirados de seu corpo revela o sequestro. O fato de seu corpo ficar completamente embranquecido revela a assimilação cultural que lhe foi imposta. Trata-se de performar a negação da identidade do outro, dos seus valores de cultura e de sua humanidade. Nesse contexto, *Esclarecimento* projeta imagens desestabilizadoras que proporcionam reflexões sobre invisibilidades, silenciamento, encobrimentos e negação histórica aos negros da condição de sujeitos de conhecimento, a deslegitimação dos seus saberes sobre si mesmos e sobre o mundo, a desvalorização das contribuições do Continente Africano ao patrimônio cultural da humanidade (CARNEIRO, 2005) e das culturas negras na formação da identidade nacional do Brasil em detrimento de promoção do embranquecimento cultural. Cabe, a essa discussão, lembrar as reflexões do cientista social Deivison Faustino ao dizer que:

(...) o racismo para Fanon é tanto um *produto* quanto um *processo* pelo qual o grupo dominante lança mão para desarticular as possíveis linhas de força do dominado, destruindo *seus valores, sistemas de referência e panorama social*, pois, uma vez “desmornadas, as linhas de força já não ordenam. Frente a elas, um “novo conjunto imposto, não proposto, é afirmado com todo o seu peso de canhões e de sabres”. (FANON, 1980 *apud* FAUSTINO, 2015, p. 58)

Esclarecimento produz ecos à pergunta do título do livro *Pode o subalterno falar?* (2010) da filósofa indiana e pós-colonial Gayatri Chakravorty Spivak. Ela destaca que “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p.85). Como mesmo afirma a autora, “evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras” (SPIVAK, 2010, p. 110). Dentro da ordem colonial não há valor atribuído para ela. Como argumenta Spivak: “o subalterno não pode falar. Não há valor atribuído à ‘mulher’ como um item respeitoso na lista de prioridades globais. A representação definiu” (SPIVAK, 2010, p. 165). A imagem do corpo da performer sendo subjugada contém, em si, os vestígios dos corpos conquistados, marcados, estigmatizados, explorados na realidade do Brasil colonial. Afinal, a história das pessoas colonizadas, dos “condenados da terra” para usar uma expressão fanoniana, seja na África, Ásia, ou América Latina, é tecida pela violência, invisibilidade, apagamento e esvaziamento.

Se a mulher como subalternizada, dentro do regime repressivo da colonialidade e do racismo, tem dificuldade para falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir, pois “o subalterno como um sujeito feminino não pode ser ouvido ou lido” (SPIVAK, 2010, p. 165) por aqueles que ocupam posições de poder e privilégio. Então, é necessário criar espaços nos quais as mulheres subalternizadas possam falar por si mesmas, sem intermediações ou mediadores que exerçam a função de porta-vozes. Para Spivak, a capacidade da fala não basta em si, mas é indispensável, criar espaços de escuta, no qual estas mulheres possam serem ouvidas. Como porta-voz da sua própria história, realidade, corpo e representação, pois sem essas dimensões “a mulher subalterna continuará tão muda como sempre esteve” (SPIVAK, 2010, p. 112).

Em *Esclarecimento* vemos um duplo movimento insurgente que rompe com a estratégia de proteção do grupo hegemônico da raça branca. A performance cria espaços de enunciação, de condições de autorrepresentação que tenciona os discursos hegemônicos, questiona e combate as narrativas coloniais ao tratar de questões que atravessam a sua existência de mulher negra dentro da sociedade. Para isso, ela produz uma linguagem a partir da sua realidade. Como afirma bell hooks: “a linguagem é também um lugar de luta” O

oprimido luta na linguagem para recuperar a si mesmo — para reescrever, reconciliar, renovar. Nossas palavras não são sem sentido. Elas são uma ação — uma resistência” (hooks, 2019b, p.73). Bynum luta na linguagem para (re) existir, agenciar e sobreviver às estruturas coloniais que atravessam a sua realidade, despertando consciências críticas pela ação. “Não invento nada novo, apenas questiono o que já existe e está diante dos nossos olhos” (BYNUM, 2020). Como afirmava Lélia González a partir das ideias do cientista e filósofo Molefi Kete Asante: “toda linguagem é epistêmica. Nossa linguagem deve contribuir para o entendimento de nossa realidade” (GONZÁLEZ, 2020, p. 136). E a ação produzida pela artista contribui para o entendimento da condição da mulher negra na sociedade.

De um lado, se sua performance pode ser lida como uma crítica ao emudecimento da mulher negra, pois não ouvimos literalmente a sua voz durante toda a ação, por outro, diria que é pela linguagem – ligada a elementos de sua própria experiência, àquilo que se desenrola ao seu redor, perpassado por sua própria subjetividade – que Olyvia Bynum reivindica e conquista o direito de falar sobre questões que dizem respeito à estrutura social e racial do Brasil. Ela, como uma pessoa que sofre na própria pele, pode falar por si, como protagonista da própria luta, corpo, voz e ação. Isso vai de acordo ao que nos ensina Leda Maria Martins:

O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, nesse sentido, significa inscrever, repetir transcribendo, revisando, e representa ‘uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatária. (MARTINS, 2022, p. 130)

A sua forma de intervir no mundo pela performance estilhaça a invisibilidade e o pacto do silêncio direcionado aos corpos negros para falar de questões emergentes. Encontra nessa linguagem um caminho para reivindicar os direitos de quem ainda não os têm, de quem ainda está à margem da estrutura social, política e econômica. Como também se constrói um espaço de escuta ao produzir um discurso crítico que procura influenciar e alterar a forma como percebemos as mulheres negras no mundo contemporâneo. Ao assistir sua performance, o espectador tem a possibilidade de não só de ouvir as vozes emergentes e as condições daquelas que se encontram soterradas, sepultadas pelo epistemicídio, mas de refletir sobre as possíveis formas de subversão das pessoas historicamente emudecidas, assim como também, de formar alianças políticas sobre tal realidade.

A ação causa um incômodo muito forte. O ritual de humilhação e de violação da artista provoca sensações perturbadoras a quem assiste o vídeo da performance. Faz com que o espectador se afunde na cadeira, por demonstrar o âmago das relações sociais e raciais, por

tornar visível as tensões da realidade racial, o “não-dito” dentro das instituições, as normas e o poder hegemônico vivido pelos corpos em sociedade. Ela provoca uma reflexão muito profunda sobre as violências, exclusão, empobrecimento e opressões dirigidas às mulheres não brancas. Elucida as palavras de Nilma Lino Gomes ao afirmar que:

No Brasil, o racismo, a discriminação e o preconceito racial que incidem sobre os corpos negros ocorrem não somente em decorrência de um pertencimento étnico expresso na vida, nos costumes, nas tradições e na história desse grupo, mas pela conjugação desse pertencimento com a presença de sinais diacríticos, inscritos no corpo. Esses sinais remetem a uma ancestralidade negra e africana que se deseja ocultar e/ou negar. Além disso, são vistos como marcas de inferioridade. (GOMES, 2020, p. 40)

Nessa esteira, outro ponto discutido por Spivak que *Esclarecimento* faz lembrar se refere à noção de violência epistêmica e o silenciamento do sujeito subalternizado, mais especificamente da mulher subalternizada a partir de críticas ao imperialismo implícito no trabalho de teóricos ocidentais, “interessados na voz do Outro” (SPIVAK, 2010, p. 73) sob a perspectiva eurocêntrica. Com isso, ocupando uma posição específica e privilegiada de fala que teriam a “permissão de narrar” a história, em especial do sujeito não europeu. Uma apropriação benevolente do Primeiro Mundo e a reinscrição do Terceiro Mundo como um Outro. Spivak problematiza as implicações de como o sujeito do Terceiro Mundo é representada no discurso ocidental.

Spivak faz críticas severas aos intelectuais, em particular Deleuze e de Foucault ¹⁷⁴, que falam a partir do Primeiro Mundo, sob a padronização e regulamentação do capital socializado, mas ignoraram tanto a violência epistêmica do imperialismo quanto a divisão internacional do trabalho. Segundo ela, isso não teria menos importância se eles não tocassem nos assuntos do Terceiro Mundo. Nesse viés, falta-lhes uma leitura das narrativas mais ampliadas do imperialismo.

Foucault continua a crítica ao marxismo invocando a descontinuidade geográfica. A verdadeira marca da “descontinuidade geográfica (geopolítica)” é a divisão internacional do trabalho. Mas Foucault usa o termo para distinguir entre a exploração (extração e apropriação de mais-valia; leia-se, o campo de análise

¹⁷⁴ O fato de Deleuze e Foucault ignorarem tanto violência epistêmica do imperialismo quanto divisão internacional do trabalho teria menos importância se eles não tocassem, ao encerrar, nos assuntos do Terceiro Mundo. Mas, na França, é impossível ignorar o problema do *tiers monde* - os habitantes das ex-colônias francesas na África. Deleuze limita sua consideração sobre o Terceiro Mundo àquela velha elite nativa local e regional que é, idealmente, subalterna. Nesse contexto, as referências à manutenção de um exército de mão obra excedente levam a um sentimentalismo étnico ao reverso. Visto que ele está falando da herança do imperialismo territorial do século 19, sua referência é o Estado-nação mais do que o centro globalizante (...).(SPIVAK, 2010, p 9)

marxista) e a dominação (estudos de “poder”), e para sugerir o maior potencial deste para uma resistência baseada em uma política de alianças. Ele não pode admitir que tal acesso monista e unificado ao conceito de “poder” (metodologicamente pressuposto em Sujeito-de-poder) é possibilitado por um certo nível de exploração, pois sua visão de descontinuidade geográfica é geopoliticamente específica para o Primeiro Mundo (...). Foucault é um pensador brilhante do poder nas entrelinhas, mas a consciência da reinscrição topográfica do imperialismo não faz parte de suas pressuposições. Ele é cooptado pela versão restrita do Ocidente produzida por essa restrição e, assim, colabora para consolidar seus efeitos. (SPIVAK, 2010, p. 92-93)

Segundo a autora, o exemplo contundente da violência epistêmica, “é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária subjetividade”. (SPIVAK, 2010, p 60). Trata-se de demonstrar como uma explicação e uma narrativa da realidade foram estabelecidas como normativas sem lugar de fala geopolítico. No entanto, elas partem do ocidente, como exemplificado no livro da autora por meio da análise da narrativa da codificação da lei hindu.

A violência epistêmica consiste na tática de invisibilizar e expropriar a pessoa subalternizada de qualquer possibilidade de representação, silenciando-a. O que não deixa de ser também, como diria Sueli Carneiro, uma estratégia colonial que visa destruir e aniquilar outras formas de conhecimento de um determinado povo e seus modos de produção. A prática do(a) intelectual/pesquisador (a), segundo Spivak, seria ficar atento para não emudecer (mais) o subalterno, e sim ser um veículo para que este possa falar e ser ouvido. Da mesma forma, ela alerta, que o subalterno não deve configurar apenas um “objeto” a ser revelado ou conhecido pelo intelectual que deseja falar pelo outro.

Esclarecimento é, então, uma ação que possibilita repensar a experiência colonial e a história sob a perspectiva daquelas cujas vozes não podem ser ouvidas, aquelas pertencentes a um grupo de subordinados, as que historicamente têm menos espaço para falar, a 'não-elite', tornando visível as relações de poder e o que não é visto. As duas mãos que carimbam de branco a artista, com tapas, até que a imagem quase desaparece no fundo branco, performam os papéis dos colonizadores retirando os elementos marcadores da identidade negra para impor-lhe a sua cultura, seus valores, sua a religião, sua língua, suas tradições culturais. Todo o processo de descaracterização do seu rosto aponta para essa questão. Simbolicamente, o seu embranquecimento, pode ser visto como uma determinada visão de mundo que se impõe sobre seu corpo, impossibilitando qualquer tipo de sistema de conhecimento, produção de saberes e visões de mundo que este corpo possa ter. A sua existência é negada e seus saberes rejeitados. É pela ação da artista que entendemos que a dominação europeia não se limitou a

territórios físicos, mas também simbólicos, gerando a marginalização e invalidação das formas de conhecimento das pessoas subalternizadas. Conforme Sueli Carneiro:

Dinâmica e produção que tem se feito pelo rebaixamento da auto-estima que compromete a capacidade cognitiva e a confiança intelectual, pela negação aos negros da condição de sujeitos de conhecimento, nos instrumentos pedagógicos ou nas relações sociais no cotidiano escolar, pela deslegitimação dos saberes dos negros sobre si mesmos e sobre o mundo, pela desvalorização, ou negação ou ocultamento das contribuições do Continente Africano ao patrimônio cultural da humanidade, pela indução ou promoção do embranquecimento cultural, etc. A esses processos denominamos, nesta tese, de epistemicídio. (CARNEIRO, 2005, p. 324)

A ação da artista, enquanto mulher negra, aponta para uma crítica tanto ao falso jargão de que “mulher não oprime mulher, precisamos ter sororidade entre nós”, como também para o *status* da mulher negra como de o “outro” do outro, pontuado por Grada Kilomba (2019). Por isso é preciso lembrar-se de que ideia da *sororidade* trata-se de uma noção de universalidade entre mulheres como um grupo coletivo, genderizado e oprimido em uma sociedade patriarcal. A etimologia da palavra *sororidade* vem *sóror*, termo do latim que significa irmãs. A partir do termo, o feminismo deve ser ancorado no apoio e na união entre as mulheres. Supõe a crença em uma conexão familiar entre todas as mulheres do mundo e um desejo por uma cumplicidade entre mulheres dentro de um dominado por homens. No entanto, tal universalidade e homogeneidade da categoria “mulher” é falsa, pois é referenciada a partir uma noção branca de mulheridade, conservadora e liberal, negligencia a história da escravidão, do colonialismo e do racismo nos quais as mulheres *brancas* têm recebido sua parcela de “poder branco” masculino em relação tanto a mulheres negras quanto a homens negros. As mulheres brancas seriam relutantes em se enxergarem como opressoras, em consequência da opressão de pessoas negras a partir do imperialismo e do colonialismo. Mulheres em condições de vida privilegiadas usam o poder da classe e da raça para dominar outras mulheres, contribuindo na subordinação e desumanização de mulheres favorecidas. Como diria, bell hooks (2015, p. 199) são “mulheres que não se opunham ao patriarcado, ao capitalismo, ao classismo e ao racismo se rotularam ‘feministas’”. O medo é o de enfrentar o racismo em seu contexto histórico, político e cultural. Dentro dessa discussão, bell hooks afirma que:

Muitas mulheres brancas encontraram no movimento de mulheres uma solução libertadora para dilemas pessoais. Tendo se beneficiado diretamente do movimento, elas são menos propensas a criticá-lo ou a fazer um exame rigoroso de sua estrutura do que aquelas que consideram que ele não teve um impacto revolucionário na sua vida ou na vida do conjunto de mulheres em nossa sociedade. Mulheres não brancas

que se sentem afirmadas dentro da atual estrutura do movimento feminista (embora possam formar grupos autônomos) também parecem achar que suas definições de “linha justa”, seja na questão do feminismo negro ou em outras, são o único discurso legítimo. Ao invés de incentivar uma diversidade de vozes, o diálogo crítico e a polêmica, elas, assim como algumas mulheres brancas, procuram sufocar a dissidência. (hooks, 2015, pp. 201-202)

Segundo Kilomba, o modelo de mundo dividido entre homens poderosos e mulheres subordinadas tem sido fortemente criticado pelas feministas negras. Em primeiro lugar, porque ele ignora estruturas raciais de poder entre mulheres diferentes. Em segundo lugar, porque ele não explica por que homens negros não lucram com o patriarcado. Em terceiro lugar, porque não considera que, devido ao racismo, o modelo de gênero é construído para mulheres negras diferente das construções da feminilidade branca. E por fim, porque esse modelo implica um universalismo entre mulheres, que localiza o gênero como foco primário e único de atenção e, desde que “raça” e racismo não são contemplados, tal ideia relega as mulheres negras à invisibilidade (KILOMBA, 2019, p. 101). Este modelo nega a voz das mulheres negras, seus sofrimentos e especificidades que marcam as experiências na diáspora negra. Ou seja, existe uma dificuldade em se enxergar as dores que só as mulheres negras reconhecem, tornando-se completamente invisibilizada dentro do feminismo global e hegemônico como voz única.

Dentro dessa dimensão de falso universalismo,

a realidade, e as preocupações e reivindicações de mulheres negras tornam-se específicas e ilegítimas, enquanto as experiências de mulheres brancas prevalecem como universais, adequadas e legítimas. Como é geralmente argumentado por feministas brancas: feminismo é sobre sexismo, não sobre racismo. (KILOMBA, 2019, p. 102)

Outro aspecto diz respeito à posição que a mulher negra assume dentro de uma sociedade patriarcal de supremacia branca. Se o racismo força a pessoa negra/o/e a existir como “Outra”, Kilomba aponta que a intersecção das opressões de gênero e de raça, que incidem sobre as mulheres negras, resulta em um tipo de ausência de duplo que promove um movimento de asfixia social a tais mulheres. Um estado de Outridade dupla, por não ser nem brancas nem homens. Como argumenta Patricia Hill Collins, “raça e gênero podem ser analiticamente distintos, mas na vida cotidiana das mulheres negras elas operam conjuntamente” (HILL COLLINS, 2020, p. 165).

Em uma sociedade racista, mulheres brancas sofrem as consequências da opressão de gênero, mas não sofrem a opressão de raça. Enquanto os homens negros sofrem as

consequências do racismo, mas por serem homens numa sociedade patriarcal, não sofrem a opressão de gênero. Dito de outro modo: “os homens negros podem ser vitimados pelo racismo, mas o sexismo lhes permite atuar como exploradores e opressores das mulheres. As mulheres brancas podem ser vitimizadas pelo sexismo, mas o racismo lhes permite atuar como exploradoras e opressoras de pessoas negras” (hooks, 2015, pp. 207-208). Ambos encontram condições de se constituírem enquanto “sujeito/a”. No entanto, a mulher negra ocuparia o não-lugar. Ela seria a antítese tanto da branquitude quanto da masculinidade. É sobre essa perspectiva, Grada Kilomba afirma:

As mulheres *brancas* têm um status oscilante, como o eu e como a “*Outra*” dos homens *brancos* porque elas são *brancas*, mas não homens. Os homens *negros* servem como oponentes para os homens *brancos*, bem como competidores em potencial por mulheres *brancas*, porque são homens, mas não são *brancos*. As mulheres *negras*, no entanto, não são *brancas* nem homens e servem, assim, como a “*Outra*” da alteridade. (KILOMBA, 2019, p. 191)

Neste contexto, *Esclarecimento* nos faz perceber que a mulher negra, está na condição de “*Outra*” da alteridade, tal posicionalidade as colocam num local de mais difícil reciprocidade pela “discriminação interseccional” (CRENSHAW, 2002), limitando as chances de sucesso das mulheres negras. Uma posição que é de marginalidade e silêncio imposto. Vozes abafadas, desconsideradas, silenciadas pelo patriarcado capitalista dominante, pela dominação hegemônica do pensamento feminista burguês, por parte também de mulheres conversadoras e liberais (hooks, 2015). A sua voz não pode ser ouvida, pois não faz eco das visões do discurso dominante do que é ser mulher.

O silêncio é uma escolha estética que ressoa por toda sonoridade da performance. Ele pode ser entendido tanto como uma metáfora que ilustra a luta das pessoas colonizadas para acessar a representação dentro de regimes brancos dominantes que os priva do direito à autorrepresentação. É também uma crítica ao processo de naturalização da inferioridade da mulher negra secularmente desencadeado pela condição de escravizada, o qual os seus conhecimentos produzidos têm sido constantemente desacreditados, inválidos, lidos como *conhecimento subjugado*. Sob o argumento de que seus trabalhos não constituem pesquisas legítimas, não servem como chave de leitura da realidade estrutural e social do país. Observe, por exemplo, como a produção de conhecimento desenvolvido por intelectuais negras como Lélia González e Beatriz Nascimento foi, durante muito tempo, negado nos currículos acadêmicos do Brasil. “Uma vez que homens brancos da elite controlam as estruturas de

validação do conhecimento ocidental, seus interesses permeiam temas, paradigmas e epistemologias do trabalho acadêmico” (HILL COLLINS, 2020, p. 139).

No Brasil, ter uma mulher negra intelectual nos espaços de produção de conhecimento, dentro das comunidades acadêmicas e na cultura ainda causa espanto para uma boa parcela da população. “Muitas mulheres negras não são vistas como testemunhas confiáveis de suas próprias experiências. Nesse contexto, as mulheres negras acadêmicas que escolhem acreditar em outras mulheres negras podem ser vistas como suspeitas” (HILL COLLINS, 2020, p. 146).

Pode-se entender que a ação de Olyvia Bynum performa as consequências do racismo como produto e processo que sequestra e desarticula os valores, os sistemas de referência das culturas não brancas, assim como a naturalização das epistemologias hegemônicas que tem sua base centrada em uma matriz monocultural, logocêntrica, europeia. A destruição das culturas que não estão sob o paradigma eurocêntrico – a rejeição das múltiplas vozes de conhecimentos dos povos não brancos e a negação do estatuto de humano para africanos e indígenas na história da modernidade colonial – pode ser interpretada como as mãos brancas que entram no vídeo e retiram os símbolos que remetem a herança cultural africana no Brasil – ex. brincos, tecidos, flores, colar, cabelos trançados dentre outros – que vestiam e caracterizavam a performer.

O tratamento conferido ao corpo de Bynum denuncia que ela está mergulhada na “zona de não-ser”, entendida como “uma região extraordinariamente estéril e árida” (FANON, 2008, p. 26), para onde as pessoas colonizadas são empurradas porque sua humanidade é questionada. É por sua existência ser lida pelo olhar colonizador, a partir desta zona, que seu corpo é objetificado, desumanizado, docilizado, pois a sua humanidade não é reconhecida por aqueles que a violam. É o tratamento dado aos colonizados, aos espoliados deste mundo, aos condenados da terra esculpidos como não semelhantes ao europeu para que a barbárie seja autorizada: “Por ser uma negação sistematizada do outro, uma decisão furiosa de recusar ao outro qualquer atributo de humanidade, o colonialismo compele o povo dominado a interrogar-se constantemente: ‘Quem sou eu na realidade?’” (FANON, 1968, p. 212).

Dentro desta questão, a presença da artista durante toda a performance faz lembrar sobre o “esquema epidérmico racial”. No capítulo “a experiência vivida do negro de Pele negra, máscaras brancas” (2008), Frantz Fanon demonstra uma série de representações e

ataques verbais que lhe são designados enquanto homem negro vivendo na França, provocando estilhaçamentos na sua subjetividade:

“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. Eu não agüentava mais, já sabia que existiam lendas, histórias, a história e, sobretudo, a *historicidade* que Jaspers havia me ensinado. Então o esquema corporal, atacado em vários pontos, desmoronou, cedendo lugar a um esquema epidérmico racial. (FANON, 2008, p. 105)

Na descrição do autor tem-se a epidermização do racismo, ou seja, o enclausuramento dos corpos negros pelos olhares imperiais e racistas, atribuído a esses lugares e posições sociais a partir da cor da pele, traços fenótipos ou aparência física. Bynum atua sobre a violência epistemicida contida na bestialização das/os dominadas/os, no “esquema racial” inscrito na sua pele dentro de uma sociedade racista e sexista. Pela performance, ela produz fabulações críticas sobre as projeções fetichizadas, as “memórias, lendas, piadas, comentários, histórias, mitos, experiências, insultos, tudo isso inscrito simbolicamente na superfície das nossas peles, nos dizendo onde sentar e onde não, aonde ir e aonde não, com quem falar e com quem não falar. Nos movemos no espaço, em alerta, através desse esquema epidérmico racial” (KILOMBA, 2019, pp. 174-175).

Durante a performance, seu penteado e os seus cabelos trançados¹⁷⁵ – símbolo de afirmação racial e estética de várias nações ou etnias da África – sendo desfeito por mãos brancas, os adornos coloridos agregados ao cabelo retirados e as tranças cortadas uma por uma, aludem às humilhações públicas vivenciadas por homens e mulheres escravizados que, ao serem traficados para o território brasileiro tinham seus cabelos e suas barba raspadas pelos colonizadores, como estratégia de erradicação de suas culturas. Ou seja, uma tentativa de distanciar as pessoas africanas escravizadas de sua origem cultural, minando qualquer sentimento de pertencimento étnico que esses pudessem carregar a partir dos seus cabelos. Dessa forma, a intelectual Nilma Lino Gomes, evidência que:

¹⁷⁵ Ao analisar as performances de Priscila Rezende estas questões foram debatidas.

Por aproximadamente quatrocentos anos, uma estimativa de vinte milhões de homens, mulheres, crianças foram removidos à força das suas casas e arrastados para o mercado de escravos de maneira desonrosa. Os cativos eram vendidos para comerciantes de escravos europeus e árabes. A maioria dos escravos estava entre dez e vinte quatro anos e levada da África Central e Ocidental. Mais tarde, os habitantes do Senegal, da Gâmbia, de Serra Leoa, de Gana e da Nigéria também foram muito procurados graças às suas habilidades especiais na agricultura, na feitura de joias, na tecelagem do algodão e trabalhos com madeira. Nesse processo de escravização, a primeira coisa que os comerciantes de escravos faziam com sua carga humana era raspar a cabeça, se isso já não tinha sido feito pelos seus captores. Era uma tremenda humilhação para um africano ser capturado por um membro de outra etnia ou por um mercador de escravos e ter seu cabelo e sua barba raspados, dando-lhe a aparência de um prisioneiro de guerra. Nesse sentido, quanto mais elementos simbólicos fossem retirados, capazes de abalar a auto-estima dos cativos, mais os colonizadores criavam condições propícias para alcançar com sucesso a empreitada comercial (...). A cabeça raspada era uma das estratégias dos colonizadores europeus na tentativa de erradicar a cultura dos africanos escravizados, alterando radicalmente a sua relação com o cabelo (...). (GOMES, 2006, p. 359)

Na performance, após retirar de tais objetos, as mãos brancas agridem, desqualificam e desumanizam a artista, jogando o pó branco no busto até que sua imagem seja visivelmente desconfigurada. Fato que, perante a exibição do trabalho, nos causa estranhamentos, desconfortos e espanto, pode ser lida metaforicamente como uma afirmação da hegemonia epistemológica da modernidade europeia, com sua perspectiva única de legitimação do conhecimento e exclusão da produção de conhecimento dos povos colonizados que foram relegados ao espaço da subalternidade e inferioridade perpétua, traduzida no que Ramon Grosfoguel conceitua de “racismo epistêmico”, entendido como a epistemologia eurocêntrica ocidental dominante que não admite nenhuma outra epistemologia como espaço de produção de pensamento crítico nem científico (GROSFOGUEL, 2007).

Bynum, ao produzir um discurso estético que elucida as vozes críticas provenientes dos grupos que foram discriminados /inferiorizados pelo racismo epistêmico hegemônico, enuncia que a realidade histórico-social em que vivemos foi moldada “fundamentalmente nos últimos quinhentos anos pelas realidades da dominação europeia e pela consolidação gradual da supremacia branca global” (MILLS, 1997 *apud* CARNEIRO, 2005, pp. 46-47). E aponta que, nesse sistema, enquanto a produção do conhecimento dos sujeitos ocidentais brancos tem reconhecimento e legitimidade, a produção dos classificados como não-brancos é tida como folclore, mitologia ou cultura; nunca conhecimento de igual para igual com o ocidente.

A estratégia simbólica da artista de estar sentada e parada faz pensar como a experiência social de pessoas negras/os/es e o seu corpo são tratadas/os/es como “objetos de pesquisa” de pessoas brancas. As/os/es pesquisadoras/ies e intelectuais brancos especialistas em “negro” no Brasil: “aquele que quer saber do outro, não revelando sobre si para ele”

(CARDOSO, 2014, p. 159). A ação da artista, elucida a “ignorância branca” nomeada por Mills, isto é, a estratégia de reificar as pessoas negras/os/es como destituído de racionalidade e condicionadas em mero objeto de pesquisa das epistemologias hegemônicas. Na academia, as pessoas brancas se colocam sempre como sujeito/a, responsáveis por estudar e definir a realidade dos outros, descartando as pessoas negras da condição de produtores de saber e detentores de poder. Repetindo o estatuto colonial que define que estas não podem ser tratadas como sujeitos políticos e de conhecimento. É a legitimidade do discurso do branco sobre o negro: “no ambiente acadêmico ser branco significa ser o cientista, o cérebro, aquele que produz o conhecimento. Enquanto ser negro significa ser o objeto analisado por ele” (CARDOSO, 2014, p. 17).

Ao estudar o processo de objetificação do negro nas ciências no Brasil, Sueli Carneiro (2004) aponta que, no campo de produção acadêmica sobre as relações raciais ou dos estudos raciais, as pessoas negras estiveram excluídas como sujeitos produtores dessas reflexões. Segundo a autora, em 1988, data da celebração do Centenário da Abolição da Escravidão, uma comissão de notáveis intelectuais e pesquisadores brasileiros especializados na temática racial foi formada sem a presença de um negro sequer.

Tal ausência foi explicada pelo coordenador da comissão da seguinte forma: “O problema é que até agora não conseguimos encontrar num país elitista como o nosso, nenhum negro que seja doutor em história. Por mais que procurássemos”. (Revista Veja, nº 835, 05 Set. 84 *apud* CARNEIRO, 2004, p. 60). Posicionamento errôneo, pois desconsiderou a vasta produção historiográfica de autores como Joel Rufino, um Clóvis Moura ou Milton Santos, entre outros, já tinham àquela época. Como diria o pesquisador Lourenço de Cardoso, “o ‘negro-objeto’ foi fundamental para a história pessoal de alguns brancos ao passo que contribuíram com a construção de suas carreiras na universidade. Depois disso, puderam tratar de outros temas. Afinal, o branco se incumbem de pensar todos os assuntos” (CARDOSO, 2014, p. 250).

Do ponto de vista estético, a artista está colocada na condição de “objeto”. Na performance, ela está parada. Sem movimento externo, não reage às mãos que retiram seus pertences e que violam o seu corpo. O seu rosto não expressa nenhuma reação ou emoção. Essas mãos, talvez, possam ser lidas metaforicamente como a dissecação científica do seu corpo como “objeto” que se presta à espoliação e ao consumo. Enquanto objeto, não tem vida própria, não pode falar, não pode ser ouvido e dialogar. Um objeto é algo que se coloca fora,

distante. Algo sem vida, algo que existe apenas para observado, estudado, analisado. Um objeto é algo que não pensa, algo não cria, algo que não resiste, algo que não é.

Pela percepção da ação, percebemos que o “objeto” de pesquisa se rebela, se revolta e se coloca como autora e autoridade da sua própria história, corpo e ação, revelando a violência da sua própria objetificação aos olhos dos espectadores. Ela vomita imagetivamente os sistemas de opressão diante dos olhos do público. Trata-se de um gesto subversivo e simbólico de reivindicação das pessoas colonizadas pelo respeito aos seus modos de existência, seus conhecimentos, seus costumes e suas tradições.

Sem dúvida, a experiência de ver a agressão racista de ter sua identidade retirada e sua subjetividade e reduzida a uma existência de objeto, nos atravessa, nos mobiliza, nos leva a refletir quando tratamos outras pessoas como objetos e quando nos tornamos objetos dentro da fase atual do capitalismo em que vivemos. Performar se torna um ato político de luta pela existência como sujeita. As pessoas que observam a performance se sentem desconfortável e constrangidas com todo percurso da ação. A sua performance se coloca como uma reação de potência ao epistemicídio¹⁷⁶, ao processo de morte, devolvendo o desprezo, a ofensa, o insulto e o direcionado aos corpos negros no Brasil. Sua ação, talvez, possa ser fonte de transformações, novas atitudes e novos caminhos políticos, pois a partir dela é preciso ver com olhos descolonizados a negritude no Brasil.

Outro aspecto que a performance de Bynum nos faz perceber é sobre a importância da implementação e aplicação das leis nº 10.639/03 (BRASIL, 2003) e 11.645/08¹⁷⁷ (BRASIL,

¹⁷⁶ “Na sua versão mais contemporânea nas universidades brasileiras, o epistemicídio, [...], se manifesta também no dualismo do discurso militante versus discurso acadêmico, através do qual o pensamento do ativismo negro é desqualificado como fonte de autoridade do saber sobre o negro, enquanto é legitimado o discurso do branco sobre o negro. Via de regra a produção branca e hegemônica sobre as relações raciais dialoga entre si, deslegitimando a produção dos pesquisadores e ativistas negros sobre o tema. Isso é claramente manifesto nas listas bibliográficas utilizadas onde, via de regra, figuram autores negros não-brasileiros, ou no fato de quão poucos intelectuais negros brasileiros alcançaram prestígio nacional e internacional. Os ativistas negros, por sua vez, com honrosas exceções, são tratados, pelos especialistas da questão racial, como fontes de saber mas não de autoridade sobre o tema. Os pesquisadores negros em geral são reduzidos também à condição de fonte e não de interlocutores reais no diálogo acadêmico, quando não são aprisionados exclusivamente ao tema do negro”. Cf. CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-Ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

¹⁷⁷ Em janeiro de 2003, o então presidente da República Luís Inácio Lula da Silva promulgou a Lei 10.639, alterando a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira (LDB), tornando obrigatório nas escolas públicas e privadas da Educação Básica, o ensino de História e Cultura Africana e Afro-Brasileira. Em março de 2008, foi sancionada a Lei 11.465/08 que substitui a Lei 10.639, passando a incorporar também a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura dos povos indígenas. Em relação as Leis 10639/2003 e 11645/2008, sugere-se as seguintes leituras:

GOMES, N. L. Limites e possibilidades da implementação da Lei 10.639/03 no contexto das políticas públicas em educação. In: HENRINGER, R.; PAULA, M. de. (Orgs). *Caminhos convergentes: estado e sociedade na superação das desigualdades raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Heinrich Böll, 2009. p. 39-75.

2008) no tecido social brasileiro. Estas, por sua vez, são frutos de um grande processo de reivindicações históricas, políticas e sociais dos movimentos negros e indígenas por uma prática pedagógica antirracista e comprometida com a construção de uma nação democrática, multicultural, pluriétnica, transformando as estruturas políticas ao levar em consideração as múltiplas vozes dos grupos étnico-raciais na organização das normas e regras que regem à sociedade brasileira.

As leis alteraram a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) para incluir a obrigatoriedade da temática da História e Cultura africana, afro-brasileira e indígena, respectivamente, em todo o currículo da Educação Básica no Brasil. Como pode ser visto no parágrafo 1 do artigo 26-A da lei 11.645/08:

§ 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil. (BRASIL, 2008)

Podemos encontrar uma antecipação da importância destas leis nas palavras da historiadora e militante do movimento negro brasileiro, Beatriz Nascimento no documentário¹⁷⁸ *O negro da senzala ao soul* (1977), realizado pelo Departamento de Jornalismo da TV Cultura de São Paulo, ao dizer:

Sobre a história do Brasil, eu gostaria de dizer uma frase de Zélio Rodrigues que já se tornou uma afirmação geral, é que a história do Brasil é uma história escrita por mãos brancas. Tanto os negros quanto os índios, e os povos que viveram aqui, juntos com os brancos ainda não tem a sua história escrita e isso é um problema muito sério porque a gente frequenta a universidade e a escola e não tem uma visão correta do passado da gente, do povo negro. Então ela não foi somente omissa, ela foi muito mais terrível na parte em que ela não foi omissa. Ela negligencia parte muito importante e deforma muito a história do negro. Ela trata basicamente da escravidão, deixando de lado outras formas do negro viver no Brasil, como foi o processo de alforria que teve durante todos os quatro séculos de escravidão e principalmente, com relação ao quilombo. (NASCIMENTO, 1977)

BATISTA, Raquel Rua Batista. *Na escola com os orixás: o ensino das religiões afro-brasileiras na aplicação da Lei 10.639* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011

OLIVEIRA, Rosenilton Silva de. *Educação para a diversidade racial no contexto brasileiro: o contexto das leis 10639/2003 e 11645/2008*. Argumentos, v. 15, n. 1, jan/jun (2018). Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/argumentos/article/view/995/665>.

SAMPAIO, Daiara Hori. *UKUSHÉ KITI NIÍSHÉ: Direito à memória e à verdade na perspectiva da educação cerimonial de quatro mestres indígenas*. / Daiara Hori Sampaio - Tukano; orientação de Nair Heloisa Bicalho de Sousa. - Brasília 2018.

¹⁷⁸NASCIMENTO, Beatriz. *O negro da senzala ao soul* (1977). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5AVPrXwxh1A&t=490s>. Acesso em: 19 mai. 2021.

Nas palavras do líder indígena, ambientalista, ativista e escritor brasileiro Ailton Krenak ao falar da “descoberta” do Brasil pelos colonizadores brancos europeus e a descoberta do Brasil para os povos indígenas também aparece essas questões:

Eu acho que teve uma descoberta do Brasil pelos brancos em 1500, e depois uma descoberta do Brasil pelos índios na década de 1970 e 1980. A que está valendo é a última. Os índios descobriram que, apesar deles serem simbolicamente os donos do Brasil, eles não têm lugar nenhum para viver neste país. Terão que fazer esse lugar existir no dia a dia. Não é uma conquista pronta e feita. Vão ter que fazer isso dia a dia, e fazer isso expressando sua visão de mundo, sua potência como seres humanos, sua pluralidade, sua vontade de ser e viver. (KRENAK, 2015 *apud* SAMPAIO, 2018, p. 15)

Tomando como referência tanto das palavras de Beatriz Nascimento quanto as de Ailton Krenak, compreendemos que apenas uma matriz étnica narra a história do país, partindo de uma perspectiva hegemônica que negligenciou e omitiu as diversas vozes dos povos africanos e ameríndios como matrizes fundantes da formação da sociedade nacional. As leis são uma possibilidade de rompimento com políticas de invisibilidade que atuam sobre estes grupos sociais historicamente discriminados. Colocam aquelas/ies que tanto lutam por justiça e reconhecimento para narrar suas próprias histórias, construir discursos, referências (históricas e culturais) e restituir imagens que lhe são de direito, de acordo com seus próprios interesses humanos. Temos uma visão deturpada do passado por aqueles que puderam escrever a “história oficial” feita por homens brancos elitistas reprodutores de uma cosmovisão europeia.

A intelectual Nilma Lino Gomes destaca a importância da lei 10.639/03 como política pública de ampliação de responsabilidade do Estado brasileiro diante da existência do racismo, da complexidade, tensões em torno das questões raciais e na garantia dos direitos negados da população negra:

O papel indutor dessa Lei como política pública aponta para a ampliação da responsabilidade do Estado diante da complexidade e das múltiplas dimensões e tensões em torno da questão racial. Nesse processo, o conjunto de direitos negados à população negra e reivindicados historicamente pelo movimento negro exige o dever do Estado no reconhecimento e legitimação da questão racial nas políticas públicas das áreas da saúde, trabalho, meio ambiente, terra, juventude, gênero. Dada essa interrelação, a implementação da Lei 10.639/03 – entendida como Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – poderá instigar o Estado para a implementação de políticas públicas que garantam a totalidade dos direitos da população negra. (GOMES, 2009, p. 42)

A militante indígena, feminista educadora e artista visual Daiara Tukano, estudando o direito à memória e à verdade de acordo com a visão dos povos indígenas, em relação a lei 11.645/08, lembra que:

A inclusão da questão indígena dentro do sistema de ensino brasileiro é também do interesse daqueles que se consideram descendentes, que aprenderam nas escolas uma história escrita pelo olhar colonizador, que omite a riqueza cultural e a diversidade dos povos originários, sua complexidade, imaginário e estética; a Lei nº11.645/2008 é fundamental para a educação por uma identidade brasileira reconhedora de todas suas matrizes, autora de uma história sem silenciamentos e orgulhosa de sua memória dos povos ancestrais deste pedaço do mundo. (SAMPAIO, 2018, p. 53)

Importante realçar que, se o ponto central das leis é o combate às manifestações do racismo e todas as formas de discriminação racial/étnica – como os estereótipos negativos, a reprodução de imaginários distorcidos, redutores, cristalizados que servem de justificativas para a perpetuação do racismo – elas também estão voltadas para um reposicionamento, um reconhecimento, uma redefinição e valorização da história, cultura, memória e identidade das populações submetidas ao projeto colonial-escravagista no Brasil, seus impactos, consequências, continuidade e desdobramentos até os dias de hoje, concedendo privilégios sociais para uns e desvantagens para outros.

Se as leis intencionam uma reeducação das relações étnico-raciais da população brasileira para uma sociedade antirracista e, se racismo é a negação da alteridade do Outro, a intelectual Rosane Borges destaca que:

(...) o que está em causa nas Leis 10.639 e 11.645 é a busca por reconhecimento e adoção de um sistema educativo que exerça a alteridade. Acolher o Outro, em sua plenitude e complexidade, como condição de acolher a mim mesmo, sem reduzi-lo a categorias estereotipantes, vem sendo o desafio renovado da política global. (BORGES, 2015, p. 750)

Para Grada Kilomba, a descolonização do conhecimento é encontrar e explorar formas alternativas e emancipatórias para sua produção, que estejam fora dos parâmetros clássicos, enquanto que a ação de Olyvia Bynum se alinha a este pensamento, penso eu, porque ela inventa uma linguagem alternativa e contestatória para falar da situação da mulher negra e do epistemicídio do Brasil. A ação suscita reflexões críticas sobre as consequências da colonização na maneira de pensar, criar conceitos, explicar realidades e de organizar a vida social dos países que foram colonizados, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo das noções de colonialidade. Ela nos faz perceber que as estruturas subjetivas,

os imaginários e a violência epistemológica com sua lógica desumanizante ainda estão fortemente presentes no cotidiano.

As colonialidades estão vivas e se mantêm em dinâmica, seja no uso de material didático com conteúdo racistas sem uma reflexão crítica, ou nos critérios para o bom trabalho acadêmico com uma referencial instalado naquilo que simbolicamente tem representado o poder masculino e europeu branco (BENTO, 2018), na cultura, no nível social, político e econômico, nas escolhas afetivas-sexuais, na auto-imagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos e em muitos outros aspectos de nossa experiência contemporânea. Isso aponta também a obrigação moral de combater o racismo que os descendentes dos que um dia escravizaram pessoas negras têm na construção de um novo pacto social, assim como, na desconstrução de mentalidades e visões discriminatórias sobre a história da África, das populações afrodiáspóricas e das populações indígenas no Brasil.

5.4 Onda negra: performando o epistemicídio no Brasil

Que outras ações podem proporcionar reflexões sobre a destruição do conhecimento de outros grupos raciais que não estão dentro do modelo de racionalidade ocidental? Quais Performances propõe gestos de denúncia dos processos históricos de silenciamentos, esquecimentos e apagamentos das memórias negras? Que obras podem gerar espaços de fala e de escuta sobre os problemas atrelados aos corpos racializados como negras/os/es e indígenas no Brasil?

As duas ações apostam na potência da Performance como ondas de (re)existência contra a negação da humanidade das pessoas negras, a sua apropriação em categorias que lhe são estranhas e a destituição da capacidade de produzir conhecimentos, culturas e visões de mundo. Como diria, Carneiro “O Não-ser assim construído afirma o Ser. Ou seja, o Ser constrói o Não-ser, subtraindo-lhe aquele conjunto de características definidoras do Ser pleno: auto-controle, cultura, desenvolvimento, progresso e civilização” (2005, p. 99). Nesse processo de dominação racial, o estatuto do Outro é o “de “coisa que fala”.

Se como vimos no capítulo, a árvore do esquecimento, é um símbolo que representa o apagamento das práticas culturais, dos conhecimentos produzidas e acauteladas pela população negra, penso que as ações também são movimentos de insurreição para lembrar das memórias, das histórias e das heranças africanas no Brasil.

As artistas produzem repertórios que se colocam como gritos contra o epistemicídio, potentes questionamentos estéticos ao aniquilamento de determinados corpos, culturas e modos de vida. Eles mostram aquilo que não pode ser falado, aquilo que não pode ser visto, aquilo que não pode ser escutado, o “não-dito” racista; estão postos enquanto arquivos-vivos que recriam a si mesmo e reagem ao epistemicídio que tenta manter as experiências e as memórias das pessoas negras e sua produção cultural, presas em lugares da marginalização, criminalização e subalternização, que precisavam ser soterradas.

Assim como os terreiros de Candomblé e os quilombos, as ações performativas aqui, são espaços do protesto negro a favor da libertação e contra todas as formas de opressão racista, como bem destacou o antropólogo Vagner Gonçalves da Silva.

O terreiro associou-se, assim, ao protesto negro, contra as condições de escravidão, colocando tanto sua organização a favor da luta pela libertação como, no plano religioso, promovendo a crença na magia compartilhada por pessoas que tinham em comum, além da condição de subordinação, a esperança na transformação dessas condições. (SILVA, 2005, p. 50)

Com isso, aproximamo-nos das ideias de Abdias Nascimento (2017, p 70-71) ao dizer que, desde o início da escravização no Brasil, os africanos confrontaram essa instituição, negando fatalmente a versão oficial de sua docilidade ao regime, assim como sua hipotética “aptidão natural” para o trabalho forçado. Recorrendo-se a várias formas de protesto e recusa daquela condição que lhes fora imposta, entre as quais se incluíam o suicídio, o envenenamento, o aborto, o crime, a fuga, a insurreição e até mesmo o *banzo*, como forma da violenta de manifestar sua inconformidade com o sistema. Essa última, o *banzo* é uma das mais tristes e trágicas porque a pessoa é afetada por uma patética paralisação da vontade de viver, uma perda definitiva e toda e qualquer esperança.

As performances desta secção podem também ser entendidas como repertórios de resistência contra a violência do racismo, que além da tarefa de denunciar as suas práticas, sugerem “formas de restauração simbólica” (DIÉGUEZ, 2011, p. 104) e política do tecido social brasileiro. O desejo aqui, é pela vontade de vida e de transformação das estruturas opressivas que tentam nos aprisionar numa condição de indignidade, desprezo e humilhação. É sobre não se conformar com o sofrimento, o luto e a melancolia.

Portanto, considero esses trabalhos como tentativas de assumir o poder da enunciação a partir de um discurso contracolonial que reinterpreta fatos históricos e revisa as memórias esquecidas e traumáticas da diáspora negra forçada. Uma vez que, os discursos estéticos trazem outras narrativas da história que confrontam as representações dominantes, destacando

como os vestígios do sistema escravista prejudicial ainda estão presentes na vida das pessoas negras e na sociedade brasileira. As performances, como formas de agência estética antirracista, apontam para a responsabilidade tanto de pessoas brancas quanto negras na construção de um novo pacto civilizatório.

6. CAPÍTULO VI - NECROPOLÍTICA

A violência racista do Estado em relação às populações não brancas no Brasil, em suas diferentes especificidades, é um fenômeno diário, silencioso e global, que acontece em todos os setores da sociedade. Poucas propostas são efetivamente implementadas no enfrentamento antirracista enquanto política urgente e de responsabilidade estatal. Diante dessa configuração social marcada pela colonialidade do poder¹⁷⁹, entende-se que criar estéticas, políticas e éticas que tratam dessa violência é a oportunidade de levantar discussões em relação a sua naturalização no sistema social brasileiro. É uma forma de repudiar o silêncio e a omissão das autoridades encarregadas de prevenir e erradicar os crimes. É uma forma de incomodar, em outras palavras, tirar o comodismo dessas estruturas e violências do racismo infelizmente normalizado. Cabendo indagar: quem faz parte da sociedade que a violência estatal julga defender? Como entender que algumas pessoas devem ser mortas para o benefício de outras, por que nem todas as vidas importam? Por que a violência predestinada a alguns grupos específicos não são vistas? Como se hierarquizam as vidas? Quem chora a morte da pessoa negra/o/e? Quais são as vidas passíveis de luto público? Por que o histórico genocida da população negra não causa horror e indignação moral para população branca? É possível, através da performance, invocar espaços de questionamentos, rupturas, tensões e indignação contra a lógica estatal que define quem deve viver, e quem deve morrer dentro das sociedades capitalistas?

Neste capítulo, identifico e analiso ações antirracistas que constroem repertórios de resistência em favor da vida e da liberdade dos corpos que, pelas lentes da colonialidade, são considerados “inimigos do Estado”. Para isso, investigo o conceito de Necropolítica de Achille Mbembe (2018a) e o relaciono ao conceito de genocídio de Abdias Nascimento (2017). As performances analisadas são: *Ação das Bandeiras* (2005) da Frente 3 de Fevereiro, *Como se preparar para a guerra* (2017) de Castiel Vitorino Brasileiro, *Apagamento#1(Cabula)* (2017) de Tiago Sant'Ana e a performance-instalação *MIL LITROS DE PRETO: O LARGO ESTÁ CHEIO* (2019) da artista Lucimélia Romão, em parceria com 30 mulheres do Movimento Mães de Maio.

¹⁷⁹ A noção de colonialidade do poder é “entendido como a ideia de que a raça e o racismo se constituem como princípios organizadores da acumulação de capital em escala mundial e das relações de poder do sistema-mundo. Cf. BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, jan./abr. 2016.

6.1 Necropolítica no Brasil

No texto *Necropolítica: biopoder, soberania, Estado de Exceção, política da morte* (2018a), o filósofo, historiador, teórico político camaronês Achille Mbembe, apresenta a necropolítica como um conceito fundamental para se entender os discursos de legitimidade, por parte do Estado, da lógica sistêmica de destruição material e simbólica de corpos humanos e grupos sociais. Para o autor, o racismo entra como

o motor do princípio necropolítica, na medida em que esse é o nome dado à destruição organizada, é o nome de uma economia sacrificial cujo funcionamento exige, de um lado, a redução generalizada do preço da vida e, de outro, a familiarização com a perda. (MBEMBE, 2020, p. 68)

Nessa perspectiva, a raça, melhor dizendo, o racismo, se constitui enquanto dispositivo de controle e dominação associado, em última instância, com a política da morte. Ele faz uma linha divisória daquelas pessoas e grupos que têm o direito de viver e os que não têm:

(...) a raça foi a sombra sempre presente no pensamento e na prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros – ou a dominação a ser exercida sobre eles. Referindo-se tanto a essa presença atemporal ao caráter espectral do mundo da raça como um todo, Arendt localiza suas raízes na experiência demolidora da alteridade e sugere que a política da raça, em última análise, está relacionada com a política da morte. (MBEMBE, 2018a, p. 18)

Ao tratar dos impactos do colonialismo e do sistema da escravocrata na perpetuação das desigualdades e múltiplas violências contra a população negra – visto que tanto homens quanto mulheres estavam igualmente expostos ao trabalho forçado, castigos e opressões –, o autor destaca que “as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do Estado de Exceção supostamente opera a serviço da civilização” (MBEMBE, 2018a, p. 35).

Discutindo sobre o processo de colonização, Mbembe argumenta que a sociedade era marcada por hierarquias, e que as múltiplas violências e segregação dos corpos negros serviram para estruturar o sistema capitalista vigente. Para ele, “o nascimento do sujeito racial – e, portanto, do negro – está ligado à história do capitalismo”. Este sistema “sempre precisou de *subterfúgios raciais* para explorar os recursos do planeta. Assim o foi ontem e assim é hoje, ainda que esteja a recolonizar seu próprio centro e que as perspectivas de um *devir-negro do mundo* nunca tenham sido tão evidentes” (MBEMBE, 2018a, p. 309).

Pensando sobre a relação entre soberania e a violência, o autor afirma que “ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação do poder” (MBEMBE 2018a, p. 5). E a “colônia representa o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei (*ab legibus solutus*) e no qual a ‘paz’ tende a assumir o rosto de uma ‘guerra sem fim” (MBEMBE, 2018a, pp. 32-33).

O objetivo central da soberania consiste na “instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2018a, pp. 10-11). Ela tem o poder e a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer, na qual matar ou deixar viver constituem os seus limites, seus atributos fundamentais. Ou seja, a soberania entra como “a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é” (MBEMBE, 2018a, p. 41). No contexto colonial a população negra era vista como mercadoria, submetida a toda forma de subjugação e violência, visto que “(...) o direito soberano de matar não está sujeito a qualquer regra nas colônias (...). A guerra colonial não está sujeita a normas legais e institucionais” (MBEMBE, 2018a, p. 36).

A partir de reflexões teóricas de Michel Foucault, Mbembe destaca o período colonial como o primeiro experimento biopolítica da modernidade:

A formulação de Foucault, o biopoder parece funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer. Operando com base em uma divisão entre os vivos e os mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico – do qual toma o controle e no qual se inscreve. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros. Isso é que Foucault rotula com o termo (aparentemente familiar) de ‘racismo’”. (2018a, p. 18)

Ao analisar os estudos de Foucault sobre o Estado nazista e seu processo de desumanização e de industrialização da morte, Mbembe faz um recuo histórico para dizer que o terror, medo e morte em série dos corpos racializados vem desde os tempos do imperialismo colonial, do período da escravização, colocando o sistema da *plantation* como exemplo do Estado de Exceção; problematizando o holocausto judeu como grande paradigma de terror e barbárie. Em relação ao conceito de Estado de Exceção, o filósofo italiano Giorgio Agamben destaca:

O totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do Estado de Exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação

física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integrar o sistema político. Desde então, a criação voluntária de um Estado de Exceção permanente (ainda que eventualmente não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos. (AGAMBEN, 2004, p.13)

Se esse dispositivo deveria ser acionado quando o Estado se encontra em situações de perigo, se sentido ameaçado, ele foi incorporado no cotidiano da democracia moderna não como provisório, mas sim como a regra, um instrumento de normalidade do governo. O poder do Estado atuará sobre o Estado de Exceção. Isso acontece quando as pessoas perdem seus direitos básicos e o Estado passa a ter plenos poderes sobre o indivíduo e sua vida; a lei fica em suspensão. As populações escravizadas nunca tiveram seus direitos individuais, foram desprovidas de qualquer garantia ou controle jurídico. Os corpos negros, indígenas e pobres são considerados inimigos, ameaças em potencial, por isso, sua eliminação e morte funciona como medida de segurança e saúde para a manutenção de vidas de uma parcela da população. A violência é aplicada a seus corpos como uma forma de “civilizar” os “bárbaros”, legitimando a emergência de situações marcadas por ela. Assim, o terror é característica que define tanto os Estados escravistas quanto os regimes coloniais contemporâneos.

(...). Viver sob a ocupação contemporânea é experimentar uma condição permanente de “viver na dor”: estruturas fortificadas, postos militares e bloqueios de estradas em todo lugar; construções que trazem à tona memórias dolorosas de humilhação, interrogatórios e espancamentos; toques de recolher que aprisionam centenas de milhares de pessoas em suas casas apertadas todas as noites do anoitecer ao amanhecer; soldados patrulhando as ruas escuras, assustados pelas próprias sombras; crianças cegadas por balas de borracha; pais humilhados e espancados na frente de suas famílias (...). (MBEMBE, 2018a, pp. 68-69)

No contexto colonial, a *plantation* será considerada para Mbembe como o principal modelo da necropolítica. Visto que nela a condição dos escravizados resulta em uma tripla perda: “perda de um lar, perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político. Essa tripla perda equivale a uma dominação absoluta, uma alienação de nascença e uma morte social (que é expulsão fora da humanidade)” (MBEMBE, 2018a, p. 27).

Nesse sentido, a partir de uma perspectiva histórica, o colonialismo entra como a gênese de um modelo de administração de mundo que prevê o direito de matar, valendo-se do racismo como máquina de morte que instaura o terror por meio do assassinato, da violação, da tortura e do massacre como práticas totalitárias do Estado colonial. Para Mbembe, é a partir do racismo que se desenvolve o poder de ditar quem deve viver e quem deve morrer numa

política de Estado que se pauta em um exercício contínuo de letalidade dos corpos humanos. Em suas palavras:

(...) racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “este velho direito soberano de matar”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é “a condição para aceitabilidade do fazer morrer”. (MBEMBE, 2018a, p. 18)

O autor explica que os modos de funcionamento do Estado Moderno, a raça e o racismo entram como a condição de aceitabilidade de matar através da ideia de que existem inimigos do Estado – os criminosos, aqueles grupos raciais considerados indesejáveis, desumanos – que devem ser combatidos e eliminados. Negar a humanidade do outro abre espaço para que qualquer tipo de violência seja justificável, desde agressões até o óbito.

No Brasil, as forças de segurança pública continuam a reproduzir a lógica colonial, pois têm sido responsáveis pelo exercício contínuo da letalidade das populações localizadas nos bairros periféricos e pobres das cidades. É possível que o exemplo mais contundente da aplicação da necropolítica, como continuação dos efeitos da escravidão e do colonialismo hoje, encontram-se na série de chacinas praticadas por forças policiais nas áreas marginalizadas, contra membros das camadas subalternizadas da sociedade. A esmagadora maioria delas saem impunes até hoje.

Entre inúmeros exemplos dessa extrema barbaridade, podemos elencar : o fuzilamento dos 111 presos na Casa de Detenção do Carandiru na cidade de São Paulo (1992); as chacinas de Vigário Geral, com 21 moradores mortos, e da Candelária, com 7 menores assassinados, na cidade do Rio de Janeiro, respectivamente em 1992 e 1996; o massacre de 19 trabalhadores rurais sem-terra, em Eldorado de Carajás, no Pará, no ano de 1996; do “massacre da Sé”, na zona central da cidade de São Paulo, em que 07 moradores de rua foram mortos com golpes de ferro e pauladas na cabeça em 2004; o fuzilamento com 80 tiros em carro com uma família de pessoas negras no bairro de Guadalupe, zona norte da cidade do Rio de Janeiro em 2019; a morte de 9 jovens que estavam no baile funk em Paraisópolis, após ação da polícia na comunidade da Zona Sul de São Paulo em 2019.

Todas elas, no seu conjunto, assinalam o quanto a violência policial contra os direitos do cidadão comum continua sendo uma prática rotineira, mesmo o Brasil tendo deixado de ser um regime ditatorial, e se tornando um Estado democrático de direito. Essas violências praticadas pelo Estado, e com o aval dos poderes constituídos, são um atentado contra todos os cidadãos, mas sempre justificado pelo ponto de vista da segurança pública. Para defender a

ação mortífera dos policiais e os abusos de poder da polícia (como a tortura, os tiroteios com mortes nunca bem explicadas) são comuns frases do tipo: “a polícia deve agir com rigor, deve ser dura”, “limpar a sociedade”, matando os “criminosos”, ” em defesa da sociedade”, “os policiais agiram em legítima defesa”. A lista de publicização de cenas de barbaridade e de terror são intermináveis, no entanto, como nos lembra Judith Butler:

Reconhecer a violência não garante, de modo algum, uma política de não violência. Mas o que pode perfeitamente fazer a diferença é considerar a vida precária e, portanto, também a condição de violável uma condição generalizada, em vez de uma maneira diferencial de marcar uma identidade cultural, isto é, como um traço recorrente ou atemporal de um sujeito cultural que é perseguido ou violado por definição e independentemente da circunstância histórica. (BUTLER, 2018, p. 251)

A necropolítica, conceito cunhado por volta de 2003, que refere ao extermínio de corpos de populações inteiras, desde os anos 70, na realidade do Brasil tem o nome de genocídio aplicado a população negra, identificado e denunciado pelo diretor e dramaturgo Abdias Nascimento no Brasil sobre como as políticas de morte são autorizadas pelo Estado.

Em *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (2017), Abdias Nascimento reflete que o extermínio sistêmico da população negra se configura como projeto político, histórico e ininterrupto, resultante de uma lógica genocida baseada no racismo por parte do Estado brasileiro: “(...) esta ideia da eliminação da raça negra não constituía apenas uma teoria abstrata, mas, calculada estratégia de destruição” (2017, p. 88). O autor parte de duas interpretações para conceituar o genocídio como:

O uso de medidas deliberadas e sistemáticas (como morte, injúria corporal e mental, impossíveis condições de vida, prevenção de nascimentos), calculadas para a exterminação de um grupo racial, político ou cultural, ou para destruir a língua, a religião ou a cultura de um grupo (...). Recusa do direito de existência a grupos humanos inteiros, pela exterminação de seus indivíduos, desintegração de suas instituições políticas, sociais, culturais, linguísticas e de seus sentimentos nacionais e religiosos. Ex.: perseguição hitlerista aos judeus, segregação racial etc. (NASCIMENTO, 2017, p. 15)

Nascimento mapeou diversos dispositivos de controle e dominação adotados pelo Estado brasileiro, que teriam por finalidade levar ao extermínio da raça negra na sociedade do país, como, por exemplo, as políticas oficiais imigratórias¹⁸⁰ de povos europeus, com o intuito de liquidar o negro através da “salvação” do sangue europeu, proibindo a entrada das populações africanas e asiáticas no Brasil:

¹⁸⁰ Entre 1872 e 1975 entram no Brasil por meio da política oficial do “embranquecimento” pouco mais de 5,4 milhões de imigrantes europeus e do Oriente Médio.

(...) as leis de imigração nos tempos pós-abolicionistas foram concebidas dentro da estratégia maior: a erradicação da “mancha negra” na população brasileira. Um decreto de 28 de junho de 1890 concede que: É inteiramente livre a entrada nos portos da República, dos indivíduos válidos e aptos para o trabalho (...). Excetuados os indígenas da Ásia ou da África, que somente mediante autorização do Congresso Nacional poderão ser admitidos. (NASCIMENTO, 2017, p. 86)

Para Nascimento, outras estratégias para apagar a “mancha negra” no país dizem respeito às medidas para se proibir a discussão do tema racial que de fato implicitamente negaria toda a possível credibilidade do mito da “democracia racial”; o processo de mulatização (processo de miscigenação) apoiado na exploração sexual da mulher negra e a exaltação de um nacionalismo moreno; o ideal de branqueamento da raça; o embranquecimento cultural nomeado de assimilação ou/e aculturação e a perseguição persistente da Cultura Africana no Brasil dentre outros.

Além dos órgãos do poder – o governo, as leis, o capital, as forças armadas, a polícia- as classes dominantes brancas têm à sua disposição poderosos implementos de controle social e cultural: o sistema educativo, as várias formas de comunicação de massas – a imprensa, o rádio, a televisão – a produção literária; todos esses instrumentos estão a serviço dos interesses das classes no poder e são usados para destruir o negro como pessoa, e como criador e condutor de uma cultura própria. (NASCIMENTO, 2017, p. 112)

Abdias Nascimento faz uma verdadeira denúncia sobre as vias que acontecem o genocídio das populações racializadas como negras a partir dos aparatos do Estado brasileiro com seu legado racista institucionalizado. Sistêmico e silencioso, ainda hoje temos dificuldades de reparar e restituir os efeitos nefastos da escravidão e da colonialidade no Brasil com suas políticas de morte direcionadas a determinados grupos. Como diz Nascimento:

Os órgãos e instituições do poder público no Brasil, o governo, os legisladores, o sistema de justiça criminal, a polícia, os intelectuais, a imprensa e etc., lançam uma guerra contra os negros sem nenhuma piedade ou compaixão; uma guerra nunca de direta confrontação, mas sutil e indireta, perseguição persistente e sem pressa dessas vítimas do destino, pervertendo ou negando a eles seus direitos civis, subvertendo seu direito à educação, negando-lhes assistência pública ou qualquer tipo de apoio oficial para custeio de educação ou subsistência. (NASCIMENTO, 2017, p. 108)

É a partir dos escritos de Abdias Nascimento que talvez seja possível compreender como funcionam os mecanismos e os discursos políticos que validam massacres e extermínios contra as populações negras e periféricas. Nos quais o Estado tem sido marcado por interesses

particularistas, utilizando de dispositivos para beneficiar grupos específicos. A partir dessa discussão, vemos algumas ações que constroem gestos de resistência contra a necropolítica.

6.2 Frente 3 de Fevereiro (F3F): Ação Bandeiras (2005).

A Frente 3 de Fevereiro (F3F) é um coletivo de São Paulo de pesquisa e intervenção artística, voltado para múltiplas formas de enfrentamento e desnaturalização do racismo na sociedade brasileira. Para isso, utilizando-se de diversos suportes artísticos como debates, shows, espetáculos audiovisuais, workshops, exposições, vídeos, bandeiras em estádios de futebol e no alto do Edifício Prestes Maia (maior ocupação vertical de toda América Latina) traz temas como o racismo policial, a tipologia do suspeito, o racismo no futebol, racismo na experiência de espaço urbano de jovens negres e a herança escravagista incutida no tecido social brasileiro. O Coletivo artístico é formado por músicos, artistas plásticos, dançarinas, artistas da cena, cineasta, historiador, designer gráfico, socióloga, cenógrafo e advogada (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006).

O Coletivo surgiu no ano de 2004, em resposta a uma cena de barbaridade e terror promovido pela Polícia Militar do Estado de São Paulo. No dia 3 de fevereiro de 2004, o jovem, dentista e negro Flávio Ferreira Sant’Ana, então com 28 anos de idade, foi morto por policiais militares na Zona Norte da cidade de São Paulo. “Confundido” com o autor de um assalto, Flávio foi executado com dois tiros no peito. Depois, forjaram uma prova do crime, colocando uma pistola ao lado do seu corpo para encobrir o erro. Esse trágico evento deu o nome do grupo, iniciando um trabalho voltado contra as estruturas racistas na cidade de São Paulo.

Se existe a perpetuação de um ideário de democracia racial no Brasil – um discurso que nos afirma como um país mestiço e, por isso, automaticamente “livre” de racismo – por outro lado, a morte de Flávio traz à tona a cotidiana tipificação do jovem negro como ‘suspeito’, como ‘ameaça’ (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 8)

Como ato simbólico, dois meses depois do assassinato de Flávio, o Coletivo construiu a obra *Monumento Horizontal* (2004), uma lápide estampada com um corpo delineado em tamanho real como é feito na perícia criminal em ocorrências policiais. O corpo está contornado na cor branca, preenchido na cor preta e o seu entorno pintado na cor vermelha. Dentro do corpo, está escrito na cor branca: “Aqui! Flávio F. Sant’Ana Foi Morto Pela Polícia

Militar De São Paulo”. Nas bordas da lápide feitas de cimento, tanto na parte de cima da cabeça quanto na parte debaixo dos pés do corpo, está escrito: “03 FEV 2004”, data de falecimento de Flávio. Nas laterais do corpo está escrito: “RACISMO + 1 VÍTIMA”, denunciando a violência histórica prática pela corporação policial às populações não brancas desde o tempo da escravidão. A obra foi feita no mesmo local em que o jovem negro foi assassinado e contou com a participação dos familiares de Flávio e de outros integrantes comprometidos com a luta antirracista. A intervenção, que se configurou como a primeira ação do Coletivo, foi destruída por policiais militares no dia seguinte após sua feitura. Uma semana depois, o Coletivo voltou novamente ao local e reconstruiu a obra, e mais uma vez, foi destruída.

A intervenção denuncia o racismo que, com sua seletividade racial, decide quem deve morrer e quem deve viver, incidindo sobre a grande prevalência de homicídios de homens negros no Brasil. *Monumento Horizontal*, como afirma o Coletivo, foi uma ação para lembrar os muitos Flávios que são executados pela polícia de São Paulo. Um gesto simbólico para não deixar cair no esquecimento as centenas de casos de racismo policial que acontecem diariamente pelas cidades do Brasil.

Conforme Sueli Carneiro, o caso de Flávio apareceu retratado em um órgão de imprensa como o “negro errado”, em virtude da condição socioeconômica da vítima e de seus familiares, o seu nível de escolaridade e de sua profissão. O que revela, por parte do Estado e da sociedade civil, a naturalização, a aceitabilidade e a indiferença da violência racial cometida contra as pessoas negras e os habitantes das periferias das cidades brasileiras.

Homem negro suspeito de assalto é morto. Um engano. Afinal negros são todos iguais, sobretudo no escuro! Mas o engano tem que ser corrigido. É fácil, reconstrói-se o estereótipo incrustado no imaginário social: elemento negro, armado, resiste à prisão, policiais se defendem e ele é morto. Em seu bolso foi encontrada a carteira da vítima do assalto que acabava de realizar. Missão cumprida. O que deu errado dessa vez? Ele era dentista, tinha um pai militar que conhecia suficientemente o caráter de seu filho e a prática de sua corporação para não acreditar na versão oficial da polícia sobre o ocorrido: resistência seguida de morte e uma testemunha que se recusou a ser cúmplice de uma execução sumária, correndo o risco de tornar-se ela mesma outro caso. Eles não costumam perdoar. Em editorial sobre esse assunto intitulado 'Racismo policial', a Folha de São Paulo assinala: “Dessa vez eles pegaram o negro errado”. É verdade, porque isso ocorre todos os dias, com total impunidade e indiferença da sociedade, nas periferias das cidades brasileiras onde estão os ‘negros certos’, pobres, favelados, estão submetidos, segundo o antropólogo Luis Eduardo Soares, ao estereótipo criado pela polícia sobre eles: ‘O morto jovem é sempre um traficante em confronto com a polícia.’ O ‘kit assassino’ está sempre pronto para colocar na vítima uma arma e um pouco de droga para reproduzir sempre a mesma história’. [Temos] uma cultura policial de viés lombrosiano, assentada no princípio do mata primeiro e pergunta depois, uma permissão para matar decorrente da impunidade em relação à violência aos direitos

humanos elementares de pessoas às quais não se reconhecem nem direitos nem plena humanidade. (CARNEIRO, 2004 *apud* CARNEIRO, 2005, pp. 92-93)

Nesse mesmo debate, Eugênio Lima, diretor e membro fundador da Frente 3 de Fevereiro, destaca:

A polícia vive a lógica de uma guerra, seja contra o crime, seja contra as chamadas "classes perigosas". Ou seja, a polícia combate um inimigo comum, com táticas de guerra e aparatos de segurança importados de outros países, principalmente países que vivem guerras contra populações determinadas, como por exemplo o estado de Israel. Nessa lógica, é preciso se perguntar: quem é a população negra, pobre e periférica? É a população civil do exército inimigo. Uma vida matável é uma vida dispensável. Mas, como o racismo internalizado nas corporações policiais é sistêmico, essa lógica atravessa o tratamento de todo negro/negra, independentemente de sua classe social. É como se ser negro/negra fosse uma "espécie de sujeito a ser combatido" (LIMA, 2016).

Figura 88 Monumento Horizontal (2004) I



Fotografia de autor desconhecido. Fonte: Casa da Lapa¹⁸¹

Figura 89 Monumento Horizontal (2004) II



Fotografia de autor desconhecido. Fonte: Casa da Lapa¹⁸²

A *Ação Bandeiras* (2005)¹⁸³ é o conjunto de três intervenções criado a partir das ofensas raciais proclamadas pelo jogador argentino Leandro Desábato, do clube Quilmes contra o jogador Edinaldo Batista Libânio conhecido como Grafite, do São Paulo Futebol Clube durante uma partida de futebol no Estádio do Morumbi, pelo campeonato Copa Libertadores da América de 2005. Esse crime desencadeou uma série de ações, manifestações, intervenções que almejavam rebater aquelas injúrias raciais, tendo sido publicado em diversos veículos de comunicação no Brasil¹⁸⁴ (jornais, revistas, programas, jornais televisivos) e em alguns lugares do mundo.

¹⁸¹ Cf. CASA DA LAPA. Monumento Horizontal. Casa da Lapa. Disponível em: <http://casadalapa.blogspot.com/2009/02/frente-3-de-fevereiro-monumento.html>. Acesso em: 03 jul. 2020.

¹⁸² Cf. Cf. CASA DA LAPA. Monumento Horizontal. Casa da Lapa. Disponível em: <http://casadalapa.blogspot.com/2009/02/frente-3-de-fevereiro-monumento.html>. Acesso em: 03 jul. 2020.

¹⁸³ Cf. LIMA, Daniel. Bandeiras - Frente 3 de fevereiro. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=hX3GFEHsTSs>

¹⁸⁴ No ano de 2005, diversos sites jornalísticos noticiaram o evento ocorrido com o jogador Grafite e sua repercussão. Aqui, são levantados alguns delas. Cf. AZEVEDO, Marcius. Desábato admite ofensas racistas e se

Apesar do futebol ser considerado o esporte mais popular do Brasil, mobilizador de diferentes etnias e classes sociais, o racismo também se manifesta nele. Se é estrutural, como afirma Silvio Almeida (2018), apresenta-se nas mais diversas instituições, produzindo e reproduzindo certos tipos de comportamentos e imaginários sobre as pessoas negras, o futebol enquanto fenômeno sociocultural não fugiria à risca.

Incidentes de discriminação racial ainda são comuns nos estádios de futebol, explicitados através de atos dos torcedores e dos jogadores. Elas vão desde palavrões, gritos e xingamentos, até comportamentos e ações mais incisivas. Se, como já dito na introdução deste trabalho, o racismo é uma experiência que retira o sujeito de si mesmo, insultar uma pessoa negra de “macaco” ou jogar uma banana para esta, é retirar sua condição de humana e deslocá-la para uma condição de animal irracional.

A pedagoga Nilma Lino Gomes lembra que racismo é "um comportamento, uma ação resultante da aversão, por vezes, do ódio, em relação a pessoas que possuem um pertencimento racial observável por meio de sinais, tais como: cor da pele, tipo de cabelo, etc." (GOMES, 2005, p. 52). É Assim como o racismo também é “um conjunto de ideias e imagens referente aos grupos humanos que acreditam na existência de raças superiores e inferiores" (GOMES, 2005, p. 52). Esse repertório de designações depreciativas que historicamente marcaram as pessoas negras, já sabemos de onde vem e porque até hoje continuam vivas na estrutura social brasileira: vem da supremacia racial branca com os seus dispositivos de sustentação e manutenção da produção ativa do racismo e das distorções sócio-econômicas entre as populações de diferentes “raças” (MOORE, 2005).

Entre os meses de julho, agosto e novembro de 2005 a Frente 3 de Fevereiro levou para os estádios de futebol do Estado de São Paulo, Morumbi, Estádio Moisés Lucarelli, Pacaembu, “três bandeiras gigantes (20m x 15m) com mensagens que questionam o racismo na sociedade brasileira: *Brasil Negro Salve, Onde Estão os Negros?* e *Zumbi Somos Nós*” (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 63- grifo nosso).

Cada bandeira carrega individualmente interrogações, saudações e declarações acerca do racismo dentro e fora dos campos de futebol, clamam a afirmação da resistência negra e problematiza os lugares sociais ocupados por pessoas negras. Incita reflexões coletivas sobre

alimenta como preso comum. UOL. Disponível em: <https://www.uol.com.br/esporte/futebol/ultimas/2005/04/14/ult59u92782.jhtm>. Acesso em: 3 jun 2022.
 TOMAZ, Kleber. Grafite desiste de queixa e encerra caso com Desábato. **FOLHA DE S. PAULO Esporte**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/esporte/fk1410200507.htm>. Acesso em: 3 jun 2022.
 TELEJORNAL. Desábato continua preso por racismo. **Jornal Nacional**. Disponível em: <http://jornalnacional.globo.com/Telejornais/JN/0,,MUL559817-10406.00-DESABATO+CONTINUA+PRESO+POR+RACISMO.html#> Acesso em: 3 jun 2022.

a inércia e a omissão da sociedade frente as desigualdades sociorraciais institucionalizadas e a perpetuação dos estereótipos raciais no Brasil.

O futebol é uma situação exemplar potente, em que se expressa a ideia de igualdade social e racial e, ao mesmo tempo, se revelam os preconceitos mais arraigados da cultura ocidental e a naturalidade com que aceitamos, reproduzimos e perpetuamos estereótipos racistas. (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 65)

Essas bandeiras tencionam, como diria Maria Aparecida (BENTO 2002, p. 14), as históricas estratégias do Estado brasileiro de sempre empreender “esforços para construir e manter a imagem de um país com harmonia nas relações entre negros e brancos, mesmo no período do escravismo”, encobertando o preconceito e a discriminação racial profundamente enraizada na história das relações raciais brasileiras. Nesse contexto, o futebol entra como metáfora da democracia racial, na qual “criou no Brasil uma sensação de harmonia e acomodação dos diferentes povos que constituíram esse povo, povo brasileiro. Uma aparente afetividade entre os diferentes” (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 57). O antropólogo Kabengele Munanga destaca as consequências e as sutilezas em relação ao mito da democracia racial:

Como explicar, então, esta negociação contraditória da realidade da maioria dos negros e mestiços, que cotidianamente enfrentam a violência policial, sem falar das formas sutis de exclusão no mercado de trabalho, no sistema educativo, nos lugares de lazer etc.? A explicação mais plausível, a meu ver, dessa interiorização quase inconsciente da discriminação racial no Brasil estaria na forma da ideologia racista aqui desenvolvida pelo segmento dominante da sociedade. (...). Estamos num país onde certas coisas graves e importantes se praticam sem discurso, em silêncio, para não chamar atenção e não desencadear um processo de conscientização, ao contrário do que aconteceu nos países de racismo aberto. O silêncio, o implícito, a sutileza, o velado, o paternalismo são alguns aspectos dessa ideologia. O racismo brasileiro na sua estratégia age sem demonstrar a sua rigidez, não aparece à luz; é ambíguo, meloso, pegajoso, mas altamente eficiente em seus objetivos. (MUNANGA, 1996, pp. 214-215)

As análises de Munanga em relação a essa ideologia racista corroboram com as palavras de Beatriz Nascimento, ao definir o racismo como “um emaranhado de sutilezas” (RATSS, 2006, p. 47). Então estamos diante um ideário como uma trama de fios finos e complexos, mas astuto, camuflado, silencioso e extremamente maléfico “que nos afirma como um país mestiço e, por isso, automaticamente “livre” de racismo – por outro lado, a morte de Flávio traz à tona a cotidiana tipificação do jovem negro como ‘suspeito’, como ‘ameaça’” (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 8).

No jogo do dia 14 de julho de 2005, no Estádio do Morumbi, local onde aconteceu o insulto contra Grafite, o Coletivo fez uso da estratégia de intervencionista das torcidas organizadas de abrir bandeiras como uma forma de homenagem aos times e com a ajuda dos torcedores, abriu em meio à torcida a imensa bandeira “BRASIL NEGRO SALVE”. A imagem da Bandeira foi capturada e transmitida ao vivo em rede nacional pela Rede Globo, alcançando tanto uma massa de torcedores presentes no estádio quanto milhares de espectadores televisivos. Uma intervenção em grande escala que como bem destacou o curador André Mesquita:

(...) usa como suporte a força da multidão, é pensada como uma ação que é registrada e difundida dentro do espetáculo da mídia. Palmo a palmo, as bandeiras são desenroladas pelas torcidas no início e no fim de um jogo, na hora do gol e no início do segundo tempo da partida, até que se vejam pelos olhos das câmeras as frases do grupo, captadas por alguns segundos e multiplicadas em milhares de televisores espalhados por todo o País. Imagem e ação se articulam como uma atividade que cria um mundo de leituras possíveis sobre um Brasil negro a ser salvo, de quem se reconhece como negro e uma identidade de resistência que se coloca como agente da história, com sua narração objetiva de uma proposta política a ser defendida. (MESQUITA, 2011, p. 269)

A bandeira BRASIL NEGRO SALVE é uma saudação das populações negras no Brasil que buscam a afirmação da identidade negra no país, rompendo com o silêncio, a cegueira e a omissão que marcam profundamente a maneira acrítica como uma parcela da sociedade brasileira vem lidando com o racismo e as desigualdades raciais entre negros e brancos. Se um dos pontos de destaque da branquitude, é que “a discriminação não é notada e os brancos se sentem desconfortáveis quando têm de abordar assuntos raciais” (BENTO, 2002, p. 47), a *Ação das Bandeiras* incide justamente nessa problemática dentro dos estádios de futebol, provocando choque e ruído na percepção das/os/es espectadoas/ies. Nesse sentido, as Bandeiras, “são ações que, de um modo ‘próprio’, introduzem o ‘impróprio’, o incômodo, o fio de uma outra meada, que se contrapõe às violências raciais e sociais praticadas na sociedade brasileira” (PALLAMIN, 2007, p. 192).

Zumbi, o grande líder da República de Palmares, é um herói nacional, um símbolo permanente de liberdade e libertação de todos os povos oprimidos. Ele lutou contra a escravização do seu povo. Beatriz Nascimento afirma que Zumbi foi o homem negro que durante 17 anos chefiou a resistência do Quilombo de Palmares contra os Senhores de escravizados do Brasil colonial, “ele mostrou excepcionais qualidades de liderança política e militar, criando uma lenda em torno de seu nome” (NASCIMENTO, 2018, p. 104).

A segunda bandeira, ao usar a expressão “Zumbi Somos Nós” está dizendo que nós, negros(as/es), somos parte do Brasil, somos símbolo de resistência viva e ativa deste país. Zumbi são aquelas e aqueles que encontram formas políticas, ideológicas e artísticas de luta e de resistência contra as opressões coloniais e contra todas as forças conversadoras, usando, por vezes, das tecnologias ancestrais. É também sobre a exteriorização do orgulho de ser herdeiros dos quilombolas, das formas de organização política e social que escapam à dominação colonial. Pela ação, anunciam a situação da população negra dentro do país e denunciam a violência propagada pela visão colonizadora de mundo internalizada tanto pelas instituições sociais quanto no corpo individual de alguns indivíduos.

A bandeira assume uma perspectiva crítica que não só mergulha nas lutas do passado, mas estabelece uma relação de continuidade histórica que pode levar a uma nova compreensão das relações raciais. Tem o intuito de despertar uma consciência nacional de que pessoas negras e indígenas são sujeitas da História, pois só é possível falar em democracia a partir do diálogo, da negociação e de convivência de muitos mundos compartilhados entre todas as pessoas. Nesse sentido, como destaca Vera Pallamin, a Bandeira de Zumbi aparece apoiada na expressão de um corpo coletivo, pulverizando vontades políticas por princípios de igualdade social e racial:

‘Zumbi somos nós’, situada no estádio, mostra-se a partir das mãos de um corpo coletivo, de seus movimentos mutuamente compreensivos e coordenados que a estendem em posição de evidência. Ela se apóia nesta vontade. Assim posta, ela eclode, de modo silencioso e no meio do alvoroço do entretenimento, uma espessura de ordem ética e política, sob incontornável contraste com aquela atmosfera geral de alheamento. Distintamente, quando inserida no topo do edifício, segundo uma duração mais longa, “Zumbi somos nós” torna-se um ‘selo’ a positivar a verificação em curso do princípio da igualdade, sendo operado por aqueles grupos sociais. (PALLAMIN, 2007, pp. 192-193)

Um aspecto a ser notado da *Ação Bandeiras* é a tática de produzir uma coletividade em grande escala ao usar da própria força da multidão dos estádios de futebol, um espaço onde se pressupõe a convivência harmoniosa entre os diferentes grupos sociais e raciais. A criação desta coletividade dialoga com o conceito de coralidade performativa investigado pelo Laboratório de Práticas Performativas (LPP) da ECA-USP e definido pelo diretor, pesquisador e professor Marcos Bulhões Martins como:

(...) práticas artísticas que não expressam a subjetividade, a elaboração poética ou o posicionamento sócio-político de uma única pessoa, mas configuram ações engendradas por um conjunto de corporalidades, no campo da Arte da Performance, nos núcleos que dão seguimento às práticas performativas da tradição de um grupo

social - Performances Culturais -, assim como nas ações que unem ativismo e arte, criando imagens subversivas, transgressoras, contra hegemônicas, que questionam os estereótipos de comportamento, gênero, classe e raça, criticam as relações de poder ou inventam novas relações e partilhas entre artistas e público. (MARTINS, et al, 2021, p. 365)

A partir deste conceito, podemos dizer que a ação produziu uma corralidade performativa antirracista que instaurou uma espécie de nova ordem de pensamento dentro do próprio jogo de futebol, deslocando, temporariamente, o foco da partida para gerar questionamentos sobre as questões raciais e sociais, chamando a participação dos espectadores que assistiam a partida em suas casas para intervir e mudar os comportamentos racistas. É a emergência de um corpo coletivo com um potencial metafórico e revolucionário para redefinir a sociedade brasileira.

Diana Taylor, a partir dos estudos do diretor teatral e professor Richard Schechner, afirma que as ações performativas funcionam “como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina ‘comportamento reiterado’” (TAYLOR, 2013, p. 27). Para a autora, as performances em um primeiro nível, constituem o objeto de análise nos Estudos da Performance, incluindo diversas práticas e acontecimentos como dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais, que implica “comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião. Essas práticas são geralmente separadas de outras à sua volta para constituir focos de análise distintos” (TAYLOR, 2013, p. 27). Em um segundo nível de apreensão, elas também podem ser constituídas enquanto “lente metodológica” que permite aos pesquisadores analisar acontecimentos *como* performances. Nesse sentido, “obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública” (TAYLOR, 2013, p. 27). Ainda segundo a autora, “entender esses itens *como* performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia. A prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer” (TAYLOR, 2013, p. 27). Nesse sentido, as performances seriam modos de armazenamento, transmissão e produção do conhecimento.

As *bandeiras* gigantes podem ser lidas como atos de transferência vitais em performance que permitiu em larga escala uma ação simbólica e reflexiva sobre a sociedade e a negação histórica do racismo no Brasil. Elas são discursos e ações vivas que podem ser transmitidas, recriadas e rearranjadas, tornando visível aqui o que a sociedade recusa admitir, se rebelando contra a política oficial discriminatória naturalizada pelo Estado. É sobre a

possibilidade de reconhecimento, transformação de mentalidades escravocratas e repetição permanente de comportamentos antirracistas na vida coletiva e individual.

Assumir o futebol como metáfora da democracia racial atinge uma dupla função. Ao mesmo tempo que denuncia o crime de racismo cometido contra o jogador Grafite do São Paulo Futebol Clube; escancara na esfera pública a máscara do mito da democracia racial baseado na ideia de neutralidade racial, no qual todos convivem de forma pacífica e democrática dentro da sociedade. A ação revela que não existe uma moralidade pública baseada no tratamento igualitário entre grupos raciais no Brasil. Evoca reflexão de como a estrutura racista que preserva o privilégio branco tem reiterado os históricos lugares de subalternidade, exclusão social e desigualdade socioeconômica, que faz com que as populações não brancas não tenham as mesmas condições de saúde, educação, moradia, empregabilidade etc.. em relação à população branca, impedindo a construção de uma sociedade racialmente igualitária.

O Brasil não quer nos ver como negros, nós é que chamamos a atenção para a questão negra. E quando nós chamamos a atenção para isso nós mesmos somos interpelados como racistas, armadilha perigosíssima. Nós não podemos construir uma identidade porque ferimos a ideia de nacionalidade. A sociedade é racialmente complicada e a tentativa é inverter a jogada, dizer que nós, ao reivindicamos a cor, estamos chamando a atenção para raça. Ora, chamar a atenção para a raça não significa ser racista, significa só chamar a atenção para a raça, isso não pode aterrorizar as pessoas. O chamado é feito num sentido positivo, de igualdade, de participação, porque os racistas também sabem fazer isso, eles apontam a tua cor. Mas para te inferiorizar, humilhar, ofender, diminuir, rebaixar, depreciar, degradar. É importante que essa luta não se confunda com racismo. Essa é uma luta de igualdade, democracia, junto inclusive com brancos. (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 64)

Na *Ação Bandeiras* temos estética e política caminhando juntas por quem historicamente foi excluído de partilhar o sensível dentro da sociedade. Duas instâncias da vida que se entrecruzam para buscar formas de redefinir o mundo, articular novos imaginários, novos regimes de visibilidade a partir de ações políticas, éticas e artísticas no combate ao racismo, visando despertar uma consciência da problemática racial no Brasil. A ação, aqui, na esteira do pensamento de Ileana Diéguez sobre a estetização do político, acontece “pela elaboração das ações cidadãs ao envolver dispositivos artísticos que se diferenciam da linguagem habitual do protesto” (DIÉGUEZ, 2011, p. 184), convertendo violência racial em resistência simbólica em prol de vontades coletivas na esfera pública, que reinventam formas de convivência para desautomatizar nosso olhar sobre a sociedade brasileira.

Figura 90 Frente 3 de Fevereiro, Ação B

Colagem de três fotografias. Autor desconhecido. Fonte: Casa da Lapa¹⁸⁵

¹⁸⁵ CASA DA LAPA. Frente 3 de fevereiro. Casa da Lapa. Disponível em: <https://casadalapa.blogspot.com/2009/02/frente-3-de-fevereiro-bandeiras.html?m=0>. Acesso em: 20 jan. 2022.

6.3 Castiel Vitorino Brasileiro: *Como se preparar para a guerra* (2017)

Castiel Vitorino Brasileiro é artista visual, escritora, psicóloga, Mestre pelo programa de Psicologia Clínica da PUC-SP e formada em Psicologia pela Universidade Federal do Espírito Santo. Vive a Transmutação como um desígnio inevitável. Dribla, incorpora e mergulha em sua ontologia Bantu. Assume a cura como um momento precíval de liberdade. Estuda e constrói espiritualidade e ancestralidade interespecífica.

Os seus trabalhos artísticos estão situados na perspectiva de rompimento com os referidos “processos de racialização” e construção do “Outro” que legitimam a fantasia europeia sobre as pessoas negras como seres inferiores social, racial e intelectualmente, que foi justificativa para os processos de escravização e violência sistêmica. Em sua visão, a violência racial-colonial acontece a partir da própria ideia de “raça” entendida como matriz de subjugação, hierarquização, exploração dos grupos sociais, formulados pela racionalidade iluminista europeia para classificar os “Outros” como bárbaros, primitivos, incivilizados, impuros, perigosos.

Achille Mbembe afirma que “durante vários séculos, o conceito de raça-, serviu, em primeira linha, para nomear as humanidades não europeia” (MBEMBE, 2018b, p. 41), e que tal noção permitia representar as pessoas não europeias como se estivessem sido tocadas por um ser inferior. Conforme Mbembe, a colonização também foi um projeto de universalização e a “sua finalidade era inscrever os colonizados no espaço da modernidade” (MBEMBE, 2018b, p. 175). Como já mencionado, a modernidade é composta pelo tráfico, pela escravização, pelo colonialismo, pelas ideias racistas. Nesse sentido, o trabalho da artista caminha no sentido de rompimento com as lógicas da colonialidade que racializa, subjuga, subalterniza, precariza e limita as existências negras, elaborando ações poéticas, políticas, éticas perpassado por ideias antirracistas e formulados na perspectiva da autodefinição.

As questões da racialização e sexualização do meu corpo são avaliadas, percebidas e abandonas com minha estética macumbeira. Minha poética é um movimento de acesso e rompimento com a racialização e sexualização do meu corpo. É um rompimento identitário. Sou um corpo de pele negra, mas torno-me negra por viver a colonialidade. Assim como minha transmutação corporal, por ser radical, é nomeada de travestilidade. Sou uma travesti negra, mas antes sou um corpo escuro em transmutação. A questão da raça, do gênero e da sexualidade, é resumi meu corpo nos limites da raça, do gênero e da sexualidade. Faço de minha poética uma ferramenta de cortes cotidianos com esse trauma colonial que é a racialização, que por sua vez também é cotidiano. (BRASILEIRO, 2020, s/p)

A ideia de performance negra, que tenho investigado, pode ser entendida pela artista a partir do conceito de “Estéticas Macumbeiras”, que ela compreende como: “poéticas que conectam negritudes e inauguram possibilidades de nos acessarmos pela via ser enquanto movimento vital de transfiguração, metamorfose” (BRASILEIRO, 2021, p. 29). Movimentos que instauram possibilidades efêmeras de mudanças, transformações, deslocamentos e movências a partir de ações estéticas que reconstróem e criam novas histórias.

Na ação *Como se preparar para a guerra* (2017)¹⁸⁶, usando seu corpo como território de existência, a artista produz momentos percíveis de liberdade vital para fomentar possibilidades de sobrevivência como estratégia de implosão de uma ordem colonial sobre os corpos racializados como pessoas negras, desobedientes de gênero e dissidentes sexuais, promovendo lugares para a plenitude de suas existências, ao mesmo tempo, cria imagens de liberdade radical contra a necropolítica.

No Brasil, a vida de um corpo *negro* testiculado que abandona as regras de sexo e gênero que lhe foram atribuídas, assumindo para si uma cotidiana transmutação *feminina*, tem seu processo de transição existencial nomeado, culturalmente, de travestilidade. A vida que passa a ser assimilada como uma *travesti negra*, é uma vida racializada como negra e sexualizada como *travesti*. Ambas as categorias identitárias integram o programa colonial como impuras, erradas, merecedoras de serem eliminadas. Quando essas categorias se imbricam em um corpo, como é o meu caso, nossa existência começa a viver numa outra posição de subalternidade, na qual a animalidade não-humana atribuída a pessoas de peles *negras* passa a coexistir com a concepção de animalidade – também não-humana – criada para o gênero *travesti*. Logo, a análise colonial de nossas existências em transmutação, vai entender e ensinar que nossos modos de sentir e pensar são sempre nojentos, errados, perigosos e criminosos, porque são fundamentos eugênicos os pilares da moral brasileira que, conseqüentemente, relaciona-se conosco através do genocídio e usurpação de nossas vidas (BRASILEIRO, 2021, pp. 17-18).

A artista descreve seu programa de ação da seguinte forma:

crio uma armadura com espadas de Ogum, e durante aproximadamente 30 minutos realizo um treino de capoeira e de movimentos das danças dos orixás da guerra Ogum e Iansã. A ação finaliza-se quando meu corpo estiver exausto, e o cansaço me impossibilitar que eu continue executando o treino. (BRASILEIRO, 2017, s/p)¹⁸⁷

Vejamos as imagens:

¹⁸⁶ Cf. BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Como se preparar para guerra?. **Vimeo**. Disponível em: <https://vimeo.com/259319708> Acesso em: 26 dez. 2022.

¹⁸⁷ BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Como se preparar para guerra. Disponível: https://castielvitorinobrasileiro.com/perf_csppg Acesso em: 26 dez. 2022.

Figura 91 Castiel Vitorino Brasileiro em Performance Como se preparar para guerra I



Fotografia: Luara Monteiro (2017). Fonte: Acervo pessoal de Castiel Vitorino Brasileiro¹⁸⁸

¹⁸⁸ BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Como se preparar para guerra? **Castiel Vitorino Brasileiro**. Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/perf_csppg . Acesso em 20/03/2022.

Figura 92 Castiel Vitorino Brasileiro em Performance Como se preparar para guerra II



Fotografia: Luara Monteiro (2017). Fonte: Acervo pessoal de Castiel Vitorino Brasileiro¹⁸⁹

O título da ação, *Como se preparar para guerra*, aponta para um o processo de se pôr em condições adequadas e de se conceber tecnologias para contra-atacar as ações de violência, de extermínio, de aniquilamento, apagamento e encarceramento em massa as quais estão submetidas as pessoas racializadas como negras e indígenas na sociedade brasileira contemporânea com sua herança colonial geradora de “uma forma de morte em vida” (MBEMBE, 2018a) dos corpos não brancos, empobrecidos, dissidentes, vistos como uma ameaça para o Estado.

Para lutar contra a necropolítica, a ação se nutre dos repertórios ancestrais: as divindades de matriz africanas. Ogum é deus da guerra, senhor dos caminhos e do progresso rápido. Conhecido também como ferreiro, é uma espécie de herói civilizador africano na medida em que conhece os segredos da forja, necessários para fabricação de instrumentos agrícolas e de guerra (SILVA, 2005). Os seus símbolos são a espada e ferramentas como a enxada e a pá. O sociólogo Reginaldo Prandi, estudando o comportamento humano como herança dos orixás, descreve a seguinte personalidade atribuída a Ogum por seus seguidores:

¹⁸⁹ BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Como se preparar para guerra? **Castiel Vitorino Brasileiro**. Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/perf_csppg . Acesso em: 20 mar. 2022.

Ogum — Deus da guerra, do ferro, da metalurgia e da tecnologia. Sincretizado com Santo Antônio e São Jorge. É o orixá que tem o poder de abrir os caminhos, facilitando viagens e progressos na vida. Os estereótipos mostram os filhos de Ogum como teimosos, apaixonados e com certa frieza racional. Eles são muito trabalhadores, especialmente moldados para o trabalho manual e para as atividades técnicas. Embora eles usualmente façam qualquer coisa por um amigo, os filhos e filhas de Ogum não sabem amar sem machucar: despedaçam corações. Acredita-se que sejam muito bem dotados sexualmente, tanto quanto os filhos de Exu, irmão de Ogum. Embora eles possam ter muitos interesses, os filhos de Ogum preferem as coisas práticas, detestando qualquer trabalho intelectual. Eles dão bons guerreiros, policiais, soldados, mecânicos, técnicos. Saudação: *Ogunhê!* (PRANDI, 1997, p. 13)

Iansã ou Oiá é poder ancestral feminino e a criação sempre é feminina. Deusa dos raios, dos ventos e das tempestades, domínio que divide com seu marido Xangô, deus do trovão e da justiça (SILVA, 2005). Também associada ao caráter de guerreira, o seu símbolo é a espada e eruexin (instrumento feito de rabo de cavalo). Prandi descreve a seguinte personalidade atribuída a Iansã por suas seguidoras/ies:

Iansã ou Oiá — Deusa dos raios, dos ventos e das tempestades. É a esposa de Xangô que o acompanha na guerra. Orixá guerreira que leva a alma dos mortos ao outro mundo. Sincretizada com Santa Bárbara. Seus filhos e filhas são mais dotados para a prática do sexo do que para o cultivo do amor. Deusa do erotismo, ela é uma espécie de entidade feminista. As pessoas de Iansã são brilhantes, conversadoras, espalhafatosas, bocudas e corajosas. Detestam fazer pequenos serviços em favor dos outros, pois sentem que isso contraria sua majestade. Elas podem dar a vida pela pessoa amada, mas jamais perdoam uma traição. *Eparrei!* (PRANDI, 1997, p. 15)

As lanças anexadas na roupa da artista, usadas no desenvolvimento de toda sua ação, são de um conjunto de plantas nomeadas de sansevierias, originárias da África e da Ásia, correspondendo nas religiões de matriz africana no Brasil, a espada de Ogum e a espada de Iansã, como é possível ver nas imagens acima. Algumas das características dessas plantas são a capacidade de resistência, de flexibilidade as adversidades climáticas e de filtrar os poluentes do ar. São amuletos usados nos banhos de proteção, de limpeza energética, para benzimento, purificação espiritual, para afastar invejas, cortar feitiços, afastar as pessoas mal-intencionadas ou que vem com o intuito de discórdia. Usada também para a proteção das casas e a nossa casa é o nosso corpo. Castiel usa as espadas das divindades para se proteger contra as políticas de destruição colonial sobre seu corpo e das suas. Seus movimentos rápidos, assim como Iansã, expressam tanto energia violenta e agressiva, própria da divindade, quanto a leveza e a fluidez do ar. Ela tem o poder de provocar deslocamentos, instabilidade, desequilíbrio que dribla a morte, a faz dançar e expõe a vida. É a fúria majestosa do vento em ação: Oiá-Iansã. Sua dança, assim como Ogum, tem o poder de abrir os caminhos, facilitando viagens, progressos e atuando nas lutas pela vida.

Para artista, “a energia, força ou potência vital é o conteúdo mais precioso para nós e para aqueles que querem nos mortificar e nos matar. É essa energia que nos movimenta e nos permite movimentar Mundo” (BRASILEIRO, 2020, s/p). Seu corpo carrega axé, carrega energia vital, é um corpo que dança, um corpo liberto e se que liberta das lógicas coloniais, criando “possibilidade de gozar com a transmutação ininterrupta de nossos corpos” (BRASILEIRO, 2021, p. 19).

Seu corpo em cena é portal, teia de memória, ancestralidade latente que performa a vitalidade a partir da presença de vida que comunica todo um saber social, cultural e de identidade. Entrelaçando experiências individuais e coletivas, lembrança e esquecimento, permanência e efemeridade, memória pessoal e a memória histórico-social do Brasil. A artista dá concretude aquilo nomeado por Leda Maria Martins de corpo-tela

é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/*corpus*, estilisticamente como *locus* e ambiente do saber e da memória. (MARTINS, 2022, p. 79)

Outro repertório ancestral da qual a ação se nutre é o da Capoeira. Prática cultural de matriz africana que surge no contexto da escravidão negra no Brasil. Ela é dança, jogo gíngua, malícia, brincadeira, mas também uma luta de ataque e defesa. Comentando as ambivalências da capoeira como uma prática de resistência das pessoas negras no Brasil ao sistema escravocrata, o sociólogo Muniz Sodré (1983) afirma:

Mas a capoeira implicava, como toda estratégia cultural dos negros no Brasil, num jogo de resistência e acomodação. Luta com aparência de dança, dança que aparenta combate, fantasia de luta, vadiagem, mandinga, a capoeira sobreviveu por ser um jogo cultural. Um jogo de destreza e malícia, em que finge lutar, e se finge tão bem que o conceito de verdade da luta se dissolve aos olhos do espectador e – ai dele – do adversário desavisado. (SODRÉ, 1983, p. 205)

A historiadora Rosângela Costa Araújo (2004) lembra que a capoeira, em sua trajetória ao longo da formação da sociedade brasileira, se apresenta em meio aos modelos de organização da resistência dos africanos e seus descendentes, às condições de sub-humanidade impostas pelo racismo e seus subseqüentes aparatos de dominação naturalizados pelo escravismo. Para Muniz Sodré (2002, p. 85) o corpo na capoeira, assim como na dimensão sagrada e lúdica das culturas tradicionais africanas, “é considerado um microcosmo

do espaço amplo (o cosmo, a região, aldeia, a casa), tanto físico como mítico, o que faz da conquista simbólica do espaço uma espécie de tomada de ‘posse da pessoa’”.

Sobre a capoeira a artista destaca:

aprendi na minha infância no morro da Fonte Grande, enquanto jogava capoeira, é que na hora que o bixo pega, a/o capoeirista tem que usar de seu corpo, de sua agilidade, de sua mandinga e de sua reza forte. A roda de capoeira nos prepara para a luta de morte que é viver a colonialidade, é matar ou morrer. (BRASILEIRO, 2020, p. 7)

Ao usar da musicalidade da capoeira, assim como de seus golpes e movimentações, como chutes, rasteiras, cabeçadas, joelhadas, cotoveladas, esquivas e contragolpes dentre outras que requer domínio do próprio corpo, Castiel Brasileiro se prepara para se autodefender e contra-atacar as políticas de morte institucionalizadas. Segundo a artista:

(...) se percebo minha existência sendo manipulada pelo colonialismo como uma tenebrosa experiência de sobrevivência, então meu desejo de vida é um ato de guerrear (...). Eu me preparo para a guerra sempre que denuncio sua existência; sempre que assumo a mim que estou em guerra. Corpos subjetivados pela ocidentalidade precisam compreender que estamos em guerra — civis, internacionais, subjetivas, existenciais. Não há liberdade se ignorarmos este conflito. (BRASILEIRO, 2020, s/p)

Se um dos componentes da capoeira é a malícia, a “malandragem”, que consiste em dissimular movimentos que servem para enganar o oponente durante o combate, diria que Castiel Brasileiro encontra na estética as táticas de fuga e formas de driblar a necropolítica, buscando subverter as lógicas coloniais. Inventa possibilidades de agência em que a ancestralidade, o jogo e o sagrado estão fortemente imbricados contra as tecnologias coloniais como aniquilamento, exclusão, extermínio e encarceramento em massa das populações racializadas.

Para Jota Mombaça (2016), existem muitas formas de treinar e pensar a autodefesa para sustentar o contra-ataque diante da guerra cotidiana vivenciada pelos corpos desobedientes de gênero e dissidentes sexuais, sobretudo, os racializados e empobrecidos. Para ela, é preciso no processo de reapropriação subalterna das técnicas de violência, saber reconhecer os modos que cada corpo elabora sua própria capacidade de autodefesa. Visto que, “somos ensinadas a não reagir à violência que nos interpela ao mesmo tempo em que somos bombardeadas por ameaças e narrativas de brutalidade contra nós (MOMBAÇA, 2016, p. 14). Ela sublinha que a autodefesa demanda método e estratégia, pois, não se trata apenas de reagir e bater de volta, mas também de perceber os próprios limites e desenvolver táticas de fuga,

para quando fugir for necessário. Acrescenta que “é também sobre aprender a ler as coreografias da violência e estudar modos de intervir nelas” (MOMBAÇA, 2016, p. 14). Cada corpo elabora sua autodefesa, seus treinamentos e suas formas de escapar da colonialidade. Para Castiel Brasileiro:

Treinar para a guerra é traficar tempo, memória, segredos e capital. [...]. Treinar é desaprender gestos no rememorar de um passado que ao ser acessado, atualiza-se em forças no presente. O treinamento é um processo de pesquisa epistêmica, investigação afetiva, cartografia anatômica, mergulho em si. Quando assumimos um estado de treino, aprendemos com o cansaço que precisamos compreender nossos limites e optar por não ultrapassar alguns, pois esta ação pode ser suicida. O treinamento não cristaliza-se num tempo-espaço específico, ele pode ser realizado em qualquer ponto do território. Treinar é produzir coreografias de libertação com movimentos que nos aprisionam. (BRASILEIRO, 2020, s/p)

Se, como diz Mombaça, é necessário aprender a ler as coreografias de violência e os modos de intervir nela, Castiel Vitorino Brasileiro constrói coreografias de liberdade em sua ação, nas quais se desaprende os gestos instituídos no moldes coloniais de ser e estar no mundo, e assim, intervém nas ficções racistas e na estética que o mundo ocidental lhe quer impõe, desestabilizando as máquinas coloniais que produzem e só autorizam subjetividades racistas e binárias. A sua “luta tem por objeto produzir a vida, e, nesse sentido, a ‘violência absoluta’ desempenhava uma função desintoxicante e instituinte” (MBEMBE, 2018b, p. 291). Refletindo sobre a violência emancipadora do colonizado a partir da teoria fanoniana, Mbembe atribui à luta uma tripla dimensão. A primeira, “visa destruir aquilo que destrói, amputa, desmembra, cega e provoca medo e raiva. A segunda, “curar aqueles e aquelas que o poder feriu, estuprou, torturou, encarcerou ou, simplesmente, fez enlouquecer. Sua função participa, portanto, do processo geral da cura”. A terceira, “busca sepultar todos os que tombaram, ‘abatidos pelas costas’” (MBEMBE, 2018b, p. 292).

O pensamento de Mbembe se aplica perfeitamente a Castiel Vitorino Brasileiro, pois sua ação é sobre potência de vida, manutenção da energia vital das pessoas negras, processos de cuidado de si e das suas, a produção de subjetividades negras, partilha de saberes ancestrais, recriação das memórias, processos de cura na qual “a única maneira de o colonizado voltar à vida é impor, pela violência, uma redefinição das modalidades de distribuição da morte” (MBEMBE, 2018b, p. 289). Segundo Castiel, *Como se preparar para a guerra*:

(...) nasce de minhas memórias com a capoeira. Há uma música de capoeira que ouço desde infância, se chama "Uma noite sem lua". E num verso, ela diz: *era luta*

de morte/ é matar ou morrer. Esse trabalho é um treino, mas é em si uma luta. A necropolítica é o genocídio, e a capoeira é um modo de escapar. Na capoeira a gente aprende também que cada pessoa vai para a guerra com o corpo que tem e com o corpo que conseguiu construir. Meu trabalho é clínico, sou psicóloga. Então minha aposta é sempre na singularidade dos movimentos de cura, ataque e defesa, compreendo que essas movimentações são sempre feitas em coletividade (relações ecológicas intra e interespecíficas). Me interessa em saber como a necropolítica se diferencia-se para cada pessoa racializada ou dissidente, e cria condições de similaridade entre nós justamente por nos matar ou fazer morrer pelos mesmos motivos. Mas fiz uma promessa, que foi de mergulhar nos mistérios de minha existência assim como consigo mergulho na profundidade que é o racismo. A capoeira é esse mergulho. Me é preciso entender a racialização, genocídio, matança de mim e das minhas semelhantes. Mas me é ainda mais urgente, compreender como nós criamos condições ancestrais que possibilitam que, por exemplo, essa conversa hoje esteja acontecendo. (BRASILEIRO, 2020, s/p)

Mbembe definiu a necropolítica e o necropoder como um regime em que “as armas de fogo são dispostas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar ‘mundos de morte’, formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de ‘mortos-vivos’” (MBEMBE, 2018a, p. 71). Castiel Vitorino Brasileiro, lutando para não ser “morto-vivo” e escapar das tecnologias políticas dos colonos, usa o repertório ancestral da capoeira e das divindades como possibilidade de reinvenção de si, de forjar autonomias de vitalidade e de re-existência contra as diversas formas de aniquilar a sua existência de bicha preta e macumbeira (como se define) e de vidas semelhantes à sua. “Devemos nos atentar aos processos de coletividade, pois por eles somos violentadas e é em grupo que iremos contra-atacar” (BRASILEIRO, 2020, s/p). A ação da artista se aproxima do que Jota Mombaça aponta em seu livro sobre o fim do mundo como o conhecemos, a partir da descolonização como um processo que rompe com o ponto de vista do colonizador sobre nossos corpos:

A luta da descolonização é sempre uma luta pela abolição do ponto de vista do colonizador e, conseqüentemente, é uma luta pelo fim do mundo – o fim de um mundo. Fim do mundo como o conhecemos. Como nos foi dado conhecer – mundo devastado pela destruição criativa do capitalismo, ordenado pela supremacia branca, normalizado pela cisgeneridade como ideal regulatório, reproduzido pela heteronormatividade, governado pelo ideal machista de silenciamento das mulheres e do feminino e atualizado pela colonialidade do poder; mundo da razão controladora, da distribuição desigual da violência, do genocídio sistemático de populações racializadas, empobrecidas, indígenas, trans, e de outras tantas. (MOMBAÇA, 2016, p. 15)

Assim como no jogar da capoeira, seu corpo mandingueiro desliza, balança no ar, desenha o espaço para escapar das lógicas de terror, crueldade, barbaridade das políticas de morte contra os corpos desobedientes de gênero, dissidentes sexuais, empobrecidos e

racializados no Brasil. Para dizer pela ação, “não tenho medo da morte, e sim da mortificação, do assassinato, do extermínio, do genocídio” (BRASILEIRO, 2020, p. 4).

Reagindo também contra a necropolítica direcionada aos corpos racializados como pessoas negras, temos a ação: *Apagamento #1* (Cabula, 2017).

Tiago Sant'Ana é artista da performance, curador e doutorando no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Cultura e Sociedade pela (UFBA/2016). É graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (2012). Foi professor substituto do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da UFBA entre 2016 e 2017. Os trabalhos artísticos de Sant'Ana foram apresentados em exposições nacionais e internacionais dentre as quais destacam-se: "Histórias afro-atlânticas" (MASP e Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2018), "Axé Bahia: The power of art in an afro-brazilian metropolis" (Fowler Museum at UCLA, Los Angeles, 2017), "Negros indícios" (Caixa Cultural, São Paulo, 2017), "Orixás" (Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2016) e "Reply All" (Grovesnor Gallery, Manchester, 2016). Foi um dos artistas indicados ao Prêmio PIPA 2018 e vencedor do Prêmio Foco ArtRio 2019.

Para o artista, “a performance é utilizada como ponto de partida e, para além de ser uma ação no tempo e espaço, essa linguagem exprime a presença de complexas inscrições identitárias que atravessam meu corpo e minha existência” (SANT'ANA, 2017, p. 106). Para ele, a questão da negritude não é uma temática, mas uma posição política e uma disputa de narrativa que contraria as estatísticas e os estereótipos vinculados às populações negras. “(...) me identifico muito com um grupo de artistas que tenta reescrever essa história do Brasil e da arte a partir de outras experiências de vida apagadas pela oficialidade branca colonial (*apud* LAVIGNE, 2019, s/p). Seus trabalhos como artista, influenciado por perspectivas decoloniais, emergem das tensões e representações das identidades afro-brasileiras, problematizando a naturalização e o apagamento de um passado colonial no cotidiano, bem como, a continuidade das relações coloniais na contemporaneidade.

(...) o meu campo de investigação poética está circunscrito num esforço de compreender como ainda vivemos sob uma égide colonial, mesmo depois do desembarque do violento sistema de exploração português das terras brasileiras. Os processos históricos vividos numa nação que sofreu anos de exploração e de violências sistêmicas deixaram feridas abertas e deram sustentação a um conjunto de hierarquizações sociais e raciais”. (SANT'ANA, 2017, p. 106)

Em *Apagamento #1* (Cabula, 2017), Tiago Sant'Ana faz referência a um episódio de extrema brutalidade ocasionado pelos agentes de segurança pública¹⁹⁰ contra alguns jovens negros, pobres e periféricos em Salvador (BA). Ficou publicamente conhecida como a “Chacina do Cabula” uma operação da Polícia Militar, realizada em 5 de fevereiro de 2015 no bairro do Cabula, situado na periferia de Salvador, resultando na morte de 12 jovens e 5 feridos de faixa etária entre 16 e 27 anos, todas pessoas negras moradoras da região. Em sua videoperformance, que é ritmada por um toque de Candomblé, Tiago Sant'Ana reproduz, na parte posterior da sua cabeça, a palavra “Cabula” e adota três posições: virado à direita, virado à esquerda e de costas em referência a um fichamento fotográfico feito pela polícia. Diariamente, ao longo de trinta dias, dentro do seu próprio quarto, ele fotografa a si mesmo nas três posições mencionadas até o desaparecimento por completo da palavra “Cabula” com o crescimento do seu cabelo.

Vejamos as fotos:

¹⁹⁰ Entendemos segurança pública “como o conjunto de ações elaboradas e aplicadas pelo Estado, instância legalmente constituída, que detém o monopólio da força, garantidora da segurança pública, através do controle do aparelho policial, e que tem como finalidade proteger a vida” Cf. REIS, Vilma. **Atucaiados pelo Estado**: as políticas de Segurança Pública implementadas nos bairros populares de Salvador e suas representações, 1991-2001. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

Figura 93 Tiago Sant'Ana em Apagamento #1 (Cabula) I



Fotografia: Tiago Sant'Ana (2017). Fonte: Acervo pessoal de Tiago Sant'ana¹⁹¹

Figura 94 Tiago Sant'Ana em Apagamento #1 (Cabula) II



¹⁹¹ Cf. SANT' ANA, Tiago. Apagamento 1 - Cabula. **Tiago Sant'Ana Arte**. Disponível em: <https://tiagosantanaarte.com/2017/03/21/apagamento-1-cabula/> Acesso em 20 fev. 2021.

Figura 95 Tiago Sant’Ana em Apagamento #1 (Cabula) III



Fotografias: Tiago Sant’Ana (2017). Fonte: Acervo pessoal de Tiago Sant’ana¹⁹²

Segundo o artista, a polícia baiana é muito violenta e existem alguns códigos que conduzem à agressão: uma expressão corporal, um corte de cabelo, marcas de roupas e até um boné podem ser motivo. Para ele:

Os jovens assassinados carregavam em seus corpos marcas raciais e sociais que os hierarquizaram historicamente como perigosos e abjetos. Nas periferias de Salvador, jovens estilizam seus cabelos por meio de desenhos realizados com navalhas. Nas cabeças, marcas internacionais ou palavras que revelam seus pertencimentos – um modo de representação e escrita de si (...). O trabalho é uma estratégia de citar um processo cruel de extermínio e silenciamento sistêmico de jovens negros e de suas presenças nos contextos da metrópole soteropolitana. (SANT’ANA, 2017, s/p)

A performance chama a atenção para a condição de ser negro no Brasil contemporâneo, principalmente nas zonas em que a morte pode habitar em larga escala. Espelhado ainda em um modelo de social colonial em que “a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da ‘civilização’” (MBEMBE, 2018a, p. 35). O racismo regula a morte das pessoas em lugares subalternizados onde se tem licença para matar, fazendo uma

¹⁹² Cf. SANT’ANA, Tiago. Apagamento 1 - Cabula. **Tiago Sant’Ana Arte**. Disponível em: <https://tiagosantanaarte.com/2017/03/21/apagamento-1-cabula/> Acesso em 20 fev. 2021.

divisão entre amigos e inimigos do Estado. Uma hierarquia que se mantém a partir de questões sociais, raciais, de gênero e de território em que o fantasma da escravização e da colônia se perpetua em cenas de terror na contemporaneidade. Nessa lógica, “vidas negras valem muito pouco no Brasil e viver na periferia é viver com medo” e a polícia se configura como um dos braços do racismo que está presente em nosso cotidiano, como observa Sant'Ana (2017, s/p). A polícia tem sido uma “máquina de guerra”, para usar o termo de Mbembe.

(...). É um trabalho que eu tento me conectar um pouco com essa realidade de ser jovem e homem negro no Brasil hoje. Falando especificamente sobre o caso da Chacina do Cabula, foi um crime premeditado pela polícia, onde nove policiais executaram doze jovens, alguns deles com tiros pelas costas. Foi um crime premeditado por uma quadrilha da polícia para mostrar seu poderio aos traficantes de drogas da região. Então, a priori, esses jovens não tinham envolvimento com o crime, nunca foi provado o envolvimento deles com o crime. No entanto, eles faziam parte de um grupo que na polícia baiana se chama de cor padrão. E a cor padrão a gente sabe exatamente qual, é ser negro. É muito perverso, porque a gente sabe qual é o alvo que a polícia mais atinge (...). A polícia, pelo mesmo pra mim, enquanto pessoa negra, dificilmente ela vai simbolizar pra mim segurança, mas sim como uma ameaça. Exatamente porque como pessoa negra é o ponto alvo onde a polícia se mostra mais cruel nessa tentativa de eliminação. Este trabalho traz essa tentativa de tencionar este extermínio. (...). (APAGAMENTO #1, 2017)¹⁹³

Outra camada crítica, tensionada pelo trabalho, diz respeito aos assentamentos sociais no período colonial do Brasil que, segundo a historiadora e intelectual Beatriz Nascimento (2018), ficaram conhecidos genericamente sob o nome de “quilombos”. Espaços organizados de resistência, insurgência e agência do povo negro contra o regime colonial que foram criminalizados durante todo processo de escravatura. Cabula¹⁹⁴, o nome grafado na cabeça de Tiago Sant'Ana remete ao processo de ocupação das comunidades quilombolas que se instalaram no atual Bairro do Cabula em Salvador/Bahia, desde a época colonial, resistindo ao poder dominante e a opressor colonial. Segundo o artista:

Cabula foi um antigo quilombo em Salvador, um lugar de resistência, insurgência, onde o acesso era complicado e, por isso, um lugar propício para servir como fortaleza e também como um lugar sagrado por sua natureza exuberante e densa naquela época. Ainda hoje o bairro carrega, em suas imediações, comunidades

¹⁹³ Transcrição do artista falando da sua videoperformance Apagamento #1 (Cabula), na exposição “Histórias afro-atlânticas”, que acontece no Instituto Tomie Ohtake no dia 02 jul. 2018.

¹⁹⁴ Cabula é uma palavra originária do idioma banto, falado entre os atuais países do Congo e Angola. O termo significa mistério, culto religioso, secreto, escondido e foi atribuído à área, em virtude dos muitos quilombos nela existentes. Cf. Cf. SANT'ANA, Tiago. Apagamento 1 - Cabula. **Tiago Sant'Ana Arte**. Disponível em: <https://tiagosantanaarte.com/2017/03/21/apagamento-1-cabula/> Acesso em 20 fev. 2021.

afrorreligiosas importantes que resistiram a todo processo de extermínio e apagamento. (SANT'ANA *apud* LAVIGNE, 2019, s/p)

Como mesmo cita o artista, o nome do bairro é uma herança dos quilombos que ocuparam essa área, onde ainda é possível perceber a existência de elementos identitários os quais se manifestam na prática cultural da religiosidade, musicalidade, culinária, festas e danças, bem como, na conservação da Mata Atlântica.

Os africanos escravizados em Salvador criaram um território próprio de resistência ao poder dos donos das fazendas cujos limites ainda são desconhecidos, o Quilombo Cabula. Atualmente, todos esses bairros juntos continuam sendo uma área de grande concentração de negros. Hoje podemos chamá-los de quilombos urbanos, áreas que preservam muita coisa herdada daqueles guerreiros africanos. Não é á toa que nessa parte da cidade há uma grande concentração de terreiros de candomblé. (BEIRU, 2007 *apud* MOTA e FREITAS, 2014, s.p.)

Conforme Beatriz Nascimento (2018), a primeira referência ao quilombo surge em um documento oficial português em 1559, mas somente em 2 de dezembro de 1740 as autoridades portuguesas definiram ao seu modo o significado de quilombo. Para o Conselho Ultramarino, o quilombo foi definido como “toda habitação de negros fugidos que passem de cinco em parte desprovida, ainda que não tenha ranchos levantados nem achem pilões neles” (NASCIMENTO, 2018, p. 68). Diferente de outros autores que entendiam os quilombos como sendo uma fuga da escravidão, uma “reação negativa de fuga e defesa” constituído exclusivamente por pessoas escravizadas fugidas, Nascimento entendeu o Quilombo como um embrião de mudança social: “uma atitude dos negros de se conservarem no sentido histórico e de sobrevivência grupal que ele se apresenta enquanto assentamento social e organização que cria uma nova ordem interna e estrutural” (NASCIMENTO, 2018, p. 69).

O quilombo representa uma instituição social, política e econômico de luta, resistência e protesto contra todo o sistema escravagista colonial, agrupando além dos negros libertos e fugidos, todos os excluídos da sociedade colonial (indígenas, homens e mulheres pobres): “configura uma manifestação de luta de classes, para usarmos a expressão já universalmente reconhecida” (MOURA, 1989, p. 10). Eram Estados dentro do Estado colonial. Nesse sentido, o quilombo tinha uma proposta de sociedade totalmente diferenciada do regime colonial porque prevalecia os princípios de justiça, igualdade social e liberdade. Uma instituição de luta do povo negro pela afirmação da sua própria humanidade, por transformações das suas condições de vida, como também um espaço de recuperação das

tradições africanas e de resistência cultural negra na sociedade escravista. Nas palavras de Clovis Moura

O quilombo foi, incontestavelmente, a unidade básica de resistência do escravo. Pequeno ou grande, estável ou de vida precária, em qualquer região em que existia a escravidão, lá se encontrava ele como elemento de desgaste do regime servil. O fenómeno não era atomizado, circunscrito a determinada área geográfica, como a dizer que somente em determinados locais, por circunstâncias mesológicas favoráveis, ele podia afirmar-se. Não. O quilombo aparecia onde quer que a escravidão surgisse. Não era simples manifestação tópica. Muitas vezes surpreende pela capacidade de organização, pela resistência que oferece; destruído parcialmente dezenas de vezes e novamente aparecendo, em outros locais, plantando a sua roça, constituindo suas casas, reorganizando a sua vida social e estabelecendo novos sistemas de defesa. O quilombo não foi, portanto, apenas um fenómeno esporádico. Constituía-se em fato normal dentro da sociedade escravista. Era reação organizada de combate a uma forma de trabalho contra a qual se voltava o próprio sujeito que a sustentava. (MOURA, 1981, p. 87)

Inserido no chamado “perigo negro”, o quilombo perturbava o período colonial e Imperial do Brasil, opondo-se à ordem estabelecida, abalava as bases do mando senhorial e de seu exclusivismo quanto à propriedade. Nascimento (2018) coloca que no Código de Processo Penal de 1835, o quilombo no sentido de “valhacouto de bandidos” se distinguia de qualquer outra forma de contestação das pessoas escravizadas, no entanto, se assemelhava às insurreições, enquanto perigo à estabilidade e integridade do Império, conseqüentemente, a pena para seus integrantes correspondia à mesma: a degola. Um tipo de morte extremamente violenta com o intuito de infligir terror, medo aos “inimigos” e reprimir a criação dos espaços organizativos de resistência étnica e política. A punição aqui, como em outras formas, se apresentava em um caráter simbólico, como uma forma de punição coletiva, em suas inúmeras práticas de degradação das populações não-brancas, que saíam do espaço fechado da unidade produtiva para serem expostos em um espaço público sob os olhares de todos (DUARTE, 1988) garantindo e construindo a autoridade senhorial. Conforme constata o antropólogo Osvaldo Martins de Oliveira (2010), a criminalização dos quilombos tem história no Brasil desde que os primeiros africanos e seus descendentes ousaram questionar a ordem colonial estabelecida, que os definia como mercadoria, e escaparam das garras dos detentores dos meios de produção movidos pela mão-de-obra escravizada. Os quilombolas, desde então, estavam sob a mira das forças armadas do Estado ou do capitão-do-mato a serviço da iniciativa privada, sendo classificados como “criminosos” a partir de várias acusações, entre as quais, a de “roubo”.

Outro ponto relevante a ser destacado na performance diz respeito a relação entre criminalidade e racismo no Brasil. Vilma Reis, analisando as políticas de segurança pública

em Salvador, enfoca de onde vem à tradição baiana de criminalização dos corpos negros. Partindo dos estudos de Lilian Schwarcz, Reis afirma que a Bahia serviu de laboratório para as teorias da Criminologia Positivista do médico italiano Cesare Lombroso (1835-1908). Ele foi responsável pela associação entre criminalidade e racismo, tendo, como um dos seus principais discípulos no Brasil, Raimundo Nina Rodrigues¹⁹⁵. Um dos principais adeptos da “nova ciência criminal”, que deu nome a uma Escola de Medicina Legal: “Escola Nina Rodrigues”. Essa instituição foi o centro do debate médico durante toda a primeira metade do século XX no Brasil, elaborando teorias com a intenção de legitimar uma suposta “delinqüência negro-africana”, afirmando a patologia do criminoso nato (REIS, 2005, p. 107).

A teoria criminológica lombrosiana defendia a diferença racial entre negros e brancos, reforçando a distinção entre raças “superiores” e “inferiores”, na qual a população negra será lida como gene selvagem, seres atávicos, pessoas menos evoluídas, pertencentes à uma etapa anterior da civilização¹⁹⁶, desprovida de sentimento altruísta, predestinado à prática de infrações penais. Luciano Góes (2016) ao estudar a obra de Cesare Lombroso lançada em 1871, *L'uomo bianco e l'uomo do colore: letture sull'origine e la varietà delle razze umane* (O homem branco e o homem negro: leituras sobre a origem e a variedade das raças humanas), salienta que Lombroso, partindo de conclusões racistas, buscava comprovar a superioridade branca através da ciência, com o objetivo de garantir a posição de hierarquia social, controle e dominância racial da população branca:

Trata-se de saber se nós brancos, que orgulhosamente superamos em altura ao pico da civilidade, devemos um dia abaixar a cabeça diante do focinho prognático do negro e da amarela e pálida face mongol; se, portanto, nós devemos a nossa primazia ao nosso organismo ou a acidentes do acaso. E é também uma boa oportunidade para decidir se podemos, sem medo e sem audácia descarada, atermo-nos, mais que às tradições, à autoridade mesma dos nossos tempos: a Ciência. (LOMBROSO, 2012 *apud* GÓES, 2016, p. 88)

No contexto brasileiro, além de Nina Rodrigues, médicos como Arthur Ramos, Juliano Moreira e outros seguiram as teorias positivistas de Lombroso acerca da criminalização,

¹⁹⁵ Médico legista, psiquiatra, professor, escritor, antropólogo e etnólogo brasileiro. É considerado o fundador da antropologia criminal brasileira e pioneiro nos estudos sobre a cultura negra no país.

¹⁹⁶ O crânio do europeu distingue-se por uma estupenda harmonia de formas: não é muito longo, nem muito redondo, nem muito pontudo ou piramidal. Na sua frente, plana, larga, de face reta, lê-se, notadamente, a força e o predomínio do pensamento: os zigomas ou botões da face não são muito distantes um do outro, e a mandíbula não se sobressai muito para o exterior: o que se intitula de o ortognato (...). O negro e o australóide tem o crânio oblongo (possui mais comprimento do que largura), em forma de barquinho ou de feijão (dolicocéfalo)- crânio oval, com diâmetro transversal um quarto menor que o longitudinal- e a base da maxila inferior muito mais saliente para frente do nível do crânio, e por isto são chamados de prógnatos ou de focinho saliente (LOMBROSO, 2012 *apud* GÓES, 2012, p.20).

usando a técnica da Frenologia, que envolve a medição de crânios como prova para a definição do grau de demência e delinqüência dos grupos humanos. “Essas teorias tiveram como objetivo provar que os africanos e seus descendentes tinham maior disposição para o crime, a loucura e as piores doenças de que padecia a sociedade” (REIS, 2005, p. 107).

Vilma Reis constata que a Polícia Militar da Bahia (PMBA), denominada de Corpo de Polícia, está datada em 1825, já nasceu com o objeto de controlar e reprimir as diversas formas de insurgências da população negra, como as rebeliões, os Quilombos e os Candomblés que se proliferavam pela cidade de Salvador. Ela amparou-se nas teorias racistas da “Escola de Nina Rodrigues” do final do século XIX, para formar seus quadros dirigentes nas escolas de direito e medicina sob o paradigma das teorias eugenistas e do criminoso nato¹⁹⁷. Conforme Reis (2005), criou-se no imaginário médico penal e médico-legal, a imagem de um sujeito historicamente definido pelo biótipo do homem negro¹⁹⁸ como exemplo do criminoso, a construção do estereótipo de “negro criminoso”: “Aí está a marca de fundação da criminalização pela raça, visão que se fez presente no Estado e atravessou todo o século XX como uma verdade científica (RIBEIRO, 1995 *apud* REIS, 2005, pp. 107-108).

Tais teorias supostamente científicas, de forma explícita e violenta, legitimaram e normalizaram dentro do Estado brasileiro as políticas de extermínio direcionadas às pessoas negras, visto que estas e seus descendentes eram considerados criminosos natos, degenerados geneticamente. Esses discursos criminológicos da casa grande que definiram a fisionomia do homem negro como criminoso, é que até hoje na sociedade contemporânea legitima a ação violenta e racista por parte do Estado brasileiro em relação aos corpos não-brancos.

Voltando à análise das performances trazidas aqui, as duas ações recorrem, por vezes, aos modos ancestrais para dobrar a morte e ressaltar a vida e podem ser entendidas como gestos de enfrentamento e resistência contra as lógicas genocidas e colonizadoras introjetadas no seio da sociedade brasileira. Em uma perspectiva pós-colonial temos, nessas estéticas, o

¹⁹⁷ Luciano Góes (2016) destaca que a teoria de Cesare Lombroso acreditava que o criminoso nato era um tipo de subespécie do homem com características físicas e metais, formando assim, ladrões, assassinos e outros.

¹⁹⁸ O crime tratado como doença foi o primeiro objeto de debate público científico na Bahia sobre a humanidade negra, assevera Schwarcz (1993), tendo como centro as imagens de controle sobre homens negros que tinham seus corpos, *elemento sagrado na cosmovisão africana*, dissecados na Faculdade de Medicina, para que os jovens estudantes pudessem ter as experiências, que ainda não eram possíveis em várias instituições europeias. Na Bahia, o cruzamento racial explicava a criminalidade, a loucura, a degeneração. Desde a fundação, a Faculdade de Medicina da Bahia assumiu o estudo da criminalização como uma espécie de vocação regional. Diferente da Escola do Rio de Janeiro, que assumiu como tarefa de destaque o combate às doenças tropicais. Cf. REIS, Vilma. **Atucaiados pelo Estado**: as políticas de Segurança Pública implementadas nos bairros populares de Salvador e suas representações, 1991-2001. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

que Homi Bhabha chama de “estratégias legitimadoras de emancipação” (BHABHA, 2013, p. 276). Pelas lentes da Performance, desestabilizam os dispositivos de dominação racial, devolvendo para a sociedade, à violência racializada. As questões mobilizadas por elas têm implicações diretas sobre a história e vida das pessoas negras no Brasil, produzindo movimentos, linhas de fuga, micropolíticas contra-hegemônicas que não se atêm à história do Brasil colonial, mas também à história do Brasil contemporâneo, tencionando as perspectivas racistas, nacionalistas e criminalistas em relação aos corpos negros que corroboram para a perpetuação do racismo no país. Podemos dizer que as camadas que habitam ambos os trabalhos propõem gestos de descolonização estética e insurgência ético-política contrários a necropolítica, ao mesmo tempo, que nos fazem perceber como a lógica genocida está inserida na realidade da população negra desde o período colonial que se desdobra na contemporaneidade do Brasil.

6.4 Lucimélia Romão: Mil Litros de Preto

Lucimélia Romão é dramaturga, artista visual e performer. É pós-graduanda em Arte pela Universidade Federal de Pelotas - RS e graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - BA. Obteve sua graduação em Teatro pela Universidade Federal de São João Del Rei – MG, onde se dedicou à pesquisa de teatro negro e performance negra. É a criadora da performance-instalação *MIL LITROS DE PRETO: A MARÉ ESTÁ CHEIA*, que fez parte da 9ª Edição da Mostra 3M DE ARTE, em São Paulo. Foi premiada como artista no FESTU- Festival de Teatro Universitário do Rio de Janeiro, em 2018, e no 3ª Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras de Belo Horizonte- MG, em 2019.

A partir de plataformas como performance, teatro, vídeo e fotografia, os trabalhos de Lucimélia Romão abordam a violência do Estado em relação aos corpos negros e dissidentes no Brasil. A sua estética, como ela mesma afirma, busca trabalhar com questões urgentes. “E aí eu busco encontrar dentro destas questões, uma forma de dialogar com o público” (ROMÃO, 2020, s.p.). No seu entendimento, as performances negras

são trabalhos plurais em termos de linguagens performáticas (por exemplo dança, teatro e musicais) que abordem as questões do negro de maneira sócio-política. Que lançam um olhar a partir das vivências negras pautando as problemáticas sociais que estes povos vivenciam. Ou que vai valorizar a imagem do negro da sociedade ou que vai apontar as religiosidades da população negra (...) são trabalhos com estéticas negras também porque a gente tem uma linguagem estética que atravessam os nossos trabalhos que não é essa estética eurocêntrica, não é o modo de fazer eurocêntrico de arte. Eu vejo que a performance negra assim: tem um compromisso

ético, estético e político com a população negra feito de negros para negros. (ROMÃO, 2022, s.p.)

A partir dessas definições sobre a performance negra, convoco o pensamento do psicanalista Frantz Fanon, cujo o título é auto-explicativo: “pele negra, máscaras brancas”, para dizer que essa linguagem não é mais sobre o uso de máscaras brancas como condição para elevar à condição de ser, ou das lógicas eurocêntricas como estratégia de sobrevivência dentro do mundo impregnada pela colonialidade; é sobre o corpo negro e os símbolos da negritude como campo de criação e afirmação estética de existências que foram negadas pelo olhar imperial do branco:

(...) o negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele deve poder tomar consciência de uma nova possibilidade de existir; ou ainda, se a sociedade lhe cria dificuldades por causa de sua cor, se encontro em seus sonhos a expressão de um desejo inconsciente de mudar de cor, meu objetivo não será dissuadi-lo, aconselhando-o a “manter as distâncias”; ao contrário, meu objetivo será, uma vez esclarecidas as causas, torná-lo capaz de escolher a ação (ou a passividade) a respeito da verdadeira origem do conflito, isto é, as estruturas sociais. (FANON, 2008, pp. 95-96)

Na performance-instalação *MIL LITROS DE PRETO: a maré está cheia* (2019), a artista trata do extermínio da juventude negra pelas forças do Estado gerado pelo racismo como elemento estrutural das relações políticas, econômicas e sociais no Brasil. Este sendo compreendido, “como processo histórico e político, [que] cria as condições sociais para que, direta ou indiretamente, grupos racialmente identificados sejam discriminados de forma sistemática” (ALMEIDA, 2018, p.39).

A performance-instalação começa com a acomodação de uma piscina de plástico vazia, retangular, de 130 cm x 42 cm x 189 cm, com capacidade para 1000 litros. Próximo da piscina, tem 143 baldes pretos enfileirados. Cada balde contém 7 litros de líquido tingido de vermelho que faz referência, em média, ao volume de sangue que um ser humano tem no seu corpo. Cada balde representa um corpo de um jovem negro. A alça de cada balde possui uma etiqueta de identificação contendo nome, sexo, idade e causa da morte da vítima. Estes nomes, de acordo com a artista, são de jovens cuja morte foi causada por homicídio policial, e foram retirados de matérias sobre homicídios policiais na internet, em sua maioria ocorridos nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia. Dentre os homicídios policiais, por exemplo, há o massacre de Carandiru, da Igreja Candelária, do Vigário Geral, de Queimados, da favela do Barbante, do Falette, dos Crimes de Maio (2006) dentre outros. Na performance, a artista veste um macacão de algodão cru que lembra um uniforme utilizado por presidiários

ou por aqueles que prestam serviços terceirizados. Nas costas do macacão está carimbado o título que dá nome à performance-instalação. O programa de ação consiste em:

A cada 25 minutos, um alarme soa no espaço. Em seguida, 7 litros de líquido vermelho, contidos em um dos baldes pretos que formam a instalação, são despejados pela performer na piscina. Isto se repete até que 143 baldes estejam vazios. Em aproximadamente 59 horas, a piscina está completa com 1000 litros do que, no trabalho, simboliza 1000 litros de sangue de jovens negros. (ROMÃO, 2019, p. 14)

O público entra e a artista está em pé dentro da sala entre os baldes pretos cheios e a piscina. Alguns espectadores ficam sentados e outros ficam em pé. Existe uma tensão no espaço. O público que entra se sente mergulhado dentro do ritual proposto, próximo a uma cena de crime. A cada vinte e cinco minutos uma sirene é tocada. Em seguida, a artista escolhe um balde, lê os dados da etiqueta na alça do balde em voz alta e o despeja dentro da piscina. Esta ação é repetida sucessivamente até que os 143 baldes estejam vazios. Ao longo dos 3 dias da ação, a artista conversa com os espectadores, fica sentada no colchonete, dorme no espaço, faz suas refeições, vai no banheiro, toma banho enquanto o alarme não soa. A ação é finalizada quando todos baldes estão vazios e a piscina fica preenchida.

Vejamos as imagens:

Figura 96 Performance MIL LITROS DE PRETO: a maré está cheia (2019) I



Fotografia: Mylène Signe (2019). Fonte: arquivo cedido pela artista Lucimélia Romão

Figura 97 Performance MIL LITROS DE PRETO: a maré está cheia (2019) II



Fotografia: Felipe Oliveira. Fonte: arquivo cedido pela artista Lucimélia Romão.

MIL LITROS DE PRETO: a maré está cheia, título da performance, aponta para a quantificação e o transbordamento dos atos de barbaridades e crueldades ao qual estão submetidas as pessoas negras ao longo da História do Brasil, na tentativa de tornar palpável e denunciar o genocídio dos corpos negros, periféricos e empobrecidos. O subtítulo *A maré está cheia*, é também uma citação ao Conjunto de Favelas da Maré¹⁹⁹ localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro, território marcado por uma série de chacinas e assassinatos de jovens negros pelos agentes de segurança pública do Estado em operações policiais. As periferias urbanas e empobrecidas têm maior incidência na produção de mortes violentas “aceitáveis” e até “desejáveis” socialmente. É um espaço em que o poder tem permissão para matar sem pedir licença, pois parece não estar sujeito às normas legais e institucionais. A interseccionalidade entre espaço, violência, racialidade e empobrecimento produz uma gestão da morte de determinados grupos sociais, ditando quem tem o direito de viver ou morrer. A lógica espacial é determinante para necropolítica. Segundo Mbembe, a ocupação colonial em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico; sob o território era escrito um novo conjunto de relações sociais e espaciais como

à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. (MBEMBE, 2018a, p. 39)

O controle do espaço é “a matéria-prima da soberania e da violência que sustentava. Soberania significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado em uma terceira zona, entre o status de sujeito e objeto” (MBEMBE, 2018, p. 39a). Nesse sentido, “as colônias

¹⁹⁹ A socióloga, política brasileira e Vereadora do Rio de Janeiro Marielle Franco foi brutalmente assassinada em 14 de março de 2018, duas semanas após ter denunciado nas redes sociais a ação violenta da Polícia e da Intervenção Militar nas favelas do Rio de Janeiro: “O 41º Batalhão da Polícia Militar do Rio de Janeiro está aterrorizando e violentando moradores de Acari. [...] acontece desde sempre e com a intervenção ficou ainda pior” (MARIELLE FRANCO, 2018). Em sua dissertação de mestrado ela destacou: “O Complexo da Maré, alvo de inúmeras operações sob a justificativa da repressão ao tráfico de drogas e posterior implantação de uma UPP, é um bairro por várias vezes citado neste trabalho. Seu entorno são os bairros de Bonsucesso, Ramos, Caju e Ilha do Governador, que vivem no limiar dos confrontos. As 16 comunidades circunscritas ao bairro Maré vivenciam uma tragédia iminente. No dia a dia de escolas, postos de saúde, somente a permanência física de seus equipamentos – que são prédios públicos construídos ou em funcionamento –, não soluciona, ou não garante um atendimento de qualidade para os moradores. A Maré é um bairro de fácil acesso, dado que está situada às margens da Av. Brasil e Linha Amarela e Vermelha (vias de grande importância para o estado do Rio de Janeiro). Porém, sempre há relatos de ausência de professores e médicos, por exemplo. Em 2 de maio de 2013, o BOPE e o Batalhão de Choque realizaram uma operação para combater o tráfico na favela, marcada com forte grau de violência e com inúmeras denúncias de invasões de casas e destruição de pertences, o que revelou uma enorme insegurança em toda favela. Na ocasião, um fotógrafo e um professor da rede municipal de ensino sofreram abuso por parte de autoridade policial, tendo sofrido inúmeras ameaças em função das denúncias realizadas” (FRANCO, 2014 pp. 96-97).

são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do Estado de Exceção supostamente opera a serviço da ‘civilização’” (MBEMBE, 2018a, p. 35). Pois, aos olhos dos colonizadores estes espaços são habitados por “vidas selvagens”.

Maré está cheia também faz referência ao mar como um cemitério de memórias de milhares de pessoas negras sequestradas, roubadas e raptadas de várias regiões de África para o Brasil. Essa travessia do oceano Atlântico resultou no derramamento de sangue, na alta taxa de mortalidade e no sofrimento humano que aconteceu durante essa viagem forçada. Nesse sentido, a necropolítica ocupa lugar central na constituição e formação do Brasil.

Mil litros (...) materializa a violência policial. Com o assassinato destes jovens a gente consegue encher uma piscina de 1.000 litros. Eu quantifico a barbárie. [...] E a maré está cheia [...] faz referência a Favela da Maré. É quando eu caio em mim dessa violência policial, é quando o menino Marcos Vinicius²⁰⁰ morre na favela da Maré. Pela violência dele eu quantifico, eu trago a localidade da favela, mas ao mesmo tempo é maré de maré mesmo, de mar. A gente tem esse corpo translântico que atravessou todo o oceano, esse mar que tem muitos corpos negros, muito sangue derramado nesse mar. Muitos corpos que se perderam no caminho dessa travessia forçada que a gente fez, que os nossos antepassados fizeram da África até aqui né. Então é uma trajetória inteira de sangue. Ela vem com os corpos escravizados e ela não se encerra quando acaba a escravidão. E a gente continua derramando sangue, por isso a maré da cheia, a maré continua a encher. (ROMÃO, 2022)

A sua ação como diria Ileana Diéguez, ao analisar algumas práticas cênicas latino-americanas que escapam os limites do teatral e exploram recursos da Performance, do ativismo e da arte-ação, propõe “a teatralização da dor não como ação de vitimação autocontemplativa, mas como ação que torna visível as ‘feridas sociais’, convertendo-se em um protesto coletivo” (DIÉGUEZ, 2011, p. 104), entrando em territórios complexos e fronteiriços onde se cruzam estética e vida, como diz a teórica.

Na performance-instalação, verifica-se o aspecto de radicalidade em relação ao tempo diferente do habitual ou da ficção, mas um tempo que incide sobre o real porque é vivido pela artista onde não é mais possível distinguir entre arte e vida. É o tempo da morte literalmente, do ritual fúnebre, de velar os mortos. Na primeira apresentação de *Mil Litros de Preto*, a performer executou a ação de encher a piscina com 1000 litros de sangue durante 59 horas, resultando em três dias ininterruptos de ação, entre 17 e 19 de janeiro de 2019, no Centro Cultural da Universidade Federal de São João del Rei. A mãe da artista e sua tia que foram inicialmente assistir ao trabalho, passaram a integrar a performance. Junto com a artista, elas

²⁰⁰ Em referência ao estudante Marcos Vinicius, de 14 anos, morto durante uma operação da Polícia Civil no Complexo da Maré, zona norte do Rio de Janeiro.

dormiram dentro do espaço da instalação durante os três dias da ação: “elas ficavam comigo lá o dia todo, às vezes durante o dia elas saíam um pouco para comprar algo no mercado, mas logo voltavam” (ROMÃO, 2020).

Nos períodos de madrugadas, momentos em que a artista estava dormindo extremamente cansada da ação desenvolvida durante o dia inteiro, era a sua mãe quem a despertava para dar continuidade ao seu programa de ação. Com isso foi sendo construído um revezamento típico das cerimônias fúnebres, visto que sempre se tinha duas mulheres para velar aqueles corpos:

na segunda noite comigo, eu já muito cansada, custando a levantar no toque da sirene pra virar os baldes da madrugada, a minha mãe percebendo a minha dificuldade, passou a me chamar 5 minutos antes do alarme tocar e ficava conversando comigo, de modo que quando a sirene tocava eu levantava com mais facilidade pois já estava despertada. (ROMÃO, 2020, s/p)

É pela produção da presença constante dessas três mulheres negras que aconteceu simbolicamente o velório do genocídio da juventude negra. As mulheres são as mães que têm chorado as mortes de seus filhos e de suas filhas vítimas da violência de Estado, como, por exemplo, Débora Maria da Silva, Vera Lucia dos Santos, Ednalva Santos, Angela Maria, Rita de Cássia, Flávia Gomes dos Crimes de Maio de 2006, como também tantas outras espalhadas pelo Brasil.

Com a piscina já preenchida com os mil litros de sangue, a instalação permaneceu para visitação por mais de 30 dias. Os três dias de ação da artista foram gravados e projetados dentro da instalação que permaneceu aberta ao público no Centro Cultural da Universidade Federal de São João del Rei (MG).

Temos, conforme o, *Atlas da Violência*²⁰¹ (2019), uma juventude perdida. Nos dados deste documento se observou que em 2017 no Brasil 35.783 jovens foram assassinados. Esse número representa uma taxa de 69,9 homicídios para cada 100 mil jovens no país, taxa recorde nos últimos dez anos. Os homicídios foram a causa de 51,8% dos óbitos de jovens de 15 a 19 anos; de 49,4% para pessoas de 20 a 24; e de 38,6% das mortes de jovens de 25 a 29 anos; tal quadro faz dos homicídios a principal causa de mortes entre os jovens brasileiros em 2017. O perfil das vítimas de homicídios no Brasil é principalmente de jovens entre 15 e 29

²⁰¹ É um documento realizado pelo Ipea (Instituto Brasileiro de Pesquisa Econômica Aplicada) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública que analisa a violência e o assassinato no Brasil. Cf. ATLAS DA VIOLÊNCIA 2019. Organizadores: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Relatório disponível em: Acesso em: 20 mar. 2020.

anos, a maioria pessoas negras (pretas e pardas), com baixa escolaridade, solteiras, cometidos por arma de fogo na via pública (rua/estada), em bairros da periferia, no intervalo de tempo entre às 18h e às 02h do dia, com mais frequência no sábado. Nesse mesmo documento encontra-se que em 2017, 75,5% das vítimas de homicídios foram indivíduos negros (definidos aqui como a soma de indivíduos pretos ou pardos, segundo a classificação do IBGE, utilizada também pelo SIM), sendo que a taxa de homicídios por 100 mil negros foi de 43,1, ao passo que a taxa de não-negros (brancos, amarelos e indígenas) foi de 16,0. Ou seja, proporcionalmente às respectivas populações, para cada indivíduo não negro que sofreu homicídio em 2017, aproximadamente, 2,7 negros foram mortos.

Na edição do *Atlas da Violência 2021* (CERQUEIRA et al., 2021), o estudo foi feito antes da pandemia de COVID-19, revela a queda de homicídios e aumento de mortes violentas no Brasil por causa indeterminada. Constatou-se que em 2019, dos 45.503 homicídios ocorridos no Brasil em 2019, 51,3% vitimaram jovens entre 15 e 29 anos. Foram 23.327 jovens que tiveram suas vidas perdidas prematuramente, em uma média de 64 jovens assassinados por dia no país. O documento, ao considerar a série histórica dos últimos onze anos (2009-2019), afirma que foram 333.330 jovens (15 a 29 anos) vítimas da violência letal no Brasil. A seletividade racial constitui um aspecto importante sobre as mortes violentas ocorridas no Brasil. De acordo com o estudo, em 2019, a população negra (soma dos pretos e pardos da classificação do IBGE) representou 77% das vítimas de homicídios, com uma taxa de homicídios por 100 mil habitantes de 29,2. Em comparação entre os não negros (soma dos amarelos, brancos e indígenas) a taxa foi de 11,2 para cada 100 mil, o que significa que a chance de um negro ser assassinado é 2,6 vezes superior àquela de uma pessoa não negra. (CERQUEIRA et al., 2021). A taxa de pessoas negras assassinadas foi 162% maior do que o número das não negras no período do estudo.

Analisando os dados da última década, o estudo constata que a redução dos homicídios ocorrida no país esteve muito mais concentrada entre a população não negra do que entre a negra. Entre 2009 e 2019, as taxas de homicídio apresentaram uma diminuição de 20,3%, sendo que entre negros houve uma redução de 15,5% e entre não negros de 30,5%, ou seja, a diminuição das taxas homicídio de não negros é 50% superior à correspondente à população negra. Se considerarmos ainda os números absolutos do mesmo período, houve um aumento de 1,6% dos homicídios entre negros entre 2009 e 2019, passando de 33.929 vítimas para 34.446 no último ano, e entre não negros, por outro lado, houve redução de 33% no

número absoluto de vítimas, passando de 15.249 mortos em 2009 para 10.217 em 2019. (CERQUEIRA et al., 2021, p. 49).

A quantidade de jovens, homens, negros assassinados por ano no Brasil é exorbitante. Como visto nos dados apresentados, destaca-se que a ideia de estigmas e estereótipos raciais entram como elementos importantes pelas instituições do sistema criminal, sobretudo, as polícias, tornando a população negra alvo constante de suas ações. A dita bala perdida sempre encontra um corpo negro. É uma estética do olhar banhado pelas crismas racistas que associa o corpo negro com a criminalidade²⁰², na qual os traços fenotípicos (cor de pele, cabelo, boca, nariz dentre outros) e aparência física são projetadas no processo de construção do “suspeito padrão” no Brasil. Encontra-se, aqui, o que Mbembe chamou de alterocídio, uma profunda constituição do outro, “(...) não como *semelhante a si mesmo*, mas objeto intrinsecamente ameaçador, do qual é preciso proteger-se, desfazer-se, ou que simplesmente, é preciso destruir, na impossibilidade de assegurar seu controle total” (MBEMBE, 2018b, p. 27).

Na lógica racista da abordagem policial, com sua pedagogia dos maus-tratos, os jovens negros, pela sua condição racial, são identificados como criminosos/ bandidos/ delinquentes, assim, concebidos como categoria inferior de humanidade. As mortes das pessoas negras são compreendidas, então, como necessárias para defender a sociedade e a manutenção das vidas “dignas” de proteção e de viver que interessam aos detentores do poder econômico, ideológico e político. Como nos lembra Achille, eles “(...) são inimigos com os quais a comunicação não é possível ou desejável. Situados fora da humanidade, nenhum entendimento é possível com eles” (MBEMBE, 2020, p. 108), na qual as políticas de inimizade tornam-se a base normativa para o direito de matar. São imaginários e “(...) imagens das mulheres e dos homens negros, considerados os detentores de corpos como ‘fábricas de produzir marginais’, que informam as práticas policivas de contenção, prisão e morte nas periferias das metrópoles brasileiras” (ALVES, 2015, p. 39).

No Brasil, há o ditado popular naturalizado que mostra a forte seletividade racial nas abordagens policiais: “negro: parado é suspeito, correndo é ladrão”. Expressão que reforça no imaginário social racista uma associação entre corpo negro e criminalidade. Isso tem produzido condições mortíferas ou, como diria Mbembe, a “criação de mundos de morte” (MBEMBE, 2018a, p. 71) da juventude negra e periférica. Esses corpos estão sujeitos a

²⁰² Para saber mais sobre a relação entre criminologia e racismo sugiro a leitura da seguinte tese: DUARTE, Evandro Charles Piza. Criminologia e Racismo. Introdução ao processo de recepção das teorias criminológicas no Brasil. Dissertação de mestrado, UFSC. Florianópolis, 1998.

vigilância perpétua não somente pela polícia, mas também por parte da sociedade, o que os torna incapazes de se integrar à comunidade e a partilhar do comum (RANCIÈRE, 2009).

A versão *Mil litros de preto: O largo está cheio*²⁰³ foi realizada em setembro 2019, no Largo da Batata, zona oeste de São Paulo, em parceria com as Mãe de Maio. A ação visava dar alta visibilidade no espaço público à violência contra as pessoas negras, pobres e periféricas no Brasil, embaralhando estética e política, ação artística e acontecimento social, criando um modelo de ação dentro da própria realidade existente.

O Movimento social independente Mães de Maio é feito por mulheres periféricas da Baixada Santista, litoral paulistano (SP), “é uma rede de Mães, Familiares e Amig@s de vítimas da violência do Estado Brasileiro (principalmente da Polícia), formado aqui no estado de São Paulo a partir dos famigerados Crimes de Maio de 2006” (MÃES DE MAIO, 2011, p. 21). Débora Maria da Silva, fundadora do movimento, diz que Mães de Maio “é um movimento de mulheres donas de casas, mas que aprendeu, ao longo desses anos, a trabalhar com esse sistema. E quando as donas de casa saem de suas casas e começam a militar perante o Brasil, acabam ultrapassando as fronteiras” (BRITO, 2016, s/p).

A noite do dia 12 de maio de 2006 ficou marcada como o início de uma espécie de “guerra urbana”. Nessa noite foram registradas uma série de ataques a agentes e prédios públicos (especialmente postos policiais), seguidos por rebeliões nos presídios de algumas cidades paulistas. Essas ações sincronizadas, que deixaram postos militares e edifícios depredados, ônibus incendiados, policiais assassinados, foram atribuídas ao Primeiro Comando da Capital (PCC). Em resposta aos ataques da facção, o governo do Estado de São Paulo colocou nas ruas forças policiais e grupos paramilitares de extermínio ligados à polícia, o que resultou, entre os dias 12 e 20 de maio de 2006, no assassinato de mais 564 pessoas (entre mortas e desaparecidas) e 110 feridas, das quais em sua grande maioria eram homens jovens (entre 19 e 29 anos) não brancos, moradores de zonas periféricas das principais cidades paulistas, executados sumariamente. A maioria dos crimes segue impune, com os processos arquivados, sendo que 60% das mortes foram consideradas execuções, com as vítimas tendo recebido tiros na cabeça.

A chacina daquele ano ficou conhecida como Crimes de Maio, a maior do século 21 e talvez a maior da história do país - para efeito de comparação, em toda a última ditadura civil-militar, que durou 21 anos, 434 pessoas foram mortas pelo Estado. Uma década depois do massacre de 2006, apenas um agente público foi

²⁰³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=9AxQM21mIII&t=2s> >. Acesso em: 20 jan. 2022.

responsabilizado pelas mortes. Condenado, ele responde a recurso em liberdade e continua atuando como policial militar. (BRITO, 2016, s/p)

Diante deste quadro de barbaridade, de violações de direitos humanos e na busca por respostas acerca dos crimes de maio, o Movimento Mães de Maio surge com o propósito de “Lutar pela Verdade, pela Memória e por Justiça para todas as vítimas da violência contra a população Pobre, Negra, Indígena e contra os Movimentos Sociais brasileiros, de Ontem e de Hoje” (MÃES DE MAIO, 2011, p. 20).

Esse debate suscitou também as investigações de Diana Taylor e Ileana Diéguez Caballero sobre as práticas simbólicas de resistência das Mães da Praça de Maio. Mulheres que durante o período da Ditadura Militar argentina (1976 a 1983) tiveram seus filhos e entes queridos sequestrados, torturados, assassinados e desaparecidos pelo Estado. Segundo Diéguez, as passeatas das Mães da Praça de Maio começaram em abril de 1977; depois de uma longa peregrinação pelos quartéis, delegacia e igrejas em busca de notícias sobre o destino de seus filhos. Algumas mães passaram a se organizar em frente à sede do governo, tomando a praça para exibir publicamente sua procura, “inaugurando o protesto como forma de performance” (TAYLOR, 2013, p. 240). Para essas mulheres, realizar as passeatas, isto é, as “performances de protesto”, para usar um termo de Taylor, ou “teatralidades do real”, para usar um termo de Diéguez, é uma forma de se manterem vivas, em movimento e próximas dos seus filhos.

As passeatas das Mães da Praça de Maio, os escraches de H.I.J.O.S e os painelaços têm sido ações que, pela sua repetição e capacidade de convocar, converteram-se em *gestus* simbólicos da sociedade civil, em rituais coletivos de participação cidadã, privilegiando as estratégias corporais e configurando uma nova linguagem que desautomatizou as tradicionais formas de protesto. (DIÉGUEZ, 2011, p. 122)

No contexto da ditadura, em que todas as formas de protesto e manifestações foram ditas como ilegais, no qual o estado da argentina fez uso do dispositivo estado sítio e qualquer pessoa poderia ser considerada subversiva e presa em nome da segurança do Estado, as mães ocuparam a praça em frente à sede do governo em um ato arriscado, um ato de transgressão que colocou em perigo as suas próprias vidas. Ação que, segundo Ileana Diéguez, “colocou no espaço público a ‘ética do corpo’, tornando visível uma causa silenciada por todas as instituições do poder” (DIÉGUEZ, 2011, p. 123). Quando as ações das Mães da Praça de Maio foram proibidas pelos militares, elas buscaram outras estratégias simbólicas para protestar, como o uso de um lenço branco sob suas cabeças e as fotos dos filhos e filhas

desaparecidos portados sob o peito para representar os “corpos ausentes”. Ileana Diéguez destaca que

o ícone do lenço branco refere-se a uma dupla presença: a das mães e a dos filhos desaparecidos; mas como em um palimpsesto observo uma tripla referência: o lenço branco vela os cueiros ou fraldas, guardados como lembranças dos seus filhos, usados pelas mães sobre suas cabeças na peregrinação a Luján. (DIÉGUEZ, 2011, p. 123)

Considerada como um marco simbólico de uma teatralidade do real, a ação das Mães da Praça de Maio, é entendida por Ileana Diéguez como “ativismo”: “práticas políticas e culturais que desenvolvem na esfera pública, ações comprometidas com a discussão e a transformação de problemáticas comunitárias” (DIÉGUEZ, 2011, p. 130).

Diana Taylor, partindo das performances de protestos, dos *escraches*²⁰⁴, ou atos de execração pública de caráter reivindicatório de coletivos da América Latina, como as Mães de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S. – Hijos por la identidad y la Justicia²⁰⁵–, reflete sobre cinco possibilidades de como a performance pode contribuir na transmissão da memória traumática e inspirar o ativismo político:

1. O protesto em forma de performance auxilia os sobreviventes a lidar com o trauma individual e coletivo, usando-o para incentivar a denúncia política. 2. O trauma, como a performance, caracteriza-se pela natureza de suas repetições. 3. Ambos se fazem sentir afetiva e visceralmente no presente. 4. Eles estão sempre *in situ*. Cada um intervém no corpo individual/político/social em um momento particular e reflete tensões específicas. 5. A memória traumática frequentemente conta com a performance interativa e ao vivo para sua transmissão. Até mesmo estudos que enfatizam a ligação entre o trauma e a narrativa evidenciam em sua própria análise que a transmissão da memória traumática da vítima para a testemunha inclui o ato, compartilhado e participativo, de contar e ouvir, que se associa com a performance ao vivo. Dar testemunho é um processo ao vivo, um fazer, um evento que acontece em tempo real, na presença de um ouvinte que “passa a ser um participante e coproprietário do acontecimento traumático” (TAYLOR, 2013, p. 235)

²⁰⁴ Escraches, atos de execração pública, constituem uma forma de performance guerrilha praticada pelos filhos dos desaparecidos na Argentina, para atacar criminosos associados à “Guerra Suja”. Geralmente, escraches são manifestações espalhafatosas, festivas e móveis, que reúnem de 300 a 500 pessoas. Em vez do movimento ritualístico e circular ao redor da praça, que identificamos como as Mães da Plaza de Mayo, H.I.J.O.S., a organização dos filhos dos desaparecidos e de prisioneiros políticos, promove protestos carnavalescos que levam os participantes diretamente até a casa ou o escritório do criminoso político ou até um centro clandestino de tortura. Cf. TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Tradução: Eliana Lourenço de Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

²⁰⁵ Coletivo formado em 1995 a partir da ação dos filhos de desaparecidos e presos políticos que se organizaram na luta contra as atrocidades e impunidades da ditadura argentina.

Conforme Taylor, na performance, os comportamentos e as ações podem ser separados dos atores sociais que os performatizam, dos quais as ações podem ser aprendidas, encenadas e transmitidas de uma pessoa para outra. Trata-se de ações que podem ser aprendidas e refeitas por outras pessoas como uma forma de “contágio”.

A transmissão da experiência traumática se parece mais com o ‘contágio’ - uma pessoa pega e incorpora o peso, a dor e a responsabilidade de comportamentos/ acontecimentos. A experiência traumática poder ser transmissível, mas inseparável do sujeito que a sofre. (TAYLOR, 2013, p. 236)

Pensando na transmissão da memória traumática dos Crimes de Maio e no compartilhamento e contágio da sociedade civil é que as Mães de Maio, em suas formas de protestar, conhecimento aprendido durante anos de luta, ocupam os espaços públicos. Utilizam fotografias, retratos das próprias vítimas, imagens, camisas, cartazes, faixas grandes, pintura corporal, bonecos em tamanho real vestidos com camisas e de intervenções que promovem um funeral simbólico em que fotos das vítimas estão colocadas no chão e organizadas em fileiras, intercaladas com velas acesas, ou, como na instalação feita às vésperas do Dia das Mães na praia do Gonzaga, em Santos, em que foram colocadas diversas cruces pretas espetadas sobre a areia. Junto a cada uma delas tinha uma caixa de presente, uma rosa vermelha e um par de sapatos e diversas faixas e fotos das vítimas, evocando a memória, a dor e lembranças dos seus filhos mortos, encenam a memória do trauma coletivo: “nossos mortos têm voz”, “Mães de Maio Contra Estado Genocida”. Em seus protestos elas performatizam o trauma ao colocar em evidência as vítimas da violência policial do Crimes de Maio de 2006, os sofrimentos dos familiares e sobreviventes, colocando “ambos se fazem sentir afetiva e visceralmente no presente” (TAYLOR, 2013, p. 235). Trata-se de gestos críticos que explicitam o sofrimento individual e coletivo e faz uma denúncia política, na qual o tecido estético dá suporte para a discussão de problemáticas sociais.

Figura 98 Mães de Maio durante um dos protestos, São Paulo



Ilustração: Carlos Latuff. Fonte livro *Mães de Maio: do luto à luta* (2011). Movimento Mães de Maio.²⁰⁶

Figura 99 Luto do Movimento Mães de Maio



Fotografia. Fonte: *Mães de Maio: do luto à luta* (2011)²⁰⁷

²⁰⁶ Cf. MOVIMENTO MÃES DE MAIO. *Do luto à luta: mães de maio*. Brasil: Fundo Brasil de Direitos Humanos. Disponível: <https://fundobrasil.org.br/wp-content/uploads/2016/07/livro-maes-de-maio.pdf>. Acesso em: 08 jul 2020.

Figura 100 Mães de Maio na praia do Gonzaga, em Santos.



Fotografia: Ailton Martins Fonte: Ponte²⁰⁸

Figura 101 Ato das Mães de Maio



Fotografia: Fausto Salvadori. Fonte: Ponte²⁰⁹

²⁰⁷ Cf. MOVIMENTO MÃES DE MAIO. **Do luto à luta: mães de maio**. Brasil: Fundo Brasil de Direitos Humanos. Disponível: <https://fundobrasil.org.br/wp-content/uploads/2016/07/livro-maes-de-maio.pdf>. Acesso em: 08 jul 2020.

²⁰⁸ Cf. SALVADORI, Fausto. Mães de maio relembram filhos que a polícia matou e mãe que tombou. **Ponte Jornalismo**. Disponível em: <https://ponte.org/maes-de-maio-relembra-filhos-que-a-policia-matou-e-uma-mae-que-tombou/>. Acesso em: 08 jul 2020.

Os corpos das Mães se transformam em arquivos-vivos de histórias e de transmissão de memórias traumáticas coletivas, convertendo as perdas em bandeira e os lamentos em atos de resistência, a dor pessoal em enfrentamento coletivo contra a lógica genocida de funcionamento do Estado brasileiro: o luto em luta. E, nesse sentido, podemos dizer que, é pelas práticas de protestos, por vezes adotando características artísticas, que as mães tornam visível a memória e a história dos seus filhos e filhas vítimas dos Crimes de Maio, denunciando a violência das forças de segurança pública do estado na execução de políticas de morte perpetradas aos corpos não brancos e pobre pelo país como um todo.

No programa da performance de *Mil litros de preto: O largo está cheio* – em setembro 2019 no Largo da Batata – foram utilizadas uma piscina de 7.000 litros e 1.000 baldes pretos dividido em 10 fileiras, com 25 baldes em cada, contendo 7 litros de líquido vermelho em seu interior, dispostos ao redor da piscina. Participaram da ação 30 Mães de Maio, 3 membros da família da artista, inclusive sua mãe, e mais duas artistas convidadas.

O tempo do programa de ação foi de aproximadamente uma hora. No microfone, Débora Maria da Silva, uma das fundadoras do Movimento Mães de Maio, inicia a performance recitando um poema que reflete sobre a dor e a realidade das mães que perderam seus filhos e filhas por causa da força policial. Em seguida um sinal toca. As mães se aproximam da piscina com os baldes nas mãos. Débora e Lucimélia Romão despejam os dois primeiros baldes dentro da piscina. Em seguida, Romão, sua mãe (Maria Lúcia de Souza) e Débora Maria da Silva despejam mais três baldes juntas. Logo mais, todas as mães despejam os baldes juntas até que todos eles estejam vazios e a piscina preenchida. Foram lidos os nomes de mil vítimas mortas por “homicídio policial” e ao final de cada nome lido, artistas, mães e os participantes respondiam: “Presente!”. A performance tinha o microfone aberto para as mães se manifestarem em qualquer momento da ação. Elas homenagearam a memória dos seus filhos e filhas e pediram o fim do genocídio da população negra e pobre.

Os baldes pretos enfileirados causaram certa estranheza em quem passava pelo Largo da Batata, zona oeste de São Paulo, no último sábado (28/9). Uma piscina de plástico vazia no meio dos baldes tornava a cena ainda mais insólita. Um alto-falante anunciava, seguidamente, nome, idade de uma vítima do Estado e terminava com a frase “homicídio policial”. Era também do sistema de som que vinham, de tempos em tempos, um amedrontador barulho de helicóptero e sirene da viatura da PM. (CRUZ, 2019, s/p)

²⁰⁹ Cf. SALVADORI, Fausto. Mães de maio relembram filhos que a polícia matou e mãe que tombou. **Ponte Jornalismo**. Disponível em: <https://ponte.org/maes-de-maio-relembram-filhos-que-a-policia-matou-e-uma-mae-que-tombou/>. Acesso em: 08 jul 2020.

A sonoplastia também era composta pelo som da sirene da viatura de polícia, de tiros e de helicóptero, causando diversas reações no público porque o Largo é um caminho para o Aeroporto de São Paulo/Congonhas e uma rota em que passam muitos aviões. A ação finaliza com todas as mães, artistas e público fazendo um grande círculo na praça com as mãos unidas, dando um abraço coletivo e fazendo uma oração de proteção para seguir tendo força na luta. Durante 30 dias a piscina preenchida com os 7000 litros de sangue permaneceu instalada no Largo da Batata e os baldes foram doados para a comunidade.

A performance-instalação, com o auxílio de signos e gestos, se apresenta como um acontecimento que produz relações com o mundo e abre fissuras políticas no espaço público por meio das diferentes intervenções das mães (falas, testemunhos, depoimentos, poemas, orações dentre outros) em diálogo com Lucimélia Romão e na copresença dos espectadores que normalmente circulavam pelo Largo da Batata. A ação mergulha pela noção de "rituais dialógicos", nos quais "os espectadores adquirem funções participativas em processos coletivos e catárticos e podem chegar a criar uma comunidade (BAHBHA, 2002 *apud* DIÉGUEZ, 2011, p. 23).

Na ação, aparece a construção de uma coralidade e comunidade a partir da união de mulheres negras que perderam seus filhos e filhas. Uma forma de solidariedade baseada na dor. O conceito de dororidade é investigado pela escritora e professora de língua portuguesa, Vilma Piedade. Se o termo sororidade aponta para uma cumplicidade, união e irmandade entre as mulheres dentro de um mundo dominado por homens, a dororidade seria seu completo. "Um contém o outro. Assim como o barulho contém o silêncio. Dororidade, pois, contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo Racismo. E essa Dor é preta" (PIEIDADE, 2022, p. 16). Para autora, a sororidade parece não dar conta da hierarquia racial e da realidade de mulheres negras, escamoteando a história da escravidão, do colonialismo e do racismo nas quais como bem destacou Grada Kilomba (2019) mulheres brancas têm recebido sua parcela de poder branco masculino em relação tanto a mulheres negras quanto a homens negros. Segundo Vilma Piedade:

Dororidade carrega no seu significado a dor provocada em todas as Mulheres pelo Machismo. Contudo, quando se trata de Nós, Mulheres Pretas, tem um agravo nessa dor. A pele Preta nos marca na escola inferior da sociedade. E a Carne Preta ainda continua sendo a mais barato do mercado. É só verificar os dados... A sororidade parece não dar conta da nossa pretitude. Foi a partir dessa percepção que pensei em outra direção, num novo conceito que, apesar de muito novo, já carrega um artigo antigo, velho conhecido das mulheres: a Dor-, mas, nesse caso, especificamente, a Dor que só pode ser sentida a depender da cor da pele. Quando mais preta, mais racismo, mais dor. (PIEIDADE, 2022, p. 17)

A presença concreta destas mulheres anexadas à performance, enquanto uma coralidade de dor, reconfigura a ação como um todo, a coloca em outro patamar, proporcionando uma irrupção da própria realidade dentro da estética, pois estamos lidando com as pessoas que são vítimas desta violência histórica do racismo.

Tem uma dor constante que marca as Mulheres Pretas no cotidiano- a dor diante de uma perda. E, nesse jogo cruel do Racismo, quem perde mais? Quem está perdendo seus filhos e filhas? Todos Pretos. Todas Pretas. A resposta tá estampada nos dados oficiais sobre o aumento do Genocídio da Juventude Preta. Dororidade. (PIEDADE, 2022, p. 18)

Ao fazer essa opção estética de trazer as mães para dentro da performance, Lucimélia potencializa a discussão, pois ela anexa as mães como dados da realidade como modo de apresentar o real, o massacre de maio de 2006, considerado uma das maiores matanças da história contemporânea cometida pelo Estado do Brasil, articulando de forma imediata estética, política e ativismo na cena. A performance encontra um profícuo diálogo com a investigação da pesquisadora Ileana Diéguez ao destacar que:

Numa perspectiva diferente das ideias que profetizam a arte como produtora de mudanças sociais, penso nos acontecimentos do real que têm modificado a arte destas últimas décadas. As variações que foram introduzidas nos discursos dos protestos e das ações públicas têm evidenciado desvios e oxigenações nas suas linguagens, que também se deslocaram até contaminar os discursos artísticos. Esta mistura entre os "estilos de vida" e os "estilos de arte" tem proporcionado múltiplas hibridações, transgredindo o campo estético tradicional e a teologia de uma arte pura. (DIÉGUEZ, 2011, p. 189)

A coralidade de dor transforma-se em um manifesto político, uma ação simbólica de caráter contestatório, pois ao passo que denuncia “acontecimentos do real” e o genocídio a população negra, também afirma laços e conexões entre as Mães e à população civil. Trata-se de uma ação concomitantemente política e artística, que abre fissuras no espaço público, não mais restrito àqueles considerados como elite cultural, mas para o público geral. Faz isso pelo reconhecimento de uma “ferida social”, feridas abertas na vida de centenas de mulheres que perderam seus filhos. Pois, como lembra Taylor

como o trauma, o protesto performático intromete-se, inesperado e importuno, no corpo social. Sua eficácia depende de sua habilidade de provocar reconhecimento e reação no aqui e agora, ao invés de contar com a recordação do passado. Ele insiste na presença física: só se pode participar *estando lá*. Sua única esperança de sobrevivência (...) (TAYLOR, 2013, p. 260)

Ao perguntar para Lucimélia Romão sobre a importância de fazer a ação com o Movimento das Mães de Maio, ela aponta para o aspecto da dororidade causada pelo racismo enquanto vínculo de união entre as mulheres, o apoio entre elas. Um princípio de acolhimento que produz legitimidade, tanto para a luta das mães quanto para a ação artística. Parafrazeando Vilma Piedade, penso que essas mulheres juntas trazem poder feminino de Oiá-Insã, porque geram movimentos, deslocamentos, incorporam a força cósmica criando novas possibilidades de transformação e mudança. Elas são o poder feminino ancestral que ao mesmo tempo que reivindica por justiça social no espaço público também projeta outras possibilidades de mundo.

A importância de fazer Mil litros de Preto com o Movimento das Mães de Maio, é que elas legitimam o meu trabalho. Ao mesmo tempo que legitima, eu consigo dizer para elas que nos estamos juntas, que elas não estão sozinhas nessa luta. Porque o Estado abandonou elas de diversas formas. Quando a arte entra para debater esses assuntos, porque eu sou uma pessoa acadêmica, sou uma artista que estou dentro da área do conhecimento que é legitimado, a gente sabe que existe. O Movimento Mãe de Maio, mas a todo tempo o Estado tenta deslegitimar essas mulheres. Quando a gente une a arte e a militância, a gente vem fazer aí o ativismo, assim como elas legitimam o meu trabalho porque eu não tenho filhos ou parente próximos que foram assassinados pela polícia. [...]. Então eu falo de uma dor do qual me atravessa de fora pra dentro e não de dentro pra dentro. Quando eu tenho as Mães de Maio fazendo essa ação comigo, eu me sinto legitimada pra falar disso. Porque é uma dor maior delas, é uma dor minha também, mas é diferente. Quando eu faço o meu trabalho com elas, eu também dou legitimidade ao movimento delas, uma vez que a universidade é legitimada, que a arte produz conhecimento. Então é uma união extremamente potente e extremamente importante. Porque a arte durante muito tempo serviu para diminuir as pessoas pretas, pobres e periféricas. Ela serviu para diminuir as minorias (...). Quando eu dou nome a essas vítimas de violência policial, quando coloca em evidência essa violência que acontece do Estado para com a população, de certa forma, eu começo a reverter esse quadro, essa história hegemônica. Eu venho criando fissuras nela. A gente tem uma outra história, uma outra narrativa que é de fundamental importância. (ROMÃO, 2019, s/p)

A opção estética de fazer uso de uma piscina de plástico é um ponto bastante interessante de se observar. Este é elemento popular associado ao universo infantil. Em seu uso cotidiano produz uma atmosfera lúdica, pois é utilizado para os momentos de diversão e de descontração. Na performance, a forma como é usado, pelo conteúdo despejado dentro dele, há um deslocamento do seu uso. Ao usar uma piscina infantil e colocar um líquido vermelho que remete ao sangue derramado, as Mães de Maio e Lucimélia constroem uma nova camada de percepção sobre este símbolo. Ele, que era visto como uma recordação divertida de infância, agora remete a destruição material dos “corpos que não importam”, negros, pobres e periféricos vistos como uma “ameaça” pelo Estado. A performance subverte

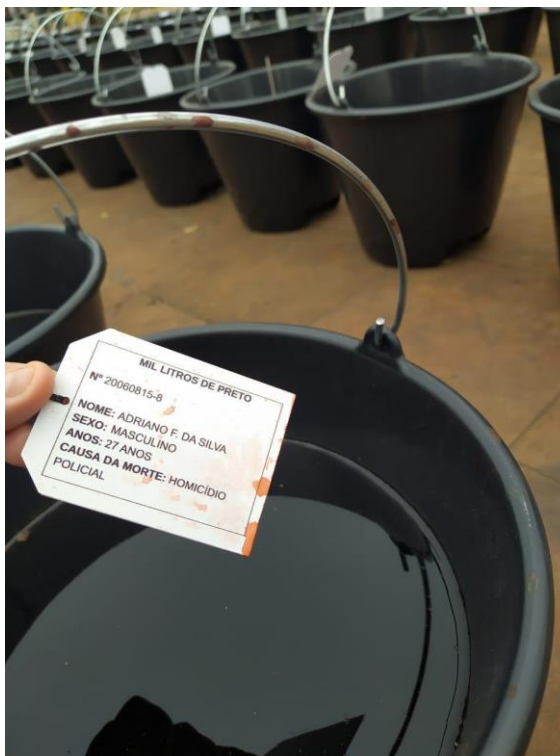
conscientemente a nossa percepção em relação a piscina, pois retira a dimensão lúdica, colocando-a como objeto de denúncia dos abusos do Estado.

É uma piscina que historicamente, principalmente na década de 90, muita gente, muitas crianças tinham essas piscinas retangular de 1.000 litros. Era uma coisa comum na década de 1990, as crianças terem esse tipo de piscina. Então eu pego essa piscina e trago para violência. Eu reverto um código que é de alegria em tristeza. A ideia de Mil litros é trazer isso né, feliz para uns e triste para outros. Triste pra quem? Bom pra quem? Eu quantifico a barbárie. (ROMÃO, 2022, s/p)

Na performance, os baldes pretos enfileirados causam grande estranhamento no espaço público. Denominados pela artista de “corpo-balde”, são representações corporificadas da violência, estratégia simbólica para não se invisibilizar a morte desses jovens para que não sejam transformados apenas em porcentagem numérica, dados estatísticos. Nomeá-los entra como uma tentativa de humanizar os corpos e humanizamo-los quando damos visibilidade e reconhecemos as histórias que estão por trás dos números. É nesse sentido que todos os baldes possuem etiquetas com o nome da vítima, sexo, idade e causa da morte. Entre os “corpos-baldes” da ação estavam os nomes das vítimas assassinadas nos Crimes de Maio, suas mães compartilharam as histórias e memórias acerca da morte de seus filhos.

Os baldes, eles são esses corpos, pois todos eles são etiquetados. Por isso cada um dele tem um nome, um gênero, uma idade e a causa da morte que é sempre homicídio policial. Porque a ideia do trabalho, é não deixar invisíveis essas pessoas. É tirar elas dessa ideia de números. Elas não são números, eles são pessoas, eles são corpos, eles são histórias. Por isso eu trago essa ideia de Corpos-baldes. Eles transbordam a piscina porque é uma ação que não se esgota. Ela não se esgota tanto na ação cênica como ela não se esgota socialmente né. De lá pra cá, muitos jovens já morreram, muitas crianças, muitos adultos foram vítimas de violência policial. Eu apresentei esse trabalho em 2019, quando eu criei esse trabalho, quando eu apresentei, eu tinha o mapa da violência de 2017, que a cada 25 minutos um jovem era assassinado pela polícia, vítima de violência policial. Em 2020 esse número estava a cada 23 minutos. Ou seja, de lá pra cá, matasse mais jovens (...). (ROMÃO, 2022, s/p)

Figura 102 MIL LITROS DE PRETO: a maré está cheia



Fotografia: Maria Teresa Cruz. Fonte: Ponte Jornalismo²¹⁰

A ação das mães de tombar o balde dentro da piscina e de ler os nomes das vítimas, rememora, no espaço público, todos os crimes cometidos em maio de 2006. Elas lembram para aos espectadores que as violações de direitos humanos não foram punidas e nem terminaram. Nesse sentido, a performance foi entendida não só como gesto artístico, mas também como discurso político, isto é, revelam a arte como força política.

O filósofo francês Jacques Rancière relacionando estética e política, define o conceito de partilha do sensível como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência do comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15). Para o autor, o conceito de política, na medida em que se relaciona ao que é comum, pressupõe a noção de igualdade: “a política é a atividade que tem por princípio a igualdade e o princípio da igualdade transforma-se em repartição das parcelas de comunidade ao modo do embaraço: de quais coisas há e não há igualdade entre

²¹⁰ Cf. CRUZ, Maria Teresa. Mil litros de preto: uma performance sobre a violência do estado. **Ponte Jornalismo**. Disponível em: <https://ponte.org/mil-litros-de-preto-uma-performance-sobre-a-violencia-do-estado/>. Acessado em: 08 jul. 2020.

quais e quais?” (RANCIÈRE, 1994, p. 11). Segundo o autor, a política está fundada sobre o mundo sensível, assim como também a expressão artística. Estética, nesse sentido, é configurada como modos de percepção e sensibilidade pela qual os sujeitos e grupos constroem o mundo, novas formas de subjetividade política.

Isto posto, se para Rancière a igualdade está então diretamente relacionada à parcela possível de participação e decisão sobre a comunidade política, as mães de maio utilizam a ação como comunidade política para partilhar, de forma pública e coletiva, suas dores, feridas e situações de violência às quais estão sujeitas, tentando sensibilizar a sociedade, possibilitando- a de se indignar, se solidarizar e se engajar na luta por justiça social dentro de um país que segue no topo dos que mais matam pessoas negras, mulheres, gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais do mundo. Elas tornam visíveis as vidas que, pelo o Estado brasileiro, continuam sendo inominadas e não lamentadas. Colocadas essas questões, é pela partilha do sensível que as mães transformam seus corpos em arquivos vivos (TAYLOR, 2013) para dizer: isso importa, não se torne cúmplice das mortes de nossos filhos e filhas e da morte sistemática de determinados grupos sociais. Utilizando a ação performativa também como forma de se construir um senso de identidade pública em relação a essas mortes, chamando a responsabilidade da sociedade civil para esta tragédia social cotidiana.

A estratégia simbólica de propor um funeral público dos Crimes de Maio 2006 é algo relevante, pois a ação entra como um memorial, um lamento e luto das vítimas de 2006. No caso do genocídio da juventude negra no Brasil, existe uma distribuição desigual do luto, há uma indiferença da sociedade diante dessas vidas perdidas porque esses homicídios não têm gerado uma comoção social e nacional, uma consciência moral, um reconhecimento social. Porque esses indivíduos são vistos ainda como algo que ainda não se ajustou às normas que os tornam humano reconhecível, são estrangeiros à condição humana. A filósofa Judith Butler aponta que:

Nossa capacidade de reagir com indignação depende de um tácito reconhecimento de que existem vidas dignas que foram feridas ou perdidas no contexto da guerra, e de que nenhum cálculo utilitário pode fornecer a medida para se avaliar o desamparo e a perda dessas vidas. (BUTLER, 2015, p. 86)

Esse é mais um ponto que denota a precariedade da vida humana dos jovens negros no Brasil. Seus corpos não geram luto, não geram pressão social por respostas do Estado, apenas o luto para os familiares das vítimas. É pelo luto público que a sociedade considera quais vidas são passíveis de luto e quais geram indignação quando a morte chega. A ideia de luto

público é uma categoria política de extrema importância porque tem o poder de mobilizar a opinião pública, a comoção social e a indignação pública, exercendo pressão social nas tomadas de decisões das autoridades públicas e alteração nas políticas do Estado. Dessa forma, “o luto público está estreitamente relacionado à indignação, e a indignação diante da injustiça ou, na verdade, de uma perda irreparável possui um enorme potencial político” (BUTLER, 2018, p. 66). Trata-se de respostas afetivas da população que são essenciais para reestabelecer a justiça e garantir reconhecimento e proteção social a determinados grupos no que diz respeito aos direitos humanos. Conforme a autora, a possibilidade de uma vida ser passível de luto é pressuposto desta ser uma vida que importa, pois, o luto serve à uma vida que já foi vivida e pressupõe que essa vida está terminada, no qual o luto é uma condição do surgimento e da manutenção da vida. Assim, há “sujeitos” que não são reconhecidos como sujeitos e há “vidas” que não são reconhecidas como vidas. Explica Butler:

Em outras palavras, “essa será uma vida que terá sido vivida” é a pressuposição de uma vida cuja perda é passível de luto, o que significa que esta será uma vida que poderá ser considerada vida, e será preservada em virtude dessa consideração. Sem a condição de ser enlutada, não há vida, ou, melhor dizendo, há algo que está vivo, mas que é diferente de uma vida. Em seu lugar, “há uma vida que nunca terá sido vivida”, que não é preservada por nenhuma consideração, por nenhum testemunho, e que não será enlutada quando perdida. A apreensão da condição de ser enlutada precede e torna possível a apreensão da vida precária (BUTLER, 2018, p. 33)

Ao questionar Lucimélia Romão sobre a importância de fazer a performance no espaço público, ela respondeu:

Eu acho que a importância de fazer o Mil Litros no espaço público da cidade, é que a gente começa a abrir possibilidades para outras pessoas assistirem esse trabalho que não seja só da elite cultural. Durante o primeiro semestre todo, eu fiz o *Mil litros* só em espaços fechados, só dentro de galerias de artes. O contato mais próximo que eu tive com a população real mesmo, com o meu povo, foi quando eu apresentei no Fórum Tábulas, que eu apresentei na periferia de Belo Horizonte. Lá foi onde eu tive mais contato com pessoas comuns, com o povo em geral e não só com pessoas que consome a arte. Quando vou fazer ele no Largo da Batata, que uma praça que passa milhares de pessoas por dia, que são pessoas trabalhadoras, donas de casa, são pessoas que não estão acostumadas a entrar nesse espaço elitizado, é muito bom porque tenho contato com a população que sofre e que é afetada por essa realidade. Que são vítimas dessa violência policial. O *Mil litros* deixa de ser apenas uma obra artística e ele passa a ser um manifesto, passa a acontecer mesmo uma manifestação. O que a gente fez ali foi uma manifestação, não foi só uma apresentação artística, tinha um propósito maior. Ele chega em outras pessoas, ele tem uma amplitude muito grande, aí de fato a gente consegue colocar o genocídio em pauta. Então eu vejo mais por esse lado. Tenha uma importância muito grande quando a gente consegue comunicar com a população que sofre isso, porque a gente diz que eles não estão sozinhos. (ROMÃO, 2019, s/p)

Temos no Brasil a propagação de uma fala mitológica racista que criou uma falsa ideia de que não existe preconceito racial, racismo e discriminação. Isso vem contribuindo historicamente para que a sociedade brasileira feche os olhos para o genocídio da juventude negra, que não teve nunca uma dimensão de luto público. O mito da democracia racial é uma arma ideológica produzida por intelectuais das elites dominantes brancas que incutiu no imaginário social uma ideia integracionista de uma pacífica convivência entre brancos, negros e indígenas em nosso país, evitando, assim, um conflito racial. Nesse discurso falacioso de igualdade de oportunidades e igualdade de condições entre as raças, conveniente para a elite brasileira, “[...] o fracasso na vida do negro devia ser interpretado como consequência das suas próprias deficiências, pois o sistema oferecia igualdade de oportunidades a todos, negros e brancos, indistintamente” (DOMINGUES, 2005, p. 117). É uma máscara que silencia, nega e invisibiliza a problemática racial e as desigualdades geradas a partir da ideia de raça no Brasil. No que diz respeito a essa ideologia, o sociólogo argentino Carlos Hasenbalg (1979) aponta que:

Num certo sentido a sociedade brasileira criou o melhor dos dois mundos. Ao mesmo tempo em que mantém a estrutura de privilégio branco e a subordinação não branca, evita a constituição da raça como princípio de identidade coletiva e ação política. A eficácia da ideologia racial dominante manifesta-se na ausência de conflito racial aberto e na desmobilização política dos negros, fazendo com que os componentes racistas do sistema permaneçam incontestados, sem necessidade de recorrer a um alto grau de coerção (HASENBALG, 1979, p. 246).

É pela ideologia nacional de democracia racial que o luto da juventude negra não alcança uma dimensão coletiva. Ainda mais que essa ideologia incorporou, no inconsciente coletivo brasileiro, uma suposta ausência de conflitos raciais através do discurso de negação ou de minimização do preconceito racial, da discriminação racial e do racismo na sociedade brasileira, isentando a identidade racial branca de qualquer responsabilidade em relação aos problemas sociais das populações negras e indígenas no Brasil.

Racismo é quebra de alteridade. Conforme Achille Mbembe (2018b, p. 69), “para o racista, ver um negro é não ver que ele não está lá; que ele não existe; que ele não é outra coisa senão o ponto de fixação patológica de ausência de relação”. Ainda segundo o autor,

o racista é a pessoa que se afirma pelo ódio, construindo o Outro não como seu semelhante, mas como um objeto ameaçador do qual seria necessário se proteger, se desfazer ou ao qual caberia simplesmente destruir, em virtude de não o conseguir dominar inteiramente. (MBEMBE, 2018c, p. 13)

Segundo o cientista social Carlos Moore (2007), a insensibilidade é produto do racismo. Este retira a sensibilidade dos seres humanos para perceber o sofrimento alheio, conduzindo-o inevitavelmente à sua naturalização e banalização: “(...) essa barreira de insensibilidade, de incompreensão e de rejeição ontológica do Outro, encontrou, na América Latina, a sua mais elaborada formulação no mito-ideologia da ‘democracia racial’”. (MOORE, 2007, p. 12). Dando continuidade a este raciocínio, o autor atesta que:

O tipo de ódio que o racismo consegue gerar, libera energias destruidoras sem paralelo com os outros sentimentos de animadversão. O racismo talvez seja a única forma de ódio capaz de apagar todas as fronteiras ético-morais para permitir uma forma de *insensibilidade total ao sofrimento do Outro*. Ele libera o indivíduo e a coletividade de qualquer entrave ou amarra para cometer o ato de extermínio contra aqueles que se odeia com tanta intensidade (MOORE, 2007, p. 105- grifo do autor)

A corralidade da dor performatiza no espaço público, o regime de “insensibilidade total ao sofrimento do Outro” (MOORE, 2007), a insensibilidade de parte da sociedade pelo genocídio das periferias urbanas que se constrói pelo processo diário de desumanização do corpo negro, por meio dos discursos racistas que perpassam as instituições econômicas, políticas e culturais vinculadas pelos meios de comunicação em massa. Dessa forma, como reflete o filósofo esloveno Slavoj Žižek “(...) matar alguém à queima-roupa é para a maior parte dentre nós muito mais repulsivo do que apertar um botão que matará mil pessoas que não vemos” (ŽIŽEK, 2009, p. 45-46).

A falta de diálogo, o distanciamento e a invisibilidade são necessários para que o extermínio da juventude negra pelas forças policiais do Brasil não seja lamentado socialmente. Na contramão disso, é por meio de uma corralidade e comunidade de dor que as mães – ao falarem os nomes dos seus filhos e filhas, compartilharem suas histórias pessoais, fragmentos testemunhais, exibirem e confessarem publicamente suas perdas, dores e sofrimentos – instalam ali no espaço público um luto aberto e coletivo. Trata-se, pois, de uma questão política de extrema importância para restaurar vínculos e sentimentos de horror e de repulsa moral diante da violência promovida pelo Estado.

O corpo coletivo posto no espaço público nos desloca para pensar sobre as vidas que não são qualificadas como vidas, desprovidas de qualquer direito, descartáveis ou ainda vidas que devem ser eliminadas em detrimento das vidas consideradas válidas socialmente. Uma vida não passível de luto é aquela cuja perda não é lamentada porque ela nunca foi vivida, isto

é, nunca contou de verdade como vida. Dentro dessa lógica racista, a performance aqui analisada põe em evidência que

aqueles que matamos não são completamente humanos, não estão de todo vivos, o que significa que não sentimos o mesmo horror e a mesma indignação diante da perda de suas vidas que sentimos com a perda das outras vidas que guardam uma semelhança nacional ou religiosa com a nossa própria. (BUTLER, 2018, p. 69)

Como pontua Ileana Diéguez Caballero sobre as estratégias simbólicas das Mães da Praça de Maio na Argentina, a ação de *MIL LITROS DE PRETO: a maré está cheia* proporciona também denúncias que desautomatizam “as formas tradicionais de protesto, contribuindo para a gênese de um 'estranhamento' que poetizou o discurso político, dando um valor estético ao gesto político” (DIÉGUEZ, 2011, p. 124).

Figura 103 MIL LITROS DE PRETO: a maré está cheia, no Largo da Batata (SP).



Fotografia: Glauco Rossi (2019). Fonte: arquivo cedido pela artista Lucimélia Romão.

Figura 104 MIL LITROS DE PRETO: Movimento das Mães de Maio



Fotografia: Renan Omura Fonte: Ponte Jornalismo²¹¹.

Figura 105 Instalação do final da Performance MIL LITROS DE PRETO: a maré está cheia



Fotografia: Glauco Rossi (2019), Fonte: arquivo cedido pela artista Lucimélia Romão.

²¹¹ Cf. CRUZ, Maria Teresa. Mil litros de preto: uma performance sobre a violência do estado. **Ponte Jornalismo**. Disponível em: <https://ponte.org/mil-litros-de-preto-uma-performance-sobre-a-violencia-do-estado/>. Acessado em: 08 jul. 2020.

A ação aqui, torna palpável uma realidade que sabemos que existe, mas que só temos uma noção da sua dimensão pela ação estética, no entrecruzamento das narrativas de violência das Mães, produzindo imagens que provoca rasuras e perturbações no olhar dos espectadores.

Se o ativismo é entendido como práticas políticas e culturais que desenvolvem na esfera pública ações comprometidas com a discussão e a transformação de problemáticas comunitárias, como afirma Diéguez (2011), *Mil Litros* também pode ser entendido como um dispositivo artístico de caráter ativista, politizado, subversivo, crítico e comprometido, na tentativa de produzir intervenções políticas e/ou sociais na realidade da sociedade brasileira.

Mil litros de preto: O largo está cheio é uma obra viva que permite a participação dos sujeitos na interação com a obra. O acontecimento instaura um estranhamento visual/relacional na paisagem do Largo da Batata (SP), no qual os espectadores são convocados a olhar e a se relacionar com a realidade social da população negra que se tornou invisível ou naturalizada, consequência do racismo em sintonia com o mito da democracia racial no Brasil.

O trabalho de Lucimélia Romão com as Mães de Maio também estabelece “relações” que enfatizam o papel do diálogo e da negociação em suas imagens e narrativas visuais, mas o faz sem que essas relações sucumbam ao conteúdo do trabalho, reforçando a crítica feita pela Claire Bishop em relação ao pensamento adotado pelo crítico Nicolas Bourriaud sobre a estética relacional²¹².

²¹² A pesquisadora britânica Claire Bishop crítica algumas propostas artísticas dos anos 1990, analisadas por Nicolas Bourriaud em seus estudos sobre a arte relacional. Claire Bishop em relação as intervenções e ações do artista argentino Rirkrit Tiravanija, que compõe o quadro de exemplo da estética relacional estudada por Bourriaud, destaca que seu trabalho: “[...] abre mão da ideia de transformação da cultura pública e reduz seu escopo aos prazeres direcionados a um grupo privado em que uns se identificam com os outros – todos frequentadores de galerias.” (BISHOP, 2011, p. 124). É importante enfatizar também, que uma das críticas feitas pela autora diz respeito à qualidade das relações instituídas no âmbito das obras relacionais descritas pelo crítico francês: “A qualidade das relações em ‘estética relacional’ nunca são examinadas ou colocadas em questão. Quando Bourriaud afirma que ‘encontros são mais importantes que os indivíduos que os compõem’, percebo que essa questão (para ele) é desnecessária; todas as relações que permitem ‘diálogo’ são automaticamente presumidas democráticas e, portanto, benéficas. Mas o que ‘democracia’ de fato significa nesse contexto? Se a arte relacional produz relações humanas, então a próxima pergunta lógica a se fazer é quais tipos de relações estão sendo produzidas, para quem e por quê”. (BISHOP, 2011, p. 120). Referenciada a partir das ideias de teóricos como Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, que ajudam a pensar a teoria de democracia como antagonismo, Bishop constata que uma democracia não implica no desaparecimento do antagonismo e da conflitualidade entre as pessoas, pois “[...] uma sociedade democrática é aquela em que as relações de conflito são sustentadas e não apagadas. Sem antagonismo existe apenas um consenso imposto por uma ordem autoritária – uma total supressão do debate e da discussão, que é desfavorável à democracia.” (BISHOP, 2011, p. 121). Deste modo, a autora problematiza o tipo de relações de troca entre artistas e público que se estabelecem nas obras relacionais descritas por Bourriaud, assim como a ausência de questionamento do contexto em que elas se dão e quais finalidades possam atender. Conforme as ideias de Bishop, tais relações não se constituem como democráticas porque não incorporam o “antagonismo” em sua estrutura, produzindo uma sociabilidade harmoniosa, apaziguadora, uma “humanidade conciliatória” acarretando na despolitização da arte em razão da refutação de toda forma de oposição ou de violência no campo social (BISHOP, 2011). Isto é, a obra se transforma em um mero evento cultural, entretenimento que causa empatia e cativa o público de modo a não causar polêmica, choque e nem muito menos uma desestabilização das categorias críticas da obra.

A experiência incide no espaço público com um discurso potente que possibilita a criação de uma comunidade que não é fundamentalmente harmoniosa como atesta Bourriaud sobre os trabalhos de arte relacional. Mas, sim, um espaço político de escuta das vozes que são abafadas, interditas e desconsideradas pelo poder público e por uma parcela da sociedade na manutenção de uma ordem racista. Esta comunidade permite gerar reflexões sobre a violência, mas, ao mesmo tempo, expressar as angústias das mães em relação a impunidade sobre a morte de seus filhos e filhas. Isso causa no espectador constrangimentos, incômodos, perturbações, mal-estares, zonas de desconforto em vez de pertencimento. Não é confortável saber que você, enquanto indivíduo que compõe a sociedade, ao negligenciar e ignorar essa realidade social, está sendo condescendente e dando o aval para que o Estado, como expressão da sociedade, produza campos de gestão de morte em larga escala daqueles e daquelas que não são lidos(as) como humanos dentro da sociedade brasileira. Este problema racial é da sociedade e tem que ser resolvido com os membros e as instituições que orientam a sociedade. Levanta-se aqui o princípio do “em comum” dito e alertado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe:

(...) a democracia do futuro será construída sobre a base de uma clara distinção entre “o universal” e “o em comum”. O universal implica a inclusão em uma entidade qualquer já estabelecida. O em comum pressupõe uma relação de co-pertença e de partilha, de mutualidade – a ideia de um mundo que é o único que temos e que, para que seja duradouro, deve ser compartilhado por todos aqueles que a ele têm direito. Para que essa partilha se torne possível, a demanda por justiça e reparação é incontornável. (MBEMBE, 2018c, pp.19-20)

Na Performance, um espaço de negociação é construído, tensionando as fricções existentes em que os participantes são convocados a se posicionar, a ter responsabilidade moral em relação a situação. Assim, a Performance se volta para a produção de correspondência, reciprocidade e partilha entre todos os entes presentes ali, para que possamos juntos construir outras formas de relação e um novo pacto social que supere o racismo.

O antagonismo relacional a que me refiro não seria baseado na harmonia social, mas na exposição daquilo que é reprimido ao se sustentar uma aparência de harmonia. Ele, portanto, proveria bases mais concretas e polêmicas para repensar nossa relação com o mundo e uns com os outros. (BISHOP, 2011, p. 132)

A experiência estética produz um estado de instabilidade na percepção dos espectadores participantes ao tomar de assalto o espaço público para romper o lugar de

invisibilidade reservado a determinados grupos no imaginário social dominante. A ação produz uma situação de desestabilização que elucida as palavras de Bourriaud ao dizer que “a função crítica e subversiva da arte contemporânea agora se cumpre na invenção de linhas de fuga individuais ou coletivas, nessas construções provisórias e nômades com que o artista modela e difunde situações perturbadoras” (BORRIAUD, 2009, p. 44).

A performance, ao trazer para o centro da ação uma coralidade de mulheres que tiveram seus filhos e entes queridos trucidados e desaparecidos pela máquina mortífera do Estado que se nutre de estratégias documentais: “reside na introdução direta de pessoas e documentos com características do ‘real’, sem intermediários que façam mediação com as testemunhas; os procedimentos documentais atuais são texturas, corpos que irrompem nas composições poéticas, irrupções do real” (DIÉGUEZ, 2011, p. 88), produzindo “teatralidades do real” (DIÉGUEZ, 2011, p. 122).

A forma estética aqui produz, e abre para os participantes, a possibilidade de diálogos sobre os processos de desumanização que acontecem diariamente com os corpos que não são identificados socialmente pelo padrão normativo dominante (corpos brancos, heterossexuais, cristãos, de classe média e alta). Na performance supracitada, temos um discurso estético que não transcende as preocupações do cotidiano, mas que nos põe diante da realidade através de uma relação singular com o mundo. O discurso estético aqui não tenta mais imaginar utopias, e sim construir espaços concretos de negociação, reflexão e debate sobre a violência contra a população negra para modelar mundos possíveis. Cria-se uma experiência estética como “(...) gestos simbólicos que colocam vontades coletivas na esfera pública e constroem de outras maneiras seu ser político” (DIÉGUEZ, 2011, p. 14).

Se como afirma Diana Taylor, a transmissão da experiência traumática se parece mais com o ‘contágio’ – de uma pessoa que pega e incorpora o peso, a dor e a responsabilidade de comportamentos/acontecimentos –, a coralidade e comunidade de dor na ação proporciona uma experiência de redistribuição da violência histórica e da asfixia dos corpos dissidentes por meio do compartilhamento social de suas memórias dos Crimes de Maio de 2006, chamando a atenção para o maior massacre cometido na história contemporânea do Brasil, transformando a “violência em performance política” (DIÉGUEZ, 2011, p. 125).

À medida que temos contato com as dores das mães, nós a incorporamos e nos responsabilizamos também por tal situação, exigindo mudanças sociais, políticas e culturais por parte do poder público acerca de tais mortes. Elas instalam “(...) sua própria dor sobre a cena pública, numa ação extrema contra os sistemas de aniquilamento” (DIÉGUEZ, 2011, p.

124). As mães fazem de cada dor individual uma experiência coletiva estabelecendo um eco no espaço público, proporcionando possíveis alteridades e vínculos com os demais membros que compõem a sociedade, para que as mortes dos seus familiares não sejam invisibilizadas, naturalizadas e ignoradas. Ou melhor, como diz Débora Maria da Silva, “o nosso grito é um grito que tem que ecoar porque nosso país é um país omissivo. É inaceitável que em maio de 2006, no espaço de uma semana, se matem mais de 600 pessoas” (BRITO, 2016, s/p).

Parafrazeando o filósofo Rancière (2009), a estética e a política se articulam para dar visibilidade ao escondido, reconfigurando a divisão do sensível e tornando o dissenso evidente. Assim podemos dizer que *Mil litros de preto: O largo está cheio* é uma ação performativa, um acontecimento de convívio, que promove nos cenários públicos uma transformação simbólica do cotidiano (DIÉGUEZ, 2011), gerando novos espaços de discussões públicas em torno do genocídio da população negra no Brasil, levando os espectadores a refletirem criticamente sobre a naturalização da violência direcionada aos corpos negros.

Em *Mil litros de preto* a arte se aproxima do que diz a filósofa estadunidense Angela Davis, assume “uma forma de consciência social – uma forma peculiar de consciência social, que tem o potencial de despertar nas pessoas tocadas por ela um impulso para transformar criativamente as condições opressivas que as cercam” (DAVIS, 2007, p. 166). Ao colocar no centro do próprio trabalho artístico, o extermínio em larga escala daqueles indivíduos que o Estado brasileiro definiu como descartáveis, temos pela dimensão relacional e participativa que o trabalho proporciona, uma possibilidade de provocação que faz refletir, questionar e pensar criticamente sobre tal realidade social.

Nesse sentido, a performance com seus princípios estéticos, contribui de forma profícua para o debate sobre as consequências e tecnologias do racismo, ao expor no espaço público a situação dos corpos negros e dissidentes dentro da sociedade brasileira. Convocando os espectadores e transeuntes a se sensibilizarem, restaurarem vínculos de alteridades com os corpos negros e a entrarem na luta por mudanças estruturais no país.

6.5 Onda negra: performando a necropolítica

As ações desta seção podem ser vistas como estratégias artísticas e perspectivas autônomas da negritude contra a necropolítica no Brasil. Todas elas apontam para uma estética da sobrevivência e fuga das colonialidades, pois são vistas, por mim, como gestos

políticos e éticos em favor da vida que atuam na contramão das “políticas de apagamento”, perfurando e perturbando a máquina mortífera estatal de eliminação dos corpos periféricos, dissidentes sexuais, desobedientes de gênero, não-brancos e empobrecidos.

Nestas performances, os corpos se transformam em arquivos-vivos que “continuam sua luta contra a impunidade e o esquecimento por meio da utilização altamente visível do espaço público, usando seus corpos para humilhar os que estão no poder” (TAYLOR, 2013, p. 254), ao mesmo tempo que lutam por justiça social projetam a redefinição de um novo mundo.

Se o “Estado é o modelo de unidade política, um princípio de organização racional, a personificação da ideia universal e um símbolo de moralidade” (MBEMBE, 2018a, p. 34), as ações elucidam que é o Estado quem tem o poder e a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer, fazendo uso contínuo do exercício de letalidade contra determinadas populações em nome da “segurança” e manutenção da vida considerada qualificada. Como bem lembra Castiel Brasileiro: “é a branquitude brasileira, a responsável pelo genocídio, pois é a branquitude que prospera com nosso assassinato e com nossa usurpação ainda em vida. Nós, pessoas negras, nunca seremos privilegiadas por estarmos vivas num mundo organizado para nos matar” (BRASILEIRO, 2021, p. 124). Por isso, essas ações também são formas de denúncias da lógica colonial do Estado, suscitam novos olhares e reeducam nossa escuta em relação aos processos históricos de violação, apagamento e silenciamento de determinados corpos.

Quais poderiam ser outras ações artísticas contra a necropolítica? Quais são as performances de autoria negra que têm criado estratégias simbólicas contra as “políticas de silenciamento” do Estado? Quais ações desmontam as lógicas de dominação da população brasileira racializada, empobrecida, desobediente de gênero e dissidente sexual?

E, por fim, as ações desta seção apontam para uma pluralidade de enfrentamentos que dão concretude aos ensinamentos de Conceição Evaristo quando, em seu conto, traz a fala-desejo: “eles combinaram de nos matar, mas nós combinamos de não morrer”. (EVARISTO, 2015). Combinamos de não e por isso produzimos tecnologias de luta e cura, táticas de fuga, gritos ativos e altivos, gestos de liberdade, movimentos de confronto, e também de autocuidado de si e das suas, mobilizamos o poder e os repertórios da ancestralidade contra o genocídio da população brasileira racializada, empobrecida, desobediente de gênero e dissidente sexual, no pesadelo dos episódios de racismo cotidiano. Como afirma Angela Davis

quando as vidas negras realmente começarem a ter importância, isso significará que todas as vidas têm importância. E podemos também dizer especificamente que, quando as vidas das mulheres negras importam, então o mundo será transformado e teremos a certeza de que todas as vidas importam. (DAVIS, 2017, s/p)

Sendo assim, a luta é sempre contra a impunidade, a violação de direitos humanos, as injustiças sociais e pelo ato de existência e legitimidade das vidas racializadas como negras e indígenas no Brasil.

7. CAPÍTULO VII - COLETIVO PRETA PERFORMANCE

Neste último capítulo, abordo a proposta metodológica de criação e aprendizagem na performance negra que venho desenvolvendo desde 2011, mas que se configurou melhor com a criação da Coletiva Preta Performance, a partir de 2016, quando pude colocar em prática, no meu próprio corpo, vários conceitos debatidos nos capítulos anteriores. De forma panorâmica, discorro sobre a proposta política-estética da Coletiva e algumas de suas ações artísticas que poderão ser analisadas. Dando continuidade, adentro em uma análise mais detalhada da Performance *Negrotério* (2016) em que tentarei utilizar os eixos conceituais propostos nos capítulos anteriores para descrever e falar sobre o trabalho. Abordo o contexto pedagógico que me levou a realizar essa performance, as suas táticas, estratégias simbólicas, as influências artísticas que estão por trás dela. Analiso também uma versão da performance: *Negrotério: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru* (2017), que atualiza o massacre que aconteceu na Casa de Detenção de São Paulo em 2 de outubro de 1992, quando a Polícia Militar invadiu o espaço prisional para reprimir uma rebelião, provocando a morte de pelo menos 111 presos. Sob a forma de relato, narro algumas impressões sobre a apresentação da intervenção no Parque da Juventude, que levou os dirigentes da instituição a solicitar ao batalhão de choque para interromper a ação. Este último capítulo se manifesta como uma cartografia crítica sobre o fazer artístico próprio de um performer, pesquisador e professor que pensa em ações contra o racismo pelo viés estético para provocar reflexões públicas sobre a sociedade brasileira. Por se tratar da minha experiência artística, muitas das descrições das ações e elaborações conceituais do texto são expressas em primeira pessoa.

7.1 Coletiva Preta Performance

Preta Performance é uma Coletiva independente, nascida em 2016, na periferia de Diadema/SP. Fruto do encontro de artistas negres transdisciplinares, que pesquisam as relações étnico-raciais no Brasil com o objetivo de promover ações e estéticas descolonizadas e antirracistas nas linguagens da performance e do audiovisual. Conta com a participação de diversos artistas em suas ações. Atualmente tem como integrantes Dáda Felix, Tarcilla Thais, Rodrigo Severo e Vinícius Soares.

A coletiva se apropria da performance como um gesto contracolonial, produzindo estéticas de existência, resistência e sobrevivência com o objetivo de questionar as imagens

nocivas associadas às pessoas negras e às políticas de morte direcionadas aos corpos racializados e dissidentes no Brasil.

Configura-se como um espaço de luta da memória contra o esquecimento, buscando o fortalecimento e a cura que recupera e resgata o passado de modo a transformar o presente; uma potência criativa que se baseia no exercício da descolonização do pensamento e do corpo; um encontro de artistas com suas diversas negritudes; um lugar de margem, lugar de erguer a voz.

Na Coletiva, as práticas performativas são pensadas tanto para serem realizadas ao vivo, como também para serem transformadas em videoperformance, atualizando, mutuamente, tanto o arquivo como o repertório do grupo. É nossa preocupação pensar como essas ações podem abrir debates públicos através das mídias sociais.

Dentre as ações realizadas na Coletiva, em que meu corpo de artista está em cena, estão: *Do chicote ao cassetete* (2018), *Fuzilamento* (2019), *E daí?* (2020), *Nossas Mães* (2020).

*Do chicote ao cassetete*²¹³ (2018)²¹⁴ é uma videoperformance que trata do histórico racismo policial contra as pessoas negras, sobretudo, os homens periféricos e empobrecidos, reflexo do racismo institucional e estrutural no Brasil. As escolhas estéticas da ação refletem sobre a branquitude que, como já foi dito, é sinônimo do racismo e responsável pelo genocídio no Brasil, pois é ela quem prospera com o assassinato e a usurpação das vidas negras.

Ao mesmo tempo, este trabalho também denuncia as imagens de controle negativas direcionadas aos homens negros que, por não serem o espelho do patriarcado, são totalmente diferenciados, considerados exaustivamente, como pessoas com “atitude suspeita”, fazendo com que sofram abordagens policiais e o uso excessivo da força. O trabalho foi pensado por mim e dirigido em parceria com Carol Carvalho.

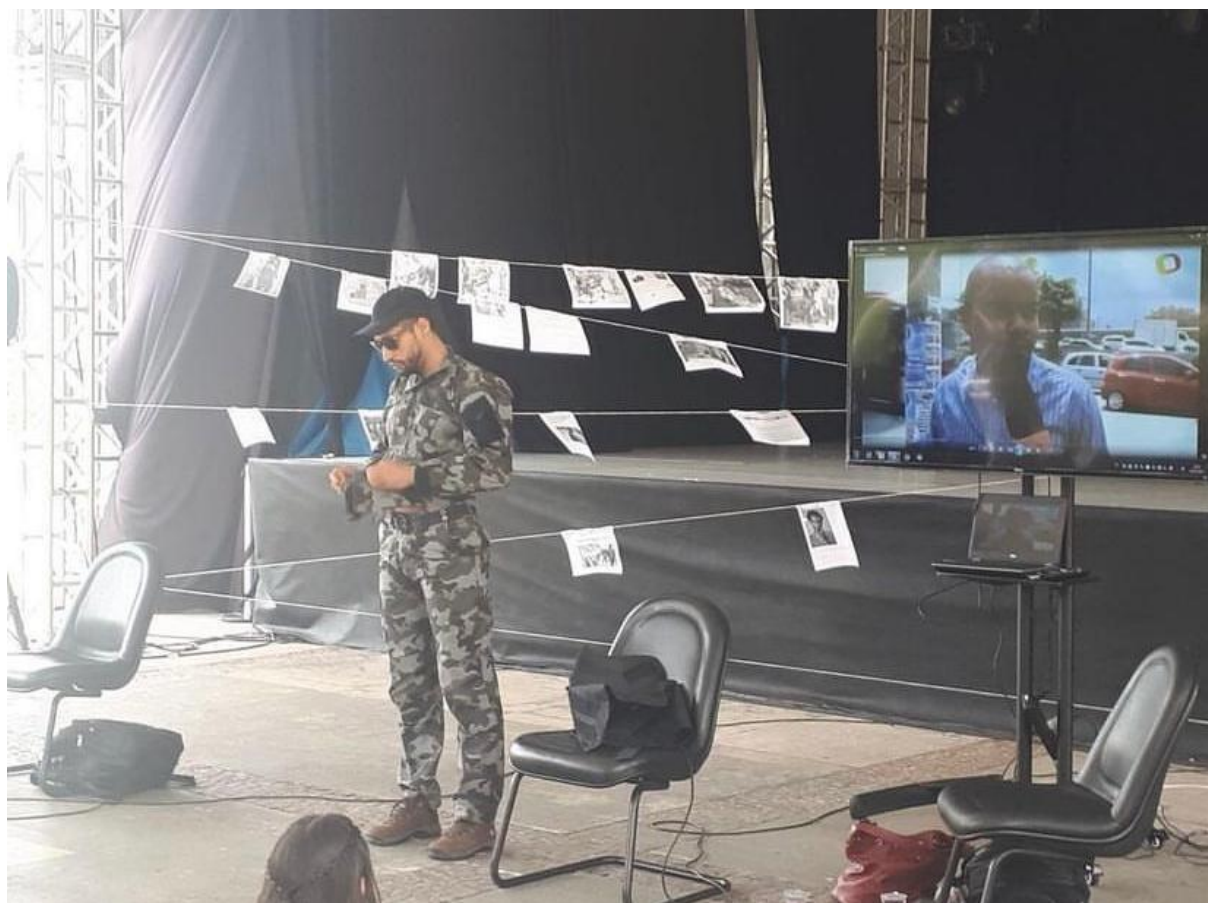
Na ação me visto com um fardamento militar, uso óculos escuros e calço contornos. No espaço da performance tem um varal onde estão penduradas várias notícias de jornal sobre a violência contra as pessoas negras. Entro no espaço, sento-me na cadeira e ligo uma televisão. Todos os vídeos da televisão são reportagens que denunciam a violência racial. Após alguns momentos, desligo a televisão. É liberado um áudio com uma sonoridade de tiros

²¹³ Performer: Rodrigo Severo. Direção: Carol Carvalho e Rodrigo Severo. Direção de vídeo e sonoplastia: Vinícius Soares. Produção Executiva: Rodrigo Severo. Produção Técnica: Carol Carvalho.

²¹⁴ Cf. Coletivo Preta Performance. *Do chicote ao cassetete*. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i52DGny7A1c>>.

e barulhos de sirene. Lentamente vou me despindo do fardamento militar até ficar seminu. Pego as reportagens no varal e as coloco todo no meu corpo e em seguida pego um balde de tinta branca e tomo um banho.

Figura 106 Do chicote ao cassetete (2018) I



Fotografia: Carol Carvalho. Fonte: arquivo pessoal de Rodrigo Severo

Figura 107 Do chicote ao cassetete (2018) II



Fotografia: Carol Carvalho. Fonte: arquivo pessoal de Rodrigo Severo²¹⁵

A videoperformance *Fuzilamento* (2019)²¹⁶ parte da indignação da morte do músico Evaldo Rosa dos Santos no Rio de Janeiro. Ele estava levando sua família para um chá de bebê em seu carro e os militares confundiram o automóvel com o de um bandido e efetuaram 257 tiros de fuzil e pistola. Sobre o caso, o então presidente, Jair Bolsonaro, mentiu em entrevista que o Exército não havia matado ninguém e que o caso era um incidente: “o Exército não matou ninguém. O Exército é do povo”. Na ação, Tarcilla Thaís está vestida com uma camisa branca, senta-se em uma cadeira e gotas de sangue caem sobre sua cabeça. Para construir camadas críticas da realidade, na montagem do vídeo, Vinícius Soares cruza arquivo e reportório, usando as imagens produzidas para ação em diálogo com imagens reais de pessoas da elite bebendo e se divertindo, com a voz da esposa do músico pedindo socorro e

²¹⁵ Criação: Tarcilla Thaís, Rodrigo Severo e Vinicius Soares. Performers: Tarcilla Thaís e Rodrigo Severo. Montagem: Vinicius Soares.

²¹⁶ Cf. Coletivo Preta Performance. *Fuzilamento*. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BglKflrW90c>>.

com imagens do ex-presidente sorrindo e fazendo um gesto de arma com os dedos. No meu corpo, banhado de sangue, está escrito o relato da esposa do músico. Essa opção estética, diz respeito não apenas a tragédia social que motivou a ação, mas também aquelas e aquelas que o Estado brasileira e sua identidade nacional feriu, estuprou, torturou, encarcerou ou, simplesmente, fez enlouquecer.

Figura 108 Fuzilamento (2019) I



Fotografia: Tarcilla Thaís e Vinícius Soares. Fonte: arquivo pessoal de Rodrigo Severo

Figura 109 Fuzilamento (2019) II



Fotografia: Tarcilla Thaís e Vinícius Soares. Fonte: arquivo pessoal de Rodrigo Severo²¹⁷

²¹⁷ Criação e concepção: Dáda Felix, Luanah Cruz, Tarcilla Thaís, Rodrigo Severo e Vinícius Soares. Edição: Vinícius Soares. Performers: Ana Clara da Silva, André Rosa, Andrea Mendes, Augusto Matheus, Beatriz Cruz,

A videoperformance *E daí?* (2020)²¹⁸ foi feita no primeiro mês da pandemia de Covid-19 no país. A ação surge a partir da expressão “e daí?”, resposta dada pelo ex-presidente do Brasil ao ser questionado e confrontado publicamente sobre o número de mortes pela pandemia. O vídeo é composto por uma coralidade de pessoas negras que usam máscaras, seguram placas feitas de papel sulfite, cada um com o nome de um Estado brasileiro e o número de óbitos por Covid-19. Ao final, o número total de mortos é exibido, seguido da fala “*E daí?*”. O trabalho é uma crítica ao descaso, à morte em larga escala, à falta de empatia, às desigualdades sociais, ao desrespeito e à crueldade evidenciados pelo pensamento autoritário e conservador do ex-presidente diante da diante da Covid-19. A pandemia não foi e não é a mesma para todas as pessoas. Quais as populações mais vulneráveis à morte de COVID-19? A primeira vítima fatal da doença no Brasil foi uma mulher, pobre, periférica que trabalhava como diarista, Rosana Urbano (57 anos).

Figura 110 Nossas Mães (2020) I



Frames da videoperformance Nossas Mães²¹⁹. Fonte: Coletivo Preta Performance²²⁰

Bruno Torres, Carol Carvalho, Dáda Felix, Danilo Silveira, Débora Andrade, Eliane D' Benguela, Fernando Porfirio, Georgina PitoNêta, Gleidson Figueredo, Guilherme Sanva, Ibu Jean Rocha, Jeferson Silva, Luanah Cruz, Lucimélia Romão, Keila Bernardes, Márcio Mulumba, Marco Antonio Fera, Regina Santos, Rodrigo Severo, Simone Gomes, Tharcilla Thais e Vinícius Soares.

²¹⁸ Cf. Coletivo Preta Performance. *E daí?* Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rW4FiLJviA0>>.

²¹⁹ Direção: Preta Performance: Dáda Felix, Luanah Cruz, Tarcilla Thais, Rodrigo Severo e Vinícius Soares.

A videoperformance *Nossas Mães* (2020)²²¹ surgiu inicialmente do meu contato com o livro do Movimento das Mães de Maio, das conversas com Debora Silva Maria, de reflexões sobre as imagens de controle e de pesquisas sobre os orixás femininos no Candomblé. A partir dos depoimentos “*Se eu fosse mágica*”, de Ednalva Santos, e “*Do luto à luta*”, de Débora Maria da Silva, presentes no livro *Mães de Maio: do luto à luta* (2011), entrelaçamo-nos com os mitos sobre a orixá Yemanjá. O vídeo aborda a temática do genocídio das pessoas negras, pobres e periféricas no Brasil, buscando pelo processo da autodefinição, a criação de outras imagens e representações associadas às mães e mulheres negras. Ele se propõe a revelar a potência dessas mulheres-mães que são resistência e cura, que acalentam e transbordam, que com seus segredos, existências, lutas e deslocamentos se transformam e, assim, movimentam as estruturas sociais. As performers Dáda Felix e Luanah Cruz assumem o poder feminino ancestral da deusa dos grandes rios, dos mares, dos oceanos, aquela que protege seus filhos e filhas como leoa: Iemanjá. A videoperformance é toda composta por imagens que fazem referência à Yemanjá, com a trilha sonora de fundo com sons de mar. O filme faz parte do processo de investigação que a Preta Performance vem desenvolvendo desde o ano de 2019, sobre a representação, as imagens e os imaginários relacionados às mulheres negras. O trabalho foi um dos 10 selecionados pelo Festival Internacional de Curtas em 2020, que faz parte do Festival Cultural Pangéia.

Direção de cena: Rodrigo Severo. Roteiro e montagem: Luanah Cruz. Direção de fotografia: Vinícius Soares. Direção de arte: Rodrigo Severo e Vinícius Soares. Desenho de som: Luanah Cruz. Decupagem: Tarcilla Thaís. Atuação: Dáda Felix e Luanah Cruz. Narração e canto: Dáda Felix e Luanah Cruz
Participação: Maria Luabella. Filmagem e finalização: Vinícius Soares. Realização, pesquisa e produção: Preta Performance. Consultoria de pesquisa: Rosenilton Silva de Oliveira. Agradecimento: Movimento Mães de Maio.

²²⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=itewPZQiBIs>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

²²¹ Cf. Coletivo Preta Performance. *Nossas Mães*. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=itewPZQiBIs>>.

Figura 111 Nossas Mães (2020) II



Frames da videoperformance. Fonte: Coletivo Preta Performance²²²

Figura 112 Nossas Mães (2020) III



Frames da videoperformance. Fonte: Coletivo Preta Performance²²³

²²² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=itewPZQiBIs>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

²²³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=itewPZQiBIs>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

Figura 113 Nossas Mães (2020) IV



Frames da videoperformance. Fonte: Coletivo Preta Performance²²⁴

7.2 Preta Performance: *Negrotério*

A ação *Negrotério* é uma coralidade de empacotados pretos embebidos de sangue colocados no espaço público, com o objetivo de gerar algum tipo de estranhamento crítico, alterando a percepção dos que transitam pelo espaço da cidade, dando visibilidade a temática do genocídio para o debate público. Os pacotes são feitos por performers - seus corpos são envoltos por sacos de lixo e fitas adesivas, causando um estado compulsório de imobilidade e asfixia. Experiência física e psíquica em metáfora da morte violenta cotidiana.

O próprio título da ação apresenta um teor contestatório ao juntar palavras (Negro + Necrotério = negrotério), apontando para relação entre negritude e mortalidade. Faz pensar sobre como os corpos negros estão escritos sob o signo da morte. É uma intervenção urbana que trata do genocídio institucionalizado e sistêmico das populações negras, pobres e periféricas no Brasil, que é historicamente silenciado.

A performance surgiu de um contexto educacional. No ano de 2015, comecei a trabalhar como “formador brincante” no Kolibri CARF- *Children At Risk Foundation* - Rede Cultural Beija Flor (Diadema-SP), uma organização social sem fins lucrativos com uma trajetória de mais de 27 anos atuando na periferia de Diadema/SP. Essa ONG presta

²²⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=itewPZQiBIs>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

atendimento gratuito para crianças e adolescentes, jovens de 6 a 18 anos e suas famílias, que vivem em situação de risco e vulnerabilidade social (em sua maioria negros). Na rotina diária da ONG, com frequência, os jovens negros faziam brincadeiras racistas e também eram vítimas de injúrias raciais: “ser negro é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou repouso, por uma dupla injunção: a de encarnar o corpo e os ideais de Ego do sujeito branco e de recusar, negar e anular a presença do corpo negro” (COSTA, 1984, p. 02). Essa violência me afetava profundamente, sobretudo porque sou um homem negro, e porque aqueles jovens – negros e brancos – apenas reproduziam imaginários racistas²²⁵ que autorizam a morte física e simbólica de pessoas negras.

Como artista e educador²²⁶, eu não podia banalizar ou naturalizar essa violência racista. Implicou que eu entrasse numa luta contra o racismo, num posicionamento estético e político por meio de repertórios que discutissem e problematizassem as relações raciais no Brasil. Queria construir caminhos alternativos, desvios, linhas de fuga, repertórios de resistência que tratassem das questões raciais através da arte da performance.

A partir disso, tive contato com as ideias da estética do Oprimido do teatrólogo Augusto Boal – que propôs devolver formas de compreensão e intervenção na realidade através das artes – e iniciei uma pesquisa sobre o genocídio da população negra. O Brasil é um país marcado pela tragédia da escravização. Foi o lugar do mundo onde mais tempo explorou a escravização; o que mais submeteu pessoas africanas à travessia do Atlântico para serem comercializadas; e o último país do hemisfério ocidental a abolir o sistema escravagista, possuindo hoje a maior população negra fora de África. Essas narrativas históricas têm consequências profundas na sociedade brasileira contemporânea. É preciso adentrar nos subterrâneos da casa grande e revelar suas atrocidades. O país carrega uma herança colonial extremamente presente em que o sujeito tem sido violentado, assassinado (físico e simbolicamente), marginalizado, excluído e destituído de sua humanidade cotidianamente. Essa violência no país, como lembra Achille Mbembe (2018b, p. 28-29) “torna-se um componente da etiqueta”. Para a filósofa Sueli Carneiro “extermínios, homicídios, assassinatos físicos ou morais, pobreza e miséria crônicas, ausência de políticas

²²⁵ Entendo o conceito de racismo “como uma construção ideológica cujas práticas se concretizam nos diferentes processos de discriminação social. Enquanto o discurso de exclusão que é, ele tem sido perpetuado e reinterpretado, de acordo com os interesses do grupo que dele se beneficiam”. (GONZÁLEZ, 1983, pp. 94-95).

²²⁶ Eu, assim como os demais educadores Brincantes (Fabíola Moraes, Thiago Salles, Juliana) da ONG, trabalhávamos, através de múltiplas ações, no sentido de desconstruir estereótipos sobre pessoas negras como primeiro passo para o exercício da cidadania.

de inclusão social, tratamento negativamente diferenciado no acesso à saúde, inscrevem a negritude no signo da morte no Brasil” (CARNEIRO, 2005, p. 94).

Na pesquisa que fiz, encontrei que o genocídio²²⁷, embora não seja um fenômeno novo, ganhou grande importância e visibilidade após o holocausto na Alemanha nazista durante a Segunda Guerra Mundial, que resultou na morte de mais de 6 milhões de judeus nos campos de concentração/extermínio. A definição de genocídio adotada pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 09 de dezembro de 1948, na Convenção para a Prevenção e Repressão do Crime de Genocídio.

Art. II - Na presente Convenção, entende-se por genocídio qualquer dos seguintes atos, cometidos com a intenção de destruir, no todo ou em parte, um grupo nacional, étnico, racial ou religioso, tal como (a) assassinato de membros do grupo; (b) dano grave à integridade física ou mental de membros do grupo; (c) submissão intencional do grupo a condições de existência que lhe ocasionem a destruição física total ou parcial; (d) medidas destinadas a impedir os nascimentos no seio do grupo.²²⁸

Entre as pesquisas consultadas, encontrei o Relatório final da CPI dos Assassinatos de Jovens²²⁹ (2016), organizado pela Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) do Assassinato de Jovens, que teve como relator o senador Lindbergh Farias. O relatório toma por base os dados do Mapa da Violência, destacando que “a taxa de homicídio entre adolescentes negros é quase quatro vezes maior do que entre os brancos (36,9 a cada 100 mil habitantes, contra 9,6). O

²²⁷ O jurista polonês Raphael Lemkin (1900-1959), foi quem cunhou o termo genocídio, resultado da combinação de dois termos gregos “geno” (tribo, raça) e “cide” (matar). Genocídio se refere a atos cometidos com a intenção de destruir, parcialmente ou totalmente, um grupo racial, étnico e religioso. Foi usado por ele, para descrever essencialmente o Estado nazista, a experiência do holocausto judaico na 2ª Guerra Mundial e do seu impacto sobre a consciência mundial. No entanto, como entender os processos de genocídio europeus a partir do imperialismo, colonialismo e da escravização aplicadas aos povos não brancos? Em *Discurso sobre o colonialismo* (1978), Aimé Césaire pontua esta questão quando constrói paralelismo entre nazismo e colonialismo colocando os dois sistemas como facetas de uma mesma moeda extremamente violentos. O primeiro foi aplicado ao mundo dos brancos, das raças ditas “superiores”, dos corpos ditos civilizados e o segundo aplicado ao mundo dos negros, das raças “inferiorizadas”, desumanizadas, marginalizadas. Nas palavras de Césaire “sim valeria a pena estudar clinicamente, no pormenor, os itinerários de Hitler e do hitlerismo e revelar ao burguês muito distinto, muito humanista, muito cristão do século XX que ele traz em si um Hitler que se ignora, que Hitler vive nele, que Hitler é o seu demônio, que se o vitupera, é por falta de lógica, que, no fundo, o que essa burguês não perdoa a Hitler não é o crime em si, o crime contra o homem, não é a humilhação do homem em si, é o crime contra o homem branco, a humilhação do homem branco e o ter aplicado à Europa processos colonialistas a que até aqui só os árabes, os *coolies*, da Índia e os negros de África estavam subordinados. E aí está a grande censura que dirijo ao pseudo-humanismo: o ter, por excessivo, apoucado os direitos do homem, o ter tido e ainda ter deles uma concepção estreita e parcelar, parcial e facciosa e, bem-feitas as contas, sordidamente racista.” (CÉSAIRE, 1978, p. 18).

²²⁸ Convenção para a prevenção e a repressão do crime de genocídio (1948). Disponível em: <<http://www.pge.sp.gov.br/centrodeestudos/bibliotecavirtual/instrumentos/genocidio.htm>>. Acesso em: 11 mai. 2018.

²²⁹ SENADO FEDERAL. **Relatório final da comissão parlamentar de inquérito do assassinato de jovens**. 2016. Disponível em: <<http://www12.senado.leg.br/noticias/arquivos/2016/06/08/veja-a-integra-do-relatorio-da-cpi-do-assassinato-de-jovens>>. Acesso em: 10 de abril de 2021.

fato de ser homem multiplica o risco de ser vítima de homicídio em quase 12 vezes” (SENADO FEDERAL, 2016, p. 31).

Segundo o relatório, a grande concentração das taxas de homicídios no Brasil está direcionada aos jovens negros (pretos e pardos) entre 12 e 29 anos; “a cada 23 minutos ocorre a morte de um jovem negro no Brasil” (SENADO FEDERAL, 2016, p. 32). O documento constata que entre 2002 e 2012, “os assassinatos de jovens negros cresceram 32,4% passando de 17.499 para 23.160 homicídios. Já no caso dos jovens brancos, houve uma redução de 32,3%, caindo de 10.072 homicídios em 2002 para 6.823 em 2012”. (SENADO FEDERAL, 2016, p. 63). Além disso, revela que o índice de vitimização dos jovens negros, que em 2002 era de 79,9, subiu para 168,6. Dito de outro modo, para cada jovem branco que morreu assassinado em 2012, morreram no mesmo período 2,7 jovens negros. O documento ainda constata:

As mortes por assassinato da juventude negra estão diretamente relacionadas à ação ou omissão do Estado. De um lado, a proliferação do tráfico de drogas nas comunidades de baixa renda, sobretudo nas favelas, é resultado, em última análise, da falta de segurança pública e da ausência dos órgãos de Estado. Em um ambiente onde a omissão do Poder Público suscita o aparecimento de grupos organizados de traficantes, bem como de milícias, os índices de violência contra a juventude negra atingem o paroxismo. De outro lado, o crescimento da violência policial contra esses jovens também é uma chocante realidade. Situações envolvendo a morte de jovens negros, sobretudo aquelas cujas justificativas da ação policial se apoiam nos chamados autos de resistência. (SENADO FEDERAL, 2016, p. 31).

O relatório final, assumiu a existência do “GENOCÍDIO DA POPULAÇÃO NEGRA como a que melhor se adequa à descrição da atual realidade em nosso país com relação ao assassinato dos jovens negros” (SENADO FEDERAL, 2016, p. 34).

A partir do conhecimento dessa tragédia social, como criar um corpo coletivo no espaço público que dê visibilidade ao genocídio da juventude negra? Quais poderiam ser as ações de resistência contra o genocídio? Essas foram as questões que acompanharam os meus estudos.

Paralelo à pesquisa sobre o genocídio, entrei em contato com a obra de artistas negras(os/e)s contemporâneas(os/es) que adotam, em suas produções estéticas, um recorte racial. Passei a ministrar uma oficina permanente de Performance no bairro do Campanário na periferia de Diadema/SP. Como estratégia metodológica de ensino no campo da arte da performance, investi na perspectiva de ampliar as referências e o repertório cultural dos participantes por meio da exposição e análise de materiais fotográficos e videoperformances de artistas como Antonio Obá, Renata Felinto, Ayron Heráclito, Dalton Paula, Moisés

Patrício, Priscila Rezende dentre outras. Apresentei também para o grupo, as provocativas instalações e intervenções artísticas do artista Artur Barrio no espaço público, principalmente as imagens da ação com as trouxas com carne, sangue e ossos jogados em um rio, em Belo Horizonte (1970), na qual se percebe um apelo político associado aos assassinatos do regime militar e dos grupos de extermínio²³⁰.

Na oficina, propus um trabalho de desmecanização do corpo, de percepção e exploração espacial, primeiramente na sala e no prédio onde a oficina ocorria e, depois, na rua em frente a esse local, fazendo uma imersão concreta no cotidiano do bairro, permitindo tanto o reconhecimento do entorno do centro cultural quanto a descoberta das ruas do bairro e em lugares pouco frequentado por eles/elas. Buscava sensibilizar participantes para o espaço circundante e a conscientização de como o ambiente poderia afetar o movimento e seu estado de presença. Propus também diversos jogos de coralidade performativas, elaborados pelo professor Marcos Bulhões no Desvio Coletivo, o qual fiz parte durante cinco anos. Os jogos primeiro eram feitos em sala de aula e depois nas ruas do bairro Jardim Campanário, através destes, buscava-se formas de causar estranhamento no espaço público. Com o intuito de gerar novas experiências e criar relações afetivas com a cidade. Experimentamos, no primeiro mês de trabalho, refazer no espaço urbano alguns dos programas de performances de artistas como Jean-Jacques Lebel, Tadeusz Kantor, Valie Export e Marina Abramovic, dentre outros.

Um programa [de performance] é um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma. [...] Uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós-experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma trans-forma. [...] *Programas criam corpos* – naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela performance. [...] O corpo é definido [por Espinosa] pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar. (FABIÃO, 2008, pp. 237-238)

²³⁰Artur Barrio. In: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa47/artur-barrio>>. Acesso em: 11 mai. 2017.

Figura 114 Experimentações artísticas no espaço público I



Fotografia: Rodrigo Severo. Fonte: Acervo pessoal de Rodrigo Severo

Figura 115 Experimentações artísticas no espaço público II



Fotografia: Elvis Albuquerque Tavares . Fonte: Acervo pessoal de Rodrigo Severo

Figura 116 Experimentações artísticas no espaço público III



Fotografia: Elvis Albuquerque Tavares Fonte: Acervo pessoal de Rodrigo Severo

No percurso das oficinas, trabalhávamos sempre ações intervencionistas com os/as jovens, “voltados para uma experiência estética que procura produzir novas maneiras de perceber o cenário urbano e criar novas relações afetivas com a cidade” (MAZETTI, 2006, p. 11), tendo a intenção de interferir no espaço cotidiano, na rotina da cidade, provoca rupturas, dilata olhares e instaura novas maneiras de pensar o tempo e o espaço na dinâmica do cotidiano. Nos encontros, a cidade era entendida como local de múltiplas experimentações artísticas, na qual a paisagem urbana foi tomada como um potente material criativo:

o espaço aparece como sujeito ativo e vibrante, um produtor autônomo de afetos e de relações. É um organismo vivo com personalidade própria, um interlocutor que sofre mudanças de humor e com o qual é possível estabelecer uma relação de intercâmbio mútuo. (CARERI, 2009, p. 83)

A intervenção urbana, neste curso, era compreendida como expressão artística que dialoga com os modos de vida nas grandes cidades da contemporaneidade, e também como ação política na forma ativista. O espaço urbano entrava como lugar de trânsito e de encontro no qual artistas intervencionistas experimentam distintas formas de se relacionar com elementos da paisagem urbana, sejam eles naturais ou construídos – indivíduos, arquitetura e fluxos urbanos.

Paralelamente ao curso de performance com adolescentes no Campanário, as minhas inquietações de artista-orientador com adolescentes da ONG, ao longo dos meses, iam contribuindo para modificar a minha própria prática artística como atitude política ao buscar formas artísticas, ações performativas que despertassem, na comunidade, uma consciência crítica sobre a discriminação racial. Foi um momento de construção e de afirmação de uma postura política diante das questões raciais nos modos de ensino e aprendizado no campo das artes, buscando formas de experimentar estética, política e ética em ações performativas concebidas para o espaço urbano que englobassem resistência cultural e militância social; com a intenção de estabelecer diálogos políticos, instaurar fissuras na realidade e novas visões críticas de mundo para os jovens.

Figura 117 Experimentações artísticas no espaço público IV



Fotografia: Elvis Albuquerque Tavares. Fonte: Acervo pessoal de Rodrigo Severo

Durante as nossas experimentações no espaço urbano, um dos procedimentos sempre utilizado era o ato de empacotar, influenciado pelo encenador polonês Tadeuz Kantor (1915-1990) em seu *teatro da morta*, centrado na ideia de que a vida somente pode ser introduzida na arte através da ausência de vida (DIÉGUEZ, 2011). Meu contato mais aprofundado com a obra do autor aconteceu no processo de criação do espetáculo performativo *Que Morram os artistas* (2015) dirigido por Marcos Bulhões na rede de criadores Desvio Coletivo²³¹, como parte integrante dos eventos da Exposição Máquina Tadeusz Kantor no Sesc Consolação (São Paulo- SP). Para Kantor, a noção de morte está em conexão com a ideia de “realidade degradada” expresso na obra do artista polonês Bruno Schulz (1892 – 1942).

Nossa geração inteira amadureceu à sombra de Schulz, mas em seguida muito se esqueceu dele ou antes não se evocou mais ele. Somente nos anos de 1960 que as descobertas da prosa de Shulz foram lembradas, mas essa redescoberta era essencialmente ligada às pesquisas dos autores da época. As afinidades com Schulz, a continuação de sua tradição só nos foram impostas no decorrer do atual decênio. Foi o caminho do informal ao manifesto das “embalagens” que me conduziu à

²³¹ Rede de criadores que atua entre as linguagens da performance, do teatro e da intervenção urbana. Consultar: <<https://www.desviocoletivo.com.br/>>.

“realidade degradada” – categoria que, no plano polonês, tem Bruno Schulz como um dos criadores. (KANTOR, 2008, p. 214)

Para Kantor, o termo “embalagem”, significa pura e simplesmente o fato de empacotar. Mas, na língua francesa isto [*emballage*] soa como colagem [*collage*], que já conquistou o direito de cidadania na terminologia da arte. Ele chama a atenção para “o fato de que a embalagem é mais do que um *caráter estranho e provocante do objeto* – como era o caso entre os dadaístas. É um *procedimento* e uma *função*” (KANTOR, 2008, p. 51). Na parte inicial do manifesto de *Embalagens-manifesto* (1962), ele afirma:

...EMBALAGEM! ... EMBALAGEM! ...
 Conviria, antes de tudo,
 classificar
 alguns de seus traços característicos.
 Contudo
 seria alta imprudência
 querer generalizar
 ou tentar criar fórmulas.
 ...EMBALAGEM! ...EMBALAGEM! ...
 Porque o fenômeno mencionado
 possui
 muitas significações
 e provoca opiniões variadas,
 pior do que isto:
 porque é simplesmente ambíguo.
 Poder-se-ia, pois, muito bem
 Distinguir nele
 ...EMBALAGEM! ...EMBALAGEM! ...
 [...] (KANTOR, 2008, p. 45)

A ideia das embalagens como portadoras de múltiplas significações, provocadoras de opiniões variadas, a força sugestiva, horizonte de possibilidades e instauradora de ambiguidades, me interessou durante as oficinas, realizando uma série de “empacotamentos” ou “vestimenta-embalagens”. No decorrer do seu manifesto, Kantor também destaca a ideia de que as embalagens sempre causam um efeito final inesperado, imprevisível, surpreendente, tendo um pouco de magia e um pouco do jogo de criança. E, ao mesmo tempo, ela também está rejeitada e condenada ao desprezo, ao esquecimento e à abjeção. A ideia de embalagens humanas como algo misterioso, do desconhecido, do “não-dito”, sem um rosto, sem um nome e estrategicamente silencioso para ser colocado no espaço era algo que me perseguiu nesse processo. Como diria Kantor “a própria ação do *empacotamento* esconde em si uma necessidade muito humana e uma paixão pela conversação, pelo isolamento, pela duração, pela transmissão, assim como um gosto pelo desconhecido e pelo mistério.” (KANTOR, 2008, p. 45).

As imagens performáticas e de intervenções urbanas abaixo são experimentações realizadas pelas ruas de Diadema/SP inspiradas no conceito de empacotamento, nos procedimentos performativos que estão na minha dissertação de mestrado²³² e também nos jogos de coralidade performativa pesquisados pelo Laboratório de Práticas Performativas²³³ (LPP) da USP sob orientação dos diretores Marcos Bulhões e Marcelo Denny desde 2010.

Figura 118 Experimento Cuidado Frágil I



Fotografia: Rodrigo Severo. Fonte: Acervo pessoal de Rodrigo Severo

²³² Consultar a dissertação: SANTOS, Rodrigo Severo dos. **A presença cênica nos processos de preparação e criação do ator desenvolvidos por Antonio Januzelli**, 2015. 207 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2015

²³³ Consultar o texto: *Arquiteturas do corpo e intervenção urbana: notas sobre a contribuição de Marcelo Denny*. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/193552/178663>>.

Figura 119 Experimento Cuidado Frágil II



Fotografia: Rodrigo Severo. Fonte: Acervo pessoal de Rodrigo Severo

Figura 120 Experimento Cuidado Frágil III



Fotografia: Rodrigo Severo. Fonte: Acervo pessoal de Rodrigo Severo

Figura 121 Experimento Cuidado Frágil IV



Fotografia: Rodrigo Severo. Fonte: Acervo pessoal de Rodrigo Severo

Figura 122 Experimento Cuidado Frágil V



Fotografia: Rodrigo Severo. Fonte: arquivo pessoal de Rodrigo Severo

Figura 123 Experimento Cuidado Frágil VI



Fotografia: Rodrigo Severo. Fonte: Arquivo pessoal de Rodrigo Severo

Figura 124 Experimento Cuidado Frágil VII



Fotografia: Rodrigo Severo. Fonte: Arquivo pessoal de Rodrigo Severo

Figura 125 Experimento Cuidado Frágil VIII



Fotografia: Rodrigo Severo. Fonte: Acervo pessoal de Rodrigo Severo

Dentro deste intenso percurso com os adolescentes, surgiu um convite de um dos coordenadores da Rede Cultural Beija-Flor para que eu organizasse uma ação artística para ser apresentada no Dia da Consciência Negra. O convite foi uma forma de dar concretude e experimentar os processos que eu estava vivendo tanto como os jovens da Rede quanto com os jovens do Curso de performance no bairro do Campanário.

Com o intuito de “disseminar dissonâncias”, como já mencionado por Elionora Fabião, ou de criar “ações cidadãs”, como diz Ileana Diéguez – entendido por ela como “gestos simbólicos que colocam vontades coletivas na esfera pública e constroem de outras maneiras seu ser político” (DIÉGUEZ, 2011, p. 14)–, que conversei com os jovens sobre a possibilidade de experimentar a criação de um corpo coletivo que até então não tinha nome, pois era só uma imagem que estava nos meus pensamentos a partir das minhas leituras sobre o genocídio das populações negras. Eles/as ficaram bastante entusiasmados (as), pois já tínhamos experimentado jogos de intervenção urbana, assistido a vídeos de ações no espaço público e de ações de diversos artistas negres, além de ter debatido estratégias para performar no espaço público. Passamos a fazer algumas experimentações e debater sobre o grande número de pessoas negras assassinadas no Brasil e de como a performance poderia revelar um novo olhar sobre essa tragédia social extremamente silenciosa aos olhos da sociedade civil e do poder público. Os/as artistas aqui, como diria Diéguez, queriam assumir os riscos de romper a inércia, o silêncio, a invisibilidade por meio de ações poéticas e políticas no espaço público no sentido de mover o outro, de atravessar o outro por meio da arte.

No contexto da Rede Cultural Beija-Flor, conversei com outro artista educador, Tiago Sales, sobre a ação que estava desenvolvendo com os jovens do Campanário e o convidei para ajudar na organização da ação. Ao conversar com ele sobre a ideia de fazer uma coralidade de empacotados embebidos de sangue dentro do espaço de entrada da ONG, ele sugeriu que usássemos o suco da beterraba para simbolizar o sangue. Segundo ele, este seria o material mais próximo à textura e à coloração do sangue. Também conversei com alguns artistas orientadores da Rede como Luciene Santos, Bruno Torres, Jhei AfrobreaK, Erika Vicentina Dias, Regiane Dias, Fabíola Moraes sobre a ação que aconteceria.

Voltando para o curso, levei algumas fotos do espaço onde poderia acontecer a ação e combinei com os/as jovens para que a ação acontecesse no dia 21 de novembro de 2016, pela manhã e pela tarde em comemoração ao Dia da Consciência Negra, como parte da programação da ONG. Sugeriu que vestissem roupas leves e que nos encontrássemos no espaço da ONG às 7hs da manhã, pois o portão de entrada seria aberto às 8h.

Conversei com Thiago Sales sobre os materiais que precisaríamos para realizar a ação e combinamos de nos encontrar às 6h da manhã dentro da ONG. No dia, chegamos ainda mais cedo do que o combinado, pois estávamos apreensivos com a ação e toda logística mobilizada. Thiago Salles levou uma mochila recheada de materiais que poderiam ser usados na performance, inclusive as beterrabas e um liquidificador industrial. Dias antes, solicitei à coordenação da Rede, vários sacos de lixo de 200 litros e comprei em uma loja diversos materiais como fita adesiva, estilete, tesoura dentre outros que seriam usados na ação. Se para Kantor “os objetos mais pobres e despojados de prestígio, são capazes de revelar sua qualidade de objetos em uma obra de arte” (KANTOR, 2008, p. 218), nada mais inferior do que sacos de lixos e fitas adesivas para tornar visível o que está inviabilizado pela “despersonalização do racismo” (LORDE, 2019).

No dia da apresentação, quando os/as jovens que iriam performar chegaram no espaço, tanto o Thiago Salles quanto eu estávamos montando toda a logística da ação, preparando os materiais. Levei os jovens para visitar os espaços da ação e fizemos alguns combinados no caso de alguém passar mal durante a experiência. Após esse momento, nos reunimos em roda e fizemos um alongamento corporal e começamos toda a montagem da coralidade. Os demais educadores ao chegar na Rede, ajudaram na montagem e a carregar os empacotados para a porta de entrada do espaço. Educadores como Bruno Torres, Jhei Afrobreat e Luciene Santos quiseram participar como performers da experiência. Eles também foram empacotados.

A coralidade de empacotados ensanguentados e silenciosos foi colocada na entrada principal da Rede Cultural, antes mesmo da chegada dos jovens para sua rotina diária de atividades. Estrategicamente, ela foi organizada na rampa de entrada de forma que fazia com que o público tivesse contato com a obra para chegarem na respectiva sala onde aconteceriam as atividades artístico-pedagógicas em comemoração ao “Dia da Consciência Negra”.

Durante a realização de *Negrotério*, a ação foi entendida, inicialmente, como pertencente à ordem da vida, mais uma tragédia social que acontece nas periferias do Brasil. Os/as jovens tomaram um susto ao entrar na rede e se defrontar com uma coralidade de pacotes pretos embebidos de sangue que escorria por toda a rampa até desaguar dentro da Represa Billings, já que uma de suas partes é dentro da Rede. Os/as jovens não sabiam o que significava aquela imagem e os questionamentos foram surgindo: “O que aconteceu aqui? O que é isso, mano? Como isso aconteceu? Isso foi agora? É foda tá acontecendo isso aqui, mano? São pessoas? Eles estão vivos? Por que isso aqui? Qual o sentido? Eu não quero ver isso! Por que isso aqui? São homens ou mulheres?” Alguns/algumas jovens começaram a

chorar e foram conduzidos (as) por outros (as) educadores(a)s para outros lugares, fora do espaço performativo.

Negrotério usa estratégias e táticas do *Teatro Invisível* do teatrólogo Augusto Boal, o espectador ingressa no espaço do acontecimento sem saber que estava presenciando uma experiência cênica, um episódio performativo. O livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (2019) descreve tal técnica.

Consiste na representação de uma cena em um ambiente que não seja o teatro e diante de pessoas que não sejam espectadores. O lugar pode ser um restaurante, uma fila, uma rua, um mercado, um trem etc. As pessoas que assistem à cena serão as pessoas que aí se encontrem acidentalmente. Durante todo o “espetáculo”, essas pessoas não devem sequer desconfiar de que se trata de um espetáculo, pois, se assim fosse, imediatamente se transformariam em “espectadores”. (BOAL, 2019, p. 157)

Conforme Boal, “o Teatro do Invisível deve ‘explodir’ em um determinado local de grande afluência de pessoas. Todas as pessoas próximas devem ser envolvidas pela explosão, e os efeitos destas devem muitas vezes perdurarem até depois de muito tempo de terminada a cena” (BOAL, 2019, p. 157). Em *Negrotério*, alguns/algumas jovens mergulharam tanto na experiência que não sabiam como se comportar, se ética ou esteticamente diante da coralidade de empacotados. Ao mesmo tempo em que estavam perturbados (as) diante da experiência no primeiro momento, existe algo quase familiar aos seus olhos. Visto quase como um acontecimento cotidiano, pois é algo que constantemente acontece no bairro onde moram. Nas imagens registradas durante a ação, alguns/algumas sentaram ao lado dos pacotes para apenas observá-los e começaram a conversar uns com outros sobre aquela imagem. Trata-se de uma ação que resultou na criação de um efeito de acontecimento, produzindo estados de liminaridade.

Erika Fischer-Lichte discute o caráter de acontecimento de algumas realizações cênicas que desmonta as convenções tradicionais de uma estética orientada para a criação de artefatos. Conforme a autora, um dos fatores que incentivaram o nascimento da arte-ação e da *performance art* é, precisamente, a determinação de alguns artistas de deixarem de produzir obras de arte, artefatos comercializáveis ou mercadorias para “produzirem acontecimentos fugazes, que ninguém possa depois comprar e fechar num cofre ou pendurar na sala. A fugacidade do acontecimento, o seu carácter único e irrepitível, tornou-se um factor central”. (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 390). Conforme a autora, é a partir da transformação de algumas ações performativas em acontecimento que acontece uma desestabilização das

dicotomias entre arte e realidade, estética e social, estética e política, pois espectadores e performers se encontram dentro de uma perspectiva liminar. É pela noção de acontecimento que o espectador é colocado em uma situação de crise, visto que ele não pode recorrer aos seus padrões cotidianos de comportamento, gerando um desmantelamento temporário do seu ser durante a experiência estética. A perspectiva liminar entra como central para explicar essa questão.

Teóricas da área dos estudos de teatro e da performance como Ilena Diéguez [Caballero] e Erika Fischer-Lichte abordam o conceito de limiaridade proposto por Victor Turner a partir da teoria de Arnold Van Gennep (1909) sobre ritos de passagem associados a situações de margem ou *limen* (umbral). Demonstrando como o ritual está vinculado a uma experiência do limite e de passagem de grande carga simbólica.

Arnold Van Gennep reconhecia que os rituais de passagem se dividiam em três fases distintas. A separação é o momento em que a pessoa que vai sofrer a transformação é afastada da sua vida cotidiana e distanciada do seu entorno. Liminar é o momento em que a pessoa que vai sofrer a transformação é levada a um estado “entre”, o que lhe proporciona experiências totalmente novas e em alguns casos perturbadoras, fora da estrutura social. Incorporação é o momento em que a pessoa já transformada é reintegrada na comunidade, aceita com seu novo *status* e sua identidade modificada.

- 1) A fase da separação, na qual o sujeito que participa no ritual é retirado da sua vida cotidiana e do seu ambiente social.
- 2) A fase do limiar ou da transformação, na qual o sujeito que participa no ritual se encontra num estado de transição «entre» todos os campos possíveis, o que lhe possibilita experiências inteiramente novas e, em parte, perturbadoras.
- 3) A fase da incorporação, na qual o sujeito que participa no ritual - agora já transformado - ingressa de novo na sociedade e é aceite no seu novo estatuto, na sua nova identidade. (FISCHER- LICHTÉ, 2019, p. 390)

Conforme Van Gennep, esta estrutura pode ser observada nas mais diversas culturas. As diferenças aparecem quando entramos em seu conteúdo, que é específico de cada uma delas. No que cerne da segunda fase estaria o que Victor Turner nomeou de estado de liminaridade, tempo-espço de novas experimentação e de inovação, no qual tornar-se possível instaurar um momento de antiestrutura²³⁴ dentro da estrutura social.

²³⁴ Para o autor, surgem anti-estruturas quando acontece: [...] liberação das capacidades humanas de cognição, afeto, volição, criatividade, etc., dos constrangimentos normativos [...] desempenhando uma multiplicidade de papéis sociais [...] ou de afiliação com algumas categorias de persuasão social como classe, casta, divisão sexual ou por idade (TURNER, 1974, p. 34).

[...] Os profetas e os artistas tendem a ser pessoas liminares ou marginais, “fronteiriços” que se esforçam com veemente sinceridade para libertar-se dos clichês ligados às incumbências da posição social e à representação de papéis, e entrar em relações vitais com os outros homens, de fato ou na imaginação. (TURNER, 1974, p. 155)

Nesta perspectiva liminar, um importante conceito é o de *communitas*. Turner considera os rituais como um meio para a renovação e o estabelecimento de grupos enquanto comunidades. A este respeito, Turner identifica a influência de dois mecanismos em ação. Em primeiro lugar, os momentos de *communitas* gerados pelo ritual, que descreve como um intenso sentimento de comunidade capaz de eliminar as barreiras que separam os indivíduos uns dos outros. Em segundo lugar, o emprego específico de símbolos que os transformam em portadores de sentido densos e ambíguos, permitindo a atores e espectadores constituírem várias molduras interpretativas.

A liminaridade, quando transposta para realizações cênicas do teatro e da arte da performance, parece proporcionar tempo-espço de novas situações, um movimento de desorientação e crise, na qual é possível entrecruzar arte e vida. Debate também endossado pelas investigações de Ileana Diéguez. A sua percepção de liminaridade ligada às práticas cênicas, sugere o termo “como um espaço no qual se configuram múltiplas arquitetônicas, como uma zona complexa onde se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética, como uma ação da presença num meio de práticas representacionais (DIÉGUEZ, 2011, p. 20). Para a autora, esta categoria, possibilita refletir sobre as situações cênicas e políticas inseridas na vida social, propiciadoras de trânsitos efêmeros, não precisamente curativas nem reparadoras, mas sim estimulantes.

Interessa-me insistir na liminaridade como anti-estrutura que põe em crise os status e hierarquias, associada a situações intersticiais, ou de marginalidade, sempre nas bordas sociais e nunca fazendo comunidade com as hierarquias; daí a necessidade de remarcar o caráter político do que entendo como práticas liminares ou o que também hoje poderia chamar de práticas de horadação (subversão) e emergência (o que emerge, mas também o que urge emergir). (DIÉGUEZ, 2016, p. 55)

Victor Turner ao estudar os rituais do povo de *ndembu*, analisa a liminaridade associada a situações ambíguas, não cotidianas, passageiras ou de transição, de limite ou de fronteira entre dois campos, destacando quatro condições dela, conforme Ileana Diéguez (2016). Em primeiro lugar, “a função purificadora e pedagógica ao instaurar um período de mudanças curativas e restauradoras”. Em segundo lugar, “a experimentação de práticas de inversão – ‘o que está acima deve experimentar o que é estar embaixo’ [...] e os subordinados

passam a ocupar uma posição proeminente”[...]. Em terceiro lugar, “a realização de uma experiência, uma vivência, nos interstícios de dois mundos”. Em quarto, “a criação de *communitas*, entendida esta como uma anti-estrutura determinada pela temporalidade e pela transitoriedade, na qual se suspendem as hierarquias, à maneira de ‘sociedades abertas’ nas quais se estabelecem relações igualitárias espontâneas, sem legislação e sem subordinação a relações de parentesco.” (DIÉGUEZ, 2016, p. 53).

Partindo dessas premissas, penso a liminaridade em *Negrotério* como um acontecimento que produz uma situação desestabilizadora, uma suspensão do espaço-tempo cotidiano a partir de questões que são da esfera pública, possibilitando a criação de *communitas*, de espaços de encontro que faz o espectador mergulhar em algo diferente, estranho e desconhecido. Eliminando as barreiras que separam as pessoas participantes para questionar a ordem vigente, pois as regras pré-estabelecidas perdem sentido. Aparece aqui uma arquitetura antirracista efêmera como possibilidade de destruição da ordem racista pela experiência estética portadora de transformações reais e poéticas, nas quais se estabelecem relações transitórias, espontâneas e não racionais. O trabalho é “situado dentro e fora do tempo, dentro e fora da estrutura social profana.” (TURNER, 1974, p. 118).

Na experiência estética de *Negrotério*, a linha divisória entre acontecimento poético e realidade cotidiana se desmancha, não se tem distinção entre realidade e ficção; há o entrecruzamento do real e do artístico no espaço público, tendo a possibilidade de tornar visível situações que de outra maneira, talvez, não fossem possíveis dizer ou mostrar. “O que na vida não é possível expressar nos âmbitos da reflexão ou a teoria, é possível expressá-lo no âmbito da arte” (DIÉGUEZ, 2016, p. 57). Evidencia-se, aqui, os apontamentos de Erika Fischer- Lichte:

A experiência estética pode ser gerada não apenas por acontecimentos extraordinários, mas também pela percepção do que é banal. Tive ocasião de mostrar das mais diversas maneiras como é possível fazerem-se experiências nos espetáculos que, em certos contextos, coincidem com experiências do dia-a-dia dos espectadores, mesmo quando excluídas do debate público; mostrei como são percebidos corpos, movimentos, coisas, sons, cheiros absolutamente comuns que, no entanto, se manifestam como extraordinários e transfigurados, e como a peculiaridade de muitos espetáculos é, precisamente, fazer saltar à vista o que é banal [...]. Quando o que é comum se torna conspícuo, quando as dicotomias se desmoronam e as coisas se transformam no seu contrário, o espectador vive a realidade como «encantada». E é este encantamento que o transporta para um estado de liminaridade e lhe permite transformar-se. (FISCHER-LICHTE, 2019, pp. 430-431)

A grande curiosidade dos/das jovens era saber quem ou o que estava dentro dos pacotes. Após o choque inicial, as ambiguidades entre o real e o ficcional que a performance instaurou no espaço, aponta para aquilo que Ileana Diéguez denominou como “teatralidades do real” (DIÉGUEZ, 2011, p. 122), a partir de práticas críticas, numa interface entre política e estética, que dialogam diretamente com a realidade, proporcionando a emergência de debates sociais e políticos no âmbito público. Outros exemplos de teatralidades do real são as passeatas das Mães da Praça de Maio, os escraches carnavalescos do H.I.J.O.S.²³⁵ e as criações artísticas do Mapa Teatro²³⁶.

Durante a ação, um dos jovens começou a transitar entre a coralidade, percebendo que os empacotados eram constituídos por pessoas reais, percebendo que a condição racial de um dos artistas era negra, ele exclamou: “Este aqui é não é branco, não”! Frase que revela que, mesmo que ele não tivesse a consciência do genocídio da população negra, a negritude está escrita sob o signo da morte. Como destaca Sueli Carneiro:

A racialidade no Brasil determina que o processo saúde-doença-morte apresente características distintas para cada um dos seus vetores. Assim, branquitude e negritude detêm condicionantes diferenciados quanto ao viver e o morrer. Foucault, ao inscrever o racismo no âmbito do biopoder, esclarece-nos que este, enquanto tecnologia de poder voltada para a preservação da vida de uns e de abandono de outros à exposição da morte, presta-se à determinação sobre o deixar morrer e o deixar viver. Com a máxima do “*deixar viver, e deixar morrer*” como expressão do biopoder, Foucault delimita a função do racismo que integra o biopoder como elemento legitimador do direito de matar, intrínseco ao poder soberano, que no contexto das sociedades disciplinares será exercido pelo Estado, por ação ou omissão. (CARNEIRO, 2005, p. 77)

A performance aqui, parafraseando Tadeusz Kantor, informa uma “realidade bruta, não elaborada ‘artisticamente’, arrancada à vida mesma, é o OBJETO REAL, que tomou o lugar do “objeto artístico” (KANTOR, 2008, p. 238). Realidade também que se constata no relato dos/das jovens, na qual a experiência ao mesmo tempo que abriu campo de diálogo sobre sua realidade social vivida na periferia também despertou sensações como susto, medo, raiva. Todas consequências da diária asfixia ocasionada por atitudes racistas. Sensações que se somam, como dirá a escritora, feminista, negra, lésbica Audre Lorde²³⁷, “a raiva da

²³⁵ Organização política argentina dos filhos dos desaparecidos e presos políticos que se mobilizam para exigir justiça e castigo contra os militares e suas ações durante a ditadura argentina.

²³⁶ Grupo colombiano que desenvolve projetos com comunidades e grupos de pessoas em situações de exclusão e precariedade.

²³⁷ Para autora, a sua reação ao racismo é a raiva na qual sua finalidade é a mudança e a transformação. “Não podemos permitir que o nosso medo da raiva nos desvie ou nos seduza a contentarmos com algo que não seja o árduo trabalho de escavar a honestidade; temos que levar muito a sério a escolha deste tema e as fúrias nele

exclusão, do privilégio que não é questionado, das distorções raciais, do silêncio, dos maus-tratos, dos estereótipos, da postura defensiva, do mau julgamento, da traição e da cooptação” (LORDE, 2019, p. 155).

Do ponto de vista dos jovens, vejamos quais algumas de suas percepções sobre a coralidade:

Eu achei muito interessante estes corpos que estão aqui, eu fiquei muito assustado. Quando eu vi que alguns se mexiam e outros não, eu fiquei bem surpreendido. (Paulo, 11 anos).²³⁸

[...] A mesma coisa que estou vendo, eu não gostaria de ver alguém da minha família desse jeito. Então eu peço pra vocês não ficar com esse negócio de ficar matando os outros. (Renata, 13 anos).

[...] eu não gostei disso porque eu não gosto de ver gente morta, mesmo que não seja de verdade, eu tenho um pouco de ódio e raiva de ver isso, por causa do falecimento da minha mãe. (Fábio , 13 anos).

Bruno Torres, artista-educador negro, gay e periférico nascido e criado em Diadema/SP, comenta do ponto de vista de performer como foi realizar *Negrotério* dentro da Rede Cultural Beija-Flor, ressaltando a reações dos jovens diante da coralidade.

Conheci o Rodrigo sendo educador no ano de 2016 na rede cultural Beija-Flor, onde entrei como estagiário do teatro. Fui acolhido pela sua experiência com a educação e o social e aprendi muito. Em meio a diversas conversas e trocas ele me disse sobre a sua vontade de executar uma performance sobre o genocídio negro, no primeiro momento fiquei extasiado pela proposição sugerida por ele e pela imagem/impacto que a ideia causaria/causa dentro daquele espaço. Performei juntamente com outros educadores um cadáver dentro de um saco de lixo preto , isolado com durex, onde a sensação era de uma quase asfixia, seja pela dificuldade de respirar lá dentro ou pelo filme que passa na cabeça pelas lembranças da vida na quebrada ou por compreender o sentido de tudo aquilo. Quando a gente nasce na favela é assim, os corpos assinados (em sua maioria corpos negros), ficam cobertos de plástico, esperando pelo IML, sabe se lá Deus que horas eles irão aparecer. A impressão que dava é que o próximo corpo morto seria o meu ou de qualquer outra criança/adolescente ali presente. Alguns dos jovens ficaram assustados, outros achavam tão normal ao ponto de fazerem piadas e se divertirem com os cadáveres, a morte por violência ou de forma sistêmica é algo muito corriqueiro na nossa

entrelaçados, porque, tenham certeza, nossos oponentes levam muito a sério o ódio que sentem de nós e do que estamos tentando fazer aqui. (...). Esse ódio e nossa raiva são muito diferentes. O ódio é a fúria daqueles que não compartilham nossos objetivos, e sua finalidade é a morte e a destruição. A raiva é um sofrimento causado pelas distorções entre semelhantes, e sua finalidade é a mudança” (LORDE, 2019, p. 161).

²³⁸ Ao longo deste capítulo, os nomes dos/das jovens listados são fictícios, como forma de manter o anonimato dos menores.

realidade. Da ponte pra cá a coisa é diferente, Diadema já foi uma das cidades mais violentas do Mapa. (TORRES, 2022)²³⁹

Fazer *Negrotério* dentro da Rede Cultural Beija-flor foi colocar em debate o território geográfico²⁴⁰. Diadema, Região Metropolitana de São Paulo, já foi considerada um dos municípios mais violentos do estado de São Paulo, e estava entre os lugares mais violentos do mundo. A polícia da região também já foi considerada a mais violenta e, por vezes, também criminosa. Autoritarismo, violência e abuso policial, violação e desrespeito de direitos civis e políticos, preconceitos, impunidade, racismo marcam esse território.

Em 1999, o município ocupava o primeiro lugar no *ranking* das cidades mais violentas do Estado de São Paulo e o sétimo lugar no *ranking* nacional. Isso representava que no ano de 1999 houve 389 homicídios, significando mais de um homicídio por dia no ano. O cenário de violência em Diadema nas décadas de 1980 e 1990 era composto por justiceiros que ditavam as leis locais do poder da vida e os policiais usavam os mesmos métodos privados, listas de execuções eram encontradas na cidade, mortes ligadas ao tráfico de drogas em escolas públicas, toque de recolher em escolas. (MARCHIORI, 2011, p. 12)

A partir da estigmatização dos territórios periféricos, o Estado autoriza que a morte ocorra em larga escala, pois esse seria habitado por corpos-matáveis. É a ocupação, vigilância, separação e controle sobre o território, pois não são os espaços das elites que são invadidos. Ao contrário, mata-se com a justificativa de proteção desses territórios e dos corpos que lá habitam. Conforme destaca Mbembe a partir do pensamento de Frantz Fanon, o poder na morte opera a partir do território:

A cidade do povo colonizado (...) é um lugar de má fama, povoado por homens de má reputação. Lá eles nascem, pouco importa onde ou como; morrem lá, não importa onde ou como. É um mundo sem espaço; os homens vivem uns sobre os outros. A cidade do colonizado é uma cidade com fome, fome de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma vila agachada, com uma cidade ajoelhada. (FANON *apud* MBEMBE, 2018a, p. 41)

Negrotério volta o olhar para as periferias coloniais. No que diz respeito a necropolítica, a coralidade denuncia a divisão, classificação, exclusão e hierarquização da vida. Para Mbembe “a ordem colonial se baseia na ideia de que a humanidade estaria dividida em espécies e subespécies que podem ser diferenciadas, separadas e classificadas

²³⁹ TORRES, Bruno. *Entrevista com Bruno Torres*. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2022.

²⁴⁰ Não terei como narrar isso aqui na tese, mas algumas experiências com os jovens dentro do território foram traumáticas. Já colocaram uma faca no meu peito, literalmente, e pediram para que o grupo finalizasse a manifestação, se não teria um banho de sangue em plena praça pública. Essa experiência foi transformada em ação cênica e relatada pelos jovens em seus diários de bordo.

hierarquicamente” (MBEMBE, 2018b, p. 123). Ainda segundo ele, “tanto do ponto de vista da lei quanto em termos de configurações espaciais, essas espécies e subespécies deveriam ser mantidas à distância umas das outras” (MBEMBE, 2018b, pp. 123-124). A escolha de desenhar uma linha com a coralidade, é uma forma de remeter a linha divisória entre aqueles que têm o direito de viver e os que não têm, entre os grupos superiores e os inferiores, bons e maus, os que merecerem viver e os que merecem morrer, entre os que devem permanecer vivos e os serão mortos. É a velha divisão do Estado entre os amigos e os inimigos.

A estratégia simbólica de colocar a coralidade performativa no espaço e de deixá-la por um longo tempo à vista do público é uma forma de politização do luto, do refazimento de laços que nos constitui enquanto pessoas a partir de uma comunidade política que toca na nossa responsabilidade ética. Também evidencia que a morte não é apenas a retirada da vida, mas entendida como a exposição ao risco da morte, a morte política, expulsão, rejeição, sequestro e morte simbólica das pessoas negras, periféricas e empobrecidas.

No que diz respeito ao epistemicídio, o empacotamento desses corpos denuncia a negação do “Outro”, dos seus valores culturais, da sua humanidade e sua apropriação em categorias que lhe são estranhas. Mecanismo que tem sido uma estratégia de proteção dos grupos hegemônicos pertencentes a identidade racial branca em detrimento daqueles que são deixados para morrer, a identidade racial negra. Se o epistemicídio é matar o conhecimento, ou melhor, como já disse Sueli Carneiro, transformar o Outro em “coisa”, a coralidade aponta que o extermínio dos corpos negros é consequência dos pressupostos eurocêntricos e do pensamento eugênico que ainda marca o sistema educação no Brasil. O conhecimento produzido por pessoas negras e indígenas ainda é tratado como “saberes estranhos” que estão à margem da sociedade brasileira, fomentando as desigualdades raciais naturalizadas no âmbito da educação. Trata-se da destruição e desqualificação da cultura dos condenados da terra, para usar um termo de Fanon.

Figura 126 Negrotério na Rede Beija-flor I



Fotografia: Gustavo Moraes. Fonte: Acervo de Rodrigo Severo

O tempo de duração da ação foi de quase duas horas. Quando todos os jovens desceram para sala de reunião, os pacotes foram desfeitos. Augusto Boal disse que “o espetáculo é o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso. *O fim é o começo!*” (BOAL, 2019, p. 16). Nesse sentido, após os pacotes serem desfeitos, é que começamos, entramos para sala de reunião para discutir participativa e criticamente com os/as jovens sobre a experiência, quais as suas impressões do acontecimento. Explicamos qual o sentido de criar um corpo coletivo para abrir uma discussão pública, através da arte, sobre o genocídio e as opressões que pessoas negras viviam no cotidiano. Também falei sobre os dados do Relatório final da CPI dos Assassinatos de Jovens no Brasil, enfocando que a arte foi uma das possibilidades encontradas para que refletíssemos juntos sobre o racismo recreativo para sensibilizá-los/as sobre os altos índices de mortalidade de jovens negros²⁴¹ no Brasil.

Se, o Teatro Invisível (BOAL, 2019) é feito para tirar as pessoas da zona de conforto, chamando pela ação o público para discutir temas e problemas sociais, na experiência de *Negrotério*, penso que jovens ao serem afetados/as pelo acontecimento, foram estimulados/as

²⁴¹ É importante informar que a ONG, de maneira geral, gostou muito do meu trabalho feito lá, sempre me chama para realizar trabalhos. A instituição foi informada da pesquisa, e por isso os registros aparecem aqui.

a fazer perguntas, a dialogar, a participar e refletir sobre a alta taxa de mortalidade de pessoas nas zonas periféricas. Foram levados(as) à mudança de alguns de seus comportamentos sociais, a redimensionar algumas brincadeiras, se colocando também como agentes transformadores(as) da sua realidade, de modo a deslocar expressões naturalizadas pela gramática do racismo. A ação funciona “como procedimento de *desfamiliarização*, da forma tornada difícil para alterar, pelo estranhamento, o automatismo da percepção” (DIÉGUEZ, 2011, p. 184), visando produzir uma desautomatização do olhar racista sobre nossos corpos e uma maior visualização desta tragédia brasileira que é o genocídio da juventude negra.

Figura 127 Negrotério na Rede Beija-flor II



Fotografia: Gustavo Moraes. Fonte: Acervo de Rodrigo Severo

Figura 128 Negrotório na Rede Beija-flor IV



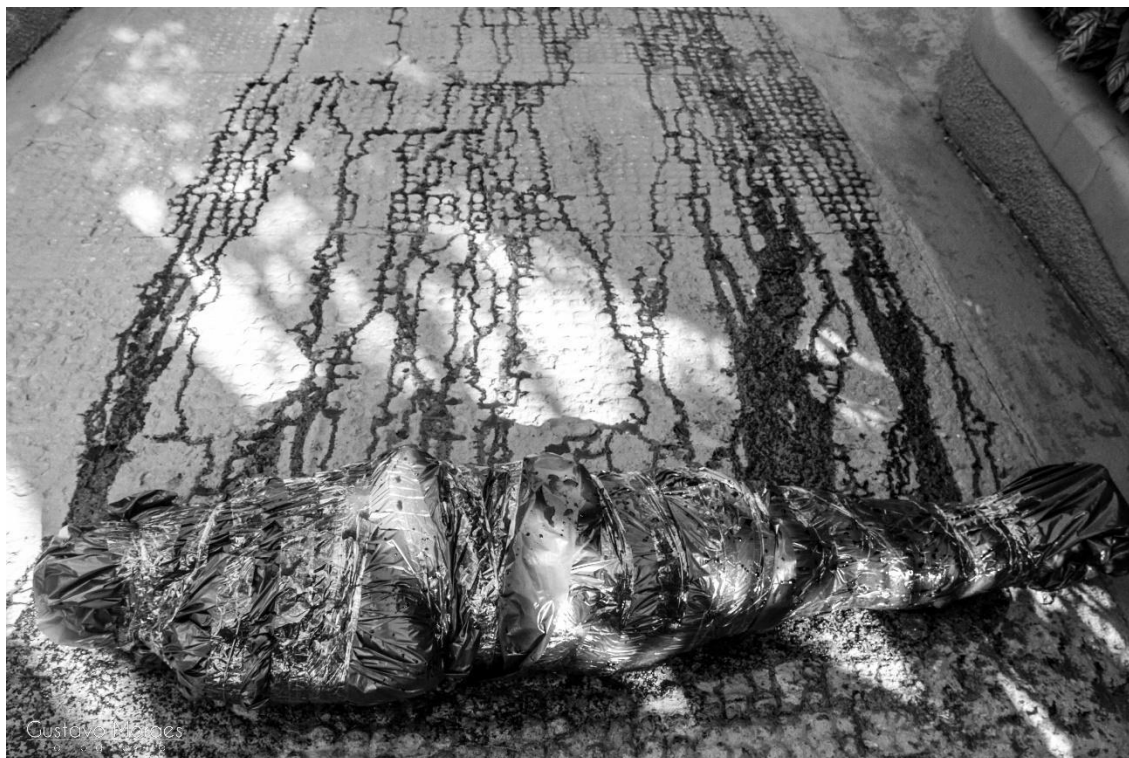
Fotografia: Gustavo Moraes. Fonte: Acervo de Rodrigo Severo

Figura 129 Negrotório na Rede Beija-flor V



Fotografia: Gustavo Moraes. Fonte: Acervo de Rodrigo Severo

Figura 130 Negrotério na Rede Beija-flor VI



Fotografia: Gustavo Moraes. Fonte: Acervo de Rodrigo Severo

7.3 Negrotério: 32° Bienal de São Paulo - Incerteza Viva

Após a apresentação na ONG, *Negrotério*²⁴² foi realizada na 32° Bienal de São Paulo- Incerteza Viva, localizado no Parque do Ibirapuera, portão 3. Não fazia parte da programação oficial da Bienal, tratava-se de uma ação clandestina, de uma “ação de guerrilha” sem nenhum vínculo institucional organizada por artistas e ativistas. Após um episódio de racismo que aconteceu quando estudantes de uma escola privada de São Paulo, durante uma visita da Bienal, se recusaram a ter orientação de um educador por causa da sua condição racial. O educador teve que ser substituído por uma pessoa branca. Os(as/es) educadores(as) da Bienal foram impedidos(es/as) de se manifestar oficialmente sobre esse episódio de racismo. A ação foi uma resposta política organizada pela Coletiva Preta Performance e alguns educadores da Bienal que participaram também da coralidade.

²⁴² Ficha técnica do coletivo da ação: Direção da performance: Rodrigo Severo. Direção de montagem: Tiago Salis. Assistente técnico: Clayton Policarpo. Captação de imagens: Levi Cintra. Direção de vídeo e edição: Levi Cintra. Performers: Andreia Mendes, Bruna Martins, Bruno Torres, Diran Castro, Florasmin Angá, Jessica Pereira, Luciene Santos, Levi Jesus, Mozart Ruysam.

Na Bienal, os espaços eleitos para colocar a coralidade eram lugares de passagem e simbólicos, como na porta da entrada principal, onde tinha um maior fluxo de movimentação. Os empacotados foram organizados em lugares de passagem e de forma que não impedissem a entrada do público, mas que possibilitassem o seu contato com a coralidade. Foram duas coralidades: uma dentro da Bienal que ficou na rampa de acesso ao primeiro andar do prédio onde ficava a instalação da artista italiana Rosa Barba intitulada *White Museum* (São Paulo) [Museu branco (São Paulo)] (2010/2016), na qual era uma projeção de luz branca sobre a rampa de entrada do Pavilhão da Bienal e a coralidade ficou no foco de luz, dialogando com tal obra.

Nessa versão, adotamos a tática/estratégia de que para cada coralidade de empacotados colocado no espaço, tínhamos grupo de pessoas cuidando da segurança dos *performers*, pois percebemos que o público na curiosidade para saber se realmente eram pessoas empacotadas, acabavam estabelecendo diferentes modalidades de contato com os pacotes, até mesmo tentando rasgar o plástico. O grupo assumia a posição de observadores distanciados, na qual apesar de não serem vistos como participantes da ação, observavam as reações dos transeuntes diante da coralidade.

Durante três horas, a presença da coralidade tanto na porta de entrada quanto dentro da Bienal causaram diversas situações de incômodo e de estranhamento nos transeuntes, pois a performance foi compreendida como profundamente inquietante, violeta e misteriosa para estar dentro da programação da Bienal^[2]. Associao, aqui, as imagens fortes e perturbadoras produzidas pelo diretor polonês Tadeusz Kantor (1915-1990). Abordando como as situações incômodas podem perturbar o espectador, ele dizia:

Substituir o choque por uma situação
incômoda:
Uma situação incômoda é alguma coisa a mais
que chocante.
É preciso para isso muito mais
audácia,
risco
e decisão.
Uma situação incômoda destrói
de maneira muito mais eficaz
a experiência de vida do espectador
e sua existência convencional, legalizada,
coloca-o “mais baixo”. (KANTOR, 2008, pp. 95-96)

Para usar um termo de Kantor, diria que *Negotério* levou o espectador para o “mais baixo”, pois não existia uma empatia com a imagem, por parte dos espectadores. Estes eram convocados a olhar de modo diferenciado para a porta de entrada do prédio já empobrecida

pelo seu uso cotidiano, assim como, a buscar formas de entender qual o sentido daquela imagem. Algumas pessoas, após o susto inicial, tentaram estabelecer um maior contato físico com a coralidade e outros constantemente questionaram os/as/es monitores da Bienal sobre qual o sentido daquela imagem na entrada principal. Algumas outras ficaram extremamente constrangidas em passar entre os pacotes e sujar seus calçados com o sangue daqueles corpos. Existia um incômodo pelo fato da coralidade ser exposta na porta de entrada, considerada como invasora da 'privacidade' dos transeuntes que iriam visitar as obras de arte dentro da Bienal.

Em *O real na arte: a estética do choque*, Josette Féral (2012) debate sobre formas particulares da emergência do real na cena a partir de práticas contemporâneas que não se limitam ao campo do teatro. Compreendido como uma espécie de interrupção da ficção cênica, o real surgiria nas diferentes formas artísticas como uma *violência*, que salta aos olhos dos espectadores, abalando sua percepção e perfurando os códigos e signos da representação.

Para debate sobre a importação do real nas obras, Féral explora as relações/tensões entre o imediato e o mediado, entre a realidade e o fictício, entre a teatralidade²⁴³ (função distanciadora) e a performatividade (aproximação entre arte e vida) através da “apresentação de cenas particularmente violentas, situações extremas que são facilmente identificáveis pelo choque que elas causam” (FÉRAL, 2012, p. 79). Segundo a autora, o uso deste procedimento, faz subitamente a arte, especial o teatro, sair de seu enquadramento teatral para criar em cena, um evento com uma performatividade violenta, que é acompanhada de um sentimento de presença extrema. Estratégia explorada desde anos de 1960, principalmente na arte da performance, na qual “as formas de violência cênica visavam antes trazer uma presença absoluta a cena e questionar a representação” (FÉRAL, 2012, p. 79). Diferente desse contexto, as cenas violentas hoje parecem encenar um novo modo de relação com o espectador. “Um modo que abala as regras de conduta, abole censuras e agride o espectador” (FÉRAL, 2012, p. 79), configurando o que ela intitula de “estética do choque”.

Dando concretude a sua discussão, Féral faz uso de três exemplos que lidam com este tipo de procedimento. O primeiro é oriundo do mundo teatral, a peça *Rwanda 94* (1999), do

²⁴³ Utilizo a palavra teatralidade como dispositivo que é configurado no ato do olhar, por meio do qual são semiotizadas práticas espontâneas que têm uma funcionalidade simbólica imediata. É o olhar que transforma o acontecimento cotidiano em "acontecimento teatral". A teatralidade como produção de acontecimentos reais foi o dispositivo conceitual que susteve a percepção de Artaud quando descrevia o "espetáculo total" de uma ação policial como "teatro ideal". Como dizia Artaud (1969, p. 4), o teatro deve dar-nos "a imagem imediata do mundo"; esta percepção segue colocando em dúvida a ideia que nós temos criado do teatro - a força de experimentar o efeito contrário -, ao mesmo tempo que nos confronta com espaços e acontecimentos que à margem do estético tradicional produz outras formas de comoção real (DIÉGUEZ, 2011, p. 172).

grupo Belga Groupov, que trata do genocídio cometido em Ruanda no ano de 1994, onde num espaço de três meses mais de 800 mil crianças, mulheres e homens tutsis foram dizimados por extremistas étnicos hutus. “Baratas” era a designação usada para classificar os tutsis durante a escalada do genocídio em Ruanda, argumento sobre o qual se fundamentava a engrenagem de aniquilamento e extermínio dos tutsis. Discutindo sobre a peça, Féral chama a atenção para inserção de um filme documentário que apresenta milhares de mortes causados pelo genocídio, uma cena que enquadra a execução sumária de uma pessoa Tutsis. Ela a considera um pedaço de real mediado pela imagem, e importado diretamente para a cena, que golpeia em cheio o público. “A ação projetada é de tamanha violência no que ela evoca que encontra-se dotada de um suplemento de presença que tira o espectador do conforto habitual no qual ele está mergulhado” (FÉRAL, 2012, p. 81). Para Féral, a violência da cena projetada romperia com o enquadramento teatral, tirando o espectador de sua zona de conforto:

O olhar do espectador e seu corpo encontram-se totalmente absorvidos pelo horror que acontece diante dele. Cada vez que se vê essa morte, ela é reinterpretada com toda essa violência, assim como o choque que atinge o espectador. Esse choque está ligado ao mesmo tempo à empatia diante da vítima, à consternação diante da barbárie humana e da revolta e à recusa diante do ato cometido. (FÉRAL, 2012, p. 81)

Segundo Féral, a cena perde, de súbito, seu jogo de ilusão e o espectador se encontra face a face com o real que surgiu num lugar onde ele não esperava. Um real que modifica o contrato implícito em relação à representação, ilusão e ficção cênica. Dando lugar ao evento cênico: “momento em que a cena é trabalhada por uma ação que aparece sem mediação, deixando lugar eventualmente ao arbitrário e ao risco” (FÉRAL, 2012, p. 82).

O seu segundo exemplo trazido por ela é oriundo do cinema. Trata-se do filme documental *A batalha do Chile*, de Patricio Guzmán. Filme feito em 1975, que tinha como objetivo inicial mostrar as etapas da revolução popular chilena, mas que trata da contra-revolução dirigida por uma facção do exército, mantida pelos Estados Unidos, que levaria à ditadura de Pinochet. O cineasta apresenta no filme, uma sequência verídica, do seu *cameraman*, Jorge Muller Silva, que morreu ferido por uma bala de um militar, na qual a sua própria câmera filma o seu assassinato e a sua morte. “O espectador assiste então a morte ao vivo do *cameraman* por meio da película” (FÉRAL, 2012, p. 86). Na descrição de Féral, o espectador não vê em nenhum momento Muller cair, mas percebe o efeito por meio da imagem que faz a câmera, do militar que atira nele antes de cair e em seguida a imagem vacila até ficar escura quando a câmera apaga. A presença do real, cenas que não são

representativas, mas situações reais que tiveram a causalidade de serem registradas e apresentadas fora do contrato de ficção estabelecido com o público. Isso leva-o a uma mudança no próprio registro da sua percepção, outra forma de reação, uma reação sensorial, pois o distanciamento crítico desaparece diante daquele momento de realidade.

A imagem tem um impacto efetivo, isto é evidente. A imagem tem um impacto afetivo para o espectador, seja para o diretor que a manteve no filme. Não há assim uma representação do evento, mas a morte está colocada de maneira metonímica pelo negro e pela informação do espectador antes. O público durante alguns instantes deixa a distância documentária para mergulhar no evento, no surgimento do real que este invoca em si[...]. Nós não estamos mais, durante alguns instantes no simples documentário. A cena faz aparecer um efeito de presença intensa, a narrativa é retomada e o espectador retoma a distância crítica que é necessária à recepção de uma informação fílmica. [...] A morte de Jorge Muller é reencenada ao vivo como se cada vez que fosse vista ela novamente acontecesse para o espectador, impedindo este de encontrar refúgio em uma representação ilusória. (FÉRAL, 2012, pp. 87-88)

O seu terceiro exemplo provém das artes visuais. A obra intitulada *Teatro do Mundo* do artista chinês Huang Young Ping, apresenta ao público um viveiro que reunia lagartixas, gafanhotos, grilos e baratas, todos famintos, protagonizando um exercício de real sobrevivência, ou seja, fadados a se comerem entre si. A obra, que intencionava refletir sobre o microcosmos dos conflitos mundiais e as dinâmicas do poder, foi interdita após críticas institucionais e uma queixa da Sociedade Protetora dos Animais. Visto que ela expunha animais em situações consideradas extremas, a ponto de comer entre si. Sobre este exemplo, Féral diz que

O interesse desse evento não vem da natureza da obra, pois estes diversos tipos de insetos condenados a morrer, estão submetidos a uma experiência que remete a sua própria natureza, mas podemos objetar que na natureza os insetos não estão sempre numa armadilha fechada, num espaço fechado, eles podem sempre encontrar um espaço de fuga que são bem reais [...]. A violência da obra vem, na verdade, de ser apresentada como arte, como se ela tivesse um valor de representação, um valor simbólico. A obra se situa bem no real e traz o evento. As agressões dos insetos uns em relação aos outros. Os animais se comem e a morte acontece. O espectador assiste incrédulo e desconfortável a uma obra que o incomoda e o violenta ao mesmo tempo. (FÉRAL, 2012, pp. 89-90)

O ponto de vista simbólico se coloca como fundamental para a presença do real nas cenas, no qual a violência em si não está lá, mas ela só aparece como uma metáfora da violência do mundo. Ao contrário dos dois primeiros exemplos, que talvez possam não levantar problemas éticos e morais – pois o real está dentro do enquadramento artístico, de uma dramaturgia, um contexto que traz um senso de estética –, o terceiro exemplo pode

esbarrar em questões de ética. Visto que, mesmo sendo um trabalho com insetos, a violência parece completamente gratuita, simplesmente colocada de forma bruta, representando a violência pela violência, sem possibilitar um distanciamento crítico entre o espectador e o objeto de seu olhar. “Diante da performatividade da ação temos o direito de nos perguntar onde está a teatralidade da obra. Para vê-la é sempre necessária esta distância que coloca a obra artística fora do evento puro” (FÉRAL, 2012, p. 90).

Para analisar a natureza do olhar que nós temos enquanto espectadores, sobre estes tipos de espetáculos ditos como extremos, Féral retoma princípios do livro de *Extrême: Esthétiques de la Limite Dépassée* do crítico de arte e curador Paul Ardenne. Segundo Féral (2012, p. 91) esse olhar para Paul Ardenne é baseado em cinco aspectos: em primeiro lugar, “na falta de hábito, tratam-se de cenas que não estamos acostumados a ver”; em segundo lugar, o olhar, “também se baseia na recusa, o que é mostrado eu, espectador, me recuso a ver de maneira frequente”; em terceiro lugar, “é o desejo de ser confrontado com um conteúdo de que escaparíamos habitualmente, que nós desejamos ver não querendo ver ao mesmo tempo”; em quarto lugar, “é a extravagância, o olhar do espectador quer tocar a alteridade integral de um espetáculo inteiramente outro”; em quinto lugar, “é a exterioridade, um elemento fundamental, como nos diz Paul Ardenne, pois o espectador não é apanhado por esses eventos”.

Essas experiências perpassadas por irrupções do real jogam com as formas de violência na cena, modificam o acordo tácito com o público, deslocando-o da ficção, consolidando um momento de choque, no qual todos os seus sentidos são confrontados, na tentativa de trazer sua presença absoluta para o centro da ação.

O debate que Féral propõe sobre a idéia de uma violência na irrupção do real é extremamente penitente em *Negrotério*, pois as camadas de irrupções do real perpassam por todas as versões da obra, desde a temática abordada às escolhas estéticas, provocando reflexões sobre a violência contra determinados corpos entra como um ato político.

*Negrotério*²⁴⁴ vai no coração do real, nessa urgência que é refletir sobre o genocídio da juventude negra no Brasil. A violência não é invocada pela violência de forma tautológica, ela é metaforicamente usada para provocar uma reação crítica no espectador. No primeiro momento, a performance no espaço provoca, na percepção do espectador, uma reação física e

²⁴⁴ Quando no primeiro capítulo desta tese Ola Balogun afirma que a arte africana não é executada para o prazer e a diversão do espectador, entendo perfeitamente este aspecto em *Negrotério*. Meu portfólio de artista andou por quase todas as unidades do Sesc de São Paulo. O trabalho é sempre muito elogiado pela discussão que propõe, mas quando chega em instâncias superiores o trabalho é recusado. Realmente *Negrotério* não está a serviço do capitalismo globalizado e financeirizado.

sensorial, pois seu corpo se encontra absorvido pelo horror que acontece diante dos seus olhos, produzindo uma sensação de presença semelhante àquela experienciada diante do evento real. “Esse choque com todos os seus sentidos são confrontados o tira do conforto da ilusão, da ficção, do representado para o qual ele se tinha preparado” (FÉRAL, 2012, p. 93).

No segundo momento, o espectador sai dessa zona de perturbação, dessas emoções fortes e abalos chocantes para poder pensar sobre o que está sendo visto. Ele cria um distanciamento crítico, uma consciência, na qual a sua inteligência é solicitada. Uma vez que não estamos no âmbito da realidade, mas no domínio metafórico da morte. Estamos onde a presença da violência em cena é enquadrada simbolicamente como uma tentativa de acordar, remover a nossa percepção anestesiada em relação a violência sistêmica dirigida a determinados corpos no Brasil. Aqui, o discurso crítico da performance interroga as responsabilidades do espectador e a importância de seu olhar diante de determinadas vidas eliminadas. Como aponta Féral (2011), eventos violentos no interior de uma obra artística podem proporcionar provocação crítica destinada ao espectador. Para a autora, a força da violência da anexação do real em cena, estaria relacionado ao modo individual como ela atua sobre o corpo do espectador.

[...] a violência real traz uma sensação diferente porque a sentimos no próprio corpo. Talvez seja a manifestação do nosso individualismo engrandecido. Porque ela nos faz reagir por intermédio do nosso corpo e não do nosso intelecto. E o corpo é o que a gente tem de mais individual, de mais pessoal. A violência simbólica cria uma ligação coletiva, mas a violência real manifestada na cena entra na gente. Ela não se divide, nós a recebemos individualmente. Pode ser uma possível interpretação, não sei. (FÉRAL, 2011, p. 181)

De fato, pelos depoimentos do público registrados na videoperformance homônima²⁴⁵, podemos constatar como o impacto sensorial sentido no próprio corpo do espectador, proporcionou aberturas reflexões críticas sobre o genocídio da juventude negra.

Na verdade, é muito impactante porque a gente se depara com a realidade. Então é muito desconfortável porque enquanto está longe, enquanto você vê num telejornal, você lê no jornal tem um significado que é o mesmo, mas não tem esse impacto, não dá esse tranco no estômago, porque quando você vê, aí você se depara com a realidade, isso traduz mesmo a realidade, é um desconforto. É uma arte que provoca e te deixa muito desconfortável, muito desconfortável mesmo, mas faz você pensar, faz você refletir e de maneira muito crua. Você se confronta com a realidade, com a

²⁴⁵ Depoimentos do público registrados na videoperformance homônima: <https://www.youtube.com/watch?v=AZnpcEIVks>.

dolorosa realidade, porque isto aí é a realidade do jovem brasileiro, do negro[...]”²⁴⁶
(Cora, visitante da Bienal)

É chocante assim, quando você vira assim a esquina e você se depara com esse tipo de ação. A ação que apesar de ser aqui nesse lugar [...] emblemático, ainda mais que a gente está na Bienal, então é um alerta mesmo para a população mesmo. Quanto que isso acontece cotidianamente, muitas vezes as pessoas indiferentes passam, porque elas não querem ver, eles fingem que não veem porque não aconteceu com elas²⁴⁷. (Felipe, visitante da Bienal)

Dá muita aflição, agonia porque eles ficam muito tempo assim. Que tensão, ai! Parece os corpos empacotados mesmo, no cemitério sabe, ai não, surreal!²⁴⁸ (Paula, visitante da Bienal).

A partir das reflexões do teórico argentino Jorge Dubatti sobre uma noção de teatralidade, entendida a partir da identificação, descrição e análise de estruturas convivias no acontecimento teatral, Diéguez afirma que, apesar dos estados liminares estarem associados às situações de convívio – como no caso dos rituais onde a reunião de pessoas em torno do fato acontecido estabelecem a dimensão de convívio – isso não implica necessariamente na construção de *communitas* liminares. No caso da experiência estética, chegar a esse âmbito implica em um nível de consciência/percepção do espectador de reconhecer que está diante “de um acontecimento poético, um acontecimento de linguagem” (DIÉGUEZ, 2011, p. 116).

Penso que em *Negrotério*, após o momento de choque – de desestabilização da percepção e insegurança criada entre a realidade e a ficção que a coralidade instaura no espaço –, existe um reconhecimento, por parte dos espectadores, de que eles estão diante, sobretudo, de um acontecimento cênico, e que isso possibilita espaços de sociabilidade compartilhada ao deixar-se ser afetado pelo encontro. Dubatti afirma que o “convívio é a soma de interações que envolvem duas ou mais pessoas quando elas compartilham territorialmente um vínculo. Este vínculo é dado pela materialidade do corpo, e impõe uma quantidade de condições” (DUBATTI, 2011, p. 02).

Como as imagens demonstram, *Negrotério* é gerador de “acontecimentos de convívio”, uma experiência direta de encontro com o outro, um corpo a corpo como critério básico de zonas de convívio, que “nasce quando se juntam duas ou mais pessoas”

²⁴⁶ Depoimento colhido durante a realização da obra na 32ª Bienal de São Paulo - Incertezas Vivas. Disponível em vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=AZnpcEIVks>>. Acesso em: 03 jan. 2023.

²⁴⁷ Depoimento colhido durante a realização da obra na 32ª Bienal de São Paulo- Incertezas Vivas. Disponível em vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=AZnpcEIVks>>. Acesso em: 15/04/2017.

²⁴⁸ Depoimento colhido durante a realização da obra na 32ª Bienal de São Paulo- Incertezas Vivas. Disponível em vídeo: <<https://www.youtube.com/watch?v=AZnpcEIVks>>. Acesso em: 15/04/2017.

(DUBATTI, 2011, p. 02). Alguns espectadores elaboram um espaço de intimidade e participação com a coralidade, possibilitando construir sentidos diversos para ela, se desprendendo da sua própria subjetividade rumo a subjetividade do outro, numa espécie de dinâmica entre o Eu e o Outro na constituição processual da obra. Literalmente tentando se apropriar de forma ativa da experiência, de estar presente no centro do acontecimento, criando outros códigos de comportamento e de interação para estabelecer vínculos temporários com o acontecimento. Como, por exemplo, a ação de deitar-se no chão, de olhos fechados, por vezes com os braços cruzados ao lado da coralidade, convivendo com o efêmero. De agachar para se aproximar ao máximo da coralidade, estabelecendo um toque de dedos, ou de agrupar-se em torno do acontecimento, com interesses e intenções em comum de dialogar sobre a ação. Como delinea Dubatti, as práticas de convívio referem-se “à reunião de pessoas num determinado espaço e tempo para compartilhar um rito de sociabilidade no qual se distribuem e alternam papéis, companhia, diálogo, saída de si ao encontro do outro, afetar e deixar-se afetar” (DUBATTI, 2003, p. 17). Em alguns momentos, a proximidade física foi tão intensa que foi preciso intervir, pois extrapolava, colocando o corpo do performer empacotado em risco.

Figura 131 Negrotério na Bienal de São Paulo I



Fotografia: Levi Cintra.(2016). Fonte: Acervo pessoal de Rodrigo Severo

Figura 132 Negrotório na Bienal de São Paulo II



Fotografia: Levi Cintra.(2016). Fonte: Acervo pessoal de Rodrigo Severo

Figura 133 Negrotório na Bienal de São Paulo III



Fotografia: Levi Cintra.(2016). Fonte: Acervo pessoal de Rodrigo Severo

Figura 134 Negrotório na Bienal de São Paulo IV



Fotografia: Levi Cintra.(2016). Fonte: Acervo pessoal de Rodrigo Severo

Figura 135 Negrotório na Bienal de São Paulo V



Fotografia: Levi Cintra.(2016). Fonte: Acervo pessoal de Rodrigo Severo

Figura 136 Negrotério na Bienal de São Paulo VI



Fotografia: Levi Cintra.(2016). Fonte: Acervo pessoal de Rodrigo Severo

As escolhas estéticas de *Negrotério* como o empacotamento, a posição dos pacotes, a lona preta e o sangue operam uma evidente metonímia da morte para moradores das zonas periféricas do Brasil. Em contraposição às imagens hegemônicas na sociedade da hipervisibilidade que seguem uma lógica mercadológica, a imagem aqui detém algum enigma, que incide em um segredo, um mistério na qual a todo momento o transeunte tenta buscar o que está por trás da corralidade, produzindo um jogo na sua percepção pela possibilidade indefinida da imagem. Como diria George Didi-Huberman na obra em *O que vemos, o que nos olha* (1998), esta imagem aqui, é “uma imagem flutuante”, uma “presença muda”, um “tumulto silencioso” que impregna o imaginário do espectador. Temos uma imagem infiltrada no espaço público que abre brechas para os transeuntes reajam aos estímulos produzidos pela performance.

Figura 137 Negrotório na Bienal de São Paulo VII



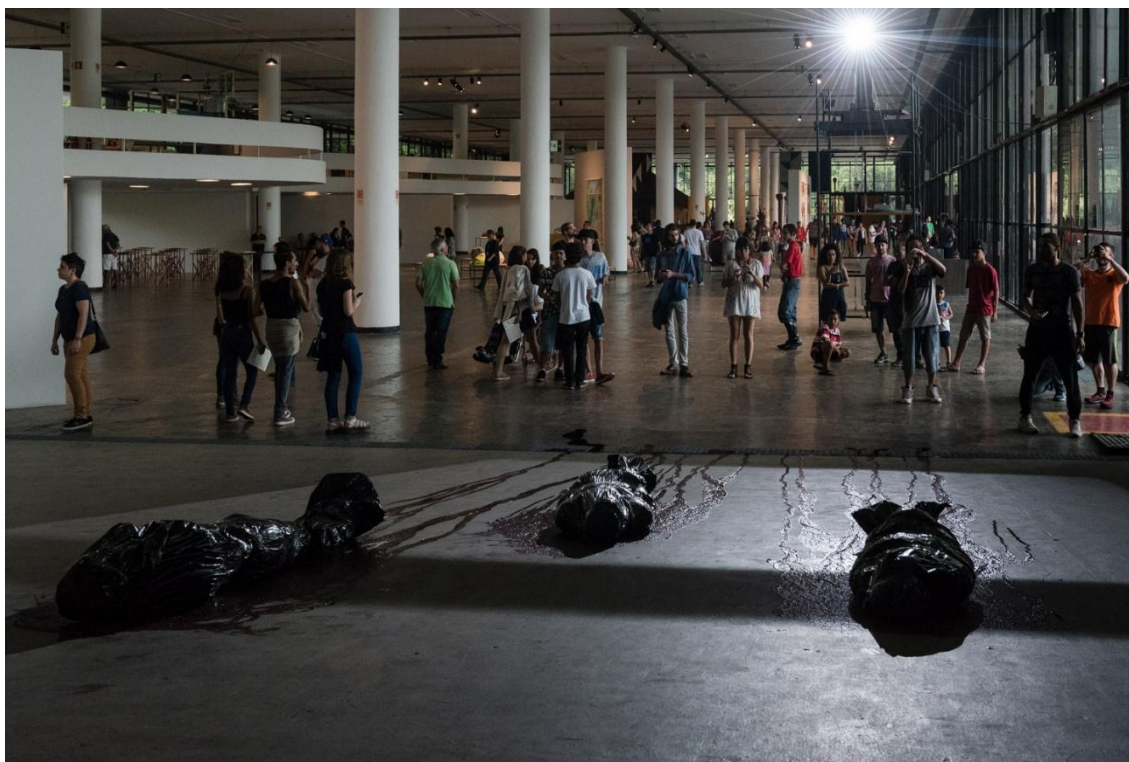
Fotografia: Levi Cintra (2016). Fonte: Acervo pessoal de Rodrigo Severo

Figura 138 Negrotório na Bienal de São Paulo VIII



Fotografia: Levi Cintra.(2016). Fonte: Acervo pessoal de Rodrigo Severo

Figura 139 Negrotério na Bienal de São Paulo IX



Fotografia: Levi Cintra (2016). Fonte: Acervo pessoal de Rodrigo Severo

O gesto estético, artístico, pedagógico e político de *Negrotério* está colocado no diálogo em que o cidadão estabelece com a obra, solicitando dele uma reflexão crítica em relação à imagem observada. A intervenção em questão abre caminhos para que o espectador estabeleça diversas relações com a imagem instaurada no espaço, outra percepção de si mesmo e do espaço arquitetônico-simbólico em que ela se encontra. O político dessa ação é também o *político da percepção* porque a imagem, quando constituída no espaço público, possibilita um caráter perturbador em seu modo de se constituir. Sua intenção é causar, no espectador, um espanto perante a realidade concreta, que ele se sinta inquieto e que sua inquietação o faça se questionar. Aproximo isso ao que diz Peter Burger, em *Teoria da Vanguarda*(2008), o choque é intencionado pelo artista para provocar no receptor uma outra forma de conduta perante a realidade social: “o choque é ambicionado como estimulante, no sentido de uma mudança de atitude; e como meio, com o qual se pode romper a imanência estética e introduzir uma mudança da práxis vital do receptor (BURGER, 2008, p. 158). A intenção é causar no espectador um espanto, um choque, espasmos físicos e psíquicos perante a realidade concreta, que ele se sinta inquieto e que sua inquietação o faça questionar-se, na forma como a performance é apresentada e não no seu conteúdo discursivo verbal. É o poder

de negatividade da arte em confronto com a percepção doméstica pelas sociedades midiáticas. Aqui, como disse Hans-Thies Lehmann no *Teatro pós-dramático* “para ser político deve conter o fator de transgressão” (LEHMANN, 2007, p. 414).

7.4 Negrotério: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru

Uma estratégia simbólica adotada por *Negrotério* diz respeito à sua relação com a arte de *site-specific* (KWON, 2012). Trata-se de uma arte que quer extrapolar os espaços convencionais tradicionalmente reservados para as obras de arte como, por exemplo, os museus e as galerias, para assim estabelecer diálogos com os espaços alternativos, transformando-os temporariamente. Um tipo de arte que, segundo a curadora coreana e educadora de história da arte Miwon Kwon, “pode levar à emergência de histórias reprimidas, prover apoio para maior visibilidade de grupos e assuntos marginalizados e iniciar a redescoberta de lugares ‘menores’ até então ignorados pela cultura dominante” (KWON, 2012, p. 180). É dentro dessa perspectiva que foi feita uma nova versão de *Negrotério*, a partir do espaço onde aconteceu uma das maiores tragédias prisionais do Brasil contemporâneo: *Massacre do Carandiru* (1992), resultado da violência policial e da superpopulação carcerária.

Os dados do Departamento Penitenciário Nacional Justiça e Segurança Pública, referente ao primeiro semestre de 2017, revelaram que a população prisional era de 726.354, pessoas privadas de liberdade no Brasil. Em relação a categoria cor/etnia da população prisional brasileira, os dados revelaram que a soma da população negra (pretos e pardos) é equivalente a 63,6% de pessoas não brancas privadas de liberdade no Brasil (BRASIL, 2017). Em relação à faixa etária, os dados informaram que a maior parte é composta por jovens. Entre estes, 29,9% possuem entre 18 a 24 anos, seguido de 24,1% entre 25 a 29 anos e 19,4% entre 35 a 45 anos. Somados, o total de presos até 29 anos de idade totalizam 54% da população carcerária (BRASIL, 2017). Esses dados revelam como o sistema carcerário no Brasil tem um caráter seletivo ao penalizar uma parte da população autorizado pelo sistema de justiça penal, que criminaliza a população empobrecida, particularmente, a juventude negra.

Mais uma vez o território autoriza a matança em larga escala. Os presídios são considerados depósitos de armazenamento de “bandidos”, corpos-matáveis no Brasil. A performance rememorou, de forma crítica, o Massacre do Carandiru, uma das cenas mais traumáticas produzidas pelos agentes de segurança pública do Estado de São Paulo.

O episódio ocorreu em 2 de outubro de 1992, no Pavilhão 9 da Casa de Detenção do Carandiru, às vésperas das eleições municipais na cidade de São Paulo – durante a gestão do então governador Luiz Antônio Fleury Filho. Após um desentendimento entre dois presos do Pavilhão 9 que desencadeou uma rebelião, policiais do Batalhão de Choque da Polícia Militar do Estado de São Paulo, sob comando do Coronel Ubiratan Guimarães, invadiram a Casa de Detenção para reprimir a rebelião. A ação da PM resultou na morte de pelo menos 111 detentos²⁴⁹ executados brutalmente, e outras centenas de feridos.

Os pesquisadores Eloi Pietá e Justino Pereira no livro *Pavilhão 9: o massacre do Carandiru* (1993) afirmam que “a Casa de Detenção foi projetada para 3.250 presos. Está [em 1992] com 7.257, 120% a mais do que comporta” (PIETÁ; PEREIRA, 1993, p. 42).

Desde 1969 a população carcerária vinha aumentando significativamente e o poder público não havia proposto ações concretas para minimizar essa problemática. “O Carandiru chegou a ter oito mil detentos, excedendo sua capacidade em 200%. Construído para abrigar menos de três mil presos, no dia 2 de outubro de 1992, havia 7.200 encarcerados” (BORGES, 2016, pp. 16-17).

No texto *Os 111 Laudos Necroscópicos Do Carandiru: Evidências De Uma Execução* (2015), Nanci Tortoreto Christovão afirma:

Durante a observação dos 111 laudos necroscópicos a situação de rendição e impotência à qual se encontravam os detentos, foi especialmente evidenciada pela presença de sinais de defesa em membros superiores dos cadáveres conforme relataram os laudos. Ao lado disso, as armas, os tipos e a forma como foram perpetrados os ferimentos nos detentos durante a ostensiva policial foram ficando cada vez mais nítidos e assumindo características das operações táticas policiais de incapacitação

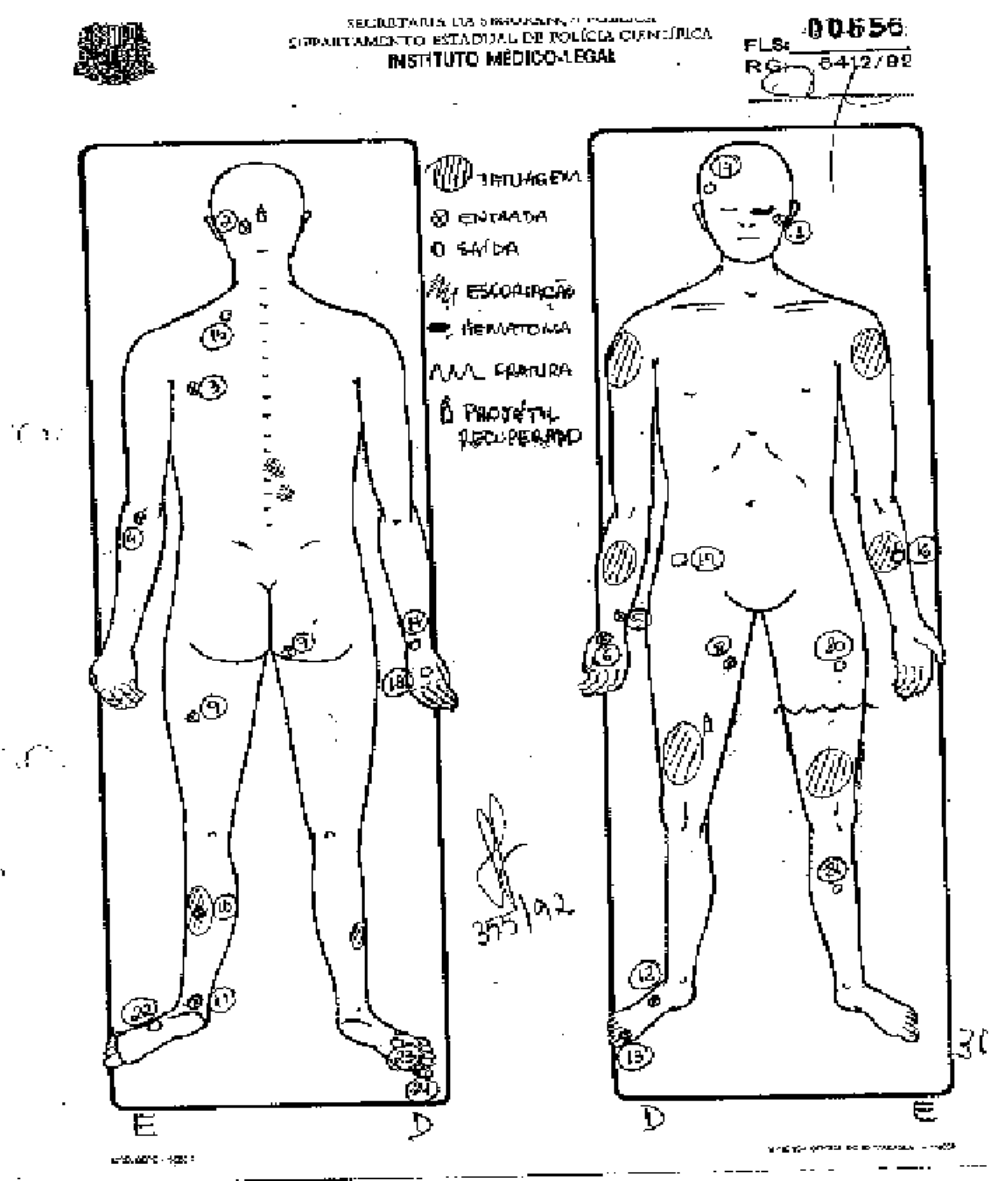
²⁴⁹ O número de 111 mortos é ponto de grande controvérsia, pois há depoimentos de vítimas sobreviventes que informam sobre a existência de um número ainda maior de mortos do que os divulgados oficialmente. Na dissertação “Carandiru: formas de lembrar, maneiras de esquecer. Informação, memória e esquecimento” (2021), a pesquisadora Adriana Mariana de Araújo Rodrigues, afirma que “até hoje, a quantidade oficial de 111 mortos, anunciada pelo secretário de Segurança Pública do Estado de São Paulo, Pedro Franco de Campos, é contestada por vários dos sobreviventes ao massacre. À época, de acordo com matéria divulgada pelo Jornal Folha de São Paulo de 7 de outubro de 1992, uma comissão de presos apresentou aos integrantes da comissão, composta por parlamentares, representantes da OAB, da Comissão Teotônio Vilela de Direitos Humanos, Comissão Justiça e Paz, Anistia Internacional, dentre outras entidades de direitos humanos, um número muito maior do que o divulgado: segundo os detentos, 150 presos teriam sido mortos e 134 estariam desaparecidos. Em relato de 2003 ao portal de notícias Brasil de Fato e à Radioagência NP, o sobrevivente Sidney Sales também contestou a versão da PM. Quando questionado se o número de 111 mortos correspondia à realidade, ele respondeu: *111 que tinham pai, mãe e advogado. Quem recorreu. Várias pessoas não tinham família. As pessoas excluídas, consideradas como indigentes. Eu creio que aproximadamente morreram uns 250. Eu distribuía alimentação no presídio. Naquele dia sobraram quase duas caixas de pão.* [...] O ex-detento Antonio Carlos Dias, ouvido como testemunha de acusação no julgamento de policiais militares envolvidos no massacre, em 2013, teria feito a seguinte afirmação: “*Os presos não tinham armas nem mesmo facas. Eu acredito, no mínimo, que seja o dobro disso. Os 111 eram pessoas que recebiam visitas de parentes regularmente. Quem não recebia visita foi descartado como lixo. Na contagem deram falta de muitos presos que não estavam na lista dos 111*”. Mas o número final de 111 mortos persiste até hoje, como saldo oficial da ação da polícia no dia da tragédia.

imediate, denominada poder de parada (*stopping power*), cujo o objetivo é produzir a morte do adversário, atingindo estrategicamente alvos específicos do corpo como a cabeça, pescoço e o tronco, com potencial de incapacitação variável compreendendo desde lesão ao sistema nervoso central, alvejando-se o cérebro e medula espinal (reg. do pescoço) ou pelo colapso circulatório provocado por hemorragia maciça, atingindo-se coração, pulmões e grandes vasos (artérias). (CHRISTOVÃO, 2015, p. 13)

Conforme constata-se acima, as vítimas foram executadas em situação (posição) de rendição, alvejados por disparos de arma de fogo na região da cabeça, pescoço, tronco. Alguns foram mortos enquanto estavam de joelhos, imobilizados “os corpos dos mortos foram atingidos por 515 tiros, numa média de 4,6 balas por pessoa, a maior parte delas na cabeça, peito e costas. Um terço dos mortos levou mais de treze tiros” (PIETÁ; PEREIRA, 1993, p. 173) e todos os policiais saíram vivos da operação.

Vejamos a imagem de um laudo necroscópico, produzido pelo Instituto Médico Legal (IML) do Estado de São Paulo, de uma das vítimas do Massacre que foi alvejada por 13 tiros e que teve diversos escoriações, hematomas, ferimentos e fratura inscritos no seu corpo como resultante da violenta intervenção policial.

Figura 140 Imagem de laudo necroscópico



Preso levou 13 disparos. Autor desconhecido. Disponível em: [Massacre Carandiru](#)²⁵⁰

²⁵⁰ Disponível em: <https://massacrecarandiru.org.br/search/CATEGORIA/LAUDOS/1>. Acesso em: 08 jun. 2022.

Sob a intenção dos policiais especializados em combates de grande violência de produzir a execução dos detentos, desde que invadiram o Pavilhão 9, a pesquisadora afirma:

[...] ficou evidenciado quando fizeram o uso da força letal, como primeira opção de ação, considerando a quantidade de armas (138 armas) que os policiais denunciados portavam e tipos de armamentos (incluindo fuzis e submetralhadoras) utilizados contra os detentos. Conforme apresentado neste estudo, a utilização da força letal era incompatível e desproporcional com a missão de debelar uma rebelião onde não havia reféns e nem perigo iminente à vida de terceiros, conforme determina os princípios do uso da força e de armas de fogo das Nações Unidas. Logo, a força letal foi aplicada de forma intencional no sentido de produzir a morte dos detentos. (CHRISTOVÃO, 2015, p. 184)

Conforme concluiu a autora, a intenção por partes dos policiais sempre foi a de destruição total das vítimas e nunca de apaziguar a situação conflituosa dentro do presídio. As suas metralhadoras, fuzis e pistolas e demais armas, como disse Achille Mbembe sobre esse tipo de violência, foram “dispostas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar ‘mundos de morte’, formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de ‘mortos-vivos’” (MBEMBE, 2018a, p. 71).

Configurando-se como o maior massacre da história penitenciária do Brasil, ocorrido quatro anos depois da Constituição Federal de 1988 que instaurou o Estado democrático de direito. Ou seja, um dos mais graves atentados contra o Estado de Direito, uma gestão de mortes em larga escala sob custódia do Estado. Um crime com relativa ausência de indignação pública e de “desinteresse” incompreensível e inadmissível, perante a impunidade dos envolvidos no Massacre do Carandiru. Quase três décadas depois, ninguém foi preso ou responsabilizado pelo “incidente”. Como afirmam as pesquisadoras do âmbito do direito Maíra Rocha Machado e Marta Rodriguez de Assis Machado na apresentação do livro *Carandiru não é coisa do passado: um balanço sobre os processos, as instituições e as narrativas 23 anos após o massacre* (2015):

O Massacre do Carandiru é coisa do nosso *presente* enquanto não conseguirmos explicar como permitimos que ele ocorresse; como permitimos que, quatro anos depois da promulgação da Carta Constitucional que instaura (em tese) nosso Estado democrático de direito, agentes do Estado, agindo sob ordens e diante de autoridades do Estado, executassem ao menos 111 pessoas encurraladas em estabelecimento gerido pelo Estado. O Massacre do Carandiru é coisa do nosso *presente* enquanto não conseguirmos justificar, 23 anos depois, a manutenção da indiferença política, institucional, ética e jurídica a esse episódio na vigência da nossa democracia. O Massacre do Carandiru é coisa do nosso *presente* enquanto suas causas – a política de encarceramento em massa, a violação de direitos da população carcerária e a violência policial – permanecerem marcando nosso cotidiano. O Massacre do

Carandiru é coisa do nosso *presente* enquanto não pudermos garantir que algo semelhante não voltará a ocorrer. (MACHADO & MACHADO, 2015, p. 34)

Na tentativa de elucidar as políticas de brutalidade²⁵¹, terror e tortura do Estado, representado pelos policiais militares, infligido pelo uso da força letal e das armas de fogo contra a população carcerária durante a tragédia, cito trechos da experiência-limite vivida de um sobrevivente ao Massacre do Carandiru: José André de Araújo, que adotou o pseudônimo de André du Rap, completando 21 anos de idade no mesmo dia do massacre. O seu relato dá concretude às palavras de Achille Mbembe, ao afirmar que “o Estado pode, por si mesmo, se transformar em uma máquina de guerra” (MBEMBE, 2018a, p. 54), constituída por segmentos de homens armados que se dividem ou se mesclam, dependendo da tarefa e das circunstâncias. E também quando o autor afirma que “as guerras da época da globalização, assim, visam forçar o inimigo à submissão, independentemente de consequências imediatas, efeitos secundários e ‘danos colaterais’ das ações militares” (MBEMBE, 2018a, p. 51).

Deixo aqui trechos do relato de José André de Araújo:

No dia 2 de outubro, meu aniversário, abri a tranca como de rotina. Às cinco e meia da manhã, o funcionário veio e abriu, os faxineiros pagaram o café da manhã. Primeiro veio a contagem. Os funcionários soltaram os faxinas, eles pagaram o café da manhã, abriram a tranca e, normal, a gente esperou abrir o campo, lá pelas sete e meia, oito horas. Era horário de sol. Uns foram pro patronato de guarda-chuva, de tampinha, os serviços que tinham dentro do pavilhão. Outros, que eram do esporte, foram pro campo, pra arrumar o jogo. O pessoal do time desceu. Era a rotina de sempre – parecia um dia normal. O dia anterior também tinha sido normal, só tava aquele zum-zum-zum devido a terem descoberto que o cara que morava como o Barba era moleque. Na linguagem de cadeia moleque quer dizer homossexual. O Coelho, outro companheiro que trabalhava no setor de prontuários, descobriu isso. Descobriu que o moleque do Barba era estuprador. Tava esse zum-zum-zum, mas até então era só boato. [...] A gente desceu pro campo, tá todo mundo jogando bola, dois times, já ia começar outro jogo. Voltando do jogo, o Coelho e o Barba começaram a trocar ideia, pra resolver a situação. Começou a discussão. Um agrediu o outro, e o Coelho levou a pior. O Coelho se sentiu menosprezado, aquilo não podia ter acontecido, ele ia ficar desonrado dentro do presídio. Era no segundo andar, vários presos saíram pros corredores, vários curiosos saíram pra galeria pra ver. Eu tava voltando do campo, era umas onze horas. Lá, a gente ouviu que tava tendo uma treta no segundo andar. Todo mundo voltou pra ver o que tava acontecendo. Quando tem uma confusão todo mundo quer ver, saber se é irmão da quebrada, um companheiro. [...] Chegamos e tava aquele tumulto. Os dois foram removidos do pavilhão pra ser socorridos. Um tomou uma paulada, o outro também, estavam machucados. Foram pra enfermaria no pavilhão Quatro. No Nove o tumulto era generalizado, todo mundo tenso, querendo saber como ia ficar, uns correndo pra amenizar, pra não haver mais transtornos, pôr uma pedra em cima. Não existia confronto entre os presos. Houve aquela do Barba com o Coelho e acabou. Os funcionários... Foi negligência dos funcionários. As pessoas que são responsáveis pela sua segurança, na hora que o pavio queima, na hora que a bomba explode, deixam você a pé, deixam você sozinho. Foi isso que aconteceu. O que aconteceu? Os funcionários quiseram intervir, nós não deixamos. Treta de ladrão é treta de ladrão. [...] Os funcionários saíram correndo, desceram pra carceragem e abandonaram o andar e o pavilhão. Não houve negociação com os presos. Não houve negociação nenhuma. Os funcionários – diretor, diretor de

²⁵¹ Nanci Tortoreto Christovão pesquisando os 111 laudos necroscópicos das vítimas do Massacre do Carandiru, apresenta atos de execução perpetrados pelos policiais militares contra os presos muito próximo do relato do sobrevivente André Du Rap. Ver: CHRISTOVÃO, Nanci Tortoreto. Os 111 Laudos Necroscópicos do Carandiru: Evidências de uma Execução. Dissertação (mestrado). Escola de Direito de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2015.

disciplina, agentes penitenciários – simplesmente abandonaram o pavilhão e deixaram nós lá. Disseram que havia uma rebelião no pavilhão e trancaram o portão. E a gente tá lá resolvendo. Os helicópteros começaram a sobrevoar. Quando a gente viu que tava o maior tumulto e os helicópteros começaram a sobrevoar, fizemos várias faixas. Todo mundo procurou se proteger da melhor forma. Todo mundo sabe que dentro da cadeia a gente tem que se defender contra a opressão. [...] Colocamos várias faixas. Pegamos vários lençóis brancos e escrevemos: “Estamos em paz. Não há rebelião. Queremos paz”. A resposta veio com tiro. Começaram a atirar pela ventana do quarto e do quinto andar. Uma rajada de fuzil do primeiro helicóptero. Você imagine mais de dois mil companheiros presos em situação de pânico.[...].

A minha cela era no quinto, o 519-I. Nesse tumulto todo, eu tô andando, no terceiro andar, de galeria em galeria pra ver se achava os outros, algum amigo. Tá aquela correria, confusão generalizada, sentimento de pânico, todo mundo gritando. Fizemos mais uma tentativa de colocar faixas de paz, mas não adiantou. Os companheiros desceram do quinto andar gritando: — Eles tão atirando, já mataram dois! Os manos que tentaram atravessar por cima tão baleado. [...] A primeira coisa que a gente percebeu, quando eles entraram, foi o barulho das balas e o latido dos cachorros. Os policiais, a maioria tava de capuz, de máscara e de escudo, entraram metralhando, dando tiro pra tudo quanto é lado. Todo mundo correu pra dentro das celas. Então começaram a jogar bombas de gás lacrimogêneo pra dentro das celas. [...] Na hora, do tumulto, qualquer buraco mais próximo você tá entrando – a maioria dos companheiros que morreram não estava na própria cela. Vi vários companheiros morrendo do meu lado. Gente morrendo. No terceiro andar, morreu muita gente dentro de uma mesma cela. Do 84-E até o 78-E morreram todos e a maioria nem era daquelas celas. Eram todos amigos que estavam só se escondendo. Morreram debaixo das camas, dentro dos banheiros, se escondendo. Tem companheiro que tava de roupa, morreram de roupa, rendidos, antes da polícia mandar todo mundo ficar nu. Quando a polícia entrou, eu fui pro quinto andar e fiquei escondido numa cela. Teve um momento que eu apaguei ali no chão, embaixo dos cadáveres. Foi um milagre o que aconteceu. Tinham vários companheiros mortos e eu fiquei ali embaixo dos corpos. A polícia atirava pelos guichês das celas. Eles colocavam o cano da metralhadora nos guichês e disparavam. Eu, encolhido numa cela, escutando tiro pra tudo quanto era lado. A gente escutando. É metralhadora? É fuzil? Não parava, aquele barulho. Chegavam no guichê, a janelinha da porta da cela, e metralhavam. O barulho aumentou até a nossa porta. Um cano apareceu no guichê. Eu vi quatro ou cinco companheiros caírem do meu lado e me joguei também. A gente foi rendido nas celas. A polícia mandou a gente tirar a roupa e sair olhando pro chão, com a mão na cabeça. Fizeram a gente fazer fila. Formaram corredor polonês, um polícia de cada lado, e mandaram a gente correr. Deram chute, bica, cacetada, tiro. Eles gritavam: — Vai ladrão! Vai, zé! Corre, corre, filho da puta! – não chamavam a gente por nome, não, era só “zé”, “ladrão”, xingando – “filho da puta!”. Eu olhei pra trás e só vi gritos de horror, gemidos. Tropeçava em cadáveres, levantava. O pavilhão já tava todo destruído, tudo escuro, água caindo pra tudo quanto era lugar. Eu corri no meio do corredor polonês, só via o foco das lanternas deles, eles atirando, eu com medo de tomar um tiro. De tomar pancada, facada. Nisso, teve um companheiro que praticamente salvou a minha vida. Sou grato a ele. Ele também é sobrevivente. Hoje ele é pastor. Essa baionetada que eu tomei no meio da testa, a primeira foi nele, no corredor. Ele me encobriu e acertaram o olho dele. Ele já tinha problema em um olho e acertaram o outro olho dele, ficou cego do outro olho. Teve outro companheiro que era crente, saiu com a Bíblia na mão, deram tiro em cima dele, mas ele conseguiu escapar. [...] Um PM deu baionetada que era pra pegar meu peito, mas ele me protegeu e levou a baioneta no rosto. A gente caiu e foi meio se arrastando no meio dos chutes, na barricada da Polícia. Conseguimos descer do quinto pro quarto andar. Na gaiola do quarto, espancaram a gente de novo. Pontapé, chute, tapa. Na hora eu nem sentia a dor, fiquei anestesiado com aquilo tudo. Traumatizado. O Batatinha, um companheiro que também sobreviveu, um PM encravou uma peixeira na perna dele, na coxa. Varou do outro lado. Aquela faca ficou cravada e ele teve que correr com a faca na perna.[...]. Do terceiro pro segundo andar, a cena era horrorizante: aquele monte de gente caída, e você ali em pânico. No segundo andar, numa distração deles, a gente se jogou no meio dos corpos que estavam ali no corredor. Foi a única alternativa. Fiquei ali. Nem pensamento direito eu tinha. Escutando, ouvindo aquele gemido, do companheiro do lado, sem nem reconhecer quem era. Muitos estavam deformados, ensanguentados. [...] Tem alguém ferido? – eles perguntaram uma hora. Alguns companheiros levantaram. — Eu, eu... — Ah, é?, ladrão, você não morreu ainda, não? Então, toma! E atiravam. Na cabeça, no peito. Como é que eu ia levantar? Pensei, se eu levantar, vou morrer também. Aí os PMs pegaram uns restos de colchão e puseram fogo. A espuma derretia e eles vinham pingando aquele líquido de colchão derretido, fervendo, em cima dos corpos. Uns vinham pingando em cima dos cadáveres pra ver se alguém tinha alguma reação, outros vinham com a baioneta furando pra ver quem tava vivo. Foi quando eu tomei essa baionetada na testa e outra no queixo. Levei a borra do colchão na perna e no braço, me queimaram. Fiquei ali suportando a dor. Tô ali, deitado, vários companheiros sangrando do meu lado, urinando, cheiro de fezes... Olhava pro lado e via companheiros rasgados de metralhadora, cara estrebuchando, braços tremendo em cima de mim. Eu estava em estado de choque. Percebi uma movimentação. Conversa de companheiros. Os PMs: — Já era, pode carregar os corpos. Começaram a pegar os corpos das gaiolas e levar pro segundo andar. Nesse momento chegou um PM, um tenente ou um capitão, não sei bem, falando: — Fala pra quem tiver vivo levantar e descer pro pátio. Aí todo mundo desceu correndo com tudo. Enquadraram todo

mundo no pátio, em fila. Todo mundo pelado com a mão na cabeça, alguns feridos. Então eles resolveram socorrer quem tava ferido. Levaram pra viatura. De dez em dez presos, eles pegaram pra carregar os corpos. Mandaram empilhar os corpos no segundo andar. Alguns iam e não voltavam. Matavam os que ficavam cansados. Outros se recusavam a ir e levavam pontapés, a polícia jogava os cachorros em cima. Então começaram a ação com os cachorros. Vi cara ser mutilado pelo cachorro na minha frente. Colocaram os cachorros dentro de um setor de trabalho e escolheram dez para carregar cadáver, quinze para entrar no setor com os cachorros. Gritaram: — Vai, ladrão! Quinze pra cá! Vocês vão ver o que é o cão. Trancavam a porta e deixavam os cachorros avançar nos presos. Horrorizante. Você imagina os cachorros naquela situação, sangue pra todo lado, barulho de tiro, grito, de paulada nas grades, eles ficaram loucos. Parecia que estavam dopados. Os presos tentavam estourar a porta e os PMs dando tiro na direção deles. Teve um companheiro que o cachorro mordeu o testículo dele e saiu arrancando... Cena horrorizante. Maior cena horrorizante mesmo. Veio um PM e executou ele. Eu chorava, em pânico. Eu só pensava, vai chegar a minha vez, agora vai ser eu. A cena era horrorizante. Começamos a lavar o pavilhão, puxando com rodo aquele monte de sangue. Pedaco de carne, pedaco de companheiro seu, pedaco de ser humano ali no meio da água misturada com sangue, sangue de vários homens. Vários companheiros se infectaram com doenças, tava todo mundo nu. Você imagina? Os caras encapuzados e você indefeso, nu como veio ao mundo. Nós só fomos ver o rosto de alguns policiais de noite, quando já tava todo mundo rendido e eles começaram a entrar nos barracos e quebrar televisão, quebrar rádio. Tava chovendo, a gente sentado no pátio, nu, frio. Mas eu nem sentia frio, eu só queria esquecer a dor. Os PMs andavam no meio dos presos dando cacetada, chutando. [...] Quando reabriram o pavilhão pra visita, no sábado ou domingo, eles interditaram o campo do pavilhão. Depois, vários corpos ainda foram encontrados no elevador. Ninguém nunca vai tirar isso da minha mente. Tem companheiros que ficaram traumatizados, não gostam nem de lembrar. Eu mesmo, até hoje eu tenho pesadelos com isso. [...]. (RAP; ZENI, 2015, pp. 1-8)

No processo de criação da performance, fizemos vários encontros do Coletivo Preta Performance no Centro Cultural Vergueiro (SP). Durante um dos encontros, o integrante Vinícius Soares informou que o Massacre do Carandiru completaria 25 anos em breve. Munido dessa informação, o Coletivo decidiu fazer uma versão de *Negrotério*²⁵² no espaço onde comportava a extinta penitenciária do Carandiru. A performance abriria portas de questionamentos, indignação e cobrança social para este episódio traumático, o qual o poder público deseja que fique no esquecimento. Conforme lembra a historiadora Viviane Trindade Borges:

As sistemáticas demolições são legitimadas pelo discurso que aponta uma promessa de futuro [...], como se destruir esses locais garantisse profundas transformações e melhorias no sistema penal e no desenvolvimento das cidades, assegurando que histórias marcadas por violência não mais se repitam. Talvez mais do que isso, as demolições e apagamentos parecem ser tentativas de exorcizar tragédias. No caso do Carandiru, talvez um dos exemplos mais emblemáticos nesse sentido, a única consequência efetiva do massacre que deixou 111 mortos foi a demolição das edificações. (BORGES, 2018, p. 315)

A intenção era fazer uma vídeo-performance como estratégia de rememoração do Massacre, rompendo com sua invisibilização na esfera pública. Esta seria publicada no dia 02 de outubro de 2017, data de 25 anos da tragédia, para estimular um novo debate público sobre o Massacre. Segundo Viviane Borges:

²⁵² Entendendo-a como uma obra flexível, podendo a mesma se apresentar tanto como intervenção urbana quanto como vídeo-performance.

Existem muitas maneiras de lidar com o passado e todas elas envolvem conflitos, interesses, relações de poder, apagamentos e exclusões. Rememorar o passado, selecionar dele o que deve ser lembrado, não é algo natural, mas um processo que envolve seleção. A história do massacre do Carandiru tornou-se uma questão pública, uma história movediça, em pleno desenrolar, escrita através de uma profusão de materiais que a divulgam para um público cada vez mais amplo, atendendo as demandas sociais que desejam discutir o ocorrido. Uma história pública institucionalizada e não institucionalizada, mas produzida e compartilhada em uma gama de configurações tecida por profissionais e não profissionais. A história que cerca o Carandiru ganhou repercussão nacional e internacional. Lugar de bandidos, assaltantes, assassinos, presos políticos e traficantes. Local da maior tragédia prisional do país. Como lidar com um passado marcado por uma história trágica, que desvela a degradação humana? Demolir, varrer do tecido urbano esses marcos simbólicos permite apagar esse passado? (BORGES, 2016, p. 6)

Durante as discussões de como seria a ação, surgiram decisões e vários procedimentos que até então não havíamos explorados nas versões anteriores:

- 1) Decisão radical por parte do Coletivo de que só poderia ser empacotado pessoas negras, pois o genocídio brasileiro acontece com os corpos negros. Entendemos que as pessoas brancas poderiam participar da performance em outras funções até mesmo dando suporte técnico para a realização do acontecimento;
- 2) Utilização de dois performers lidos socialmente como pessoas brancas para assumir a figura do político e da jornalista dentro da ação;
- 3) Transcrição de trechos de discursos do Governador Geraldo Alckmin falando sobre a construção do Parque da Juventude, falado pela figura do político;
- 4) Levantamento dos 111 nomes das vítimas oficialmente publicados, para serem lidos pela figura da jornalista;
- 5) Inserção de um bolo de aniversário com velas de 25 anos;
- 6) Cantar os parabéns de 25 anos de aniversário do Carandiru com os espectadores;
- 7) Compartilhamento do bolo com os espectadores da performance;
- 8) Criação de um roteiro de ações para ajudar na criação da videoperformance;
- 9) Cruzamento das imagens do repertório ao vivo com imagens do arquivo do Massacre do Carandiru;
- 10) Registro dos depoimentos dos espectadores sobre o acontecimento cênico.

Para o levantamento de material desta ação, fizemos uma pesquisa sobre a história do Massacre em vários lugares: publicações de livros, músicas, documentários, relatos de sobreviventes, reportagens jornalísticas da época da tragédia. Durante a pesquisa, Vinícius Soares encontrou diversos fragmentos do Governador Geraldo Alckmin falando sobre a

demolição do Carandiru e da inauguração do Parque da Juventude, projeto arquitetônico e urbanístico como tentativa de apagar do espaço e da memória coletiva de São Paulo o fato de que ali pelos menos 111 pessoas foram mortas pelas mãos do Estado.

Esses depoimentos serviram de base para construção do texto falado pelo performer Richard Ventura durante a ação. Descobrimos, através da base de dados do “Projeto Memória Massacre²⁵³”, os nomes dos 111 cidadãos mortos no dia 02 de outubro de 1992. Assim como as fotos divulgadas do massacre, em que os corpos nus e enfileirados no chão de concreto da penitenciária, correram o mundo como símbolo de terror e barbárie.

No contexto dramaturgico da ação *Negrotério: 25 anos do Massacre do Carandiru (111 mortos)* aparecem “importações do real”. Os corpos e os textos partem do real se misturam nas teatralidades atuais para que as memórias não sejam esquecidas (DIÉGUEZ, 2016). Ele traz trechos de depoimentos entre os anos de 2002 e 2003, do governador do Estado de São Paulo Geraldo Alckmin²⁵⁴ (PSDB), sobre a demolição parcial do Carandiru e a inauguração do Parque da Juventude. Como o intento de desestigmatização do local que chegou a abrigar mais de oito mil presos, considerado na época o maior presídio da América Latina. Outro dado do real na ação foi a leitura dos nomes completos das 111 vítimas da tragédia do Carandiru, oficialmente divulgados.

No dia 1 de outubro de 2017, fizemos a versão da performance *Negrotério²⁵⁵: 25 anos do Massacre do Carandiru (111 mortos)²⁵⁶*, no Parque da Juventude Dom Paulo Evaristo Arns, na Zona Norte do município de São Paulo (SP).

Chegamos no Parque às 8h do dia 01 de outubro de 2017, trazendo conosco várias malas de materiais, um bolo de três quilos, velas, sacos plásticos, fita adesiva, câmeras, microfones, tripés e roupas sociais. Os seguranças, vendo a nossa movimentação, solicitaram que eu fosse até a secretaria pedir uma autorização para realizar qualquer tipo de intervenção no espaço. Fui até a secretaria, falei que iríamos realizar uma ação artística, mas não falei sobre o teor da ação.

²⁵³ Nome das 111 vítimas. **Projeto Memória Massacre**, 2015. Disponível em: <<https://www.massacrearandiru.org.br/documento/LN3ySv8JTvZakHsY4>>. Acesso em: 15 de setembro de 2019.

²⁵⁴ No ano do massacre, o governador de São Paulo era Luiz Antônio Fleury Filho (PMDB).

²⁵⁵ Ficha técnica coletivo da ação: Direção da performance: Rodrigo Severo. Direção de montagem: Tiago Salis. Direção de produção: Carol Carvalho, Jhei AfrobreaK. Captação de imagens: Gerson Cardoso, Vinícius Soares. Direção de vídeo e edição: Vinícius Soares. Performers: Lucilene Santos, Mauricleia Soares, Andreia Mendes, Carol Carvalho, Natália Sanches, Richard Ventura, Henrique Moreto, Luan Paganarde, Bruno Torres, Vania Mascarenhas, Rodrigo Severo.

²⁵⁶ Cf. Coletivo Preta Performance. Negrotério. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p7efY9QqFmA&t=3s>>.

Já com a autorização em mãos, fizemos um alongamento e um ritual de fechamento e limpeza proposto pela performer Carol Carvalho que é adepta do Candomblé, pois entendíamos que o espaço tinha muitas memórias e energias, e que era preciso ter uma atenção maior em relação a nossos corpos. “Antes de iniciarmos a performance *Negrotério*, realizamos uma concentração com alongamento e exercícios respiratórios, e ao findar a ação performativa nos reunimos novamente em círculo, realizando um momento meditativo voltado para respiração com intuito de nos “despirmos” daquele estado energético que evocava muita densidade” (CARVALHO, 2022, s/p).

Em seguida, começamos a realizar o procedimento de empacotamento dos corpos que foram enfileirados e colocados no chão do Parque, no mesmo local onde estava localizado o Pavilhão 09, onde iniciou a rebelião no dia 02 de outubro de 1992.

Como estratégia simbólica para despertar uma consciência crítica sobre branquitude e branqueamento, chamamos um performer branco, cisgênero, heterossexual e uma performer branca, cisgênero e heterossexual. Ambos vestidos com trajes sociais que simbolizam uma elite branca do capital. Richard Ventura lembrava a figura de um político e Natália Sanches de uma jornalista. Ambos ficavam posicionados no meio da coralidade, nos pedestais.

Na imagem podemos ver um homem branco vestido de terno preto e com gestos autoritários, ele está com o microfone, tem a palavra. Enquanto a coralidade está deitada no chão. Essa figura ocupa o lugar hegemônico dos homens, preferencialmente os brancos, autênticos habitantes do espaço público, responsáveis, numa sociedade marcada pelo racismo e sexismo, por definir a dinâmica do reconhecimento daquelas e daqueles que podem falar, de acordo com a gramática do poder (BORGES, 2015). É ele quem fala, simbolicamente tem o poder.

A opção pelo figurino e pela etnia branca na fala deste discurso, é evidentemente uma opção radicalmente centrada em uma crítica à branquitude no Brasil. Sim, não poderia ser feito por um performer negro, pois a escolha estética revela a herança branca no mundo. Ao escolher essa pessoa e os códigos do seu vestuário, estamos ativando na memória do espectador, o que ele está habituado a ver: um homem branco, ditando, falando, dando as ordens, os limites, ensinando e dizendo o que é certo e o que errado, ou seja, oprimindo. O branco performando a branquitude.

A opção estética de escolher pessoas brancas para noticiar sobre as tragédias raciais e sociais nos meios de comunicação hegemônicos no Brasil, aponta para o pensamento de Muniz Sodré (2015, p. 276) ao afirmar que “a mídia funciona no nível macro como um

gênero discursivo capaz de catalisar expressões políticas e institucionais sobre as relações inter-raciais, em geral estruturadas por uma tradição intelectual elitistas que, de uma maneira ou de outra, legitima a desigualdade social pela cor da pele”.

É por meio do “racismo midiático” (SODRÉ, 2015) que o ser branco constitui o imaginário social brasileiro, pois sua identidade é a todo momento reforçada pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educativo que o coloca como *normalidade* da vida social. Assim, constrói-se um discurso racista de admiração e valorização das características físicas e dos padrões de “beleza” dos povos europeus que será lido dentro de um imaginário preconceituoso e racista como também um indicador de quais indivíduos e grupos são considerados os ocupantes naturais de lugares de poder e destaque (ALMEIDA, 2018).

Figura 141 Negrotério: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru I



Fotografia: Vinícius Soares. Fonte: Arquivo pessoal de Rodrigo Severo

O roteiro dramático da ação foi totalmente redimensionado, em virtude da censura de tivemos parte dos seguranças e da gerência do Parque que acionou o batalhão de choque e a polícia civil para impedir a realização da ação. Aconteceu da seguinte forma: com a corralidade de empacotados colocados no chão do Parque, dois pedestais foram adicionados no meio dos pacotes. A figura do político começava a fazer o discurso político, a cada parte do seu discurso, a figura da jornalista lia os nomes das vítimas do Carandiru. Como demonstram

as imagens, o performer Thiago Salles entrava dentro do enquadramento cênico com um galão de 25 litros e jogava o líquido vermelho em cima dos empacotados, transformando a percepção de alguns espectadores que não estavam cientes de que presenciavam um acontecimento cênico.

A opção estética de despejar um galão de sangue entre os corpos e no espaço do acontecimento atualiza as experiências traumáticas vivenciadas ali: silenciar narrativas de torturas e assassinatos patrocinados pelo Estado brasileiro sob o regime democrático. Pois, o Parque da Juventude foi construído no mesmo lugar onde era a antiga Casa de Detenção de São Paulo. O gesto estético do banho de sangue é inspirado nos “rios de sangue” que aconteceram na penitenciária durante no massacre como é possível ver nas imagens compartilhadas em diversos jornais hegemônicos no Brasil. A performance, aqui, funciona como transmissão da memória traumática como destaca Diana Taylor:

Os protestos performáticos funcionam como um "sintoma" da história (isto é, representação), como parte integrante do trauma. Eles também defendem uma distância crítica para fazer uma reivindicação, afirmando laços e conexões enquanto denunciam ataques aos contratos sociais. Como o trauma, o protesto performático intromete-se, inesperado e importuno, no corpo social. Sua eficácia depende de sua habilidade de provocar reconhecimento e reação no aqui e agora, ao invés de contar com a recordação passada. Ele insiste na presença física: só se pode participar *estando lá*. Sua única esperança de sobrevivência (...). (TAYLOR, 2013, p. 261-grifo da autora)

Thiago Salles, após despejar o sangue entre os corpos, vai para frente da coralidade e joga o restante no chão do Parque. Nesse momento, eu entro no espaço da performance cena com um bolo de aniversário com uma vela de 25 anos. A figura do político diz: “ e agora vamos celebrar!”. Thiago Salles, a jornalista e o político começaram a cantar a música de parabéns e bater palmas com o público. Thiago Salles grita: “para o massacre nada!” e o público responde “tudo!”. Ele diz: “então como é que é?”. Todos cantam: “é hora, é hora, é hora! Rá-tim-bum, massacre, massacre, massacre!”. Em seguida, a jornalista corta o bolo e serve para os espectadores.

Durante toda a ação, Vinícius Soares e Gerson Cardoso, performam com as câmeras nas mãos. Captam as imagens da ação, as reações do público e as interferências dos guardas-municipais na execução da ação. Como também responsável por colher os depoimentos dos espectadores em relação ao acontecimento²⁵⁷.

²⁵⁷ Cf. PRETA PERFORMANCE. Negrotério: 25 anos do massacre do Carandiru. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p7efY9QqFmA&t=3s>>.

Figura 142 Negrotório: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru II



Fotografia: Vinícius Soares. Fonte: Arquivo pessoal de Rodrigo Severo

Figura 143 Negrotório: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru III



Fotografia: Vinícius Soares. Fonte: Arquivo pessoal de Rodrigo Severo

Como as imagens demonstram, durante toda realização do acontecimento cênico, os seguranças do Parque tentaram impedir o seu funcionamento. Constantemente

fomos ameaçados de que seria chamado a polícia militar e o batalhão de choque para impedir a ação. Os espectadores tiveram um papel fundamental na execução da performance. Eles foram ativos e interativos, recuperando a ideia de uma participação cidadã, visto que foi criado temporariamente, uma comunidade real e social, impedindo que nossos corpos fossem fisicamente infringidos pelos guardas com seus instrumentos coercitivos.

A noção de comunidade é abordada pela teórica Erika Fischer-Lichte ao pensar no “performativo” como uma categoria estética. Segundo a autora, desde o início do século XX, a ideia da criação de uma comunidade entre atores e espectadores baseados na co-presença física tem sido postulada e debatida por teóricos e artistas de teatro. Essa questão surgiu ligado ao debate sobre a gênese da comunidade no âmbito da investigação acerca do ritual e no âmbito da sociologia. O debate girava em torno da premissa de se, a partir de um agrupamento de pessoas, poderia surgir uma comunidade, ou, pelo contrário, se deveria partir do pressuposto de que primeiro existiria a comunidade e só a partir dela ocorria uma diferenciação dos indivíduos.

Segundo a autora, o sociólogo Emile Durkheim baseado nos estudos do sacrifício ritual do teólogo Robertson Smith, destacou: “a vida colectiva não nasce da vida individual, [...] bem pelo contrário. Só assim é possível explicar que a individualidade pessoal [...] tenha podido formar-se e crescer sem desagregar a sociedade” (DURKHEIM, 1903 *apud* FISCHER-LICHTE, 2019, p. 111). É na passagem do século XIX para o XX, período em que o individualismo avançara ao mesmo tempo que criavam massas cada vez mais anônimas de pessoas em consequência dos processos de industrialização e de urbanização, é que o interesse para formação de comunidades ganha destaque. Diante deste contexto, o teatro surge como lugar onde tais processos não podiam apenas ser observados, mas também formados de modo exemplificar. Para Fischer-Lichte, autores como Georg Fuchs partiam das convicções de que “actores e espectadores, palco e plateia (...), em virtude da sua origem e da sua essência, não se contrapõem, antes constituem uma unidade” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 111).

Conforme Fischer-Lichte, é com a virada performativa ocorrida nas artes nos anos 60, as fronteiras entre arte e não arte e entre estético e político foram transpostas, acabando por se esfumar, o debate em torno de uma comunidade de atores e espectadores ganhou novo fôlego. Entra como uma crítica radical às sociedades industriais, que negava ao indivíduo experiências de plenitude, convívio, subjetividade, crescimento orgânico, religiosidade e experiências transcendentais.

Do ponto de vista de uma estética performativa, segundo a autora, as comunidades entre atores e espectadores apresentam um especial interesse por dois aspectos. Em primeiro lugar, porque “põem claramente em evidência a fusão do elemento estético com o elemento social, constitutiva do espectáculo: a comunidade de actores e espectadores que foi criada com base em certos princípios também é sempre experienciada pelos seus o estão envolvidos possam percepcioná-la como comunidade fictícia e puramente estética” (FISCHER-LICHTE, 2019, pp. 120-121). Em segundo lugar, porque as comunidades mostram,

ao contrário do que se pressupunha nas primeiras décadas do século XX, não serem apenas produto de estratégias de encenação e de dominação sabiamente concebidas por um único indivíduo, mas também o resultado de uma direcção específica tomada pelo circuito de retroacção autopoietico. (FISCHER-LICHTE, 2019, pp. 120-121)

A partir das propostas cênicas de encenadores analisados pela autora, duas possibilidades de criação de comunidades dentro dos espetáculos foram apontadas. Por um lado, para diretores como Hermann Nitsch e Richard Schechner, ela será pensada como um corpo coletivo harmônico, transitório e isento de conflitos, na qual a individualidade de cada pessoa desaparece em detrimento do coletivo. Por outro lado, para diretores como Einar Schleeff, ela não se apresenta como unidade harmoniosa em que a individualidade de cada um se funde com os outros. Ao contrário, ela acontece através do conflito permanente, de uma tensão constante entre atores e espectadores, quebrando a percepção de corpo coletivo uniforme e introjetando a percepção de forças opostas geradoras de energia.

As comunidades teatrais no teatro de Schleeff acrescentam aspectos importantes a uma estética do performativo. Elas revelaram que o circuito de retroacção autopoietico é desencadeado e mantido não apenas pelas acções e pelos comportamentos de actores e espectadores cuja percepção se faça através da visão e da audição, mas também pela energia que circula entre eles. [...]. Enquanto em Nitsch e Schechner eram as acções colectivas de actores e espectadores que davam origem à comunidade, em Schleeff são as percepções recíprocas de actores e espectadores que produzem e fazem circular as energias que tornam a comunidade exequível. (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 131)

Em *Negrotério*, o público performa. Eles foram totalmente afetados pelo acontecimento. Estavam em relação conosco, estabelecendo vínculos imediatos com o contexto social e político ao qual estávamos envolvidos. A comunidade que emergiu não foi como corpo coletivo harmonioso, ao contrário, extremamente tensa. Existia um constante nível de tensão e êxtase por parte dos envolvidos nessa comunidade. Alguns espectadores se sentiram afrontados e permanentemente agredidos com as tentativas dos seguranças de inibir

a realização das ações. A todo momento proferiam comentários aos gritos, palavras e vozes enérgicas para os seguranças, diziam a eles que nós estávamos produzindo arte e que podíamos realizar a ação no espaço sim.

Existe um campo energético que se expandia e intensificava de um modo muito específico, pela presença física. “O espectador participa e influencia o desenrolar do espectáculo com a sua percepção, a qual, por seu turno, produz um efeito nos actores e nos outros espectadores, mobilizando energia e fazendo-a circular” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 132).

Figura 144 Negrotério: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru IV



Fotografia: Vinícius Soares. Fonte: arquivo pessoal de Rodrigo Severo

Temos aqui um exemplo contundente do “poder transformador” da performance descrito por Erika Fischer-Lichte, que seria quando a performance transforma os espectadores envolvidos em atores. As suas vozes, gestos e ações inibiram os seguranças e todos aqueles que queriam interditar a ação. As suas reações, intervenções e interações criaram uma rede proteção que possibilitou resguardar nossos corpos e dar continuação ao acontecimento cênico no espaço urbano. Isso pode ser lido como uma inversão de papéis²⁵⁸ no funcionamento da

²⁵⁸ A inversão de papéis e a construção de comunidades tomam visível o facto de, nos espectáculos, estar sempre em causa, também, uma situação social e uma forma de sociabilização. Tudo quanto, num espectáculo, acontece entre actores e espectadores, ou entre espectadores, acontece também como um processo social específico, constitui uma realidade social específica. Tais processos tomam-se depois políticos, quando entra em jogo a negociação das posições e a afirmação das relações de poder. Estamos perante processos políticos sempre

comunidade entre performers e espectadores. Tal inversão só foi possível em virtude da presença física entre ambos, anulando a dicotomia entre estética, política e social fazendo emergir relações específicas no seio da performance. Conforme Fischer-Lichte:

(...) em todas as formas de inversão de papéis entre actores e espectadores, abre a todos os participantes a possibilidade de, durante o espectáculo, se experienciarem como sujeitos capazes de co-determinar as acções e os comportamentos dos outros e, simultaneamente, de se submeter, no que diz respeito às próprias acções e ao próprio comportamento, à co-determinação dos outros - sujeitos não autónomos nem externamente determinados, responsáveis pelas situações que não criaram e nas quais, no entanto, se encontram envolvidos. Esta experiência representa uma componente essencial da experiência estética, possibilitada pela autopoiese do circuito retroactivo. (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 396)

Penso que o acontecimento rendeu a experiência do “circuito de retroacção autopoietico” proposto por Fischer Lichte, como uma energia que circula entre atores e espectadores ao experienciar fisicamente o acontecimento, respondendo aos seus estímulos, produzindo reacções, modificando seus comportamentos que, conseqüentemente, impacta o desenvolvimento da experiência performativa. Isso está diretamente relacionado a dimensão da limiaridade. Em *Negrotério*, as respostas perceptíveis do público diante da situação de interdição da performance foram afetivas e efetivas. Acredito que, por todo o grau de tensão e intensidade e gerada, se não fosse a performatividade dos espectadores, o espaço de negociação e de segurança, a partir da sua presença física e de seu envolvimento com a ação, o trabalho não teria acontecido até o final. Essa criação da comunidade não estava delineada ou prevista, mas ela aconteceu e influenciou no andamento da performance.

Abaixo, transcrevo um relato feito em 1 de outubro de 2017, após a realização do acontecimento. Com ele, talvez seja possível ter algumas impressões de alguns aspectos debatidos acima, bem como, essa noção de comunidade que percebi.

Escrevo sobre a impressão de um ritual fúnebre e festivo que aconteceu a menos de duas horas. Os mortos também podem falar pela boca dos vivos! A experiência de fazer uma versão da performance *Negrotério* no espaço onde aconteceu uma matança em massa de homens em sua maioria, negros, no Antigo espaço do Carandiru não foi nada fácil. O Parque é totalmente controlado por parte do poder público. Somos autorizados pela pessoa responsável

que um indivíduo, ou um grupo de indivíduos, procura impor aos outros certas posições, comportamentos, acções e, em última análise, determinadas convicções. (FISCHER-LICHTE, 2019, p.409-410).

pelo Parque para realizar a ação artística. No entanto, após perceber a forma e o conteúdo da ação, ele rapidamente desistiu de ter dado a autorização. Evocamos um ato simbólico na contramão das políticas do esquecimento da matança no Carandiru. O Estado matou mais de 111 homens e fez tudo que podia para eliminar qualquer tipo de vestígio perpetrado pela polícia militar. Não existe uma reprovação do matar por parte do Estado. Tudo que as instituições querem é ocultar este trauma social. É uma ferida aberta da cidade que as autoridades fazem de tudo para que a memória desta tragédia de São Paulo não seja lembrada. O Estado faz de tudo para essas mortes caírem no esquecimento. Existe uma política de silenciamento sobre essas mortes. Até mesmo o governador da época disse publicamente na mídia que morreu na operação que não resistiu e que a “A invasão foi adequada”. Só que nos relatos dos sobreviventes a narrativa é outra. Os policiais entram atirando como se estivessem em uma guerra. Se matou para proteger uma parte da sociedade-Ordem e progresso-, porque os corpos que lá estavam foram tratados como abjetos, sem relevância social, por ser vista como a margem da sociedade. A coralidade de empacotados foi colocado no mesmo local onde se deu a matança, como uma tentativa de articular estética e política no espaço urbano. Fizemos diversas estratégias cênicas como a transcrição da fala do governador de São Paulo, a leitura de todos os nomes das pessoas assassinadas, cruzamento de imagens reais exploradas pela imprensa, dentre outras para lembrar as memórias que estão soterradas naquele espaço. A ação desliza em direção à uma dimensão micropolítica que questiona sobre como o estado brasileiro dita quem pode viver e quem deve morrer. A verossimilhança com a realidade foi tanta que gerou dúvidas nos transeuntes que não acompanharam o preparado da performance, se os empacotados eram bonecos ou pessoas reais, instalando o fio de navalha entre a ficção e a realidade. As reações foram as mais diferentes possíveis. Da tentativa de entrar em contato físico com os empacotados aos olhares de estranhamento sobre a coralidade na paisagem urbana. A ação que foi planejada para ser tanto intervenção como também videoperformance, foi interrompida, pois foi acionado o batalhão de choque para dispersar o corpo coletivo. Sendo em sua maioria pessoas negras envolvida na produção, realização e execução da performance, já sabemos no que poderia resultar. Durante a execução da ação, quando os guardas e os responsáveis pelo Parque tentaram impedir a sua realização, foram os espectadores que os impediram de intervir no acontecimento poético. Eles construíram uma rede de apoio para realização da performance. Foi um momento de muita tensão, conflito e perturbação, pois eu tinha dúvida se conseguiríamos realizar a ação. Para minha surpresa, uma rede conflituosa de proteção foi construída. Algo muito próximo de uma comunidade, uma zona de convívio que protegia a realização de toda a ação. O público com os seus gritos, ações e palavras de revolta impediu que os guardas tentassem se aproximar da coralidade. Talvez ainda não tenho palavras para relatar o aqui aconteceu. A performance aqui evoca memórias silenciadas, esquecidas, apagadas em detrimento da criação do Parque, de uma escola de Artes. Percebo que a coralidade conseguiu colocar uma lente de aumento naquilo que vemos todos os dias nas periferias da cidade de São Paulo e nas penitenciárias do Brasil através da performance, instaurando um acontecimento poético no espaço público. Depois de sair em fuga com uma mala de materiais para dentro da estação, com medo da chegada do batalhão de choque, sentado do banco do metrô, veio vários questionamentos: como a performance poderia ser autocrítica em relação a acontecimentos históricos do passado e do presente da nossa sociedade? Em que medida a experiência estética pode contribuir para produzir novas posições políticas? Poderia a performance se apresentar como um processo de abertura à alteridade em relação a violência que acontece contra os corpos não brancos? (Caderno de campo, 01/10/2017, às 14hs).

Figura 145 Negrotório: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru V



Fotografia: Vinícius Soares. Fonte: arquivo pessoal de Rodrigo Severo

Figura 146 Negrotório: Aniversário de 25 Anos do massacre de Carandiru VI



Fotografia: Vinícius Soares. Fonte: arquivo pessoal de Rodrigo Severo

Dando continuidade à comunidade formada dentro do acontecimento, em um segundo momento, aconteceu uma resistência festiva. Uma estratégia de carnavalização com a complexa situação da memória em torno do Massacre do Carandiru, “reinventando um efêmero 'mundo às avessas' para a restauração da justiça” (DIÉGUEZ, 2011, p. 132). Propomos, como forma de paródia, o momento dos parabéns para o Massacre. Eu entrei no enquadramento da cena, com um bolo de festa com uma vela de 25 anos em cima dele, e em seguida Thiago Salles e os performers que não estavam empacotados puxaram os parabéns. De forma contagiante, o público cantou e gritou os parabéns de aniversário dos 25 anos do Massacre, tornando os crimes visíveis, atualizando o acontecimento social traumático, a brutal violência à qual as vítimas foram submetidas, a fim de desvelar o que o Estado busca ocultar. A busca de reconhecimento de um passado que é constantemente levado ao esquecimento. Após o momento da cantoria, apagamos as velas. Em seguida, o bolo foi repartido e servido aos espectadores da comunidade.

A pesquisadora Ileana Diéguez Caballero investiga a carnavalização e o grotesco, a partir dos estudos do filósofo russo Mikhail Bakhtin. Para a autora, o corpo grotesco destacado por Bakhtin adquire plena dimensão nas ações carnavalescas. Diretamente ligado ao sistema de imagens da cultura popular, onde o “alto” e o “baixo” têm sentido estritamente topográfico e onde se integram o cósmico, o social e o corporal (DIÉGUEZ, 2011, pp. 54-55). O corpo grotesco seria representado como uma imagem heterogênea e ambivalente do mundo, integrando reinos opostos: vida-morte, riso-dor. (DIÉGUEZ, 2011, p. 55). Um organismo desorganizador, desestabilizador e perturbador das estruturas de poder que subverte convenções cristalizadas, assim como também, elemento que permite revelar e expressar aquilo que os discursos hegemônicos querem ocultar: a sujeira social.

Em relação ao conceito de carnavalização em Bakhtin, esse é a transposição do espírito carnavalesco das festas populares para o fenômeno literário e artístico. Para Bakhtin:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre os atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla, e em termos mais rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido é uma ‘vida às avessas’ um ‘mundo invertido’. (BAKHTIN, 2005, pp. 122-123)

A carnavalização, como categoria literária, é composta intencionalmente por uma pluralidade de estilos e vozes, como um processo de intertextualidade. Mescla sublime e

vulgar, mistura de gêneros, provocando uma espécie de quebra dos padrões estéticos convencionais da escrita literária. Esse gênero é marcado pelo riso, pela zombaria que dessacraliza e relativiza assuntos sérios e perturba as verdades estabelecidas. Ileana Diéguez, colocando a carnavalização em diálogo com o que o crítico Homi Bhabha chama de estratégias insurgentes de hibridização, por sua vez, relaciona-o com a construção do corpo grotesco, analisando como algumas práticas cênicas da América Latina tratam de temas e assuntos extremamente sérios, traumas sociais através de práticas carnavalescas, irreverentes, paródicas, lúdicas e corporais nos espaços públicos. Apontando para o olhar político, transgressor e de incômodo que a carnavalização pode proporcionar, produzindo *communitas* subversivas e liminaridades carnavalescas. Para Diéguez (2011):

Qualquer discurso artístico estruturado a partir dos procedimentos da inversão carnavalesca representa uma transgressão e desmistificação dos discursos oficiais e monológicos: o destronamento é uma das imagens mais arcaicas e recorrentes do carnaval, com a respectiva coroação de um duplo paródico, de um bufão-escravo-rei. Os discursos carnavalescos parodiam convenções, invertem cânones, fazem subir à cena as vozes das margens, a cultura da praça pública, o riso liberador, o corpo aberto e transbordante. Qualquer imagem associada às estruturas carnavalescas reflete o grande espetáculo do mundo ao contrário. A partir daí o carnavalesco pode chegar a ser contestatório, dissociador de convenções, desestabilizador (...). (DIÉGUEZ, 2011, p.57)

Cantar parabéns é usar a voz para desejar felicitações para alguém ou alguma coisa. Em *Negrotério*, não seria contraditório cantar parabéns para pessoas que foram exterminadas em situação de cárcere? Esse contexto só é possível entender pela perspectiva da carnavalização, de um mundo invertido, de um mundo às avessas proposto por Bakhtin. É visto como ironia, deboche, paródia, sátira sociopolítica que subverte uma ordem racista pré-estabelecida, gerando críticas sociais em relação a essa situação de extrema brutalidade, na qual o não-dito dá lugar à transgressão e a desobediência ao *status quo*. Como uma possibilidade sensível de lançar e reivindicar a partir da estética, novos olhares políticos sobre a violência contra os corpos das populações mais vulneráveis e marginalizadas. Faz subir à cena, as memórias e vozes das margens, daqueles que foram trucidados durante o massacre do Carandiru. Ao mesmo tempo, convida espectadores a se moverem contra uma cultura da violência naturalizada no Brasil, e a se responsabilizar pela memória desse trauma coletivo, para que ela não se repita. No depoimento de um espectador presente na Videoperformance, é possível perceber sua indignação sobre o silêncio e a omissão de uma parte da sociedade em

relação a maior história da tragédia prisional brasileira: “É muito triste a gente comemorar 25 anos deste Massacre. A gente num silêncio interno, compactuar e não fazemos nada!”²⁵⁹.

O momento em que se canta “parabéns” é produtor de uma atmosfera festiva, mas séria, que suspende o espaço-tempo comum; pode ser visto a partir de uma perspectiva liminar que permite o entrecruzamento entre vida social e gesto artístico, condição ética e a criação estética no espaço urbano. Uma liminaridade que, como afirma Ileana Diéguez, opera:

Como expressão do estado fronteiro dos artistas/cidadãos que desenvolvem estratégias artísticas para intervir na esfera pública, assim como também poderia indicar a natureza ambígua de quem utiliza estratégias poéticas para configurar ações políticas no foro mesmo da sociedade, desafiando seus representantes[...]. Esses ‘entes liminares’ são portadores de estágios contagiantes próprios das anti-estruturas, uma espécie de *dionisismo cidadão* (...). (DIÉGUEZ, 2011, p. 37)

A atriz, performer e pesquisadora Carol Carvalho, em seu depoimento sobre o trabalho, aponta para as narrativas silenciadas, as memórias dos mais de 111 mortos, soterrados sob os destroços da implosão do presídio; “a destruição física desses lugares procura conduzir o esquecimento de episódios sombrios e constituem técnicas de apagamento que, supostamente, livrariam o presente de seus fantasmas” (BORGES, 2018, p. 316). Carol destaca a importância do trabalho para se refletir sobre a necropolítica direcionada aos corpos negros. O que faz lembrar a pesquisa de Nanci Tortoreto Christovão (2015) que, a partir dos laudos necroscópicos elaborados pelo Instituto Médico-Legal de São Paulo sobre as vítimas do Massacre do Carandiru, destacou a prevalência entre os mortos, é de jovens e negros. Sobre a ação, a artista comenta:

Para mim a ação do Negrotério realizada no Carandiru em 2017 traz uma potência de retomada ancestral e de narrativas de um grupo racial que foi silenciado pelas estruturas hegemônicas naquele território. Foi um ato ritualizado e simbólico, que trouxe à tona diversos sentires energéticos, e provocou reflexões pertinentes sobre como necropolítica atravessa de forma compartilhada os corpos negros. Participar da ação evocou em mim um estado de potência (CARVALHO, 2022, s/p)²⁶⁰.

Endossando o pensamento de Carol, o performer Bruno Torres comenta sobre a importância de se fazer a performance no espaço do Antigo Carandiru, destacando aspectos críticos que o trabalho mobiliza. Do seu ponto de vista, a performance denuncia os processos de desumanização do estado contra os corpos negros, pobres e periféricos.

²⁵⁹ Cf. ARAPUCA FILMES. Performance Negrotério. **YouTube**. [Performance Negrotério - YouTube](#)

²⁶⁰ CARVALHO, Carol. **Entrevista com Carol Carvalho**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2022.

Após essa experiência [referência a realização de necrotério na Rede Cultural-beija-Flor], tive mais duas oportunidades de performar nesta ação performativa de protesto (Negrotério), sendo uma delas no Carandiru, no dia que se “comemorava” os 25 anos do massacre. Rodrigo, Salis, eu, dois aptores (ator e atriz) que interpretaria o poder político e alguns performers. Ocupamos o local no intuito de denunciar o que havia acontecido ali, há 25 anos atrás, história quase apagada, mal contada, desumana e GENOCIDA. Sai de lá com a sensação de dever cumprido, as pessoas que assistiam entenderam o recado, se sensibilizaram com a ação, fizeram devolutivas críticas e justas sobre o ocorrido, é sobre esse tipo de performance que passei a me interessar, pois a partir dela entendi suas utilidades, DENUNCIAR A BRUTALIDADE E O ABUSO DE PODER DO ESTADO BRASILEIRO E SUAS TÃO PRESTIGIADAS/ENALTECIDAS INSTITUIÇÕES USADAS PARA O MASSACRE. Negrotério me ensinou e me ensina a performar sobre o meu próprio corpo e a cada vez que lembro do meu corpo dentro daquele saco de lixo preto, a impressão que dá é que o ar vai acabar, então respiro fundo e me concentro na luta coletiva e prática, buscando sempre formas de denunciar e tentar frear toda a violência secular destinada aos nossos corpos NEGROS ...Não nos calaremos nunca mais! (TORRES, 2022, s/p)²⁶¹

É possível perceber no depoimento de um espectador presente na Videoperformance, que transcrevo abaixo, um posicionamento crítico acerca da memória do Massacre, alertando para que as futuras gerações relembrem dessa tragédia. A performance seria um esforço em torno do ato de recordar, rememorar, frente ao iminente risco de esquecimento diante deste crime. Tratado de forma velada ou entendida oficialmente a partir do ponto de vista do poder público.

Tem gerações que já nem sabe essa parte da história. Então é bom está assim, marcando mesmo! Porque não chegou nem aos pés do que foi realmente o fato ocorrido aqui, neste mesmo local. Então, por 25 anos, provavelmente já pode ter apagado da história, já esse fato. Então é sempre bom lembrar pra gente não repetir” (NEGROTÉRIO, 2017, s/p)

A performance faz pensar que o sistema penal brasileiro nunca conseguiu se divorciar de seu passado de dominação colonial, quando observado o extermínio da juventude e o fenômeno do encarceramento em massa no Brasil e quais os corpos estão sendo privados de liberdade.

No que diz respeito à relação entre corpo e nação, a coralidade de empacotados denuncia que o genocídio é resultado também desses corpos não serem entendidos como pertencentes a identidade nacional em que suas mortes não causam indignação e mobilização nacional, ou seja, eles estão à margem da nação. Esses corpos não são entendidos como a metáfora da nação. Pelas lentes racistas, não podem representar e dar legitimidade ao discurso da identidade nacional, pois “a nação impregna os corpos”, mas estes corpos e

²⁶¹ TORRES, Bruno. **Entrevista com Bruno Torres**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2022.

comportamentos são considerados racialmente degenerados e não podem falar por e pela nação. Mas, são entendidos como indivíduos dispersos, incapazes de se articular em torno de uma plataforma comum, como a identidade nacional.

A repetição sequencial dos corpos como se fosse um bloco monolítico preto, remete à reiteração das imagens de controle, pois coloca em evidência que a alta mortalidade de homens negros no Brasil, consequência do sistema de estereótipos raciais sob esses corpos que opera no imaginário coletivo. Esses carregam os reflexos de inferioridade, mitos e imagens construídos socialmente durante o Brasil colônia que se perpetua até hoje nas instituições criminais. “O colonialismo não se compreende sem a possibilidade de torturar, de violar ou de massacrar” (MBEMBE, 2018b, p. 193). Esses corpos são desumanizados e estigmatizados como “marginais”, “bandidos”, “criminosos”, “vagabundos”, consequentemente, assumem um caráter de grande relevância para o exercício da violência simbólica, pois são mortes legitimadas pela estrutura racista.

Voltando para as irrupções do real dentro de *Negrotério*, utilizamos como estratégia cênica radical, corpos reais de pessoas negras colocados no espaço público. Como diria Ailton Krenak, “nós temos de ter coragem de ser radicalmente vivos, e não ficar barganhado a sobrevivência” (KRENAK, 2020, p. 109), mesmo nos territórios onde a morte pode habitar em larga escala. Essa consciência de estarmos vivos e agenciando a partir de uma realidade assustadora, caótica e sistêmica (genocídio seletivo da população) que atravessa nossa existência, é o que permite que o enquadramento artístico se aproxime ao máximo da realidade; a radicalidade da intervenção ao ser inserida em um contexto real. A partir de tais considerações, pode-se juntar às palavras de Ileana Diéguez, ao compreender o real:

(...) como irrupção do imediato, acontecimento ou textura e não superfície, porque não procuro reduzi-lo às taxonomias 'pós' do epidérmico nem à "fluidez das superfícies" chamadas erroneamente de "sociedades transparentes". Ou como pedaço de realidade encontrada ou ready made que irrompe. Nem como realismo, nem como realidade construída na representação. O real que entra ou invade se concentra entre o objeto e o acontecimento, entre o desfeito de realidade funcional e o conjunto de acontecimentos que tecem a vida imediata. (DIÉGUEZ, 2011, p. 183)

Ao expandir a ação para o suporte da videoperformance divulgada nas redes sociais no dia 02 de outubro de 2017, dentro desse enquadramento estético, anexamos e compartilhamos dados pertencentes à ordem do real como modo de apresentar para o espectador o que é irrepresentável, o Massacre do Carandiru. A videoperformance remete a discussão de Diana Taylor propõe sobre as noções de arquivo e reportório nos estudos da Performance.

Na Videoperformance, utilizamos arquivos como coberturas por parte de veículos de comunicação nacionais da época. Reportagens jornalísticas, fotos das vítimas, sonoridades extraídas em torno da tragédia: barulhos de sirenes, disparos de tiros de revólveres, fuzis, vozes dos presidiários, fragmentos de falas e lamentos dos familiares das vítimas desesperados para saber notícias dos seus parentes no dia do Massacre. Estas irrupções do real estão entrecruzadas com o repertório, as ações simbólicas e efêmeras, realizadas no acontecimento cênico que foram gravadas no dia 01 de outubro de 2017. Como afirma Taylor

o repertório requer presença — pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao ‘estar lá’, sendo parte da transmissão. Em oposição aos objetos no arquivo, supostamente estáveis, as ações do repertório não permanecem as mesmas. O repertório ao mesmo tempo guarda e transforma as coreografias de sentido (TAYLOR, 2013, p. 50)

O cruzamento entre o real (arquivo) e o simbólico (reportório) na ação ajudaram a redimensionar a tragédia, a olhar para ela por outra via, despertar uma nova consciência crítica sobre ela, um engajamento coletivo ao tema que tende a cair no esquecimento. Como demonstram os números abaixo, o trabalho alcançou 9,7 mil visualizações na Rede social do Facebook sem qualquer impulsionamento financeiro, só através de compartilhamento entre as pessoas, além dois diversos tipos de compartilhamentos do vídeo pelo *WhatsApp* e pelo *Instagram* que não foi possível de computar.

Figura 147 Video da performance Negrotério (2017)



Fotografia de tela. Fonte: Acervo pessoal de Rodrigo Severo²⁶²

²⁶² Cf. NEGROTÉRIO. 25 anos do massacre do Carandiru. **Facebook**. Disponível em: https://www.facebook.com/1165766970144260/videos/1446271395427148/?notif_id=1653939555433166¬if_t=page_share&ref=notif. Acesso em: 02 de jun 2022.

Vinícius Soares, diretor de vídeo e editor do trabalho, comentando sobre as materialidades produzidas a partir da ação, sobretudo, da videoperformance, destaca alguns aspectos que ampliam e retomam as discussões tratadas acima. Ele destaca a importância da presença do público na execução da performance ao vivo e o registro dos seus depoimentos como forma de conectar a experiência vivida no Parque do Carandiru para os espectadores que vão assistir ao trabalho em outro suporte. Como uma ponte de conexão e consequentemente, continuidade do debate iniciado ao vivo.

(...) tem o lance da performance que foi ao vivo onde o público deu todo um tom a performance e por isso que a gente coloca as entrevistas no final. E na verdade, todas as videoperformances que eu monto, eu faço questão de ter a opinião do público ao final. Porque a performance nasce primeiro sem o vídeo. Ela nasce em campo e com o público. O fato de filmar e fazer essa videoperformance para outras pessoas assistirem, é fazer essa conexão também, dessas pessoas que estão assistindo para a performance que aconteceu ali naquele local. Então, a filmagem do público no final, traz toda essa ponte, uma conexão (SOARES, 2022, s/p)²⁶³.

As questões levantadas por Soares são extremamente importantes, principalmente porque são uma forma de documentação da performance que migra do repertório então visto como efêmero, ao vivo para memória arquivada, o que não deixa de ser também uma forma de aprendizagem, de armazenamento e de transmissão de conhecimento sobre o acontecimento cênico. Conforme lembra Taylor:

As performances também replicam a si mesmas por meio de suas próprias estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado. O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de reapresentação (e, por sua vez, auxilia a constituí-los). Formas múltiplas de atos incorporados estão sempre presentes, embora em estado constante de "agoridade". Eles se reconstituem - transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro. Os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento. (TAYLOR, 2013, p. 51)

Outro aspecto também abordado, que transcrevo abaixo, ele diz respeito a função da câmera dentro do acontecimento. Segundo Soares, ela não pretendia apenas registrar a performance, mas também desmontá-la ao relevar os conflitos e tensões vividos durante toda a sua execução. Como, por exemplo, já mencionada, a tentativa de interdição por partes dos guardas, do diretor do Parque e as diversas intervenções do público durante a realização da performance. A câmera performa, ela compõe e joga com a performance, cuja função está muito além do registro.

²⁶³ SOARES, Vinícius. **Entrevista com Vinícius Soares**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2022.

Além disso, tem a técnica. Não é um registro, a câmera não fica parada, estática e tudo acontece. A câmera é mais um personagem, um performer que atua dentro da performance, ela participa do jogo, e acaba dando uma narrativa, potencializa a narrativa, revelando tensões e conflitos do ao vivo. Porque se eu estou com a câmera parada, passa a performance, se eu estou com a câmera em movimento, eu estou dançando: vou mostrar o saco, vou tiro, mostro o público. Então a câmera assume um outro papel (...). (SOARES, 2022, s/p)²⁶⁴

E, por fim, fazer *Negrotério: 25 anos do massacre do Carandiru* é uma forma de lutar contra a indiferença e o esquecimento do Massacre do Carandiru, tanto pelas autoridades estatais quanto pela esfera pública. Trata-se do poder da coralidade enquanto corpo coletivo construído no espaço público que ao provocar zonas de desconforto e desarticulação no funcionamento do espaço, tenta produzir reflexões sobre a violência física e simbólica perpetrados as camadas mais vulneráveis do país, vistas como potencial ameaça ao status quo. Condenados muitas vezes pelo racismo e pela criminalização da pobreza. Neste caso, a performance vai na contramão da política oficial de esquecimento do Estado de São Paulo e do modelo colonialista baseado na “performance-como-desaparecimento” (TAYLOR, 2013, p. 292) para dar visibilidade a assuntos e temáticas que os poderes hegemônicos querem deixar esquecidos no subterrâneo da casa-grande.

²⁶⁴ SOARES, Vinícius. **Entrevista com Vinícius Soares**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2022.

8. ONDA NEGRA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar este ciclo da pesquisa, vejo o quanto o campo se abre para novas investigações e me deparo com novas ações, artistas, textos, conceitos, autorias e reflexões que poderiam ser acrescentadas e enriquecer ainda mais o que foi identificado e analisado no estudo. Isso me causa certo sentimento de ansiedade, perturbação e insegurança. Por outro lado, atesta o dinamismo da pesquisa e o nosso próprio amadurecimento intelectual ao revisitar a própria escrita e reconhecer pontos que poderiam ser aprimorados e reflexões que poderiam ser incorporadas. Contudo, é necessário colocar um “ponto final”, não no trabalho de pesquisa, pois esta nunca acaba, mas nessa etapa atual. É só o início de uma longa caminhada, pois o que foi abordado está em constante movimento, deslocamento e mudança. O caminho tem um ponto de partida, mas não de chegada.

A questão racial é uma pedra de toque fundamental para compreensão do Brasil. Ao longo desta tese, a partir das categorias como identidade nacional, branqueamento, branquitude, imagem de controle, epistemicídio, mestiçagem, necropolítica, das falas de artistas e das análises dos seus repertórios, ficou elucidado o quanto as ações aqui possibilitam acionar novas narrativas da história do país, à luz da permanência de problemas e vivências étnico-raciais da comunidade negra no Brasil do século XXI. A pesquisa mostrou, no final, que a análise da performance *Negrotério*, comprova que é possível usar essas chaves conceitos para analisar algumas performances que abordam sobre relações raciais no Brasil, sem pretensões de confinar as ações de artistas negros (as) apenas as essas categorias. Ao contrário, essas entram como mais uma possibilidade de expansão de leitura do que de redução de seu potencial artístico, poético, social e político.

As ações trazidas dão concretude a prece de Fanon, oh, meu corpo, faça de mim uma pessoa que questiona e que fala. Ao abrir questionamentos, discussões e reflexões críticas contemporâneas sobre a sociedade brasileira, no qual o despertar da consciência racial entra como fundamental. Na visão de Aimée Césaire (2010, p. 108) a negritude não é uma filosofia, não é uma metafísica e nem uma pretenciosa concepção do universo, mas, concretamente, “é uma maneira de viver a história dentro da história”. A negritude é um “*jeito de ser, de pensar, de atuar e de se conceber* frente à realidade concreta num mundo que, efetivamente, valora e hierarquiza as raças” (MOORE, 2010, p. 37).

Nessas performances negras aparece o que bell hooks (2019a) chamou de amar a negritude como resistência política, que supõe uma postura e prática antirracista ativa que possibilita a libertação das pessoas negras a partir do movimento da autodefinição. “Amar a

negritude como resistência política transforma nossas formas de ver e ser e, portanto, cria as condições necessárias para que nos movamos contra as forças de dominação e morte que tomam as vidas negras” (hooks, 2019a, p. 63). Hooks invoca que as pessoas que aprendem a amar a negritude descolonizam as próprias mentalidades e imaginações, desenvolvendo uma consciência crítica que rompe com uma cultura supremacista branca cujo ponto de vista epistemológico é aquele o qual apreendemos o mundo. Esses repertórios aqui são, então, intervenções críticas necessárias que estimulam o questionamento constante das formas convencionais de pensar a raça e as estratégias para erradicar o racismo.

Neste contexto, parafraseando Renata Felinto (2019) sobre a consciência racial, somente se você é uma pessoa negra que pode passar socialmente por uma pessoa “nem assim tão negra” ou ter e crer nessa ilusão, é que se dá ao luxo de pular etapas na compreensão de sua identidade histórica expressa nas artes visuais, no teatro, na arte da performance e falar do abstrato. “Nós falamos, escrevemos e criamos, criamos as nossas narrativas de tratamento, de cicatrização dessas feridas. Elas ardem, mas visivelmente renovam e regeneram nossos corpos que talvez um dia possam performar o abstrato” (FELINTO, 2019, pp. 31-32).

Essas imagens que estabelecem relações explícitas ou implícitas entre passado, presente e futuro estão na ordem da “fabulação crítica” proposto pela professora de Letras e Literatura Saidiya Hartman (2020). A partir da intervenção inimaginável, Saidiya Hartman propõe uma leitura crítica do arquivo histórico da escravidão atlântica. “O arquivo da escravidão repousa sobre uma violência fundadora. Essa violência determina, regula e organiza os tipos de afirmações que podem ser formuladas sobre a escravidão e também cria sujeitos e objetos de poder” (HARTMAN, 2020, p. 27). A fabulação joga

com os elementos básicos da história e rearranjando-os, reapresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, [tentando] comprometer o *status* do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito. (HARTMAN, 2020, p. 29)

Nesse sentido, as performances investigadas exercem a imaginação, jogam com as possibilidades, outras modalidades de escrever a história e de pensar o mundo. São imagens fugitivas, insubmissas e performativas que recuperam o passado, refletem sobre o presente e projetam futuros, dando concretude a frase poética introdutória desta tese, carregamos o sonho e a esperança das pessoas escravizadas.

Como nos ensina Leda Maria Martins, as imagens são formas de pensamentos. “Nelas, os mais complexos saberes são instituídos e disseminados” (MARTINS, 2022, p. 163). As ações trazidas aqui são imbuídas de uma postura crítica, são por si só um discurso revolucionário de descolonização das imagens. São imagens fundantes, imagens matrizes, imagens opositoras que desafiam os olhares hegemônicos e projetam processos de reestruturação do mundo.

Como podemos perceber, eu ainda utilizo conceitos que são eurocêntricos para dialogar, na medida que não encontrei no limite da pesquisa vozes não brancas que abordassem alguns dos conceitos debatidos, sobretudo, no que diz respeito ao campo da arte da performance. A perspectiva crítica pós-colonial não é sobre a negação das epistemologias e dos referências eurocêntricas, mas, sobretudo, em colocar essas vozes em diálogo com as vozes que foram historicamente foram soterradas, negligenciadas, resultando em rearranjos críticos. É também sobre o reconhecimento das vozes não brancas e o questionamento da branquitude nas práticas artísticas.

O exercício de estudar essas ações reconfigurou e modificou toda a minha prática artística e pedagógica, pois encontrei nelas visões de mundo alternativas que afirmam e celebram a negritude, totalmente diferentes daquelas que estudei na graduação de Teatro e no Mestrado em Artes Cênicas. Aliás, passei pelos dois processos formativos sem ter qualquer contato com textos de autoria negra e ações performativas de pessoas negras e dos povos originários dentro da academia formal. Vale lembrar as palavras de Diana Taylor ao afirmar que os estudos da performance articularam-se inicialmente nas Américas como “estudos da ausência” (TAYLOR, 2013, p. 69).

Neste sentido, espera-se que este estudo se dirija a performers, críticos/as/es, historiadores/as/ies, atores e atrizes, estudantes, mediadores/as/ies culturais, que possa acrescentar na formação acadêmica e em cursos de formação de professores/as/ies que estejam interessados/as/es em uma cena performativa que não seja branca, colonizada e eurocentrada. Sobretudo, uma singela forma de contribuição para a Lei 11.645/08 com a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura negra e indígena no currículo escolar.

Acredito que os eixos conceituais aqui abordados não dão conta da complexidade da performance negra no Brasil, porém são algumas chaves importantes quando se historiciza, analisa, escreve sobre – ou até mesmo ensina sobre – Artes Cênicas Negra no Brasil. Os modos de leitura das práticas performativas no Brasil se alargam porque na pesquisa são

propostos eixos conceituais de leituras e de análise das cenas negras que não estão presentes no cânone da tradição europeia e norte-americana.

Concluo este processo formativo de Doutorado com vontade de ir mais além, afinal, eu não estou falando em “objeto de pesquisa”, mas de vida em constante movimento e deslocamento. Os questionamentos que me suscitam nesse momento são: quais os coletivos artísticos a partir da coralidade estão construindo repertórios que abrem campo de discussão sobre a experiência negra no mundo? Quais suas estratégias e táticas? Quais os outros repertórios de artistas identificados e analisados aqui poderiam dar continuidade aos debates abertos na tese? É possível estabelecer um diálogo entre as performances negras no Brasil e dos Estados Unidos? Que temas são comuns nessas ações? Como as autorias indígenas têm criado repertórios que debatem sobre o racismo e os arquivos coloniais no Brasil?

Da janela de onde vejo o mundo, acredito que a pesquisa desenvolvida proporciona uma reflexão sobre como as referências estudadas, sobretudo nas tradicionais academias de Artes Cênicas, ainda estão baseadas na violência epistêmica, ou seja, instaladas dentro do paradigma étnico da branquitude validada como conhecimento universal. Conforme lembra Diana Taylor “o colonialismo priva o colonizado do ‘original’, no sentido de pertença cultural e expressão autóctone, transferindo-o para o colonizador como um marcador de gosto cultural, privilégio e capital simbólico” (TAYLOR, 2013, pp. 308-309). Afinal, por que as relações étnico-raciais não estão presentes na formação acadêmica no campo das Artes Cênicas? Como a colonialidade do saber ainda comanda a vida universitária brasileira? O que as performances de autorias negras e indígenas podem revelar sobre o Brasil? Afinal, o racismo também é um princípio organizador daquelas (es) que podem produzir artes e formular conhecimento legítimo dentro das academias e daquelas(es) que não o podem.

Nesse sentido, tentando romper com os discursos hegemônicos, vejo uma onda negra. Um movimento de descolonização estética de artistas, feministas, pensadoras(es) antirracistas e intelectuais da diáspora africana engajadas(os) na produção do conhecimento e de novas epistemes visuais a partir de suas localizações geopolíticas e corpo-políticas, que parece estar mais poroso ao espelhamento da diversidade cultural da sociedade contemporânea em que estamos inseridos. Diante disso, a performance negra busca afirmar um lugar de enunciação artística construída na perspectiva da amefricanidade, do antirracismo e das experiências de ser pessoa negra no Brasil. Ela, como a canção-símbolo chamada “O que se cala” (2018), historicizada pela voz imortal de Elza Soares, parece afirmar: *Nosso país, nosso lugar de fala!*

8.1 CARTA A JOVENS PESQUISADORIES NEGRES, EMPOBRECIDES E PERIFÉRIQUES

Da crise à radicalidade.

Encarando a negritude de frente.

Esta tese não seria sobre o tema que foi. Meu projeto de pós-graduação inicial falaria sobre jogos performativos no espaço público a partir de experiências artístico-pedagógicas que desenvolvi com jovens na periferia de São Paulo. Passei quase dois anos estudando sobre essa temática. Em um encontro com o meu orientador, no Restaurante de Dona Hermínia, no qual estávamos discutindo todo um arcabouço teórico articulado por uma epistemológica branca e eurocêntrica, quando meu orientador percebeu que meu olho brilhava com as leituras que eu estava fazendo paralelo ao projeto pesquisa sobre autorias negras como Abdias Nascimento, Lélia González, Beatriz Nascimento, bell hooks, Frantz Fanon e Achille Mbembe, ele me disse: “nossa está tudo errado! Por que não mudar o foco da pesquisa?”

Nessa época eu já tinha criado a Coletiva Preta performance e tinha realizado a performance Negrotério em vários lugares. A sua indagação despertou meu olhar e juntos decidimos redefinir o projeto de pesquisa. Fiquei com muito medo, mas o impulso do desejo me movia. Eu estava totalmente contaminado pelo tema das performances negras e apesar de pesquisar na prática não tinha coragem de assumir na teoria. Foi a melhor escolha que poderia ter feito. Do físico a minha consciência política foram reconfiguradas. Mergulhei na pretitude.

Pesquise aquilo que te faz movimentar.

Que faz seu olho brilhar.

Da reiteração da violência epistêmica. Em palestra de lançamento do livro “Memórias da Plantação” no Brasil, Grada Kilomba disse que “a universidade é uma máquina de embranquecimento e masculinidade”. Dê uma atenção àquelas vozes legitimadas pela ordem colonial dentro do seu texto, sobretudo, as masculinas e brancas. Essas ainda ocupam o topo da pirâmide social. A academia tem que ser um lugar de libertação, liberdade e gozo, um lugar no qual possamos elevar nossas vozes não de vítimas, mas de sobreviventes. Também não esqueça que você não pode ser a única voz do seu texto. Abra espaço para que outras vozes falem. A pesquisa é, sobretudo, um espaço de escuta. Colonizamos quando tentamos falar pelo outro. Não se pode reiterar a violência epistêmica.

Da neutralidade da ciência. Todo conhecimento produzido parte de uma geopolítica e de um corpo-política específico. Até hoje os homens brancos da elite heterossexual e cisgênera controlam as estruturas de validação do conhecimento, seus interesses permeiam temas, paradigmas e epistemologias do trabalho acadêmico tradicional, como assinala Patricia Hill Collins. Sem dúvida, a sua presença nos espaços de produção de conhecimento traz tensões e incômodos, constrangimentos, mas aprenda a criar olhares opostos.

Como ensina Nilma Lino Gomes, indague o conhecimento por dentro e problematize conceitos, categorias, teorias e metodologias clássicas que, na sua produção esvaziam a riqueza e a problemática racial ou transformam raça em mera categoria analítica retirando-lhe o seu caráter de construção social, cultural e política. Não atue na perspectiva hegemônica de produzir conhecimento “sobre”, privilegie a parceria de produzir conhecimento “com”, construindo possibilidades de visibilidade às subjetividades, desigualdades, silenciamentos e omissões em relação a determinados grupos sócio-raciais e suas vivências.

Do cuidado de si. Não deixe que a academia foda sua a sanidade mental. Sem ela você não irá longe. Lembre-se que é apenas uma pesquisa, um ciclo e uma etapa da sua vida. Helena Vieira em uma das suas aulas a partir das ideias de Deleuze lembra que o poder requer corpos tristes. O poder necessita de tristeza para conseguir dominar. A alegria, portanto, é resistência. Alegria como potência de vida nos leva a lugares onde a tristeza nunca levaria. Nada de melancolia por meio do qual o poder encontra meios mais sutis de dominação. Resistência festiva! Goze na vida e na escrita. Seja erótico como força vital, caminho de libertação, senso íntimo de satisfação como ensino Audre Lorde.

Do ser o único excepcional. Controle seu ciúme, egocentrismo e a ideia de “ameaça” ao achar que pessoas que vêm de grupos marginalizados vinculados às comunidades empobrecidas vão ocupar seu espaço de poder e decisão no campo da pesquisa científica. Ao contrário, podem ser seus parceiros. Solidariedade racial entre nós. Abra o campo, fortaleça a rede, alimente outras pessoas. Não se faz nada só. Meritocracia é coisa de branco desinformado e alienado que dissimula ou não conhece as dimensões sócio-econômicas, culturais e políticas do seu próprio país.

Da invisibilidade de si. Abdias Nascimento afirma que devido ao racismo estrutural pessoas negras e pobres falam muito pouco sobre suas vidas. Durante muito tempo tive vergonha de falar para as pessoas sobre minha família e minha condição social. Seja solidário consigo mesmo. Fale sobre sua mãe, seu pai, suas avós, seus avôs, suas bisavós e seus bisavôs e todas as pessoas que vieram antes de nós não conseguiram ou não lhes foi permitido falar.

Resgate sua história de vida. Não negue sua história e sua ancestralidade negra. Não deixe que ela seja contada dentro dos padrões definidos pela lógica branca. O falar sobre nós também é nossa cura, como afirma Renata Felinto.

Da linguagem a luta. Recupere, erga a sua voz e seu poder pessoal dentro dos espaços de opressão. Como ensina bell hooks, tome a linguagem do opressor, invente espaços dentro dessa cultura de dominação se quiser sobreviver inteiro, produza novas linguagens e faça de suas palavras uma fala contra-hegemônica, libertando a si mesmo e sua subjetividade.

Das movências. Iansã, Deusa dos raios, dos ventos e das tempestades pode te levar para lugares onde antes não era possível ser imaginado. A partir desta pesquisa fui convidado para fazer uma residência no Instituto Hemisférico de Performance (NYU) que conecta artistas, acadêmicos e ativistas das Américas que exploram as intercessões entre a performance e a política. Então é possível se deslocar para outros lugares a partir da sua produção intelectual. Nunca esqueça:

*Uma pessoa negra
com consciência da sua negritude
e em movimento,
é revolucionária!*

Rodrigo Severo dos Santos

São Paulo, 04 de fevereiro de 2023.

9. REFERÊNCIAS

- ABREU, Luiz de (Luiz Augusto Barbosa). **A iminência do samba**: análise do processo de criação da coreografia O Samba do Criolo Doido. 136 p. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de, *et al* (Orgs.). **Cadernos de debates Nova Cartografia Social**: Territórios quilombolas e conflitos. Manaus: Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia / UEA Edições, 2010. 349 p.: il.: 16x23 (Vol. 01, nº 02).
- ALMEIDA, Sílvia Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ALVES, Enedina do Amparo. **Rés negras, judiciário branco**: uma análise da interseccionalidade de gênero, raça e classe na produção da punição em uma prisão paulistana. 2015. 173 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.
- ARAÚJO, Rosângela Costa. **Iê, Viva meu Mestre**. 'Capoeira Angola da escola pastiniana' como práxis educativa. 2004. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- ATLÂNTICO NEGRO**: na rota do Orixás. Brasília. Dir. Renato Barbieri, Videografia, criação e produção, 1998.
- ATLAS DA VIOLÊNCIA 2019. Organizadores: **Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada**; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública
- AZEVEDO, Amailton Magno. Estética Negra e Periférica: Filosofia, Arte e Cultura. **rth**, Goiânia, v. 22, n. 2, p. 36–51, 2020. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/59887>>. Acesso em: 30 nov. 2022.
- AZEVEDO, Amailton Magno. Qual África ensinar no Brasil: tendências e perspectivas. Projeto História: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S. l.], v. 56, 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6072>>. Acesso em: 1 fev. 2023.

- AZEVEDO, Amailton Magno. Samba: um ritmo negro de resistência. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 70, p. 44-58, ago. 2018.
- AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda Negra, Medo Branco**: O Negro no Imaginário das Elites - Século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BALOGUN, Ola. Forma e expressão nas artes africanas. In: ALPHA, Sow. **Introdução à Cultura Africana**. Lisboa: UNESCO/Edições 70, 1977, pp. 37-94.
- BARATA, Danillo. **Corpo-imagem**. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC-SP, 2012.
- BARATA, Danillo. Verbetes Ayrson Heráclito. In: FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro; HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira (Orgs.). **Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia**. Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Disponível em: <<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/ayrson-heraclito/>>. Acesso em: julho 2022.
- BARRIENDOS, J. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. **Epistemologias do sul**, v. 3, n. 1, p. 38-56, (2011) 2019.
- BARTHES, R. **Mitologias**. Paris: Le Seuil, 1957.
- BATISTA, Raquel Rua Batista. **Na escola com os orixás**: o ensino das religiões afro-brasileiras na aplicação da Lei 10.639 (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- BENTO, Maria Aparecida da Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida da Silva (Orgs.). **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.
- BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Pactos narcísicos no racismo**: branquitude e poder nas organizações empresarias e no poder público. 2002–169p. Tese (doutorado) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Departamento de Psicologia da Aprendizagem, do Desenvolvimento e da Personalidade, 2002.
- BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Psicologia social do racismo**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze. A prece de Frantz Fanon: oh, meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona! **Civitas: revista de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 16, n. 3, p. 504–521, 2016. DOI: 10.15448/1984-7289.2016.3.22915. Disponível em:

<<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/22915>>. Acesso em: 4 fev. 2023.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, jan./abr. 2016.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramon (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. (Coleção Cultura Negra e Identidades)

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BÍBLIA SAGRADA. 15 ° Ed. São Paulo, I AVG Mafia, 1970.

BISHOP, Claire. Antagonismo e estética relacional. In: **Tatuí**. Recife, n. 12, 2011, p. 109-132.

BISPO, Alexandre Araújo; LOPES, Fabiana. PRESENÇAS: A performance negra como corpo político: O Corpo negro Invade Espaços Simbolicamente Interditados. In: **Harper's Bazaar Art**. São Paulo: abril de 2015.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BORGES, Juliana. **Uma mulher negra feliz é um ato revolucionário**. Carta Capital. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/uma-mulher-negra-feliz-e-um-ato-revolucionario-9107/>>. Acesso em: 06 dez. 2022.

BORGES, Rosane. Agora é que são elas: pode a subalterna falar-escrever? **Portal Geledes**, [s. l.], 8 nov. 2015. Disponível: <<https://www.geledes.org.br/agora-e-que-sao-elas-pode-a-subalterna-falar-escrever/>>. Acesso em: 18 jan. 2020.

BORGES, Rosane. Das perspectivas que inauguram novas visadas. In: HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

BORGES, Rosane. Novas narrativas, educomunicação e relações raciais: um campo possível para o exercício da alteridade. **Educere et Educare**, Cascavel, v. 10, n. 20, p. 741-756, 2015.

BORGES, Rosane. **Racismo, formas simbólicas e culturais: zoo humano e black face, do arcaico ao residual**. 1/07/2015. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/racismo-formas-simbolicas-e-culturais-zoo-humano-e-black-face-do-arcaico-ao-residual/>>. Acesso em: 20 de julho de 2021.

BORGES, Rosane. **Racismo, formas simbólicas e culturais: zoo humano e black face, do arcaico ao residual**. 1/07/2015. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/racismo-formas-simbolicas-e-culturais-zoo-humano-e-black-face-do-arcaico-ao-residual/>>.

[simbolicas-e-culturais-zoo-humano-e-black-face-do-arcaico-ao-residual/](#)>. Acesso em: 20 de julho de 2021.

BORGES, Viviane Trindade. Carandiru: os usos da memória de um massacre. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 19, pp. 4-3, set./dez., 2016.

BORGES, Viviane Trindade. Memória pública e patrimônio prisional: questões do tempo presente. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, pp. 310-332, jan./mar. 2018.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

BRAGA, Amanda Batista. **História da beleza negra no Brasil**: discurso, corpos e práticas. São Carlos: EduFSCAR, 2015.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Parecer CNE/CP Nº 003/2004, de 10 de março de 2004. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 19 de maio de 2004.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Vigilância em Saúde. Boletim Epidemiológico HIV/Aids. Brasília/DF, 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/aids/pt-br/centrais-de-conteudo/boletins-epidemiologicos/2020/hiv-aids/boletim_hiv_aids_2020_com_marcas.pdf/view>. Acesso em: 10 out. 2022.

BRASIL. Lei 11.645, de 10 de março de 2008. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm>. Acesso em: 24 de maio de 2021.

BRASIL. Lei 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm>. Acesso em: 24 de maio de 2021.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. 2020. Como se preparar para uma guerra: escritos de uma sobrevivente feitos na travessia de 2018 para 2019. **Revista DR**, julho 2020. Disponível em: <<http://revistadr.com.br/posts/como-se-preparar-para-a-guerra-escritos-de-uma-sobrevivente-feitos-na-travessia-de-2018-para-2019/>>. Acesso em: 07 fev. 2022.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Entrevista com Castiel Vitorino Brasileiro**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2020.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. 2020. Exú Tranca-Rua das Almas. **Plataforma EhChO**. Disponível em: <<https://ehcho.org/conteudo/exutrancaruardasalmas>>. Acesso em: 2 fev. de 2022.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. O trauma é brasileiro: Entrevista com Castiel Vitorino Brasileiro por Diana Lima. **Revista C&América Latina**. Agosto 12, 2019. Disponível em : <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/trauma-brasileiro-castiel-vitorino/>>. Acesso em: 20 de junho 2020.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Site de Castiel Vitorino Brasileiro**. Disponível: <<https://cargocollective.com/castielvitorinobrasileiro/sobre-Castiel-Vitorino-Brasileiro>>. Acesso em: 20 de junho de 2020.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Tornar-se imensurável: o mito negro brasileiro e as estéticas macumbeiras na clínica da efemeridade**. 2021. Dissertação (Mestrado em Psicologia: Psicologia Clínica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia: Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

BRETAS, Marcos Luiz; ROSEMBERG, André. A história da polícia no Brasil: balanço e perspectivas, **Topoi**, n. 14, v. 26, jan./jul., 2013.

BRITO, Gisele. Mães de Maio: a reação contra a violência do Estado. **Brasil de Fato**. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2016/05/13/surgido-da-dor-maes-de-maio-se-tornam-referencia-no-combate-a-violencia-do-estado/>>. Acesso em: 20 set. 2020.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo, 2008.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BYNUM, Olyvia. **Entrevista com Olyvia Bynum**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2020.

CARDOSO, Lourenço C. Branquitude acrítica e crítica: A supremacia racial e o branco anti-racista. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud**, v. 8, pp. 607-630, 2010.

CARDOSO, Lourenço C. **O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil**. 2014. 290 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014.

CARDOSO, Lourenço C.; SCHUCMAN, L. V. Apresentação, DOSSIÊ BRANQUITUDE. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores(as) Negros(as) - ABPN**, v. 13, pp. 5-7, 2014.

CARNEIRO, Maria Elizabeth Ribeiro. Corpos que nutrem: mulheres procuradas e oferecidas para aluguel e venda na capital federal da Corte Imperial. **Em Tempo de Histórias**, Brasília, v. 7, n. 6, pp. 15-46, 2003.

CARNEIRO, Maria Elizabeth Ribeiro. Imagens de mães-pretas: representações da maternidade e da escravidão na escrita de José de Alencar. **UNIMONTES Científica**, v. 8, pp. 13–30, 2007.

CARNEIRO, Maria Elizabeth Ribeiro. **Procura-se “preta, com muito bom leite, prendada e carinhosa”**: uma cartografia das amas-de-leite na sociedade carioca (1850-1888). 2006. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação, Universidade de Brasília, Brasília 2006.

CARNEIRO, Maria Elizabeth Ribeiro. Procuram-se amas-de-leite na historiografia da escravidão: da ‘suavidade do leite preto’ ao ‘fardo’ dos homens brancos”. **Em tempo de histórias**, Brasília, v. 5, p. 29-63, 2002.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-Ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: Ashoka Empreendedores Sociais; Takano Cidadania (Orgs.). **Racismos Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.

CARNEIRO, Sueli. Gênero, Raça e Ascensão. **Revista Estudos Feministas**, São Paulo, v. 3, pp. 301-596, 1995.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade racial no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**. El andar como práctica estética. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

CARLSON, Marvin. O que é a performance? In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). **Gênero, cultura visual e performance**: antologia crítica. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2011. pp. 23-31.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução: Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARONE, Iray. Breve histórico de uma pesquisa psicossocial sobre a questão racial brasileira. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida da Silva (Orgs.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.

CAVALCANTI, Ana Flávia. Performance: **A Babá Quer Passear**. Disponível: <<http://mostradevires.com/programacao/a-baba-quer-passear/>>. Acesso em: 15/12/2019.

CERQUEIRA, Daniel; FERREIRA, Helder; DE LIMA, Renato Sergio; *et al.* **Atlas da violência 2019**. Brasília: IPEA, 2019.

CERQUEIRA, Daniel; FERREIRA, Helder; DE LIMA, Renato Sergio; *et al.* Nota técnica 17: **Atlas da violência 2016**. Brasília: IPEA, 2016.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a negritude**. Tradução: Ana Maria Gini Madeira. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CHRISTOVÃO, Nanci Tortoreto. **Os 111 Laudos Necroscópicos do Carandiru: Evidências de uma Execução**. Dissertação (mestrado). Escola de Direito de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2015.

CIOTTI, N. Entrevista com Ayrson Heráclito. **Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 2, n. 2, pp. 7–18, 2019. DOI: 10.21680/2595-4024.2019v2n2ID18935. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/18935>>. Acesso em: 17 jan. 2023.

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

CONDURU, Roberto. **Negros indícios: performance vídeo fotografia**. São Paulo: Espaço Donas Marcianas, 2017.

COSTA, Jurandir Freire. **Violência e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

COSTA, Samuel. O Escravo na Manufatura durante o Império Brasileiro. In: **I Congresso Nacional e II Regional do Curso de História da UFG/Jataí**, 2008, Jataí/GO. Uma Côte Europeia nos Trópicos & I Simpósio do GT de História Cultural da ANPUH/GO, 2008.

COSTANTI, Giovanna. **O que a Liberdade significa para a memória dos negros em São Paulo?** Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-que-a-liberdade-significa-para-a-memoria-dos-negros-em-sao-paulo/>>. Acesso em: 30/12/2018

CRENSHAW, Kimberlé. A Interseccionalidade na Discriminação de Raça e Gênero. In: **VV.AA. Cruzamento: raça e gênero**. Brasília: Unifem, 2004. Disponível em: <[http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Kimberle-](http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Kimberle-Crenshaw.pdf)

[Crenshaw.pdf](http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Kimberle-Crenshaw.pdf).>

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero**. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>>. Acesso em: 05/04/2019.

CRUZ, Luanah. **Entrevista com Luanah Cruz**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2021.

CRUZ, Maria Tereza. Mil Litros de Preto: Uma Performance sobre a violência do Estado. **Ponte**. São Paulo, 30 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://ponte.org/mil-litros-de-preto-uma-performance-sobre-a-violencia-do-estado/>>. Acesso em: 02 dez . 2020.

CUNHA PAZ, F. P. **Na casa de Ajalá: comunidades negras, patrimônio e memória contracolonial no Cais do Valongo – a “Pequena África”**. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional – UnB, 2019.

CYRINO, Micaela. “**A aids é um viés do genocídio da população negra**”, diz Micaela Cyrino, em mostra sobre arte e diversidade. 2018. Disponível: <<https://agenciaaids.com.br/noticia/a-aids-e-um-vies-do-genocidio-da-populacao-negra-diz-arte-educadora-micaela-cyrino-em-mostra-sobre-arte-e-diversidade/>>. Acesso em: 20 de junho 2020.

CYRINO, Micaela. **Entrevista com Micaela Cyrino**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2020.

CYRINO, Micaela. **Especial Dia das Crianças: Conheça a história da artista Micaela Cyrino, símbolo da luta contra o preconceito**. 2019. Disponível em: <<https://agenciaaids.com.br/noticia/especial-dia-das-criancas-conheca-a-historia-da-artista-micaela-cyrino-simbolo-da-luta-contr-o-preconceito/>>. Acesso em: 20 de junho 2020.

DANTAS, Vinícius. Entre “A Negra” e a Mata Virgem. **Novos Estudos**. São Paulo, n° 45, julho de 1996.

DÁVILA, Jerry. **Diploma de brancura: política social e racial no Brasil 1917-1945**. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2017.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Angela. Leia transcrição na íntegra da fala de Ângela Davis na Universidade Federal da Bahia. **Revista Fórum**. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/direitos/2017/7/28/leia-transcrio-na-integra-da-fala-de-ngela-davis-na-universidade-federal-da-bahia-22086.html>>. Acesso em: 10 de jun. de 2022.

DEIAB, Rafaela de Andrade. **A mãe-preta na literatura brasileira: a ambiguidade como construção social (1880-1950)**. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação, Universidade de São Paulo, São Paulo 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIÉGUEZ, Ileana Caballero. **Cenários Liminares: teatralidade, performance e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

DIÉGUEZ, Ileana Caballero. LIMINARIDADES: PRÁTICAS DE EMERGÊNCIA E MEMÓRIA. **O Percevejo Online**, nº 2, 2016.

DOS SANTOS, Daniel. **Como Fabricar um Gangsta: Masculinidades Negras nos Videoclipes dos Rappers Jay-Z e 50 Cent**. Salvador/Bahia, 2017.

DU RAP, ANDRÉ; ZENI, BRUNO. TRANSCRIÇÃO DE “O MASSACRE DO CARANDIRU”. In: MACHADO, M. R.; MACHADO, M. R. (Coords.) **Carandiru não é coisa do passado: um balanço sobre os processos, as instituições e as narrativas 23 anos após o massacre** [recurso eletrônico]. São Paulo: FGV Direito SP, 2015. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/13989>>. Acesso em: 01 mai. 2022.

DUBATTI, Jorge. Entrevista com Jorge Dubatti. In: **Revista Cena PPGAC**, 2011. Entrevista concedida a Renato Mendonça.

DUBATTI, Jorge (Coord.). **Micropoéticas II**. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2003.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

EVARISTO, Conceição. A gente combinamos de não morrer. In.: **Olhos d'Água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza, 2007. pp. 16-21.

- FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo em experiência. In: **ILINX Revista do LUME** (Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da Unicamp). 2013.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In **Sala Preta nº 8**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. pp. 235-246.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.
- FAUSTINO, Deivison Mendes. **Por que Fanon? Por que agora?:** Frantz Fanon e os fanonismos no Brasil. São Carlos: UFSCar, 2015.
- FELINTO, Renata. **Entrevista com Renata Felinto**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2018.
- FELINTO, Renata. Performar a vida. In: CONDURU, Roberto (Curadoria). **Negros indícios performance vídeo fotografia**. São Paulo: Espaço Donas Marcianas, 2017.
- FELINTO, Renata. **Também quero ser sexy!** 13 de janeiro de 2013. Disponível em: <<http://renatafelinto-coisasdaarte.blogspot.com/2013/01/tambem-querer-ser-sexy.html>>.
- Acesso em: 07 de dezembro de 2021.
- FELINTO, Renata. **White face, blonde hair**. Videoperformance. São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r1WqvnAhE6Q>>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução: J. Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FÉRAL, Josette. O real na arte: a estética do choque. In: RAMOS, L. F. (Org.). **Arte e ciência: abismo de rosas**. São Paulo: Abrece, 2012. pp. 77-94.
- FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. 2. ed. São Paulo: Global, 2007.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do Performativo**. Tradução: Manuela Gomes. Ed. Orfeu Negro. Lisboa, 2019.
- FISCHER-LICHTE, E.; BORJA, M. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 2, pp. 14-32, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>>. Acesso em: 1 dez. 2022.
- FONSECA, Dagoberto José. **Você conhece aquela?** A piada, o riso e o racismo à brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2012.

- FONSECA, Franco Willamy Lima da. **Agora chupa essa manga - a cena pós coquetel: interfaces da aids nas artes da cena.** 2020. 154f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.
- FONSECA, Franco. **Entrevista com Franco Fonseca.** Entrevistador: Rodrigo Severo. 2022.
- FOUCAULT, Michael. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense, 1986.
- FRANKENBERG, Ruth. A miragem de uma branquidade não-marcada. In: WARE, Vron (Org.). **Branquidade: identidade branca e multiculturalismo.** Rio de Janeiro: Garamond, 2004. pp. 307–338.
- FRENTE 3 DE FEVEREIRO. **Cartografia do Racismo para o Jovem Urbano.** São Paulo, Programa de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), São Paulo, 2007.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia rural.** Rio de Janeiro: Jorge Olympio, 1950.
- FRIAS, Otávio. Sociologia das loiras. **Jornal Folha de São Paulo.** 09 dez. 1999.
- FRY, Peter. Para Inglês Ver. “Feijoada e Soul Food: 25 anos depois”. In: ESTERCI, N., FRY, P.; GOLDENBERG, M. (Orgs.) **Fazendo antropologia no Brasil.** Rio de Janeiro, DP&A, 2001.
- GIACOMINI, Sonia Maria. Beleza Mulata e Beleza Negra. **Revista Estudos Feministas** (UFSC. Impresso). Rio de Janeiro, v. N.E., pp. 217-227, 1994.
- GIACOMINI, Sonia Maria. **Mulher e escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil.** Petrópolis: Editora Vozes, 1988.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência.** Rio de Janeiro: Ed. 34; Universidade Cândido Mendes, 2012.
- GIRARD, René. **A violência e o sagrado.** São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GÓES, Luciano. A “tradução” de Lombroso na obra de Nina Rodrigues. O racismo como base estruturante da criminologia brasileira. Rio de Janeiro: Revan, 2016.
- GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente.** São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: BRASIL. **Educação Anti-racista: caminhos abertos pela Lei federal nº 10.639/03.** Brasília, MEC, Secretaria de Educação Continuada e Alfabetização e Diversidade, 2005. pp. 39-62.

- GOMES, Nilma Lino. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. In: **II Seminário Internacional de Educação Intercultural; Gênero e Movimentos Sociais**, 2003, Anais. Florianópolis: UFSC.
- GOMES, Nilma Lino. Educação, relações étnico-raciais e a lei 10.639/03: Breves reflexões. In: BRANDÃO, Ana (Org.). **Modos de Fazer: cadernos de atividades, saberes e fazeres**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2010. pp. 16-21.
- GOMES, Nilma Lino. Limites e possibilidades da implementação da Lei 10.639/03 no contexto das políticas públicas em educação. In: HENRINGER, R.; PAULA, M. de. (Orgs). **Caminhos convergentes: estado e sociedade na superação das desigualdades raciais no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Heinrich Böll, 2009. pp. 39-75.
- GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolo da identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- GOMES, Nilma Lino. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução dos estereótipos ou ressignificação cultural. **Revista Brasileira de Educação**, nº 21, set./dez. 2002. pp. 40-51.
- GONZÁLEZ, Lélia. De Palmares às escolas de samba, estamos aí. **Mulherio**, São Paulo, ano II, n. 5, jan./fev. 1982. p. 3.
- GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio Janeiro: Zahar, 2020.
- GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, São Paulo, Anpocs, 1984. pp. 223-244.
- GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, pp. 25-49, 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922016000100003>>. Acesso em: 02 fev. 2020.
- GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 80, pp. 115-147, 2008.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio. (1999b). Combatendo o racismo: Brasil, África do Sul e Estados Unidos. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 14 (39), pp. 103-117.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio. (1999a). Raça e os estudos de relações raciais no Brasil. **Novos Estudos CEBRAP**, 54, pp. 147-156.

- GUIMARÃES, Antônio Sérgio. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo, 34ª Ed., 1999.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Editora Vozes, 2000.
- HARTMAN, S. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 23, n. 3, pp. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640>. Acesso em: 30 jan. 2023.
- HASENBALG, C. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- HERÁCLITO, Ayrson. **Entrevista com Ayrson Heráclito**. Entrevistador: Rodrigo Severo. 2021.
- HERÁCLITO, Ayrson. Oferenda à cabeça. Patrimônio Cultural. **Geledés – Instituto da Mulher Negra**. 2012. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/ayrson-heraclito-oferenda-a-cabeca/>>. Acesso em: 20 de mai. 2022.
- HILL COLLINS, Patrícia. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, pp. 99-127, jan./abr. 2016.
- HILL COLLINS, Patrícia. Epistemologia feminista negra. In: COSTA, Joaze Bernardino; TORRES, Nelson Maldonado; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- HILL COLLINS, Patrícia. **Pensamento feminista negro conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.
- hooks, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019b.
- hooks, bell. Intelectuais Negras. In: **Revista Estudos Feministas**, v. 03, n. 02, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465>>. Acesso em: 29 mai. 2021.

hooks, bell. Linguagem: ensinar novas paisagens/novas linguagens. Trad. Carlianne Paiva Gonçalves, Joana Plaza Pinto e Paula de Almeida Silva. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 3, pp. 857-864, dez. 2008.

hooks, bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Rev. Bras. Ciênc. Polít.** [online]. 2015, n. 16, pp. 193-210, ISSN 0103-3352. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/0103-335220151608>>.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019a.

JAIME, P.; LIMA, A. Da África ao Brasil: entrevista com o Prof. Kabengele Munanga. **Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 56, n. 1, pp. 507-551, 2013. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.2013.64518. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/64518>>. Acesso em: 18 nov. 2022.

JEOLÁS, Leila. Os Jovens e o Imaginário da Aids: notas para uma construção social do risco. **Campos - Revista de Antropologia**, [S.l.], v. 4, pp. 93-112, dez. 2003. ISSN 2317-6830. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/cam.v4i0.1600>. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/1600>>. Acesso em: 17 out. 2022.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios do racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KILOMBA, Grada. O Brasil ainda é extremamente colonial. **Portal Geledés**. 13 de janeiro de 2017. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/o-brasil-ainda-e-extremamente-colonial/>>. Acesso em: 09 de dezembro de 2021.

KILOMBA, Grada. “O racismo é uma problemática branca”, diz Grada Kilomba. **Carta Capital**, 2016. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/201co-racismo-e-uma-problematica-branca201d-uma-conversa-com-grada-kilomba/>>. Acesso em: 08 de novembro de 2021.

KLEIN, Herbert S. Demografia da escravidão. In: SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. D. S. **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. pp. 185-194.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020 .

KWON, Miwon. Um lugar após o *outro*: anotações sobre site-specificity. Trad. Jorge Menna Barreto. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 17, pp. 167-187, 2012.

LAVIGNE, Nathalia. Conversa com Tiago Sant’Ana: “A naturalização da branquitude como parâmetro de vida”. **C&America Latina**, 2019. Disponível em:

<<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/a-naturalizacao-da-branquitude-como-parametro-de-vida-tiago-santana/>>. Acesso em: 04 abr. 2022.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

LEITE, T. J. R. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. p. 177.

LIMA, Eugênio. Entrevista: Eugenio Lima. **El País**, 18 maio 2016. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/16/opinion/1463408268_288480.html>. Acesso em: 03 jul. 2020.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LOTIERZO, Tatiana H. P. **Contornos do (in)visível: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos**. Dissertação de mestrado (Antropologia Social), Universidade de São Paulo, 2013.

MACHADO, M. R. (Coord.). **Carandiru não é coisa do passado: um balanço sobre os processos, as instituições e as narrativas 23 anos após o massacre** [recurso eletrônico]. São Paulo: FGV Direito SP, 2015. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/13989>>. Acesso em: 01 mai. 2022.

MAGALHÃES, Elizabeth K. C.; GIACOMINI, Sônia Maria. A escravizada ama-de-leite: anjo ou demônio? In: BARROSO, Carmem; COSTA, Albertina de Oliveira (Orgs.). **Mulher, mulheres**. São Paulo: Cortez; FCC/DPE, 1983. pp. 73-88.

MAHMOOD, Saba. Teoria Feminista, Agência e Sujeito Liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito. **Etnográfica**, v. 23, n. 1, pp. 135-175, 2019.

MAMEDE, Rodrigo Neres da Silva. **Negro no campo, branco no comando: técnicos negros de futebol e questões raciais**. 2018.

MARCHIORI, Thaise. **Papel dos municípios na segurança pública: relações entre CONSEG e administração municipal (1985-2008)**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2011.

MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. **Revista Letras**, n. 26, Língua e Literatura - Limites e Fronteiras. PPGL/UFSM.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

MARTINS, M.A.B. Arquiteturas do corpo e oralidades nas pesquisas artísticas e acadêmicas do Laboratório de Práticas Performativas. In: Fausto Viana, Felisberto Sabino da Costa. **40 anos do PPGAC ECA USP** [recurso eletrônico]: edição comemorativa. São Paulo: ECA-

USP, pp. 362-393, 2021. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/697>.

MARTINS, Renata. Pavillion. Transmutação da carne em Frankfurt. **LEPORELLOWEB. O portfólio eletrônico de Renata Martins.** Disponível em: <https://www.leporelloweb.com/copia-cristiano-lenhardt>. Acesso em: 11 jul. 2022.

MARTINS, Sérgio. A personagem Adelaide do Zorra Total não é humor é Racismo! **Revista Geledés.** Disponível em: <https://www.geledes.org.br/sergio-martins-a-personagem-adelaide-do-zorra-total-nao-e-humor-e-racismo/>. Acesso em: 18/12/2018.

MATTIUZZI, Michelle. Breviário sobre uma ação performática: só entro no jogo! **Performatus**, 2013. Disponível em: <https://performatus.com.br/dos-cadernos/breviario/>. Acesso em: 09 jun. 2021.

MATTIUZZI, Michelle. **Ciclo de diálogos das Artes Visuais Negras em São Paulo: Olhos Que Giram – Encruzilhadas Arte Políticas.** Local: Aparelha Luzia (2018).

MATTIUZZI, Michelle. **Merci beaucoup, Blanco.** Escrito, experimento, fotografia, performance. Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32a Bienal de São Paulo - Incerteza Viva. São Paulo, 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/merci_beaucoup_blanco_michelle_mattiuZZI. Acesso em: 07 dez. 2020.

MATTIUZZI, Michelle. **PIPA 2017.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oc41WZgjVuU&t=16s>. Acesso em: 07/01/ 2019.

MATTIUZZI, Michelle. **Site de Musa Mattiuzzi, Performer.** Disponível em: <https://musamattiuzzi.wixsite.com/musamattiuzzi>. Acesso em: 05/12/ 2018.

MATTIUZZI, Michelle. **Vasli Souza interviews Michelle Mattiuzzi (Brazilian Performer).** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-IYnXBt8ZaE>. Acesso em: 05/01/ 2019.

MATTOS, Hebe Maria. **Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista, Brasil Século XIX.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MAZETTI, Henrique Moreira. Intervenção urbana: representação e subjetivação na cidade. In: **XXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 2006, Brasília: UNB.

MBEMBE, Achille. **A crítica da razão negra.** Trad. Sebastião Nascimento, São Paulo: n-1 edições, 2018b.

- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018a.
- MBEMBE, Achille. **O fardo da raça**. Trad. Sebastião Nascimento, série Pandemias. São Paulo: n-1 edições, 2018c.
- MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2020.
- MBEMBE, Achille. **Sair da Grande Noite**: ensaio sobre a África descolonizada. Trad. Fábio Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2019.
- MELO, Tina. **Entrevista com Tina Melo**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2020.
- MEMÓRIA. **Letras**, [S. l.], n. 26, pp. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>>. Acesso em: 25 ago. 2022.
- MESQUITA, André. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva. São Paulo: Annablume Editora, 2011.
- MILLS, Charles W. Ignorância branca. **Griot**: Revista de Filosofia, v. 17, n. 1, pp. 413-438, 2018.
- MIRANDA, Jorge Hilton de Assis. Branquitude Invisível - Pessoas brancas e a não percepção dos privilégios: verdade ou hipocrisia? In: MÜLLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço. **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017.
- MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma Redistribuição Desobediente de Gênero Anticolonial da Violência**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.
- MOMBAÇA, Jota. Pode um cu mestiço falar? **Medium**, 06 Jan. 2015. Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>>. Acesso em: 25 de julho de 2018.
- MOORE, Carlos Wedderburn. **O racismo através da história**: da antiguidade à modernidade, 2007. Disponível em: <<http://www.ammapsique.org.br/baixar/O-Racismo-atraves-da-historia-Moore.pdf>>. Acesso em: 8 de maio de 2020.
- MORAIS, Gustavo. Emicida “detona” personagem do programa “Zorra Total”. **Cifraclubnews**. 02 out. 2012. Disponível em: <<https://www.cifraclubnews.com.br/noticias/43829-emicidadetona-personagem-do-programa-zorra-total.html>>. Acesso em: 18/12/2018.
- MOREIRA, Adilson. **O que é Racismo Recreativo?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

- MOREIRA, Adilson José, *et al* (Orgs.). Trânsitos África-Brasil: entrevista com Kabengele Munanga. **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 21. São Paulo: Itaú Cultural, 2016/2017.
- MORRISON, Toni. **A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MOTA, F. O.; FREITAS, B.B. de S. **Uma busca pela identidade cultural de origem quilombola na região do Cabula em Salvador-Bahia**. 2014.
- MOTA NETO, João Colares da. **Educação Popular e Pensamento Decolonial Latino-Americano em Paulo Freire e Orlando Fals Borda**. 2015. 368f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.
- MOTT, Luiz. A revolução dos negros do Haiti e do Brasil. In: **História: Questões & Debates**. Nº 4. Curitiba, 1982.
- MOTT, Luiz. **Bahia: inquisição & sociedade**. Salvador: EDUFBA, 2010.
- MOURA, Clóvis. **Rebeliões da Senzala**. São Paulo: Editora Ciências Humanas, 1981.
- MOVIMENTOS MÃES DE MAIO. **Mães de Maio: do luto à luta**. São Paulo, Movimento Mães de Maio, 2011.
- MÜLLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço. **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Curitiba: Appris, 2017.
- MUNANGA, K. Arte afro-brasileira: o que é afinal? **PARALAXE**, [S. l.], v. 6, n. 1, pp. 5–23, 2019. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/46601>>. Acesso em: 16 ago. 2022.
- MUNANGA, Kabengele. As facetas de um racismo silenciado. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; QUEIROZ, Renato da Silva (Orgs.). **Raça e Diversidade**. São Paulo: Estação Ciência; Edusp, 1996. pp. 213-229.
- MUNANGA, Kabengele. Diversidade, etnicidade, identidade e cidadania. In: **Cadernos Anped** - Palestra proferida no 1º Seminário de Formação Teórico Metodológica. São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Palestra-Kabengele-DIVERSIDADEEtnicidade-Identidade-e-Cidadania.pdf>>. Acesso em: 09/02/2020.
- MUNANGA, K. Identidade, cidadania e democracia: algumas reflexões sobre os discursos antirracistas no Brasil. In: Spink, M. J. P. (Org.). **A cidadania em construção: uma reflexão transdisciplinar**. São Paulo: Cortez, 1994. pp. 177-187.
- MUNANGA, Kabengele. Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso? **Revista da ABPN**, Goiânia, v. 4, n. 8, pp. 6-14, 2012.

- MUNANGA, Kabengele. Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades. **Revista de Antropologia**. São Paulo, n. 33, 1990, pp. 109-117.
- MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: BRANDÃO, A. A. P. Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, **Cadernos PENESB**, n. 5, 2004, pp. 16-34. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Umaabordagem-conceitual-das-nocoos-de-raca-racismo-dentidade-e-etnia.pdf>>.
- MUSIDORA, Ana. **Entrevista com Ana Musidora**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo, 2020.
- MUSIDORA, Ana. **Portfólio da performance Leite Derramado**. São Paulo, 2017.
- NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.
- NASCIMENTO, Abdias do. **Toth I - Pensamento dos Povos Africanos e Afrodescendentes**. Brasília: Secretaria Especial de Editoração e Publicações, 1997.
- NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Quilombo e intelectual**: possibilidade nos dias da destruição. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.
- NOGUEIRA, B. Izildinha. **Significações do corpo negro**. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- NOGUEIRA, Oracy. **Tanto preto quanto branco**: estudo de relações raciais. São Paulo: T.A. Queiroz, 1985.
- OBÁ, Antonio. **Entrevista com Antônio Obá**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2018.
- OLIVEIRA, Osvaldo Martins. Quilombos: Memória Social e Metáforas dos Conflitos Comunidades do Sapê do Norte, Espírito Santo. In: ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno; OLIVEIRA, Rosenilton Silva de. **A cor da fé**: "identidade negra" e religião. São Paulo, 2017.
- PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **Mulher negra**: afetividade e solidão. Salvador: ÉDUFBA, 2013.
- PALLAMIN, Vera. Do lugar-comum ao espaço incisivo: dobras do gesto estético no espaço urbano. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M. (Orgs.). **Espaço e Performance**. Brasília: Universidade de Brasília, 2007. pp. 181-193.

- PAUL, W. Ordem e progresso: origem e significado dos símbolos da bandeira nacional brasileira. **Revista da Faculdade de Direito**, Universidade de São Paulo, [S. l.], v. 95, pp. 251-270, 2000. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67468>>. Acesso em: 21 mar. 2022.
- PAULA, Dalton Oliveira de. **Corpo silenciado**. Monografia apresentada ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Goiânia: UFG, 2011.
- PAULA, Dalton Oliveira de. Dalton Paula. In: CONDURU, Roberto (Curadoria). **Negros indícios performance vídeo fotografia**. São Paulo: Espaço Donas Marcianas, 2017.
- PAULINO, Rosana. **Diálogos Ausentes, Vozes Presentes**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/12/di%C3%A1logosausentes_rosanapaulino-rev.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2021.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEREIRA, Bergman de Paula . De escravas a empregadas domésticas - A dimensão social e o 'lugar' das mulheres negras no pós-abolição. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA ANPUH: 50 anos, 2011, São Paulo. **Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH - Associação Nacional de História**. São Paulo: ANPUH-SP, 2011.
- PETERS, José Leandro. A Mãe Compadecida do povo brasileiro: a institucionalização do culto a Nossa Senhora Aparecida no Brasil. **Rhema: Revista de Filosofia e Teologia**, v. 16, pp. 76-95, 2018.
- PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2022.
- PIETÁ, Elói; PEREIRA, Justino. Pavilhão 9: O massacre do Carandiru. São Paulo, **Página Aberta**, 1993. 238p.
- PIZA, Edith; ROSEMBERG, Fúlvia. Cor nos censos brasileiros. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida da Silva (Orgs.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.
- PIZA, Edith. Porta de vidro: entrada para branquitude. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida da Silva (Orgs.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.
- PRANDI, Reginaldo. Conceitos de vida e morte no ritual do axexê: tradição e tendências recentes dos ritos funerários no candomblé. In: MARTINS, C.; LODY, Raul (Orgs.). **Faraimará – o caçador traz alegria**. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

- PRANDI, Reginaldo. **Herdeiras do axé**: Sociologia das religiões afro-brasileiras. São Paulo: Hucitec, 1997. 200p. Disponível em: <https://reginaldoprandi.fflch.usp.br/sites/reginaldoprandi.fflch.usp.br/files/inline-files/Deuses_africanos_no_Brasil.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil. **Tempo Social**, 1989, v. 1, n. 1, pp. 29-46, 1989.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.
- QUINTÃO, Antonia Aparecida. A imagem das mulheres negras na televisão brasileira. In: CARRANÇA, Flávio; BORGES, Roseane da Silva (Orgs.). **Espelho infiel**: o negro no jornalismo brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Sindicato dos Jornalistas no Estado de São Paulo, 2004.
- RAMOS, Alberto Guerreiro. **A Introdução Crítica à Sociologia Brasileira**. Rio de Janeiro: Editorial Andes Limitada, 1957.
- RAMOS, Maria Bernardete. Perfectíveis corpos – corpo e nação: territorialidades imponderáveis. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC**. 25 Dez., São Paulo, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. Lisboa: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento**. Lisboa: Editora 34, 1994.
- RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica**: sobre a trajetória de ida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza: Imprensa Oficial, 2006.
- REBOUÇAS, Júlia; VOLZ, Jochen (Orgs.). **TERRA COMUNAL: Marina Abramović + MAI**: Catálogo. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- REIS, Vilma. **Atucaiados pelo Estado**: as políticas de Segurança Pública implementadas nos bairros populares de Salvador e suas representações, 1991-2001. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- REZENDE, Priscila. **Entrevista com Priscila Rezende**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo: 2018.
- REZENDE, Priscila. In: CONDURU, Roberto (Curadoria). **Negros indícios performance vídeo fotografia**. São Paulo: Espaço Donas Marcianas, 2017.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

- RIBEIRO, L.C.S.; GIAMI, A.; FREITAS, M.I.F. Representations of people living with HIV: influences on the late diagnosis of infection. **Rev Esc Enferm USP**. 2019;53: e03439. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S1980-220X2018009703439>.
- ROCHA, Miranda Agenor M. **As nações Kêtu: ritos e crenças: os candomblés antigos do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.
- ROCHA, Sanara. Tina Melo: águas e memórias no tear dos sonhos. **Revista Nzila Apó**, Salvador, pp. 84-91, 2021.
- RODRIGUES, Adriana Mariana de Araujo. Carandiru: formas de lembrar, maneiras de esquecer. **Informação, memória e esquecimento**. São Paulo, 2021.
- ROMÃO, Lucimélia. **Entrevista com Lucimélia Romão**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo, 2020.
- ROMÃO, Lucimélia. **O grito da arte preta**. MANA. Disponível em: <https://www.manarevista.com.br/post/o-grito-da-arte-preta>>. Acesso em: 09 jun. 2022.
- ROMÃO, Lucimélia. **Teatro Negro Um Rizoma Contemporâneo**. Disponível em: https://ufsj.edu.br/ntinf/cpc_anais.php>. Acesso em: 20 jun 2020.
- ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira**. São Paulo, Cultrix, 1975.
- RONCADOR, Sônia. O mito da mãe preta e o imaginário literário de raça e mestiçagem cultural. **Estudos de Literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 31, pp. 129-152, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9437>>. Acesso em: 26 mai. 2022.
- SÁ, Celso Pereira de. **Núcleo central das representações sociais**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SALUM, Marta Heloísa Leuba. Cem anos de arte afro-brasileira. In: AGUILAR, Nelson. **Mostra do redescobrimento/Arte afro-brasileira**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.
- SAMBA DO CRIOULO DOIDO É UM ESPETÁCULO QUE RESISTE E TRANSCENDE DESDE 2003. Disponível em: <https://www.panoramafestival.com/2020/2020/08/18/samba-do-crioulo-doido-e-um-espetaculo-que-resiste-e-transcende-desde-2003/>>. Acesso em: 06 jan. 2023
- SAMPAIO, Daiara Hori. **UKUSHÉ KITI NIÍSHÉ: Direito à memória e à verdade na perspectiva da educação cerimonial de quatro mestres indígenas**. Daiara Hori Sampaio - Tukano. Brasília, 2018.

SANKOFA - **Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**. São Paulo, Núcleo de Estudos de África, Colonialidade e Cultura Política – Número I, Ano I, Junho de 2008. São Paulo, NEACP, 2008.

SANT'ANA, Tiago. **TIAGO SANT'ANA portfólio | artes visuais**. Disponível em: <<https://tiagosantanaarte.com/2017/03/21/apagamento-1-cabula/>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade**. 7º Ed. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

SANTOS, D. N. Senhores e escravos, patrões e empregados: heranças escravistas em questão no momento em que se regulamenta o trabalho doméstico. **Revista Liberta**, v. 14, pp. 01-28, 2014.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **A invenção do “ser negro”**: um percurso das idéias que naturalizaram a inferioridade dos negros. São Paulo: Educ: Fapesp; Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **Mulher negra, homem branco**. Um breve estudo do feminismo negro, 2004. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. Selvagens, Exóticos e Demoníacos. Ideias e imagens sobre uma gente de cor preta. **Estudos Afro-Asiáticos**, ano 24, n. 02, pp. 275-289, 2002.

SANTOS, Lourival dos. A cor da santa: Nossa Senhora Aparecida e a construção do imaginário sobre a padroeira do Brasil. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (Org.). **Imaginário, cotidiano e poder**. São Paulo: Edições Selo Negro, 2007. pp. 87-107.

SANTOS, Lourival dos. **O enegrecimento da Padroeira do Brasil**: religião, racismo e identidade (1854-2004). 1. Ed. Salvador: Editora Pontocom, 2013. 199p.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. Conferência de abertura: existências negras em performatividade constante. In: SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO, n. 9, 2019, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2019. pp. 18-32.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. Rapunzel, cabelos que tocam o céu: a arte contemporânea como tratamento artístico/cosmético/estético dedicados aos capilares crespos. **Revista Estúdio**, Artistas sobre outras obras, Lisboa, 2017. pp. 20-29.

SANTOS, Rodrigo Severo dos. A BRANQUITUDE DE WHITE FACE AND BLONDE HAIR. **Sankofa (São Paulo)**, [S. l.], v. 12, n. 23, pp. 141-158, 2019. DOI: 10.11606/issn.1983-6023.sank.2019.169159. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/169159>>. Acesso em: 4 fev. 2023.

SANTOS, Rodrigo Severo dos. **A presença cênica nos processos de preparação e criação do ator desenvolvidos por Antonio Januzelli**, 2015. 207 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

SANTOS, Rodrigo Severo dos. Atos da Transfiguração: mobilizando memórias da População negra através da performance de Antonio Obá. **Ephemera** / Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), v. 3, pp. 73-93, 2020.

SANTOS, Rodrigo Severo dos. Corpo Embranquecido: a performance negra como lugar de visibilidade dos corpos insurgentes. **REVISTA INTERFACES** (UFRJ), v. 29, pp. 23-33, 2019.

SANTOS, Rodrigo Severo dos. Corpos Desobedientes: Ações Que Rompem Com A Política Do Branqueamento In: **PARTE II - MÚSICA, ARTES, TEATROS EM CORPOS NEGROS**. 1 Ed. Belo Horizonte: Dialética, 2021. pp. 40-50.

SANTOS, Rodrigo Severo dos. Desconstruindo a política do branqueamento: reflexões performativas de corpos afrodiáspóricas. In: **1º Congresso de Ensino em Comunicações, Informação e Artes**, 2019, São Paulo.

SANTOS, Rodrigo Severo dos. Mil Litros de Preto: uma redistribuição da violência racial no espaço público In: **Arte Relacional no Brasil: O que se faz, o que se come**. 1 Ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021. pp. 109-137.

SANTOS, Rodrigo Severo dos. Performance Leite Derramado: desafiando as imagens de controle. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 12, n. 4, pp. 1–28, 2022. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/121957>>. Acesso em: 4 fev. 2023.

SANTOS, Rodrigo Severo dos. Performance negra: o corpo como lugar do protesto. In: **ComCult**, 6. 2018, São Paulo. Anais... São Paulo: Faculdade Armando Álvares, 2018. Disponível em: <http://www.comcult.cisc.org.br/wpcontent/uploads/2019/05/GT4_Rodrigo_Severo_dos_Santos_USP.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2021.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. São Paulo, 2012.

SCHWARCZ, Lilia. **O espetáculo das raças**. Cientistas, instituições e a questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEGATO, Rita Laura. **O Édipo brasileiro**: a dupla negação de gênero e raça. Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2006.

SENADO FEDERAL. **Relatório final da comissão parlamentar de inquérito do assassinato de**

jovens. 2016. Disponível em:

<<http://www12.senado.leg.br/noticias/arquivos/2016/06/08/veja-a-integra-do-relatorio-da-cpi-do-assassinato-de-jovens>>. Acesso em: 10 de abril de 2021.

SEYFERTH, Giralda. Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização. In: MAIO, M. C.; SANTOS, R. V. (Orgs.). **Raça, Ciência e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz/CCBB, 1996.

SEYFERTH, Giralda. O futuro era branco. In: **Revista de História**, nº 69, jun. 2011.

SILVA, Adriana de Oliveira. **Galeria & Senzala**: a (im)pertinência da presença negra nas artes no Brasil. São Paulo, 2018. 400f.

SILVA, Ana Célia da. **A representação social do negro no livro didático**: o que mudou? Por que mudou? Salvador: Edufba, 2011.

SILVA, Cidinha da. Um tigre não anuncia sua tigridade, ele ataca! **Portal Geledés**. 25 outubro de 2019. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/um-tigre-nao-anuncia-sua-tigridade-ele-ataca/>>. Acesso em: 22 jan. 2023.

SILVA, Oslaine. Mostra fotográfica coloca em discussão padrão de beleza. **O Imparcial**. 27 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<http://imparcial.com.br/noticias/mostra-fotografica-coloca-em-discussao-padrao-de-beleza,18557>>. Acesso em: 20/12/2018.

SILVA, Priscila Elisabete da. **Um projeto civilizatório e regenerador**: análise sobre raça no projeto da Universidade de São Paulo (1900-1940). Tese de Doutorado. Faculdade de Educação. São Paulo, 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu (Org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos da cultura. Petrópolis: Vozes, 2003. 2 ed.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda**. Caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Exú**: o guardião da casa do futuro. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Orixás da MetrÓpole**. 1. Ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no Branco**: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

- SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros**: identidade, povo e mídia no Brasil. 3. Ed. Petrópolis: Vozes, 2015.
- SOUZA, Claudete Alves da Silva. **A solidão da mulher negra** – sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo, 2008.
- SOUZA, Florentina. Memória e performance nas culturas afro-brasileiras. In: ALEXANDRE, Marcos Antonio (Org.). **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza, 2007. pp. 30-39.
- SOUZA, Monica Dias de. Escrava Anastácia e Pretos-Velhos. A rebelião silenciosa da memória popular. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (Org.). **Imaginário, cotidiano e poder**. São Paulo: Edições Selo Negro, 2007. pp. 15-42.
- SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- SOUZA, Octávio de. **Fantasia de Brasil**. São Paulo: Escuta, 1994.
- SOUZA, Patrícia March de. **Visualidade da escravidão**: representações e práticas de vestuário dos escravos na cidade do Rio de Janeiro oitocentista, 2011. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.pucRio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=17541@1>>. Acesso em: 20 fev. 2022.
- SOUZA, Val. A construção da afetividade da mulher desconstruindo os contos de fadas. **Portalsoteropreta**, 2017. Disponível em: <<https://portalsoteropreta.com.br/conversa-sobre-construcao-da-afetividade-da-mulher-negra-heterossexual>>. Acesso em: 26 de agosto de 2021.
- SOUZA, Valdimere Pereira de. **Como falar de coisas invisíveis?** Dramaturgias de vidas negras como convocatórias estéticas nas performances de mulheres negras. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2018.
- SOUZA, Valdimere Pereira de. **Por que tenho razão**: branquitude, Estudos Culturais e a vontade de verdade acadêmica. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/viewFile/3464/2529>>. Acesso em: 19/12/2018.
- SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca no Brasil. In: WARE, V. (Org.). **Branquidade, identidade branca e multiculturalismo**. Trad: V. Ribeiro. pp. 363-386. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução: Eliana Lourenço de Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- TELLES, E. **Racismo à brasileira**: uma nova perspectiva sociológica. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.
- TESSITORE, Mariana. Ayrson Heráclito, um artista exorcista. **ARTE! Brasileiros**. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/>>. Acesso em: 29 jun. 2022.
- TRÉZ, João Gabriel. Musa Michelle Mattiuzzi fala sobre a performance como ato político. **OPOVO**. Disponível em: <<https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2018/03/musa-michelle-mattiuzzi-fala-sobre-a-performance-como-ato-politico.html>>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- TURNER, Victor W. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VAL, Souza. **Entrevista com Val Souza**. Entrevistador: Rodrigo Severo. São Paulo, 2018.
- VAL, Souza. **Portfólio de Val Souza**. São Paulo, 2022.
- VICINI, Magda. **Arte de Joseph Beuys**: pedagogia e hipermídia. São Paulo: Editora Mackenzie, 2006.
- WERNECK, Jurema, *et al* (Orgs.). **O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe**. Tradução: Maisa Mendonça, Marilena Agostini e Maria Cecília Macdowell dos Santos. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Pallas/Criola, 2006.
- WILLIAMS, R. **Cultura e materialismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011.
- WILLIAMSON, Carlos D. Artista paulistana Val Souza quer combater racismo no Brasil dançando. **Portal Geledés**. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/artista-paulistana-val-souza-quer-combater-racismo-no-brasil-dancando/>>. Acesso em: 07 dez. 2022.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: ŽIŽEK, S. **Violência – seis notas à margem**. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.