



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**MÔNICA PEREIRA DE SANTANA**

**MULHERES NEGRAS: (AUTO) - (RE)INVENÇÕES  
DEVIRES E CRIAÇÃO DE NOVOS DISCURSOS DE SI NOS CORPOS  
DE CRIADORAS NEGRAS**

Salvador  
2021

**MÔNICA PEREIRA DE SANTANA**

**MULHERES NEGRAS: (AUTO) - (RE)INVENÇÕES  
DEVIRES E CRIAÇÃO DE NOVOS DISCURSOS DE SI NOS CORPOS  
DE CRIADORAS NEGRAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Cássia Lopes

Salvador  
2021

**MULHERES NEGRAS: (AUTO)-(RE)INVENÇÕES**  
**DEVIRES E CRIAÇÃO DE NOVOS DISCURSOS DE SINOS**  
**CORPOS DE CRIADORAS NEGRAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Cássia Lopes

**Banca examinadora**

Prof. Dra. Alexandra Gouvea Dumas - UFBA- Escola de Teatro e UFS- Pós-graduação em Culturas Populares

Prof. Dra. Antonia Pereira Bezerra – Escola de Teatro e Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA

Prof. Dra. Paula Alice Borges - CECULT/UFRB

Prof. Dra. Jaciete Barbosa dos Santos – Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade da Universidade do Estado da Bahia

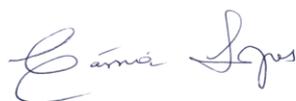
## TERMO DE APROVAÇÃO

**Mônica Pereira de Santana**

“MULHERES NEGRAS: (AUTO) - (RE)INVENÇÕES DE VIRES E CRIAÇÃO DE NOVOS DISCURSOS DE SI NOS CORPOS DE CRIADORAS NEGRA”

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 08 de outubro de 2021.



---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cássia Dolores Lopes Costa (Orientadora)



---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Antonia Pereira Bezerra (PPGAC/UFBA)



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Alexandra Gouvêa Dumas (UFS)



---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Paula Alice Borges Baptista (UFRB)



---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jaciete Barbosa dos Santos (Uneb)

Santana, Mônica Pereira de.

Mulheres negras: (auto) - (re)invenções devires e criação de novos discursos de si nos corpos de criadoras negras / Mônica Pereira de Santana. - 2021.

306 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Cássia Dolores Costa Lopes.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021.

1. Artes cênicas. 2. Criação (Literária, artística etc.). 3. Performance (Arte). 4. Negras nas artes cênicas. 5. Negras - Narrativas pessoais. 6. Negras - Identidade racial. 7. Estética negra. 8. Isto não é uma mulata (Peça de teatro). 9. Sobre tudo amor (Peça de teatro). I. Lopes, Cássia Dolores Costa. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792

CDU - 792

À

Maria Auxiliadora Pereira da Paz, que me deu a vida e tanto amor  
Hildeth Carmélia da Paz, avó amada, que cedo colocou livros no meu colo

Às mulheres negras deste país de todos os tempos, passado e futuro.

## AGRADECIMENTOS

A tanta gente...

De saída, agradecer às artistas negras incríveis que inspiraram e motivaram essa pesquisa e algumas delas abriram seu tempo para trocas fundamentais para pesquisa: Laís Machado, Jack Elesbão, Priscila Rezende, Keila Serruya Sankofa, Renata Felinto, Ana Musidora.

À Priscila Manuela Pereira de Santana, irmã querida, parceira de tanto nesta caminhada, que foi um suporte fundamental para concluir esse trabalho com saúde e compromisso.

À Prof. Dra. Cássia Lopes, orientadora e amiga, que me conduziu nessa jornada com delicadeza, comprometimento e estímulos que adensaram a pesquisa e a qualidade do trabalho.

À equipe do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, corpo docente e funcionários, por todo suporte e amparo nesta jornada.

Aos colegas da turma de Doutorado de 2017, que se tornaram amigos e referência de pesquisa e dedicação acadêmica. Especialmente a Andrea Rabello, que cuidadosamente revisou esta tese.

À Banca Examinadora, composta pela Prof. Dra. Alexandra Dumas, Prof. Dra. Paula Lice, Prof., que trouxeram contribuições fundamentais na qualificação e também pelas Prof. Dra. Antonia Pereira e Prof. Dra. Jaciete Santos, que avaliam o trabalho completo em sua defesa.

À FAPESB – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, pela concessão de bolsa que me permitiu pesquisar com maior suporte, num momento de tantas adversidades.

Ao Prof. Dr. Licko Turle e à Prof. Dra. Alexandra Dumas que me acolheram no Tirocínio Docente e foram referências importantes ao longo desta pesquisa. Também ao Prof. Dr. Gustavo Melo, que me apresentou leituras que enriqueceram a abordagem do trabalho

Aos amigos que contribuíram com referências, trocas e conversas ao longo dessa jornada, além de toda amizade e confiança para seguir firme.

Agradecimento também aos meus ancestrais, que tanto lutaram e trabalharam para que pudesse eu hoje, avançar na vida acadêmica e no acesso a oportunidades, que não estavam disponíveis para suas gerações. Que possamos trabalhar pela garantia do acesso para todas e todos nas gerações futuras.

[...] Estamos enraizados na linguagem, fincados, temos nosso ser em palavras. 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 todas uma ação – uma resistência. A linguagem é também um lugar de luta.

bell hooks (2019, p. 73-74)

## RESUMO

A pesquisa parte da análise dos espetáculos teatrais *Isto Não É Uma Mulata* e *Sobretudo Amor*, desenvolvidos pela pesquisadora dentro de um cenário contemporâneo de criadoras negras brasileiras, que por meio de seus corpos colocam em questionamento as bases que fundaram uma representação monolítica de mulheres negras. As obras cênicas e seus processos criativos permitem pensar sobre como criadoras negras brasileiras contemporâneas constroem narrativas de si e colocam em crise os discursos de representação da mulher negra no Brasil. A representação dos grupos subalternizados se constituiu fruto de uma semântica, artística, histórica, social e de um contexto planetário de violência epistêmica. A tese trata da implicação das sujeitas na cena, com sua experiência, narrando a si próprias e questões coletivas, criando outras poéticas e políticas a partir dos seus corpos. A tese reflete percurso de reinvenção de si performativamente e como isso ocorre em perspectiva com um contexto de artistas autorais das artes cênicas na Bahia, observando como se reinventam politicamente na cena, por meio de procedimentos estéticos e dramáticos adotadas para gerar novas textualidades através do corpo. O itinerário da pesquisa remonta a questões sobre representação de mulheres negras no contexto artístico e fora dele, as respostas dadas por artistas negros e negras e as urgências que as obras cênicas contemporâneas visam travar na cena. A tese flui para composição de uma cartografia, reunindo vozes de artistas negras de teatro, dança e *performance art* da cena contemporânea no Brasil, transcribando suas obras a partir de entrevistas, num exercício de livre dramaturgia.

Palavras-chave: mulheres negras; performance; escritas de si; representação; subalternidades.

## RESUMÉ

La recherche part de l'analyse des pièces de théâtre *Isto É Uma Mulata* et *Sobretudo Amor*, développées par le chercheur dans un scénario contemporain de créateurs noirs brésiliennes, qui, à travers leurs corps, interrogent les bases qui ont fondé une représentation monolithique de la femme noire. Les œuvres scéniques et leurs processus créatifs nous permettent de réfléchir à la manière dont les créateurs noirs brésiliens contemporains construisent de nouveaux récits d'eux-mêmes et mettent en crise les discours représentationnels des femmes noires au Brésil. La représentation des groupes subalternisés est le résultat d'un contexte sémantique, artistique, historique, social et planétaire de violence épistémique. La thèse réfléchit sur l'implication du sujet dans la scène, avec son expérience, se narrant lui-même et les problèmes collectifs, créant d'autres poétiques et politiques à partir de leurs corps. La thèse reflète le chemin de se réinventer performativement et comment cela se produit en perspective avec un contexte d'auteurs d'arts scéniques à Bahia, en observant comment ils se réinventent politiquement dans la scène, à travers des procédures esthétiques et dramaturgiques adoptées pour générer de nouvelles textualités à travers le corps. L'itinéraire de la thèse revient sur les questions sur la représentation des femmes noires dans le contexte artistique et au-delà, les réponses apportées par les artistes noirs et noirs et les urgences que les œuvres scéniques contemporaines visent à aborder dans la scène. La thèse se jette dans la composition d'une cartographie, réunissant les voix d'artistes noirs du théâtre, de la danse et de la performance de la scène contemporaine brésilienne, retranscrivant leurs œuvres à partir d'entretiens, dans un exercice de dramaturgie libre.

Mots-clés: femmes noires; performance; auto-écriture, représentation; subalternités.

## RESUMEN

La investigación parte del análisis de las obras de teatro *Isto É Uma Mulata* y *Sobretudo Amor*, desarrolladas por la investigadora dentro de un escenario contemporáneo de creadores negros brasileños, quienes, a través de sus cuerpos, cuestionan las bases que fundamentaron una representación monolítica de la mujer negra. Las obras escénicas y sus procesos creativos nos permiten pensar cómo los creadores negros brasileños contemporáneos construyen nuevas narrativas de sí mismos y ponen en crisis los discursos representativos de las mujeres negras en Brasil. La representación de grupos subalternizados es el resultado de una semántica, artística, histórica, social y un contexto planetario de violencia epistémica. La tesis reflexiona sobre la implicación del sujeto en la escena, con su vivencia, narrándose a sí mismo y temas colectivos, creando otras poéticas y políticas a partir de sus cuerpos. La tesis refleja el camino de reinventarse performativamente y cómo esto ocurre en perspectiva con un contexto de autores de artes escénicas en Bahía, observando cómo se reinventan políticamente en la escena, a través de procedimientos estéticos y dramaturgicos adoptados para generar nuevas textualidades a través del cuerpo. El itinerario de la tesis se remonta a las preguntas sobre la representación de la mujer negra en el contexto artístico y más allá, las respuestas dadas por los artistas negros y negros y las urgencias que las obras escénicas contemporáneas pretenden abordar en la escena. La tesis desemboca en la composición de una cartografía, que reúne las voces de artistas negros de teatro, danza y performance de la escena contemporánea en Brasil, transcribiendo sus obras a partir de entrevistas, en un ejercicio de dramaturgia libre.

Palabras clave: mujer negra; performance; autoescritura; representación; subalternidades.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. O cabelo da menina Mônica. A boneca loira. ....	63
Figura 2. Ensaio fotográfico do início do processo criativo de Isto Não É Uma Mulata. ....	66
Figura 3. O Mulato (1934), de Cândido Portinari. ....	69
Figura 4. Ilustração do fanzine, primeira etapa do processo criativo de Isto Não É Uma Mulata. Técnica mista Mônica Santana (2015) .....	73
Figura 5. Foto de um dos primeiros ensaios de Isto Não É Uma Mulata.....	81
Figura 6. Ensaio Fotográfico do processo criativo Isto Não É Uma Mulata.....	85
Figura 7. Experimentação do espetáculo nas ruas de Praia do Forte (2016). ....	88
Figura 8. Cena da transição do invisível para o visível que se teme. ....	89
Figura 9. Momento do banho de produtos de limpeza em cena. ....	91
Figura 10. Momento da execução da dublagem de Beyoncé.....	98
Figura 11. Cena das latas .....	104
Figura 12. A aparição das palavras .....	106
Figura 13. Imagem do cartaz do espetáculo Isto Não É Uma Mulata na primeira temporada. ....	110
Figura 14. Momento do samba .....	111
Figura 15. Cena final do espetáculo: o funk. ....	116
Figura 16. Mulheres entrevistadas ou que colaboraram na fase das entrevistas. ....	131
Figura 17. Cena do espetáculo Sobretudo Amor. Boca, doença, cura, transformação .....	150
Figura 18. Imagem da vitrola com os álbuns utilizados na trilha da peça.....	154
Figura 19. Detalhe da xícara de minha avó, que é servida com chá para o público .....	156
Figura 20. Momento da lavagem das cartas do público .....	157
Figura 21. A mesa, cama - partilha e refazimento .....	165
Figura 22. Momento da preparação da bandeja do bolo para o público .....	167
Figura 23. Laís Machado em Obsessiva Dantesca .....	178
Figura 24. Priscila Rezende na performance Barganha .....	183
Figura 25. Priscila Rezende na performance Bombril. ....	186
Figura 26. Priscila Rezende em Vem pra ser infeliz .....	189
Figura 27. Priscila Rezende em Purificação II .....	191
Figura 28. Jack Elesbão em Entrelinhas .....	193
Figura 29. Renata Felinto na performance White Face and Blonde Hair.....	198
Figura 30. À esquerda, o autorretrato Le Mantou Rouge (1923) e à direita, a obra A Negra (1923), ambas de Tarsila do Amaral.....	199
Figura 31. Os Colonos, de Di Cavalcanti (1944).....	201
Figura 32. Ex-votos (2019) - Aguatune, aquarela sobre papel de Renata Felinto.....	202
Figura 33 A Batalha de Avaí (1877), de Pedro Américo .....	203
Figura 34. Amor-Tecimento (2019), performance coletiva de Renata Felinto. ....	204
Figura 35. Débora Almeida (2016) em cena no espetáculo Sete Ventos. ....	207
Figura 36. Keila Serruya Sankofa em Ancestralidade da Terra e Planta.....	209
Figura 37. Ana Musidora performando Leite Derramado.....	211
Figura 38. Musa Michelle Mattiuzzi em frame de seu curta metragem Experimentando Vermelho em Dilúvio (2017).....	215

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2. PERFORMANCE NEGRA: UM ESBOÇO DE GENEALOGIA</b> .....	22
2.1 E SE AS COMMODITIES FALASSEM?.....	25
2.2 IMAGENS DE CONTROLE .....	30
2.3 MULHERES NEGRAS COMO AUTORAS: OU A URGÊNCIA DA AUTODETERMINAÇÃO .....	34
2.4 AUTORAS SUBALTERNIZADAS .....	41
2.5 DA PERFORMANCE, DA PERFORMANCE NEGRA E DO TEATRO NEGRO	46
2.6 CENA NEGRA CONTEMPORÂNEA.....	54
2.7 ONDE OS RASTROS LEVAM .....	60
<b>3. ISTO NÃO É UMA MULATA OU DE COMO EU ME TORNO UM SUJEITO OU A NEGAÇÃO COMO ATO CRIATIVO</b> .....	62
3.1 <i>ISTO NÃO É UMA MULATA</i> : DA INQUIETAÇÃO AO TÍTULO.....	69
3.2 O DISCURSO DO CORPO: AUTOLIBERTAÇÃO ATRAVÉS DOS SIGNOS ....	72
3.3 PROCESSO CRIATIVO: A SALA DE ENSAIO .....	77
3.4 DESENVOLVIMENTO DO DISCURSO DO CORPO .....	85
3.5 CORPO NEGRO: DO CORPO INVISÍVEL À MÁSCARA BRANCA .....	87
3.6 A MÁSCARA BRANCA.....	92
3.7 A DIVA .....	97
3.8 A PASSISTA: CORDIALIDADE E CARNAVALIZAÇÃO DA MEMÓRIA HISTÓRICA .....	108
3.9 A FUNKEIRA: VOZ PRÓPRIA E AUTORREPRESENTAÇÃO.....	113
<b>4. SOBRETUDO AMOR: CENA COMO REIVINDICAÇÃO DE SUBJETIVIDADE</b> .....	118
4.1 O PROCESSO CRIATIVO .....	118
4.2 A ESCRITA DE SI E DE NÓS: A DRAMATURGIA .....	135

4.3	LÍRICO E POLÍTICO NA ESCRITA QUE BUSCA O PORVIR.....	141
4.4	ANCESTRALIDADE COMO VETOR CRIATIVO.....	145
4.5	MEMÓRIAS CORPORALIZADAS, MEMÓRIAS ENCENADAS.....	152
4.6	SOBRETUDO SOBRE AMOR .....	164
<b>5.</b>	<b>CARTOGRAFIA DE CRIADORAS NEGRAS E APONTAMENTOS PARA O DEVIR.....</b>	<b>169</b>
5.1	RASTROS POR ONDE PASSAMOS .....	171
5.2	TRACEJAR DA CARTOGRAFIA.....	174
5.3	DRAMA CARTOGRAFIA: AS OITO ESTAÇÕES .....	177
	<b>Parada 1 – Laís Machado: Mulher Hipérbole.....</b>	<b>176</b>
	<b>Parada 2 – Priscila Rezende: Passeio pela unidade intensiva de tratamento .....</b>	<b>183</b>
	<b>Parada 3 – Jaqueline Elesbão: Quando sambar dói.....</b>	<b>192</b>
	<b>Parada 4 – Renata Felinto: Museu de novidades.....</b>	<b>197</b>
	<b>Parada 5 – Débora Almeida - Mãe Vermelha .....</b>	<b>205</b>
	<b>Parada 6 – Keila Serruya Sankofa – Mensagens de lá.....</b>	<b>208</b>
	<b>Parada 7 – Ana Musidora – Sobre bordado e memórias .....</b>	<b>211</b>
	<b>Parada Final – Carta para Musa Michelle Mattiuzzi.....</b>	<b>214</b>
5.4	SOBRE DEVIR E FAGOCITAR .....	216
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>220</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>227</b>
	<b>ANEXOS .....</b>	<b>235</b>
	<b>ANEXO A – ENTREVISTAS .....</b>	<b>236</b>
	<b>ANEXO B – DRAMATURGIAS.....</b>	<b>306</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Essa pesquisa começou quando eu tinha uns seis anos, estava assistindo à novela *Sinhá Moça*, protagonizada por Lucélia Santos e, como qualquer criança naqueles anos 80, identificava-me totalmente com a protagonista. Mas em algum dia me dei conta que não parecia em nada com ela e que, se eu tivesse nascido naqueles 1800 e algum coisa, não desfrutaria da liberdade. Acho que foi naquele dia em que me descobri negra.

Não.

Essa pesquisa de doutorado começou quando na adolescência o rapaz, por quem eu tinha paixão, platônica falou que uma mulher para ser bonita tinha que ter cabelos que batessem no meio das costas. Naquele dia reconheci uma falha imensa, afinal, com os processos de alisamento desastrosos pelos quais eu me submetia, meus cabelos não passavam dos ombros.

Não.

Essa pesquisa de doutorado começou numa tarde de sábado, quando eu já era uma jovem adulta, estava esperando um ônibus numa rua pouco movimentada. Um garoto negro, como eu, me jogou uma pedra, xingando meu cabelo de pixaim. Há poucas semanas, eu tinha cortado sozinha meus cabelos e tirado o alisamento de toda uma década.

Não.

Essa pesquisa de doutorado começou numa noite no Teatro Castro Alves, quando, pela primeira vez, usei um turbante e fui assistir a um espetáculo. Um colega me parabenizou porque finalmente eu estava vestida como uma mulher negra.

Essa pesquisa começou quando, no semestre no Mestrado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, estudando a encenação do corpo na obra de Clarice Lispector, uma amiga informou de que aconteceria o Congresso Baiano de Pesquisadores Negros e eu devia me inscrever. Prontamente fui para o site e naquele momento senti um desconforto: iria eu para aquele evento falar de uma consagrada autora, que não era uma mulher negra. E foi naquele momento que tive uma dimensão do ruído do meu corpo com a personagem que investigava, Lori, de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*.

Posso dizer que esta tese, que aqui se apresenta, é fruto desse trajeto tortuoso de compreender-se uma mulher negra, com seus afetos e desafetos, enfrentamentos, inquietações intelectuais e produção de discursos de si para deslocar os textos construídos sem que tivesse controle. Assim, a ida para a criação artística se deu como uma tomada de posse dos conflitos e potencialidades, como um lugar de mapear essas expectativas: afinal o que é vestir-se como

uma mulher negra? Que ódio move a mão que me apedreja? Para qual corpo se destina o afeto? Qual o nosso lugar na história que é contada nos livros, museus, produções culturais de massa? Carreguei essas indagações para dentro da sala de ensaio e depois para essa pesquisa.

Interessada em pensar sobre os mecanismos de subalternização e a criação de estratégias de desestabilização empregadas pelas vozes das margens passei a participar dos encontros quinzenais do Grupo de Pesquisa em Cultura e Subalternidade, do Pós-Cultura (UFBA), ao longo de 2015. Os encontros do grupo estimularam uma reflexão sobre a formação das identidades e das diferenças, de forma intrincada e interdependente. Nos anos de 2015 e 2016, apresentei trabalhos nos GTs de Cultura e Arte, tanto partilhando o processo criativo do espetáculo *Isto Não É Uma Mulata*, bem como algumas reflexões iniciais sobre a performatividade de mulheres negras.

Ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, em maio de 2017, dentro da Linha de Pesquisa em Dramaturgia, História e Recepção, sob a orientação da Prof. Dra. Cássia Lopes. De lá para cá, tive a oportunidade de participar das três edições do Fórum Negro das Artes Cênicas, compartilhando experiências sobre a pesquisa e fazendo comunicações. Em 2020, participei do grupo de pesquisadores negros que iniciou, ao longo da pandemia, na *websfera*, o ciclo *Estudos em Teatro Negro*, abordando temáticas diversas referentes à cena brasileira e Diaspórica. Esses espaços foram caros ao longo da pesquisa, tanto por criar momentos de compartilhamento, aprimoramento das questões, trocas de experiências com outros artistas, bem como colocar a pesquisa em movimento. Movimento esse que conduziu todo horizonte do trabalho mais para dentro dos Processos Criativos em Artes Cênicas ou do Corpo do que para as discussões nos horizontes da Dramaturgia.

A questão que apresentei no projeto de pesquisa, iniciando o desenvolvimento desta tese foi: como por meio da cena, autoras negras, implicadas presencialmente na cena, reinventam a si, denunciando os estereótipos e narrativas históricas criadas para o grupo do qual fazem parte; e como esse percurso subjetivo dialoga com o de outras criadoras contemporâneas, que se implicam na cena, revisando as lógicas impostas aos seus próprios corpos: diante dos olhos do outro, recriam sua existência.

Logo no início do trajeto, em disciplina com o Prof. Dr. Luiz Marfuz, fui chamada atenção para o fato que: estava interessada em observar autoras que estivessem implicadas na cena com seus corpos, presenças, voz – autoras atrizes, performers, bailarinas-coreógrafas. Ele perguntou-me e você? Essa provocação me despertou o olhar para dentro dos meus processos criativos – analisá-los e revisitá-los como o terreno de percepção dos mecanismos de fabular

um mundo e se reinscrever. Ele me fez uma pergunta ainda mais simples: “as suas peças mudaram sua vida?”.

A resposta foi: sim. Quando ingressei no Doutorado, estava circulando em festivais com o espetáculo *Isto Não É Uma Mulata* já há quase dois anos e estava ensaiando um novo trabalho, *Sobretudo Amor*. A entrada na sala de ensaio, a criação da dramaturgia, o desenvolvimento de experimentações em outras linguagens artísticas como confluência para criação do espetáculo, as conversas em ensaios abertos, as apresentações e retornos do público ao final de cada espetáculo – tudo isso foi transformador. Alterou meu lugar no mundo. Colocar-me em cena, diante do público, foi também rever-me e fazer escutar minha voz. E nada disso é meramente individual – moldar esses lugares de fala foi abrir espaços de existência para além de mim, para as outras.

A hipótese que apresentei nesta pesquisa foi que, através da produção estética, na qual o corpo é plataforma de criação e discussão, mulheres negras, sujeitos historicamente subalternizados, reinventam suas existências e se conhecem. Esse conhecer perpassa acessar memória e história, como uma produção ativa de reconstruir, com imagens e ideias atuais, as experiências do passado – afetando o olhar com o qual se olha o que já foi vivido (EVARISTO, 2012). Conceição Evaristo nos diz que “a palavra poética, ao lembrar o passado e ao sonhar o futuro, pode inventar outro destino para o homem” (2012, p. 3). Interessou à pesquisa investigar os caminhos de como a cena pode ser um lugar para reelaborar e reterritorializar, sobretudo produzir conhecimento sobre si e sobre o mundo. A questão da identidade e diferença como um ponto de visão de si pelas artistas negras também mobilizou a pesquisa, observando os tensionamentos destes pontos com o espaço da cena, que também é uma plataforma para conhecimento de si e afirmação de autonomia.

A pesquisa parte da compreensão de que houve uma construção histórica de uma identidade para mulheres negras subalternizadas, na qual muitas vezes as artes, nas mais diferentes linguagens, tiveram papel estratégico. Nesse horizonte, as práticas de performance negra trazem um compromisso de recuperação da humanidade subtraída do sujeito negro, afirmação de sua voz, de sua subjetividade, das epistemologias africanas e diaspóricas, seja por operações discursivas, seja por operações poéticas/estéticas.

O corpus da pesquisa parte da revisão dos processos criativos dos espetáculos *Isto Não É Uma Mulata* (estreia em novembro de 2015) e *Sobretudo Amor* (estreia em julho de 2017). A partir dessas duas obras autorais, que abordam estética e politicamente questões coletivas, tecer um diálogo com obras autorais de criadoras negras baianas contemporâneas,

compreendendo que há uma cena de artistas mulheres que desenvolvem trabalhos autorais e solo, abordando questões de identidade, de modo interseccional e performativo. Observei pontos de entrelaçamento com obras de outras criadoras negras contemporâneas, do Teatro, da Dança e da Performance Art: Ana Musidora (SP), Débora Almeida (RJ), Jack Elesbão (BA), Keila Serruya Sankofa (AM), Laís Machado (BA), Priscila Rezende (MG) e Renata Felinto (SP). Também se inclui o trabalho de Musa Michelle Mattiuzzi (BA/SP). O que chamo de entrelaçamento consiste numa série de recorrências de pontos de passagens no discurso das obras, nas estéticas, nos enfrentamentos e as motivações artísticas.

Ainda durante a concepção do espetáculo *Isto Não É Uma Mulata*, deparei-me com o ensaio da pensadora indiana Gayatri Chakravorty Spivak, *Pode o Subalterno Falar?*, e motivada pelas reflexões em torno das condições de produção de discurso dos sujeitos subalternizados em sociedades, ainda movidas por princípios coloniais, como o patriarcado, as opressões de raça e classe, trouxe para a pesquisa a pergunta: pode a mulher negra falar no contexto da arte brasileira?

Diante de séculos de invisibilidade na base da pirâmide social brasileira ou do imaginário forjado a partir das teorias racistas do século XIX ou modernismo antropofágico, a mulher negra até o presente não pôde falar por si, nem mesmo nas artes: a mulher negra foi falada. Na contemporaneidade, há uma emergência das discussões sobre identidades e vozes historicamente silenciadas, sendo as artes cênicas, na pluralidade de suas estratégias, um campo de performar novas invenções de si e afirmação de subjetividades negadas. A hipótese desta pesquisa é que, no campo das artes cênicas, mesmo dentro do recorte do teatro negro, é um momento histórico de insurgência das vozes e criações de mulheres negras, apresentando novos discursos de si no palco da cena.

Claro que estão presentes e pulsantes as estratégias de subversão, de empoderamento das comunidades negras, de fortalecimento do discurso de gênero e raça, avançando em conquistas de reparação histórica ainda muito pontuais e abertura de canais próprios de visibilidade e voz. Stuart Hall nos sinalizou que a vida cultural no Ocidente, sobretudo, tem sido marcada pelas vozes das margens e que nas expressões culturais populares, conter e resistir são tensões constantes (2003)<sup>1</sup>. A pulsação criativa, propositiva e revolucionária de sociedades pós-coloniais, como a brasileira, tem nos grupos negros espaço de produção e provocação de fissuras na hegemonia cultural.

---

<sup>1</sup> HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra. In: *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Liv Sovik (org); Trad. Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

Considerando o lugar determinante que as comunidades negras têm na criação da cultura brasileira, ainda que possamos problematizar de que maneira as produções desses grupos foram cooptadas e apropriadas pelo centro hegemônico, pareceu-me potente indagar sobre a posição da mulher negra enquanto criadora, enquanto autora e não apenas tema.

No primeiro capítulo da tese, foi importante fazer uma revisão bibliográfica, a fim de observar especificamente o contexto do Teatro Negro no Brasil – sua emergência na primeira metade do século XX, seus compromissos e desdobramentos ao longo da segunda metade do século. Também no primeiro capítulo, discutimos à luz do conceito de pilhagem epistêmica (FREITAS, 2016), como mulheres negras estiveram presentes na produção de conhecimento e cultura no país, contudo, sem um lugar de assinatura ou prestígio dentro do mercado de arte. Com uma perspectiva genealógica, metodologicamente, este tópico não se propõe a fazer uma linha do tempo, mas enxergar o legado deixado pelas gerações de artistas negros anteriores, as estratégias, também os desafios e o que a cena contemporânea herda numa perspectiva poética e política.

A partir do emprego do conceito de imagens de controle, articulado por Patrícia Hills Collins e ferramenta de reflexão do feminismo negro, mapeamos os frequentes estereótipos, atribuídos a mulheres negras e a recorrência de sua utilização ainda hoje. O feminismo negro trouxe contribuições fundamentais para estruturação não apenas do primeiro capítulo, bem como trouxe ferramentas para as análises tecidas ao longo dos capítulos posteriores, especialmente as contribuições de bell hooks, Denise Ferreira da Silva, Grada Kilomba e Neusa dos Santos, entre outras intelectuais negras.

No segundo capítulo da tese, é analisado o processo de criação do projeto multilinguagens *Isto não é uma mulata*, que envolveu um espetáculo de teatro, uma exposição fotográfica e de ilustrações, um fanzine e um artigo, apresentado no Encontro Nacional dos Pesquisadores de Cultura, em agosto de 2015. O espraiamento em diferentes plataformas contribuiu para forjar uma crítica aos discursos hegemônicos de representação da mulher negra e a encenação de algumas questões existenciais de um feminismo negro, tangenciado pela interseccionalidade dos prejuízos gerados pelo machismo e racismo. Dedicada a explorar e colocar sob rasura a noção de representação, a obra faz uma alusão direta ao quadro de René Magritte e ao livro homônimo de Michel Foucault, *Isto Não É Um Cachimbo*, além de colocar em problematização a noção de miscigenação e democracia racial.

*Isto não é uma mulata* seguiu a linha de trabalho iniciada no espetáculo *Aprendizagem*, o corpo é a tela de apresentação, de presentificação do ser uma mulher negra e crítica às formas

de representação estandarizadas. Aqui refletiremos sobre o corpo como palco e campo discursivo, no qual as expressões se potencializam, estéticas se fazem visíveis e negociações são realizadas, nesse jogo entre posições dominantes e subalternas, propondo posturas insurgentes. A poética do espetáculo traz as discussões sobre representação, sem ensejar determinar o que é ser uma mulher negra – numa recusa a essencializações ou fechamentos, que não confluem na ontologia de ser humano.

*Isto Não É Uma Mulata* bebeu nos meus próprios incômodos, enquanto artista e emprega ironia e humor como estratégia de crítica ácida. O título do trabalho objetiva tangenciar alguns problemas: a etimologia e a genealogia do termo mulata, o colorismo e os múltiplos eufemismos empregados no vocabulário brasileiro para não afirmação da identidade racial negra, além da própria questão sobre a representação em si – seja na perspectiva artístico-filosófica, seja pela reflexão das estratégias de cena da obra.

Através de um aprofundamento nos elementos da cena, neste capítulo compreendemos como a obra sintetiza as imagens de controle, social e historicamente construídas em torno das mulheres negras e, ao encenar essas imagens e colocá-las em crise, tecer uma crítica à festividade da democracia racial, à miscigenação, bem como às estratégias de embranquecimento e às negociações em torno da visibilidade deste corpo. Dentro da obra e através da análise feita na tese, debatemos sobre a ideologia da miscigenação racial fundante das relações sociais no Brasil; as aparências – o dito fenótipo – determinam se o sujeito será reconhecido como negro ou branco, compreendendo que a negritude é algo a ser negado, disfarçado, embranquecido. Foram referências teóricas fundamentais neste capítulo o pensamento de Frantz Fanon, algumas reflexões dentro da obra de Gilberto Freyre, bem como de Stuart Hall.

Ao se tratar de uma performance na qual o corpo de uma mulher negra é o centro, essa dimensão discursiva é ainda exacerbada: um corpo negro historicamente inferiorizado por argumentações biológicas, justificando sua escravização e subalternidade por quase cinco séculos, dando base teórica e científica para o racismo e sendo a mulher, também limitada socialmente por sua diferença biológica, restringindo por esse motivo sua autonomia. A História e as experiências de vida cruzam meu corpo de performer<sup>2</sup>, que permito confessar, por meio da

---

<sup>2</sup> O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior (ZUMTHOR, 2018, p. 23).

dramaturgia, as vivências tão ordinárias, que fazem meu lugar de criadora negra único, mas também coletivo, gerando identificação em outras mulheres negras.

O processo criativo do espetáculo *Sobretudo Amor*, que também teve desdobramentos em outras linguagens artísticas no projeto *Cartografando Afetos*, é o ponto do terceiro capítulo da tese. Se em *Isto não é uma mulata*, as reflexões partem da estereotipação, das imagens de controle e de uma discussão sobre representação, aqui temos uma encenação da intimidade, dos afetos e é trazida para cena uma ambientação para colocar em debate a subjetividade, sob a perspectiva de mulheres negras. O espetáculo foi concebido em 2017, tendo como ponto de partida uma série de entrevistas com mulheres negras sobre afetividade. O projeto que gerou o espetáculo, bem como um minidocumentário e uma série fotográfica distribuída em formato lambe-lambe foi contemplado no Edital Setorial de Culturas Identitárias, da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e foi realizado de fevereiro a dezembro de 2017, contando com dez entrevistas com mulheres negras de diferentes idades, atuações profissionais, orientações sexuais e localidades de Salvador. Dessas entrevistas desencadeadas, foi iniciada a construção da dramaturgia do espetáculo *Sobretudo amor*, bem como desenvolvida uma série de imagens para lambe-lambes, que foram fixadas nas ruas da cidade, além de produzido um vídeo registro, sintetizando as conversas realizadas.

Nessa obra, são investigados os tensionamentos entre a produção de subjetividade e seus atravessamentos pelas questões estruturais, de modo lírico e poético. Todo projeto foi construído a partir da perspectiva de diálogo com mulheres negras, a fim de que a cena pudesse apresentar a confluência de vozes – memórias, experiências – embora, de modo indireto, sem garantir contornos de individualidades, tornando a voz da persona presente em cena plural.

Neste capítulo, pela moldagem da obra, discute-se a encenação da intimidade e o espaço da casa como uma construção histórica e política. Por ser uma obra que transita entre o diálogo e o lírico, num teatro que é político, mas também ritual, o capítulo aprofunda a reflexão sobre o íntimo como palco do mundo. E pela forma de concepção da obra, construída a partir de conversas, numa tessitura de vozes e da própria experiência autoral, integra neste momento da pesquisa a reflexão sobre as *Escrevivências*, termo cunhado pela escritora Conceição Evaristo, em consonância com as escritas de si e os teatros que tomam como ponto de partida os depoimentos e relatos pessoais.

Ainda compõem os temas do capítulo uma abordagem sobre a ancestralidade como um vetor criativo na obra, sobretudo como uma perspectiva filosófica e categoria analítica. São referências fundamentais para esse tópico o pensamento de Beatriz Nascimento, Diana Taylor

e Eduardo Oliveira. O nome do espetáculo, *Sobretudo Amor* aponta para um horizonte de re-humanização de sujeitos desumanizados pelo afeto: o amor como potência radical de transformação. Assim, a partir da própria dramaturgia emergem ferramentas de reflexão em consonância com autores como Muniz Sodré, bell hooks e Audre Lorde.

A ferramenta metodológica da entrevista foi explorada em *Sobretudo Amor*, numa perspectiva de conversa, com pontos de passagem: infância, adolescência, família, bairro em que nasceu, amores e amigos. Perguntas aparentemente vagas como foi sua infância, como foi o primeiro amor, eram aquecimento para que a conversa fluísse como numa deriva. Não se tratou de uma entrevista estruturada, tampouco muito conectada a um conjunto de perguntas que deveriam ser respondidas e aferidas. A premissa do encontro entre mulheres permite criar terreno para conversa, e nele as questões sobre as afetividades brotariam. Essa fluidez de diálogo, sem a formalidade de uma entrevista, foi construída e empregada ao longo das entrevistas com dez mulheres negras (definidas a partir de indicações e formando uma cartografia de mulheres negras com discussão aprofundada sobre subjetividades negras).

De modo semelhante, em 2020, já no contexto da pandemia, realizei sete entrevistas com as artistas negras com as quais identifiquei pontos de conexão entre as obras, procedimentos criativos e estéticas, principalmente questões enfrentadas nas obras. Diferentemente do processo criativo, em que as entrevistas se davam através de visitas em suas casas, gravadas em vídeo, desta vez, pelo contexto pandêmico e da própria multiplicidade de endereços das artistas, as entrevistas foram feitas através de videoconferências *online*.

Diferentemente das entrevistas do espetáculo, aqui reduzi as margens para derivas, procurando responder perguntas fixadas: início da vida artística, formação, como se percebeu como uma artista negra, qual o lugar da discussão racial e de gênero em suas obras, como percebe sua relação com o mercado da arte, como percebe a recepção de suas obras pelo público e comunidade negra, qual a sua urgência de criar por meio da arte. As entrevistas estão disponíveis na íntegra nos anexos da tese.

O que configura o quarto capítulo é a tessitura da cartografia, amalgamando estas conversas com transcrições das performances dessas artistas, num exercício de dramaturgia. Ou seja, retomo ao procedimento utilizado no processo criativo de *Sobretudo Amor*, deglutindo as conversas e criando a partir delas: contudo, neste caso, como numa viagem, a cada parada numa estação, o encontro com uma dessas criadoras, a atmosfera de suas obras e a preservação de suas falas. Essa escolha metodológica permitiu adensar os pontos de conexão entre as obras

e enxergar o conjunto das artistas, incluindo a mim, artista-pesquisadora, como um corpo único. Um corpo único não físico, mas político, poético e desejante.

*Mulheres Negras: (Auto) - (Re)invenções - Devires e criação de novos discursos de si nos corpos de criadoras negras* é uma pesquisa que cartografa os modos como nós, mulheres negras, nos refazemos na cena – num tempo que insiste em nos desfazer, ainda. A cena como um campo de luta e de ruptura. Também renascimento. Palco de história e memória.

## 2. PERFORMANCE NEGRA: *UMESBOÇO DE GENEALOGIA*

Nasci numa casa de mulheres. Mulheres negras. Não usávamos essa autodeclaração: negras. No final dos anos 70, quando nasci, ali no Centro Histórico de Salvador, degradado e agonizante em ruínas, quase todos eram pretos ou quase pretos. De tão pobres, de tão marginais. Minha avó sentenciava “o que escapa de branco, preto é” e assim, com outras palavras, demarcava o que éramos racialmente: esse corpo que se define por uma oposição, por não caber. Essa casa de mulheres era cheia de rigores, afinal aquele era um território considerado de “baixo meretrício”, onde era necessária muita distinção através do comportamento para demarcar seu lugar de diferença. Não sabia eu, muito menina, que aquela era uma casa de uma matriarca: não se usava esses termos entre nós. Mas era isso o que minha avó era, austera, misteriosa, religiosa e respeitada em todo seu entorno. “A mãe do delegado”, era como a chamavam e disso ela se orgulhava: ter garantido a um dos seus nove filhos o acesso ao ensino superior. Forte, dura e dona de mãos caprichosas, capazes de alimentar e, com isso afagar, também de transmitir cura e amparo. Assim era ela. Minha mãe, sua filha, era a artista, alegre, esfuziante e muito leve. Moravam comigo na primeira infância também duas tias. Ali em nossa rua, também morava uma benzedeira que espichava os cabelos das mulheres negras em sua porta com um fogareiro e chapa a ferro quente.

No Centro Histórico de Salvador, onde nasci e vivi grande parte de minha vida, acostumei-me a ver os quadros de mulheres negras desnudas. As mulatas, vendidas a turistas nacionais e estrangeiros. Também ali, habituei-me a ver as mulheres cis e trans saírem muito maquiadas, com roupas mínimas, irem para a batalha nas ruas, boates e navios no cair da noite. Tinha na frequência ininterrupta dos sons de tambores, a trilha musical de todas as noites, assim que a sonoridade do samba reggae caiu nas graças da indústria musical e, mais tarde, tornou o Pelourinho território pop, com a icônica gravação do clipe de Michael Jackson, nos anos 90. Ali, naquelas ruas, vi passar os blocos de Carnaval, as fantasias exuberantes numa época em que blocos afro e blocos de “índio” eram territórios comuns de pessoas negras e quando os blocos de trio não tinham nenhum constrangimento em vetar a presença de pessoas negras dentro de suas cordas. Ali também cresci indo às igrejas revestidas de ouro e imagens sacras, vendo a Coroação de Nossa Senhora, com anjinhos exclusivamente formados por crianças claras – de modo que eu nem pude cultivar o desejo de fazer parte daquele espetáculo.

Minha avó me deu os primeiros livros, desde a transição das primeiras histórias infantis até os livros do Romantismo que devorei, mesmo que a linguagem me soasse estranha e

distante. Minha mãe me deu as tintas, as cores e o papel para desenhar. E assim, elas me deram a vontade de fala, de escrita, de expressão, que hoje entendo como uma aspiração de autodefinição. De todo esse caldo, emerge essa artista pesquisadora que sou. Nos anos em que desenvolvi essa pesquisa, aprendi a reconhecer seja na minha obra seja a convergência de inúmeros pontos com as obras de outras realizadoras negras do meu tempo. Sendo que as questões desses trabalhos já vêm de muito longe, de muito antes dessa geração. A necessidade de autodeterminação de pessoas negras, de constituição de afetos e territórios de proteção. Cresci em ruas coloniais e se, por um lado, a paisagem comum que era meu habitat natural, por outro, ela me levou a perceber a manutenção da atmosfera de relações coloniais nessa cidade de Salvador, onde vivo e pesquiso, também nesse país, que me abriga e desterra. Aquela habitação ofereceu-me as ferramentas necessárias para observar a convivência entre tempos, um Brasil escravocrata e servil que teima em existir, mesmo que se cante a liberdade pressuposta para o agora.

Abro esse capítulo carregando por dentro das linhas as pedras do Pelourinho, os ecos dos fantasmas que se escutam naquelas igrejas construídas sob açoite, escrevendo nesse corpo que forjei, aspirando viver mais tempo que os muitos jovens, de minha geração, que morreram ali muito cedo. Assumo também, de pronto, esse lugar de pesquisadora-artista, que tece nessa tese olhar para si e para grande árvore da qual sou parte, não sei se fruto, se entrecasco, se folha. Árvore que se insere numa paisagem muito mais ampla, seja de habitantes de uma ex-colônia que se atualiza colônia a cada dia. Seja de pessoas negras em Diáspora. Seja dessa América erguida sob um apocalipse genocida e ecocida. Este é o horizonte de onde a história me atravessa, enquanto pesquisadora e artista – a história que se escreve também no momento da escrita desse capítulo. Walter Benjamin dizia que somente a humanidade redimida poderá apropriar-se do seu passado, o que não significa conhecer como ele de fato foi, mas arrancar a tradição do conformismo que quer se apoderar dela<sup>3</sup>. Benjamin pergunta:

---

<sup>3</sup> “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1987, p. 224-225)

Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. (BENJAMIN, 1987, p. 223)

A primeira citação dessa tese tem a tarefa de demarcar o horizonte pelo qual se dará a construção do pensamento aqui: enxergar como nossos corpos ecoam a história e criam pontos de fuga de suas determinações, imposições por meio do fazer artístico. Essa é também questão central da produção artística de mulheres negras: na medida em que o passado se mantém presente, seja nos traumas perpetuamente atualizados nas vivências cotidianas, quanto na urgência de colocar em posição crítica. De tão presente, o passado se mantém vivo na experiência de mulheres negras, na configuração da cidade, no baixo valor da vida. E a produção artística e intelectual de mulheres negras é extremamente intrincada com a necessidade de, em primeiro lugar, promover autodefinição e romper com todo um longo histórico de objetificação nos mais variados níveis, quanto colocar em crise as opressões internalizadas. Fazer escutar sua voz, ver sua expressão não é só um exercício de demarcação de posição no mundo e para o mundo, mas para si mesmo: afirmar para si sua própria condição humana e direito de existir<sup>4</sup>.

Esse capítulo se configura como uma genealogia<sup>5</sup> da performance de mulheres negras na Bahia e no Brasil, olhando e problematizando as condições e forças com as quais foi possível abrir os caminhos para a geração da qual faço parte possa realizar. Essa genealogia evoca uma cartografia de acontecimentos, forças e enfrentamentos através da história e para escrevê-la, entrelaço com o pensamento de intelectuais afrodiaspóricas e autores afinados com uma perspectiva crítica e decolonial.

---

<sup>4</sup> “Enquanto pessoas negras [...] temos que agir não só contra as forças externas que nos desumanizam, mas também contra os valores opressores que fomos obrigados a internalizar” (LORDE, Audre. *Sister Outsider*. posição 45)

<sup>5</sup> A opção teórica pela genealogia marca uma adesão ao pensamento de Michel Foucault, que por sua vez, utiliza a genealogia nietzschiana, propondo que se faça uma história, na destruição das evidências, na introdução da descontinuidade, ressurgindo o acontecimento e confrontando com qualquer noção de essência. A tarefa do genealogista parte de um olhar demorado sobre os documentos que narram o cotidiano, o que está disperso nos acontecimentos. É reconhecer a multiplicidade de tempos, as virtualidades sem rosto. LEMOS, Flávia Cristina Silveira e CARDOSO Jr., Hélio Rebello. *A Genealogia em Foucault: uma trajetória*. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822009000300008>. Acesso em: 15 jan. 2021.

## 2.1 E SE AS COMMODITIES FALASSEM?

“E se as commodities falassem?” é uma pergunta apresentada pelo pensador afro-americano Fred Moten<sup>6</sup>, ao estabelecer uma leitura crítica dos tópicos de *O Capital*, de Karl Marx, na abordagem sobre o colonialismo e a escravização de africanos nas Américas, como parte fundamental das engrenagens do capitalismo e, portanto, também da Modernidade. Naquele contexto, as pessoas escravizadas não eram só parte integrante do sistema de plantação, mas eram indissociáveis do mesmo. Essa pergunta, recuperada por Moten, aponta tanto para retomar os processos de desumanização de pessoas negras, transformadas em bem móvel, objeto integrante da engrenagem dos grandes engenhos e plantios, quanto também que tipo de subjetividade se forja nessas condições de existência. O que se projeta nessa fala, se ela pudesse ser feita? E em tempos de liberdade, o que aqueles que descenderam das commodities falam? Essas perguntas e as possibilidades de resposta acompanham esse capítulo, bem como são centrais para os trabalhos artísticos observados nessa pesquisa, ao longo dos próximos três capítulos.

Grada Kilomba, em *Plantation Memories* (2018)<sup>7</sup>, indagou o que a figura da escravizada Anastácia diria se não tivesse sido silenciada com uma máscara de Flandres. Os colonos ouviriam sua voz? A fala e o silêncio, segundo a psicanalista portuguesa, faziam e ainda fazem parte de um projeto análogo: o ato de falar e de ser escutado parte de uma negociação entre os sujeitos falantes e seus ouvintes. Ouvir é, neste sentido, um ato de autorização a quem fala. Fred Moten traça questionamentos sobre as condições de subjetividade para quem por séculos foi considerado commodity e se apercebe sujeito. Que modelo de sociabilidade nasce daí? Que segredo não revelado eclode quando essa condição de fala surge e junto com ela também a noção de vida privada.

Moten usa a expressão “gramática do sofrimento”, que envolveria as temáticas e modos de produção das obras, mas também os atravessamentos carregados no próprio ato de falar. Interrupções, muxoxos, ruídos, modulações de voz, expressões, duplos sentidos, camuflagens entre dizer e desdizer, negociação entre uma subserviência involuntária e uma violência represada são alguns elementos constantes a serem observados, entre outros que emergem como rupturas no silêncio imposto e na produção de si num mundo antinegro. As interdições por

<sup>6</sup> MOTEN, Fred. 2003. *In The Break*: University of Minnesota Press. Accessed October 17, 2016. ProQuest Ebook Central. Created from utxa on 2016-10-17 13:15:55.

<sup>7</sup> KILOMBA, Grada. *Plantation Memories: episodes of everyday racism*. Münster: Ebook UNRAST Verlag, maio 2018.

séculos e as próprias configurações do poder hoje trazem implicações para as condições e modos da fala: o que preciso fazer para ser escutada? E qual o lugar da performance artística nesse horizonte de ruptura com um estado de coisas que promove sujeições?

Moten (2016) afirma que a história dos afrodescendentes nas Américas é um testemunho de que os objetos resistem: as cenas de sujeição, de sofrimento, de objetificação são revisitadas, numa constante negociação entre hipervisibilidade e ocultamento. Essas cenas são fundamentais para história da performance negra nas Américas, com descendentes de pessoas escravizadas, mas para todo o horizonte de sua existência num mundo derivado da colonialidade: a dor é frequentemente restaurada, retomada, denunciada e teatralizada.

Nesse horizonte, o pensamento de Saidiya Hartman coloca em crítica as representações da violência sobre o corpo negro, mesmo quando há um horizonte crítico. Na introdução do livro *Scenes of Subjection*, a estudiosa sinaliza sua recusa a descrever cenas de violência sobre o corpo de uma mulher negra por considerar essa prática banal e por demais familiar<sup>8</sup>. Na avaliação da autora, existe uma rotinização do sofrimento de pessoas negras desde o período colonial, com pouca variação no presente. Mesmo com a mudança de status social (saída da condição de commodity, bem móvel para condição de sujeito), a sociedade burguesa moldou-se de modo que há presunção de culpabilidade das pessoas negras em situações jurídicas<sup>9</sup> e a falta de efetividade na igualdade de direitos entre pessoas negras e brancas, mantém a representação do corpo negro em horizontes de violência, subalternização, desumanização.

Hartman lança um questionamento em torno da noção de liberdade – como um valor utópico, ainda sonhado e aspirado pela população negra na América. Para autora, a narrativa do progresso, com a chegada da liberdade, contrasta com a percepção comum entre pessoas negras de que vivem sob um regime distinto da escravidão, mas ainda não uma experiência de liberdade e igualdade. Numa sociedade miscigenada, como a brasileira, erguida sobre um projeto de democracia racial, uma afirmação dessa natureza seria mais complexa junto ao senso comum, pela própria dificuldade dos afrodescendentes se perceberem como negros. Porém o Brasil possui uma das maiores populações carcerárias do mundo (3ª colocada no *ranking*), com 758.676 pessoas em unidades prisionais no país (dados do Levantamento Nacional de

---

<sup>8</sup> "Are we witness who confirm the truth of what happened in the face of the world-destroying capacities of pain, the distortions of torture, the sheer unrepresentability of terror, and the repression of the dominant accounts? Or are we voyeurs fascinated with repelled by exhibitions of terror and sufferance?" (HARTMAN, 1997, p. 9)

<sup>9</sup> No contexto estadunidense, de acordo com Saidiya Hartman, a inferioridade de pessoas negras deixou de ser um padrão legal, porém a partir de estratégias do racismo estrutural, a população negra manteve-se subjugada dentro de um corpo político. A 13ª Emenda da Constituição Americana nega a escravidão, mas deu margem a outros regimes de servidão atualizados e camuflados, mantendo a população afro-americana como cidadã de segunda categoria.

Informações Penitenciárias do Governo Federal, em janeiro de 2020<sup>10</sup>). Desse horizonte, 66,7% das pessoas encarceradas são pretas e pardas (dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública)<sup>11</sup>.

Esse sobrevoos aparente para fora da arte, no caso da expressão artística e produção de si por pessoas negras, é um mergulho para dentro de horizontes comuns a urgências de falas e pautas, que se expressam nas obras das mais distintas linguagens. Ainda que em tempos de liberdade – mesmo que tardia ou frágil –, as representações sobre corpos negros se dão em horizontes de subalternidade, mostrando ser ainda provisória a condição de emancipação das existências negras. Para Hartman, a aparição dos sujeitos subalternizados se dá dentro de uma produção de pensamento que é de elite: os espaços de possibilidade de fala, aquilo que estamos autorizadas falar, onde somos autorizadas estar. Os documentos que enredam a história ainda são moldados e produzidos por mãos brancas – mesmo aqueles aparentemente aliados, que narram crimes e violações, por vezes também em suas narrativas, produzem barbarismos. Para o pensamento de Hartman, ao pensar a construção de discursos por pessoas negras ou sobre pessoas negras, é importante reconhecer que a história do dominante para ser consolidada precisa da reclamação dos sujeitos subalternizados. Como um antagonismo necessário para existência de determinadas estruturas de poder.

Para pensar a performance negra faz-se necessário reconhecer esse primeiro horizonte no qual as condições de produção se dão, bem como observar que as produções emergem também uma urgência de quebra a essas condições dadas. Como um rompimento, uma transfiguração necessária para que o projeto de desumanização e commoditização de povos negros (e dos originários) possa ser fragilizado. Nos próximos capítulos dessa pesquisa, o olhar será voltado para compreender como esteticamente as obras de mulheres negras contemporâneas se lançam nesta direção, engajando seus corpos – assim, mais adiante vamos pensar como esteticamente, as obras friccionam essa gramática colonial construída e a crise do projeto de modernidade, que exclui a presença negra (ou a reduz à força de trabalho necessária para produção das commodities a serem vendidas no Velho Mundo).

A filósofa Denise Ferreira da Silva considera que há toda uma lógica global de subjugação racial que tem papel crucial para o capital, como uma ferramenta das mais eficazes e consistentemente empregadas mesmo na atualidade. Na obra *A Dívida Impagável*<sup>12</sup>, a

---

<sup>10</sup> Matéria do Portal de Notícias do Governo Federal. Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/justica-e-seguranca/2020/02/dados-sobre-populacao-carceraria-do-brasil-sao-atualizados>. Acesso em: 02 mar. 2020.

<sup>11</sup> Anuário Brasileiro de Segurança Pública. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/10/anuario-14-2020-v1-interativo.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2020.

<sup>12</sup> SILVA, Denise Ferreira. *A dívida impagável*. Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

estudiosa afirma que os eventos globais que mobilizam as renovadas políticas de identidade não afetam as lógicas de expropriação dos recursos. São citados pela autora: “a invasão do Afeganistão e do Iraque, no início deste século, os conflitos incessantes na República Democrática do Congo, e depois, no Sudão, Nigéria, Etiópia, Eritreia, e agora, a guerra na Síria, Yemen, e outros conflitos de baixa intensidade midiática, que se observam no Haiti, Jamaica, Colômbia, Venezuela, México” (SILVA, 2019, p. 36). As políticas da diferença enquanto oposição, antagonismo mantêm-se vivas, ativas e imperando sobre a ordem do mundo.

E é nesse horizonte que, para Silva, as poéticas de mulheres negras revelam uma potência de ruptura epistemológica: “a poética negra feminista vislumbra a impossibilidade da justiça, a qual, desde a perspectiva do sujeito racial subalterno, requer nada mais nada menos do que o fim do mundo no qual a violência racial faz sentido, isto é, do Mundo Ordenado diante do qual a decolonização, ou a restauração do valor total expropriado de terras nativas e corpos escravos, é tão improvável quanto incompreensível” (SILVA, 2019, p. 37). Para autora, a produção de mulheres negras convoca a instauração de outro tempo, a ruptura com a noção de separação e ordenamento e afirmação das noções de implicação e afetação, compreendendo que estas produções desestabilizam as noções de representação – por aspirar romper com a perspectiva do corpo de produção (do desejo e sua consequência, a procriação) e com a violência que circunda a existência dos corpos negros<sup>13</sup>.

Em convergência com o pensamento de Hartman e Moten, Silva aponta como potente a recusa à representação – fora da letra, fora da fala organizada, rompendo com os espaços controlados de expressão pela estrutura de poder branca. Abrir-se a esse conjunto de recusas não resolveria a violência colocada, a gramática consolidada, mas também apontaria para uma saída do lugar dado negro-branco. Dentro do pensamento da filósofa brasileira é reiterada a noção de que a fala da súplica fortalece o lugar e a expressão do mestre/ senhor/ colono/ branco. E a poética de mulheres negras, calcada no corpo, o corpo da exterioridade, da espacialidade, o corpo que existe em excesso, que não aspira uma anulação em nome da mente, é o território que possibilita a resistência e a reexistência:

---

<sup>13</sup> “[...] o corpo negro é dado à representação como já sendo o corpo da violência, o corpo escravo, o corpo empregado, o corpo linchado da criança negra, o corpo feminino, e o corpo masculino. Sempre-já como da pessoa negra violada/violenta pelo sempre já valorizado/protegido outro(a) branco(a) – isto é, um corpo somente capaz de significar as arquiteturas jurídico-econômicas da Escravidão, do Patriarcado e do Capitalismo. Este é o meu ponto: o excesso que é a violência nunca-exposta, a violência resolvida pela lei, pelo estado, contida pela sociedade civil hegeliana, entra na própria constituição das categorias políticas, como negridade e branquidade, empregada doméstica e dona de casa, nativo e colonizador, senhor e escravo.” (SILVA, 2019, p. 70).

[...] o corpo sexual feminino, o descritor de um excesso (em relação à produtividade jurídica, econômica e simbólica) cósmico, quero dizer, infinito (por ser imensurável), abre a possibilidade para uma crítica radical do presente-global capaz de escapar das armadilhas da diferença cultural. Por um lado, como o traço irresolúvel de um Outro desejo, este corpo desestabiliza apropriações imediatas da figura da Mulher, justamente nas quais a própria encontra-se contida pela imposição patriarcal da maternidade. Além disso, assim como no esquema triplamente produtivo – (a) *como* a trabalho (morto) escravo da acumulação primitiva; (b) *como* a empregada doméstica, a trabalhadora do setor de serviços, funcionária da fábrica, a diarista; e (c) *como* a reprodutora de trabalhadores –, o corpo da mulher negra conserva a possibilidade de um Outro desejo. Um desejo que não pode alimentar a maquinaria do capitalismo global ou as críticas ao mesmo tempo porque o texto político fundamental aos dois campos não a contempla. Fora do Patriarcado e fora da História (as narrativas do sujeito transparente [a coisa da interioridade e da liberdade]), o desejo prometido pelo corpo sexual feminino continua como um guia ainda por ser delineado para uma práxis radical, a qual também é uma crítica racial e uma intervenção feminista capazes de confrontar os efeitos de subjugação produzidos pela apropriação da mulher subalterna global em nome da liberdade. (SILVA, 2019, p. 76-77, grifos da autora)

Dentro do pensamento da filósofa brasileira, o corpo da mulher, mais ainda o corpo da mulher negra e da mulher nativa, não são representáveis, especialmente quando rompe com a figuração do desejo: essa ruptura torna possível o surgimento de novos textos. Importante observar que essa noção de que as mulheres não são representáveis refere-se à perspectiva da língua, bem como dos espaços jurídicos e não necessariamente uma perspectiva de representação no horizonte artístico, mais ainda nos nossos horizontes das artes cênicas. Nas palavras de Denise Ferreira da Silva, a poética radical feminista é uma práxis radical por dissolver as separações e exigir decolonização:

Uma reconstrução do mundo através da restauração do valor total sem o qual o capital não teria prosperado e do qual ainda se sustenta. Entretanto, ao mencionar o termo reconstrução não me refiro à reparação ou à restituição de uma determinada quantia que corresponda ao que o capital mercantilista e o capital industrial adquiriram através da expropriação colonial desde o século XVI. A decolonização exige a implantação de outras arquiteturas jurídico-econômicas de retificação através das quais o capital global restaura o valor total que continua a derivar da expropriação do valor total rendido pela capacidade produtiva do corpo do escravo e da terra do nativo. (SILVA, 2019, p. 96-97)

Contudo a Poética Feminista Negra apontada pela filósofa como um projeto radical de ruptura convive com a gramática ainda muito consolidada para determinação de pessoas negras, seja na violência simbólica, seja na violência da expropriação das forças, seja na contínua

banalização das vidas. Porém, como apontou Moten, os objetos resistem e atravessam o tempo em sua recusa de ser um fetiche.

## 2.2 IMAGENS DE CONTROLE

Sou uma criadora e mulher negra e o encontro dessas duas identidades implicaram numa produção, que carrega alguns desafios e horizontes. A produção artística nasce de uma aspiração ontológica – poder existir, ser mais e romper com os moldes que ao longo da vida me foram apresentados. Essa tese parte do olhar para dois processos criativos meus, *Isto Não É Uma Mulata* (2015) e *Sobretudo Amor* (2017), que nasceram a partir de uma série de inquietações e urgências de fala sobre essa condição de mulher negra e aspirações para um devir. Essa tese revisita esses dois trabalhos e suas premissas, lançando um olhar para as obras e experiências autorais de mulheres negras na cena contemporânea brasileira da última década (anos 2010), a fim de observar percursos, conexões e os modos de produção de discurso de nós criadoras, na busca de colocar sob rasura os discursos historicamente forjados e cristalizados fazem da sua produção um reposicionamento no mundo.

Ao nos colocarmos em cena, presencialmente nas obras, somos movidas por alguns pontos em comum: a emergência de uma necessidade pungente de fala, de expressão e de promover uma fragilização de conformações justapostas ao meu corpo. Essa produção está envolvida numa rede de conexões, nas quais nós, mulheres negras autoras, em nossa condição de fala/escrita/produção, fazemos enfrentamento à estereotipação. E é nesse sentido que encontro o conceito de imagens de controle, cunhado pela socióloga afro-americana Patricia Hill Collins e a urgência de desmontá-lo artística, intelectual e politicamente para poder (re)existir.

Ao longo dos anos de colonização, uma semântica foi forjada para definir e delimitar os corpos, seus territórios de atuação e papéis. Nesse vasto vocabulário de determinações e marcações pejorativas que justificaram a escravização, objetificação e as práticas de sujeição, muitas delas conservadas ainda hoje, séculos depois. Um amplo espectro de imagens se fixou e infiltrou, afetando os modos como as pessoas negras enxergam suas possibilidades de existência nos espaços simbólicos (nas representações nas diversas linguagens artísticas, na construção de políticas, nas ciências humanas e sociais). A cientista social e feminista negra afro-americana Patricia Hill Collins introduz a noção de imagem de controle, que é

independente da realidade subjetiva de qualquer mulher, mas se configura num sistema de ideias:

A ideologia dominante na era da escravidão estimulou a criação de várias imagens de controle inter-relacionadas e socialmente construídas da condição de mulher negra que refletiam o interesse do grupo dominante em manter a subordinação das mulheres negras. Além disso, como negras e brancas eram importantes para que a escravidão continuasse, as imagens de controle da condição de mulher negra também funcionavam para mascarar relações sociais que afetavam todas as mulheres. (COLLINS, 2019, p. 140)

Hill Collins sinaliza que tanto mulheres negras quanto mulheres brancas estão inseridas num espectro de imagens de controle, com os quais ao longo de sua vida precisarão colocar em fragilidade para poder constituir sua existência. Aquilo que o feminismo negro fundamentou com o termo de imagem de controle, frequentemente nomeamos como estereótipo, contudo a contribuição das pensadoras afro-americanas avança para compreender como essa série prefixada de funções ou características para as mulheres negras estão a serviço de uma estrutura mais ampla, como parte da engrenagem para o bom funcionamento do poder. Entre os exemplos de imagens de controle elencados por Patricia Hill Collins estão a *mammy*, a matriarca, a *hoochie*, a mãe solteira dependente do Estado. A *mammy* é a babá, a responsável pela nutrição, a ama de leite, a que oferece o seio para o filho de outra mulher, é a que cuida da casa, do alimento dos outros, não de si própria. É aquela para quem se diz a frequente frase dos senhores contemporâneos “é parte da família”, não como um ser humano, mas como uma móvel, algo da casa que fica guardado naquele quarto cheio de coisas amontoadas lá no fundo da casa. Hill Collins sinaliza que, num contexto atual, a figura da *mammy* se atualiza mesmo para as mulheres negras de classe média, nível superior: dela se espera o papel conciliador, de resolver os conflitos entre os negros e brancos, entre as classes.

Mesmo que a mulher negra já não esteja inserida num contexto de subalternidade, a imagem de controle da *mammy* resiste e é utilizada na expectativa de que mulheres negras sigam servindo numa perspectiva de doação, nutrição, cuidado da comunidade, apaziguamento ou mesmo de *tokenização*<sup>14</sup>. A imagem de controle formata um horizonte de expectativa de qual

<sup>14</sup> No debate racial, o termo *token* ou *tokenização* é a atribuição de uma relação de afetividade, amizade ou parceria com pessoas negras como um escudo de proteção para pessoas brancas, deixando assim de evidenciar comportamentos e práticas sistemáticas racistas. Frases como “eu até tenho amigos negros” são frequentemente usadas por pessoas brancas ou socialmente brancas, para se eximir do racismo. A *tokenização* é empregada para que o branco negue sua deformação política, bem como para camuflar relações de opressão. O termo é empregado não somente por pessoas negras, mas também por outras minorias raciais. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/apenas-um-a-tokenizacao-no-mercado-de-trabalho/>. Acesso em: 25 ago. 2020.

deve ser o comportamento das mulheres negras e, no caso da *mammy* e suas atualizações ao longo da história, o esperado é o comportamento de apaziguamento e conciliação.

Se a *mammy* é assexuada e o corpo do trabalho maternal, sem sexo, sem apelo que atenda ao desejo do homem branco, a *hoochie* é a mulher negra hipersexual, lasciva, incontrolável. É a mulata, que será mais profundamente debatida nos próximos capítulos desta tese. É insaciável, diabólica, desvia os homens do seu bom caminho. É insaciável e é designada pelas formas hiperbólicas do seu corpo. Mesmo num momento de amplo debate feminista, a *hoochie* está mais viva do que nunca na indústria cultural, especialmente nos videoclipes de artistas masculinos da música pop.

A matriarca apontada por Patricia Hill Collins é um pouco mais delicada de ser vista como uma imagem de controle, especialmente em contextos brasileiros, por estar atrelada a uma perspectiva positiva – mas nem por isso, deixa de merecer um atento olhar crítico: a mulher forte, decidida, que recusa a passividade e faz tudo por seus filhos – mas também por isso, é estigmatizada como pobre, marginal, de baixa moral, castradora dos homens em seu entorno e cuja sexualidade é descontrolada. Assim como a matriarca, a mãe dependente do Estado é uma mãe sem o “alicerce” da figura masculina, contudo, ainda mais depauperizada, é a que necessita de interferência sobre a própria sexualidade, por ser uma parideira desenfreada, com muitos filhos ou, tanto pior, a que “faz filhos” para serem sustentados pelos programas de redistribuição de renda do Estado. É frequentemente citada nas conversas no senso comum como uma responsável pelo atraso de uma nação ou merecedora de políticas públicas mais incisivas de controle da natalidade. Em comum a todas, é o controle do corpo e a maternidade negra como assunto público.

*A mammy* é comumente retratada como uma mulher obesa de pele escura e características tipicamente africanas – em resumo, como parceira sexual inadequada para os homens brancos. É assexuada e, portanto, livre para se tornar mãe substituta dos filhos que não teve por meio de sua própria sexualidade. *A mammy* é o exemplo mais claro da divisão entre sexualidade e maternidade presente no pensamento masculinista eurocêntrico. Em contraste, tanto a matriarca quanto a mãe dependente do Estado são seres sexuais. A sexualidade delas, porém, está ligada à fecundidade, e essa ligação constitui uma das razões fundamentais pelas quais elas são imagens negativas. A matriarca representa a mulher sexualmente agressiva, que castra os homens negros porque não lhes permite assumir o papel de patriarcas negros. Ela se recusa a ser passível e, portanto, é estigmatizada. Da mesma forma, a mãe dependente do Estado representa uma mulher de moral baixa e sexualidade descontrolada, fatores identificados como causa de seu estado de pobreza. Em ambos os casos, o controle das mulheres negras sobre sua sexualidade e sua fecundidade é conceituado como antitético aos interesses da elite masculina branca. (COLLINS, p. 158-159)

A intelectual brasileira Míriam Garcia Mendes fez um mapeamento das personagens negras recorrentes, lançando um olhar para literatura dramática produzida no século XIX, momento fundamental de construção de uma identidade nacional brasileira, ainda mantida em diversas obras cinematográficas e televisivas. Os personagens negros figuram atrelados ao cativo, não existindo para além daquele espaço. Se já não estamos mais nas páginas dos livros de Martins Pena ou José de Alencar, atentamente relidos por Mendes e reconhecidos como autores que produziram personagens negras num contexto de estereotipação, não necessariamente derrubamos definitivamente esses modos de representação nas artes dramáticas brasileiras. As figuras estereotipadas que povoam a literatura dramática são criações que personificam as imagens de controle, dando-lhes ação, função e contribuem para a manutenção de opressões e de um certo horizonte de comportamento esperado para pessoas negras, mais especificamente de mulheres negras.

As imagens de controle cumprem eficientemente seu papel quando são internalizadas, quando são incorporadas às nossas paisagens mentais e quando passamos a acreditar que somos aquele conjunto de características projetado. As imagens de controle são parte fundamental das diferentes operações de desumanização e o seu desmonte é parte do trabalho de emancipação de pessoas negras em diáspora, mais ainda de mulheres negras, que compreendem a urgência de colocar em crise essa semântica e construir sua autodefinição.

De acordo com Hill Collins, “dada a natureza onipresente das imagens de controle, não deveria surpreender que o tema da construção de realidades sociais por mulheres negras seja recorrente no pensamento feminista negro”. Para a socióloga, a resistência às mais diferentes armadilhas criadas pelas imagens de controle perpassa pela criação artística por parte de mulheres negras, na música, na literatura e nas diversas formas de expressão. E também pela eficiência desses discursos, torna-se tarefa para nós, artistas e intelectuais negras, desfazer esse trabalho – ou pelo menos colocá-lo em crise, não apenas como uma operação, mas também para inscrever e reescrever nossas próprias existências.

E é nesse contexto que se dá essa pesquisa: reconhecer que tanto as minhas obras artísticas quanto as das autoras do campo em que estou inserida são respostas e enfrentamentos a essas imagens forjadas social, artística e historicamente. As obras que serão debatidas ao longo dessa pesquisa são respostas diretas ao elenco de imagens de controle, produzidas tanto na sociedade brasileira, quanto ao longo da colonização na América: a mulata hipersexualizada, que em Hill Collins aparece sob o nome de Jezebel; a *mammy*/babá/ama de leite/serviçal incansável; a matriarca megera/marginal; mas também trazem para a cena metonímias, como o

embranquecer da pele para ser lido como humana, o corpo colocado em exaustão tal qual máquina, o uso da máscara colonial de Flandres, entre outros. Assim, nos próximos capítulos, em especial no segundo e quarto, será mais evidente o agenciamento de diferentes estratégias para as artistas negras contemporâneas brasileiras de colocar sob rasura essas imagens de controle a fim de tornar possível suas existências e vazão das suas próprias vozes. E esse próprio mapeamento de imagens, constitui a base da feitura da cartografia na qual se desenrola esta pesquisa de doutorado.

### 2.3 MULHERES NEGRAS COMO AUTORAS: OU A URGÊNCIA DA AUTODETERMINAÇÃO

As ruas de Salvador são marcadas pela presença de mulheres negras, que atravessaram os tempos coloniais e ainda, na atualidade, se vestem com as saias engomadas, muito rodadas, de muitas anáguas, balangandãs nas pulseiras e fios de conta no pescoço. Turbantes e reverências aos seus orixás. As chamadas baianas vendem comidas tradicionais de origem africana, como o acarajé, o abará, bolinho de tapioca, passarinha, cocada. Das funções de ganhadeiras, nome dado às mulheres negras que saíam às ruas para vender quitutes, esta foi a que atravessou os tempos e transformou-se numa marca da identidade de um estado. A importância das ganhadeiras também era política, na medida em que, no período da escravidão, tinham um papel fundamental na vida social, bem como conseguiam levantar os recursos para compra das liberdades de pessoas escravizadas. Também foram elas centrais para a criação das condições para o florescimento do Samba, a construção das bases do candomblé e outras religiões de matriz africana no Brasil, bem como de manifestações culturais seculares na Bahia e no Brasil como a exemplo da Lavagem do Bomfim, a criação das irmandades religiosas como a Boa Morte. Evocar essas memórias é valoroso para afirmar a atuação absolutamente ativa das mulheres negras com as produções de epistemologias, saberes, vida e sedimentação da cultura, bem como daquilo que veio a ser dimensionado como arte.

Esse esboço de genealogia é um pedido de licença às gerações de mulheres negras mais velhas, que teceram essa cultura por fora dos centros, das grandes escolas, das ruas principais, da centralidade. Uma reverência àquelas mulheres que não podiam vislumbrar pensar sobre teatro, sobre política: a minha avó que criou os nove filhos fazendo bolos e marmitas, nas repartições públicas e delegacias do antigo centro histórico. À minha tia que não cabia no modelo de feminilidade e carregava suas contas de Ogum, para contrariedade de sua família

católica. Um pedido de licença às antepassadas marisqueiras em Salinas das Margaridas. Do entrelaçamento dessas redes de memórias, emerge essa escrita e ao mirar nos rastros deixados por aquelas pessoas que sedimentaram as feições e formas da performance negra no Brasil, posso enxergar através dessas lentes. Com e sem o Estado de Arte.

Acredito que, para falar sobre a produção artística contemporânea de mulheres negras no Brasil, construindo outros discursos para nossas existências e coletivamente, é fundamental para evitar qualquer percurso que busque uma origem, o lugar de uma primeira performer, encenadora, coreógrafa negra na Bahia ou no Brasil. Tanto numa perspectiva filosófica, quanto política, a busca por origens e primazia nos leva a um tempo linear, no qual oculta-se pluralidade e a invisibilidade imposta para os corpos que não alcançam os marcadores documentais históricos, tais como terem seus feitos figurando nas páginas dos jornais, obras publicadas por editoras ou peças realizando temporadas em teatros profissionais das grandes cidades. Bem como uma busca pela raiz primeira pode ignorar outras éticas e modos de produção, das quais os limites entre arte, vida e experiência não são tão delimitados, mas dotados de múltiplas dimensões disciplinares, bem como podem convocar arquivos de memórias de outros referenciais epistemológicos distintos do europeu.

Então, antes de voltar os olhos para o tempo presente, no qual dentro de uma cena de arte profissional, com relações com mercado e mecanismos de visibilidade, considero ser útil ampliar o olhar para observar alguns destaques e distintas estratégias empregadas por mulheres negras no Brasil, na performance negra ao longo do século XX. Também observar a produção de práticas que as reconectavam com seus saberes e modos de existir no continente africano e nos diversos encontros com povos e culturas neste território. Isto torna possível pensar na constituição de um caldo que nutriu as criadoras contemporâneas - elas que fazem do seu corpo uma tela de discussão de humanidade e elaboração de outros devires para si. O fato das condições impostas pela colonialidade interditar os espaços legitimados de produção de conhecimento e intelectualidade<sup>15</sup>, bem como negarem a existência de uma subjetividade e de

---

<sup>15</sup> A Prof. Dra. Renata Felinto, também artista visual e performer, chama atenção para o apagamento das presenças negras e indígena nas artes brasileiras: “Caso um ser humano, perdido no tempo e no espaço, aspirasse conhecer o que é a humanidade a partir das coleções que salvaguardam essas instituições tão respeitadas e fontes inesgotáveis de conhecimento, dependendo dos museus pesquisados e visitados, estariam banidos da história da humanidade na perspectiva das artes visuais os protagonismos que se referem diretamente aos não brancos, não héteros e não homens. Referindo-nos estritamente ao Brasil, podemos afirmar essas inexistências exceto pelo Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (RJ) e pelo Museu Afro Brasil (SP). As duas instituições dirigem-se especificamente ao segmento étnico-racial afrodescendente, sendo que apenas o Museu Afro Brasil possui um vasto acervo de objetos artísticos e documentais em exibição na exposição de longa duração. Ainda assim, no acervo e na proposta curatorial, não se privilegia o recorte de gênero.” (SANTOS, Renata Felinto. *Não brancos, não héteros, não homens*. Não me vejo, mas existo: a sub-representação das minorias na arte brasileira. São Paulo:

qualquer valor considerado humano diante de pessoas negras, é indissociável ao pensar as performances negras engendradas e em que circuito podem transitar e habitar.

Uma parte expressiva da performance negra forjada no Brasil teve ação direta e ativa de mulheres negras, enfrentando o sexismo e o racismo. Contudo muito dessas mesmas elaborações transformaram-se em temas de obras de autores/artistas. As obras desses artistas receberam o status de arte e autoria, mas raramente houve reconhecimento da produção de conhecimento e cultura para as mulheres negras. O saber dos corpos negro e indígena no Brasil foi amplamente tematizado em obras das mais diferentes linguagens artísticas, o que as tornaram únicas dentro de um cenário nacional e internacional, especialmente no período de construção de um discurso nacionalista a partir da Semana de Arte Moderna de 1922 – é o que as torna diferenciadas em relação às produções das antigas metrópoles europeias. Contudo, seja na literatura, nas artes visuais, nas artes cênicas e na dança, não são as pessoas negras e indígenas as consideradas artistas ou intelectuais produtores de estética ou conhecimento. Por exemplo, antropofagia, prática tupinambá, é fagocitada por Oswald Andrade e só como tal se constitui um saber deslocado do gesto canibalesco e da sua expressão (FREITAS, 2018), conceituada como uma prática cultural de assimilação, quase sempre por criadores distintos de grupos subalternizados. Se os modos de fazer de povos indígenas e afrodescendentes no Brasil serviram para criação de um vocabulário muito útil ao projeto nacionalista e ao modernismo, pouco se articulou nesse projeto nacionalista de uma inclusão dos sujeitos destes grupos identitários como autores, com uma voz própria ou mesmo se forjou engajamento na defesa de suas pautas contra o genocídio indígena ou a exploração e marginalização dos negros.

As dinâmicas de produção de discursos e convocação de memórias, história, saberes se dão no corpo – corpo de mulheres negras e afrodescendentes autoras, cujas elaborações valiosas serviram de manancial criativo para outros corpos autores, estes reverenciados como tal. Aquilo que Henrique Freitas<sup>16</sup>, em *O Arco e a Arkhé* define como pilhagem epistêmica:

Chamamos pilhagem epistemológica uma das perversões do epistemicídio que consiste na subtração ou apropriação de elementos constitutivos dos

---

2016) Disponível em: 17/08/2020 <https://www.itaucultural.org.br/nao-brancos-nao-heteros-nao-homens-nao-me-vejo-mas-existo-a-sub-representacao-das-minorias-na-arte-brasileira>. Acesso em: 25 ago. 2021.

<sup>16</sup> FREITAS, Henrique. *O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

saberes subalternos (aqueles que constituem as cosmogonias indígenas, africanas, negro-brasileiras ou as tecnologias sociais e linguísticas dos pobres) sem qualquer agenciamento e muitas vezes mesmo referência dos sujeitos dessas gnoses. Nesse sentido, é pilhagem, porque saqueia-se o outro naquilo que se reconhece como mais valioso para incorporando em seu repertório como estratégia de proteção individual ou de um grupo completamente diferente daquele que gestou os saberes em Foco" (FREITAS, 2016, p. 39)

Nesse sentido, convém empregar o termo pilhagem, na medida que há um acúmulo daquilo que se considera valioso por grupos distintos e, frequentemente, distantes daquelas práticas. O caráter exotizante da cultura negra ou indígena é o distintivo daquilo que veio a se afirmar como arte brasileira, sem com isso partilhar créditos, riquezas ou garantir um assento no banquete das vernissages e coquetéis de lançamentos de obras, recorrentemente assinadas e laureadas a pessoas brancas<sup>17</sup>. Assim, já abro as reflexões dessa pesquisa colocando sob rasura minha hipótese de pesquisa: ao conceber meu projeto de pesquisa, a hipótese era de que havia, neste momento contemporâneo, pela primeira vez nas artes cênicas brasileiras, a condição de fala de mulheres negras, desenvolvendo projetos autorais, friccionando as narrativas impostas ao longo do processo histórico e a semântica justaposta aos seus corpos. Importante dizer que, em nenhum momento da pesquisa, houve o afã de tecer uma linha do tempo da presença das mulheres negras no lugar de autoras dentro do teatro brasileiro. Entretanto havia a inquietação por enxergar que esses próprios nomes pouco são citados dentro das reflexões e historiografia do teatro negro.

Ao olhar para o contexto presente, dentro da cena teatral baiana e brasileira, identificamos poucas artistas no lugar de assinatura de obras autorais: na hierarquia do lugar da construção e assinatura do discurso de uma obra, nas funções de dramaturgia, encenação ou direção coreográfica. Contudo, esse mesmo cenário está em franca mudança ao longo do período de realização desta pesquisa. De 2017 a 2021, período de realização deste trabalho, em Salvador, foi crescente o número de mostras e festivais dedicados a dar visibilidade e fortalecer a produção autoral de mulheres e alguns eventos, voltados especificamente para artistas negras: Festival Tristes, Loucas e Más (2017), Plataforma Obírin (2018), Festival Iyás (2020 e 2021), Futurismo Ladino (2021), além de outros eventos das artes da cena, que passaram a abrigar

---

<sup>17</sup> Se no contexto mundial, a Europa atribui a si exclusivamente a experiência da modernidade e do logocentrismo, controlando a história, em termos brasileiros, a noção se adapta ao contexto das pessoas brancas. Então internamente são conservadas algumas categorias intersubjetivas que o europeu passou a empregar com os outros povos do mundo (primitivo-civilizado, mágico-mítico científico, irracional-razional, tradicional-moderno), aplicadas ao contexto brasileiro e emergem novas categorias binárias como o Sudeste-Nordeste, urbano-rural. O que as elites embranquecidas brasileiras mantêm no território nacional é o mesmo conjunto de colonialidade do saber e do poder (QUIJANO, 2002) que o continente europeu desempenha em nível global.

mais obras solas, a exemplo do Festival Internacional de Artes Cênicas, Festival Latinoamericano de Teatro da Bahia, Festival a Cena Tá Preta, do Bando de Teatro Olodum e Interação e Conectividades. Como artista, participei da maior parte desses encontros ou acompanhei suas realizações, podendo observar que também fora do Estado, a tendência seguiu seja com a realização de mostras específicas com recorte racial e de gênero, o que tornou possível circulação dos trabalhos (alguns que serão comentados mais detidamente no quarto capítulo desta tese).

Ainda que estejamos dentro de um momento de mudanças, no qual mulheres se veem mais interessadas em assinar obras artísticas, o que se via de mais comum até os anos 2010 era a presença maior na interpretação, seja na dança, seja no teatro. E o lugar da interpretação não foi considerado na história do Teatro Ocidental, formador das bases do teatro brasileiro, território da autoria, embora haja uma exaltação da virtuosidade e valorização da técnica.

Interessa fazer um percurso de compreensão que entende que, para além dos locais validados como arte ou intelecto, mulheres negras são produtoras de cultura e conhecimento. São agentes ativas na constituição de performances negras – conceito que pretendo me dedicar um pouco mais à frente dentro deste texto -, elaborações essas que não são reconhecidas, por não se prender a cânones ou disciplinas que apartam arte e vida. Se o racismo opera de modo que deslegitima as experiências estéticas e éticas das pessoas negras, o patriarcado reduz as mulheres ao corpo do serviço doméstico, seja na incubadora maternal, seja satisfação sexual do outro. Assim, mulheres negras têm sua voz esvaziada tanto na ágora branca, quanto nos próprios territórios de militância racial<sup>18</sup> – sendo também a arte um deles.

A voz e a condição de fala são conquistas cotidianas para mulheres negras, mesmo dentro dos seus ambientes domésticos – território do qual, falaremos mais dedicadamente no terceiro capítulo desta tese. “Falar como ato de resistência é bem diferente de uma conversa corriqueira, ou da confissão pessoal que não tem nenhuma relação com alcançar consciência política, desenvolver consciência crítica” (HOOKS, 2019, p. 48). A autora recupera que o ato de falar é frequentemente um ato de coragem e resistência, de recusar calar-se nos ambientes mais íntimos e também nos espaços públicos. Erguer a voz é um ato de recusa.

---

<sup>18</sup> Feministas negras, a exemplo de Angela Davis, Patrícia Hill Collins, Audre Lorde e pensadoras brasileiras como Lélia Gonzalez denunciaram a complexidade da posição de enfrentamento das opressões raciais e de gênero por mulheres negras. É a partir da compreensão das práticas e lutas cotidianas de mulheres negras, seja em espaços de engajamento na luta antirracista, seja na defesa dos direitos de mulheres. Emerge dessa encruzilhada, a noção de interseccionalidade, que fora sistematizada pela afro-americana Kimberlé Crenshaw. As feministas negras denunciam o fato de que estão nas frentes de batalhas pelas vidas dos homens negros e nas discussões públicas sobre o racismo. Contudo, nas pautas de direitos de mulheres negras, há a recorrente pontuação de que há um desvio de foco ou sinalização pelos homens de que há uma fragilização da luta antirracista.

Para nós, a fala verdadeira não é uma expressão de poder criativo; é um ato de resistência<sup>19</sup>, um gesto político que desafia políticas de dominação que nos conservam anônimos e mudos. Sendo assim, é um ato de coragem – e, como tal, representa uma ameaça. Para aqueles que exercem o poder opressivo, aquilo que é ameaçador deve ser necessariamente apagado, aniquilado e silenciado. O gesto da escrita aprofunda a noção de voz de libertação – de compreensão da linguagem como um campo de luta, cuja subversão altera a leitura de si mesmo, em primeiro lugar e renova a sua relação com o mundo: “A linguagem é também um lugar. 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. A linguagem é também um lugar de luta” (HOOKS, 2019, p. 73-74).

Sobre o contexto das feministas negras nos Estados Unidos, a socióloga Patricia Hill Collins (2019) situou que mesmo dentro de espaços de luta antirracistas, as afro-americanas raramente ocuparam posições de liderança nas organizações negras e, com frequência, encontravam ali dificuldades para expressar ideias feministas negras – ou seja, pautar internamente os direitos das mulheres. No contexto brasileiro, as entidades e movimentos antirracistas sempre contaram com participação ativa das mulheres negras, também no lugar da liderança, exemplo de nomes como a ministra Luiza Bairros, as filósofas e ativistas Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro, ou a socióloga Vilma Reis, entre outros nomes que tiveram papel fundamental nos movimentos negros no Brasil desde os anos 1970 no país. Contudo, embora houvesse a contribuição dessas mulheres, é reconhecido que os debates nem sempre assimilavam as questões de gênero. Ou seja, o mais frequente é que mulheres negras estivessem engajadas em pautas que envolvem o conjunto da comunidade negra, mas o mesmo não ocorre em situações de debates de temas como violência doméstica ou feminicídio. Por outro lado, quando as mulheres negras se inseriam nos conselhos e espaços voltados à formulação e fortalecimento dos direitos de mulheres, eram excluídas dos debates, por serem negras. Lembra Sueli Carneiro: “como ser mulher negra encerrava também uma possibilidade de protagonismo político” (2007, p. 183).

---

<sup>19</sup> O poder demanda da resistência em oposição para se constituir. Muniz Sodré aponta que as estratégias culturais afro-brasileiras persistiram através de múltiplas estratégias de resistência e infiltração: “Talvez seja melhor dizer resistências: os incontáveis lugares que rompem as opacidades sociais e individuais constituídas pelo poder. Embora essas resistências – táticas, funcionamentos, matrizes de sentido – possam estar no interior do campo de poder, deste não são dedutíveis à maneira de uma contrapartida lógica, de uma classe negativamente complementar” (SODRÉ, 1998, p 55-56). As práticas culturais e artísticas não são simplesmente uma prática de contrariedade, são modos de existência e afirmação de valores culturais ou da própria epísteme negra. A performance negra resiste por meio de avanços, recuos, ambiguidades.

Para além do contexto dos movimentos sociais, também no território das artes, mais especificamente das artes da cena, manteve-se conservado todo trabalho de embranquecimento, presente nas mais diferentes instâncias de poder político ao longo dos séculos de constituição do Brasil enquanto nação. As artes contribuíram fortemente para construção de uma narrativa narcísica de exaltação do heroísmo do colonizador em contraposição ao papel servil e de contribuição restrita à força de trabalho das pessoas negras – tanto pior no caso das populações indígenas, apagadas da inscrição da história do século XX no Brasil. Por outro lado, no que tange às questões de gênero, ainda que mulheres brancas ocupem alguns espaços como artistas, criadoras, autoras, ainda assim, sua posição está fixada num lugar de sombra do homem branco, com seu corpo também em lugar de serviço – um serviço distinto do corpo das mulheres negras, mas ainda assim de serviço e não autodeterminação:

Pesquisas feministas chamam atenção para o fato de que a identificação das mulheres com a natureza é fundamental para a objetificação e a conquista das mulheres pelos homens. Já os Black Studies e a teoria pós-colonial sugerem que definir as pessoas de cor como menos humanas, animais ou mais “naturais” nega a subjetividade dos povos africanos e asiáticos e corrobora a economia política de dominação que caracterizou a escravidão, o colonialismo e o neocolonialismo. (HILL, 2019, p. 138)

A partir desse horizonte, a produção da voz e da condição de uma fala perpassam a afirmação de si como sujeitos, como humanos, não mais como outros, tampouco coisas. Não mais commodities, nem fetiches. A sedimentação de um projeto radical de transformação pessoal, refazimento de si e do mundo como está prefigurado – uma aspiração radical. E diria que essa poética radical, que emerge da nossa voz performativamente, implica em compreender outro horizonte de estar no mundo – pois a ruptura com a natureza não foi um projeto nosso. Torcendo o tempo, o tanto dessas poéticas e falas represadas podem nos conduzir às terras expropriadas ou de onde fomos sequestradas.

## 2.4 AUTORAS SUBALTERNIZADAS

De volta ao contexto da arte, mais especificamente do teatro, ainda no século XX, emerge a crítica ao autor como um deus, que sopra seu verbo sobre os corpos – o verbo que dá vida. Nesse horizonte, a palavra era vista como um fio condutor dos sentidos e da cena – como criticou Antonin Artaud, cuja reflexão fora recuperada por Jacques Derrida<sup>20</sup>. Mesmo nas práticas teatrais que aspiram implosões de modelos logocêntricos ou metafísicos, a posição central do diretor traz as atribuições de razão, atividade mental, uma autoria intelectual que se dá longe dos impulsos do corpo. Os valores atribuídos são considerados masculinos, portanto, generificados. Nesta função, já não mais na figura central do dramaturgo como grande criador, a palavra se sobrepõe ao corpo – quem se presentifica na cena, com sua carne, respiração, gesto, emoção.

Atrizes e dançarinas são corpo e, para muitos fazeres teatrais, mesmo combativos na luta antirracista, esse corpo não é Deus. Esse corpo faz, não pensa – frase bastante comum no fazer teatral de uma certa tradição ao se referir ao trabalho das atrizes consideradas mais valorosas. O ato de fazer no corpo não envolve pensamento? Tampouco o gesto deixa de ser signo? As escolhas de emissão da voz, de construção de partituras não são produzidas a partir de decisões em torno de modos de dizer. Muito conservado, o binarismo corpo x mente, razão x ação povoam o vocabulário do teatro e as práticas cotidianas. A contemporaneidade já provocou algumas rasuras na compreensão do lugar de autor, não mais como um sujeito centrado e autorizado da obra, como um pai que detém a verdade ou o saber de seu filho. No teatro, o autor performa sua assinatura, sua marca, sua poética. O autor agencia discursos, sendo atravessado por muitos deles: o que exige um olhar atento, ao se tratar de práticas culturais/artísticas que visam reposicionamentos epistemológicos. Requer delicadeza especial em contextos em que esse lugar que perpassa reconhecimento profissional, econômico, político, ainda é pouco povoado de mulheres, tanto mais de mulheres negras<sup>21</sup>.

Em *Intelectuais Negras*, bell hooks fala sobre o distanciamento do grupo dos espaços validados para produção intelectual e acadêmica, sendo ainda considerado como um corpo

<sup>20</sup> DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

<sup>21</sup> “sexismo e o racismo atuando juntos perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros Desde a escravidão até hoje o corpo da negra tem sido visto pelos ocidentais como o símbolo quintessencial de uma presença feminina natural orgânica mais próxima da natureza animalística e primitiva” HOOKS, Bell. *Intelectuais Negras*. 1995. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/10/16465-50747-1-PB.pdf>. Acesso em 25 jun. 2021.

selvagem, incontrolável ou ainda o corpo do cuidado, do serviço. Diria eu que na arte, também um espaço de produção do conhecimento e de reflexão intelectual, as mulheres negras enfrentam os mesmos obstáculos interpretativos. Vista sempre em relação ou em função de alguém – mas cuja voz não se articula por si só. Grada Kilomba afirma que o ato de falar é como uma negociação entre aqueles que podem falar e aqueles que podem ouvir, entre os sujeitos falantes e seus ouvintes. Neste sentido, a escuta é um ato de autorização a quem fala. E essa autorização é política – são os regimes de opressão nas suas múltiplas dimensões e camadas que interdita as condições de fala. E as diversas manifestações culturais e produções de conhecimento, que atravessaram o tempo e a história no Brasil são bons exemplos, pois, mesmo em condições de subalternização, as mulheres negras não foram vítimas silenciosas, nem menos capazes de falar em seu próprio nome.

Lembrada na formulação de Grada Kilomba em *Plantation Memories*, a autora indiana Gayatri Spivak lançou, em 1985, a obra *Pode o subalterno falar?*. Em seu denso texto, a escritora remonta os tantos mecanismos de dominação ideológica que foram estrategicamente usados ao longo dos processos coloniais mundo afora. Um dos pontos importantes de sua construção é buscar compreender como se constitui e opera a consciência do subalterno – que não é um algo dado, nem pronto e, frequentemente, pode não existir, confirmando o sucesso das operações realizadas pelo velho e bom imperialismo e as normas de gênero, raça, classe, regionalidade. E ainda que haja consciência de sua condição de subalterno – mulher, negra, cis ou trans, nordestina, africana entre tantas intersecções que possamos agregar aqui – Spivak questiona sobre aquilo que não pode ser dito.

Para além daquilo que pode o sujeito subalternizado falar, a autora aborda a impossibilidade da capacidade da escuta dos gestos e ações performativas desencadeadas por sujeitos subalternizados: seja pelo cooptação do seu discurso, seja pela incompreensão intencional do ato, seja pelo sufocamento da voz, ou mesmo pelas interferências no processo de representação. quando a ação direta não pode reverberar por si mesma e demanda de processos de mediação. Spivak apresenta uma distinção em torno do termo representação, a partir de observação dos seus sentidos na língua alemã: representação como “falar por” (*vertretung*), relacionada com as instituições políticas e a suposição de conhecimento e substituição do representado; e representação como “re-representação” (*darstellung*), vinculada a dimensões estéticas e de encenação, como no caso da arte. Ela acrescenta que “devemos observar como a encenação do mundo em representação - sua cena da escrita, sua *Darstellung*

- dissimula a escolha e a necessidade de "heróis", procuradores paternos e agentes de poder - Vertretung." Uma representação que é retrato e outra que é procuração.

Em seu texto, Spivak se debruça sobre a história das mulheres indianas e da imolação das viúvas – historicamente impedidas de se autorrepresentar e de falar por si no contexto daquela sociedade. É lembrado o sacrifício de uma jovem indiana, que se suicidou, num ato político, contudo seu gesto foi lido de modo esvaziado de sentido político pelo patriarcado e pelo imperialismo. De modo feroz e grave, Spivak afirma contundentemente que a mulher subalternizada está na base da sociedade patriarcal, sem condições de voz e visibilidade, num resultado de séculos de sufocamento não tem condição de fala, melhor dizendo de escuta.

Nesse sentido, no contexto brasileiro, poucas vezes, a mulher negra esteve em condição de representar-se: seja encenando performances na perspectiva artística, como autora, criadora, narradora de si; seja nos espaços de ação política como voz articuladora dos anseios da sua maioria. Para a indiana, o sujeito subalternizado não pode autorrepresentar-se, não encontra as condições macrológicas (relação entre capitalismo global e as alianças dos Estados-Nação), nem micrológicas para afetar as estruturas, que o essencializam, criando uma verdade à revelia dos indivíduos. Nesse entendimento, as ideologias são estruturais para garantir a solidificação das configurações políticas, econômicas e da própria história.

Então, numa contraposição à pilhagem epistêmica e às violências históricas, torna-se uma urgência a demanda de reconstruir o legado da mulher negra, cujas contribuições foram esmaecidas na história do Ocidente<sup>22</sup>. Reconstruir sua capacidade de voz – que não deixou de ser emitida, especialmente sedimentando espaços contra-hegemônicos, nas bases das comunidades periféricas e conservando práticas e saberes através dos séculos na diáspora, como as práticas preservadas nos terreiros de candomblé no Brasil, mas também a santeria, os voduns, entre outros híbridos de religião e poder comunitário, onde a figura da mulher é liderança – o decolonial engendrado sub-repticiamente, como espaço de resistência e fortalecimento – daí a

---

<sup>22</sup> O sociólogo Carlos Moore afirma que o racismo e o sexismo são formas de consciência histórica, não necessariamente ideologias. Acredito ser valioso trazer a reflexão proposta pelo autor, por fazer um contraponto diferente à construção de Spivak, que opera com o conceito do patriarcado e do racismo a partir da ideologia. Diz Moore: "Tanto o sexismo quanto racismo compartilham a singularidade de serem dinâmicas determinadas e construídas historicamente e não ideologicamente. Por isso, a gênese destes dois fenômenos não parte de elaborações intelectuais conscientes, mas de conflitos longínquos cujas origens se perdem no fundo do tempo, persistindo na consciência contemporânea sob forma fantasmática, simbólica e atemporal. A dinâmica própria ao racismo se desenvolve dentro do universo de atitudes, valores, temores e, inclusive, ódios — mesmo quando inconsciente —, infiltrando-se em cada poro do corpo social, político, econômico e cultural. Ambos os fenômenos surgiram historicamente de uma só vez, a partir de situações e condições sui generis e irreproduzíveis, mas que se replicaram ao longo dos tempos." MOORE, Carlos. *Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

importância da percepção do caráter heterogêneo dos grupos subalternizados, que só podem ser essencializados de forma estratégica, mas não no delineamento de uma verdade unívoca.

Com gravidade, em 1985, Spivak afirmou que o subalterno não pode ser lido e ouvido. Falta o respeito necessário para tornar possível esse diálogo – para inúmeras populações do mundo, a mulher não tem valor, nem é prioridade – como no caso das costureiras sul-asiáticas. Em sua avaliação, seja pelas tradições patriarcais, seja pela dimensão do capitalismo, a mulher subalternizada não pode ser lida, nem ouvida. Ainda que vivamos um momento em que a proliferação dos campos de produção de saberes e comunicação coloquem em crise a centralidade dos velhos meios de comunicação, a produção de discursos de si com potência e alcance não faz parte da realidade de milhões de mulheres subalternizadas. “A representação não definiu” anunciou a autora indiana. Isso porque a mulher intelectual precisa cumprir a tarefa de empatia, não no sentido de falar por outras mulheres, mas de garantir condições para que suas vozes ecoem, abalem as estruturas patriarcais, coloniais, hegemônicas.

Enquanto trabalhava nessa argumentação, olhei rapidamente uma rede social. Nela vi a notícia da absolvição de dois policiais militares, que em serviço, violentaram uma jovem de 19 anos, dentro da viatura com o giroflex ligado<sup>23</sup>. Foi aceita a alegação da defesa de que a jovem nada fez para resistir ao assédio dos policiais armados. A vítima foi responsabilizada pela violência que sofreu – ainda com os agravantes do exame de corpo delito apontarem para o fato. Mesmo com a viatura fechada e em movimento, ela poderia fazer algo, consideraram os juízes. Sua fala não foi ouvida pelo Estado em nenhuma frente. Esse Estado que a violentou, pergunta por que ela não falou. Mas seria ela ouvida, caso resistisse? A tese levantada por Spivak há 36 anos não perdeu sua atualidade: ainda não somos autorrepresentáveis, na perspectiva cidadã. Em termos estéticos: ao longo dessa tese, olharemos para as produções de mulheres negras, nossas falas. Elas existem: seguindo numa incessante para sermos escutadas.

Uma pausa para que as notícias decantem e a escrita possa voltar a seguir seu fluxo.

...a vida interrompe muito. E creio que também disso se faz a genealogia.

Apesar de..., falamos e fazemos. Nesse caleidoscópio de referências, introduzo a poeta Audre Lorde, que sugere a transformação do silêncio em ação – mesmo que a emissão da voz incorra no risco da dor, do medo, da mágoa e da morte:

---

<sup>23</sup> Justiça Militar absolve PMs pelo crime de estupro em viatura no litoral de SP e diz que vítima 'não resistiu ao sexo. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/06/22/justica-militar-absolve-pms-pelo-crime-de-estupro-em-viatura-no-litoral-de-sp-e-diz-que-vitima-nao-reagiu-ao-sexo.ghtml>. Acesso em: 02 mar. 2020.

Eu temia que questionar ou me manifestar de acordo com as minhas crenças resultasse em dor ou morte. Mas todas somos feridas de tantas maneiras, o tempo todo, e a dor ou se modifica ou passa. A morte, por outro lado, é o silêncio definitivo. E ela pode estar se aproximando rapidamente, agora, sem considerar se eu falei tudo o que precisava, ou se me traí em pequenos silêncios enquanto planejava falar um dia, ou enquanto esperava pelas palavras de outra pessoa. E comecei a reconhecer dentro de mim um poder cuja fonte é a compreensão de que, por mais desejável que seja não ter medo, aprender a vê-lo de maneira objetiva me deu uma força enorme. (2019, p. 42)<sup>24</sup>

Para a poeta, a quebra do silêncio pode atenuar as diferenças, entendendo que também tudo o que fora ocultado, nublado pode ser uma potência criativa, dando vazão a emoções e sentimentos que não foram examinados. Assumir a capacidade de sentir, sem hierarquizá-la numa escala de inferioridade, mas sim em potência de liberdade: “Sinto, logo posso ser livre”. No pensamento de Lorde, os sentimentos e a conexão com a ancestralidade são mananciais e fontes de poder – uma fonte escura, antiga e profunda -noção que se amalgama à compreensão da potência do fazer poético como um território de intimidade e escuta de si, forjando as condições para sedimentar pontes para mudanças.

Os sentidos e a tomada de posse do corpo como um território – território esse, ancestralmente ocupado ou sequestrado, colonizado – são possibilidades de ir além da produção de um discurso centrado na gramática: abarcar carne, sangue, ossos. Hooks acrescenta que outras representações podem surgir do reconhecimento do erótico, do prazer e do desejo, num conjunto de esforços para criar uma subjetividade feminina negra radical – não apenas no campo das lutas públicas, mas na própria relação com o corpo. E ao entender o sentir como existência, potencializa-se a sensorialidade, a sinestesia e o prazer como fontes de experiência e conhecimento. Tirando a centralidade da palavra e da razão.

Ao afirmar o erótico como um poder e uma via de conhecimento, mais uma camada se adensa: a saída do lugar de objeto sexual para sujeito sexual é cara<sup>25</sup> - para mulheres negras e

<sup>24</sup> LORDE, Audre. *Sister Outsider: Irmã Outsider*. Tradução de Stephanie Borges. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 42.

<sup>25</sup> Sueli Carneiro traz o ponto de vista de Lélia Gonzalez para a condição ambígua das mulheres negras e o quanto há potência no ato de assumir as contradições e não excluir as oposições existentes nas leituras sobre nossos corpos: “Contrariando a lógica – que é opressora, inclusive, no interior das famílias negras, sobretudo aquelas em processo de mobilidade – de castrar esses traços culturais que marcam o nosso corpo e de nos formatar dentro de um ajustamento à figura feminina hegemônica. A Lélia subvertia tudo isso, ela resgatava a imagem da mãe preta, a imagem da mulata, ela positivava, ela invertia a leitura tradicional que se fazia desses estereótipos e nos devolvia o que havia de positivo nessas coisas, o que havia de grandiosidade, de lúdico, de vitalidade nessa cultura, que nos

brancas, transgredindo limites e construindo outras bases de expressão, autodeterminação e condições de criação artística, a partir das suas travessias, rompendo com os lugares de antigas dores<sup>26</sup>.

Fecho os olhos e sou transportada para uma roda de samba, quando me vi já descalça, dançando com outra mulheres, segurando a saia e cada uma rindo de si. E outra atravessando a banda, puxando outra música, alterando o samba. E eles indo atrás dela. Cheiro de cerveja, pisão no pé. Dessas horas que o corpo volta a ser soberano, quando o presente se assenta e firma: capturamos o tempo<sup>27</sup>. Fecho os olhos e me lembro de tantas vezes em cena, também no samba de *Isto Não É Uma Mulata*, falar sendo meio que falada: porque a velocidade dos passos sincopados, por vezes me transportavam pra um estado alterado... onde havia a fala, sem dúvidas, mas num fluxo de presença, que impede a antecipação. O pensamento é movimento. E é sobre isso que se trata a performance negra.

## 2.5 DA PERFORMANCE, DA PERFORMANCE NEGRA E DO TEATRO NEGRO

Os modos de fazer e dizer de pessoas negras através de suas poéticas são também parte intrincada com suas estratégias de resistir e produzir sentido. Então cabe agora convocar o conceito de performance negra, que se define como um modo de fazer, de criar e de existir, calcado em modos de conhecer e vislumbrar o mundo. Se neste mundo, especialmente na América, em sua diversidade, os corpos negros africanos ainda precisam afirmar, confirmar e convocar sua humanidade, a produção de subjetividade e discursos realizados por pessoas negras é indissociável desse embate – intrincada não com um determinado modo de argumentação política, porém permeada pelas mais diversas estratégias de luta antirracista. Nas formas mais plurais de produção artística e cultural negra, nos diferentes endereços do

---

fazia sermos mulheres diferentes das brancas, das índias e de outras. E de como nós não tínhamos que abdicar de nada disso, sobretudo para exigir respeito e para sermos valorizadas na sociedade. (Sueli Carneiro em entrevista no livro *Histórias do movimento negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC*. Org. Verena Alberti e Amílcar Araújo Pereira. Rio de Janeiro: Pallas, CPDOC-FGV, 2007, p. 183-184)

<sup>26</sup> “This is certainly the challenge facing black women, who must confront the old painful representations of our sexuality as a burden we must suffer, representations still haunting the present. We must make the oppositional space where our sexuality can be named and represented, where we are sexual subjects—no longer bound and trapped”. (HOOKS, p. 78)

<sup>27</sup> “Na cultura negra, entretanto, a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimento de dança, assim como a dança pode ser concedida como uma dimensão visual da forma musical [...] Cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte” (SODRÉ, Muniz. *Samba – O dono do corpo*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 22-23).

continente, as manifestações realizadas por negros são atravessadas pela urgência de afirmar e convocar sua existência e seus modos de conhecer o mundo.

Richard Schechner<sup>28</sup> conceitua que a performance é um comportamento restaurado:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adomam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas - são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias (2003, p. 27)

Uma performance que se repete, se reencena – nunca pela primeira vez, o que conduz a pergunta feita por Diana Taylor: “será que esse “nunca pela primeira vez” da performance é o mesmo “nunca pela primeira vez” do trauma?”, considerando que o trauma deflagra uma repetição, uma reiteração de uma dor vivida. E Taylor nos lembra que assim como o trauma, a performance é presente/ presença. “Memória sempre implica em reapresentação, mesmo que seja no nosso olho da mente” acrescenta Taylor. E ao corporificar a memória, ao contar, encenar, compartilhar, a memória produz o ato de testemunhar, que tanto é um ato que envolve o outro, o interlocutor, quanto a si mesmo: “Testemunhar, um verbo transitivo, define tanto o ato como a pessoa que o leva a cabo; o verbo precede o nome – é através do ato de testemunhar que alguém se torna uma testemunha. A identidade repousa sobre a ação. Nós somos, ao mesmo tempo, sujeitos e produto dos nossos atos.” (TAYLOR, 2009, p. 9). Os atos de relatar, compartilhar as experiências dolorosas, revivê-las para fazer um futuro diferente, futuro esse que ainda não se anuncia, diante dos constantes retrocessos, mantém uma atualização do trauma e das performances que eles nos movem a produzir: lembrança e projeto de futuro.

Sua perspectiva aponta para o fato de que a performance negra convoca a reformulação das práticas sociais, políticas, históricas, culturais – não de modo programático ou pragmático, tampouco calcado em purismos ou essencialismos, entretanto tem em seu compromisso com a igualdade dos sujeitos negros aqui neste mundo. Para Zeca Ligiéro, em nossa história, essa restauração de comportamentos na performatividade também remonta um mundo que deixou

---

<sup>28</sup> SCHECHNER, Richard. O que é Performance? In: *O Percevejo*: Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano II, n°2003. Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

de existir e as próprias memórias – a conexão com a ancestralidade e outras perspectivas de leitura do mundo<sup>29</sup>.

A cena e a vida estão intrincadas, seja na perspectiva de uma libertação, de uma cura, de uma denúncia, da renovação da alegria e da esperança. A produção estética negra, seja híbrida ou sincrética, seja bebendo na tradição, ou a partir de elaborações contemporâneas, convivem entre o ritual, enquanto parte de uma cultura em permanente construção e enfrenta as opressões deste mundo nos quais estamos inseridos. A elaboração parte da pensadora e feminista negra bell hooks, que ressalta o quanto estes limites são borrados e dialogicamente tensos. Tanto nas expressões negras rituais, quanto nas práticas artísticas mais políticas há traços de resistência pela existência. A performance negra é uma estratégia de luta de oposição a estruturas desumanizantes para os sujeitos negros – estratégia que não necessariamente se dá por vias lógicas ou argumentativas, nas quais a palavra se sobressai ao corpo, ao movimento, ao alimento e à relação com a natureza ou por seguir algum tipo de cartilha ou projeto norteador de arte política.

As expressões culturais negras, sejam na música, na dança, no teatro, nas artes visuais transmitem valores, tradições e visões de mundo, possibilitando a transgressão dos limites impostos pelo poder vigente<sup>30</sup>. Para E. Patrick Johnson, as expressões artísticas sempre estiveram intrincadas com os diversos atos de resistência durante e depois dos anos de escravatura, não pela exploração de um discurso calcado nas letras ou pela palavra de modo indireto – muito embora a transmissão oral de conhecimento seja uma das bases mais fortes da produção expressiva negra, na diversidade de povos que chegaram ao continente africano. A oralidade está no corpo, que materializa a resistência – não como metáfora, mas como a coisa em si.

---

<sup>29</sup> Frases contemporâneas de cunho acadêmico como ‘pensamento do corpo’, ‘fala do corpo’, etc. importadas de pensadores europeus ou norte-americanos já eram muito conhecidas da tradição afro no Brasil há pelo menos cem anos, daí o ditado popular ‘tem que dizer no pé’, usado para definir a performance de um bom sambista. Na performance, a cultura da cena mais do que por marcas, símbolos e formas (matrizes) se efetiva pelo conhecimento que o performer traz em seu próprio corpo quando a executa, na combinação dos seus movimentos no tempo e no espaço (LIGIÉRO, 2011).

<sup>30</sup> “Performance was important because it created a cultural context where black people could transgress the boundaries of accepted speech, both in relationship to dominant white culture, and the decorum of African-American cultural mores (...) Performance practice was one of the places where the boundaries created by the emphasis on proving that the black race was not uncivilized could be disrupted. Radical ideas could be expressed in this arena. Indeed, the roots of black performative arts emerge from the early nineteenth century emphasis on oration and the recitation of poetry. In a number of narratives relating slave experience, African-Americans cite learning to read and recite as crucial to their development of a liberatory consciousness. (HOOKS, Bell. Performance Practice as a Site of Opposition. In: **Let’s Get It On: The Politics Of Black Performance**, Ed. Catherine Ugwu (Seattle: Bay Press, 1995), 210.

De acordo com o pensamento de Johnson, as práticas cotidianas nas quais pessoas negras lidam com o poder, criam situações diversas em que simulam uma subserviência para negociar suas existências, camuflando sentimentos e emoções, alterando postura corporal, voz, gestualidade, uso de determinados vocabulários compõem uma performance negra<sup>31</sup>, ainda mais verticalmente comprometida com a resistência. Ao fazer essa reflexão, o intelectual chama atenção para própria necessidade de consolidação do campo dos Estudos da Performance e da Performance Negra, problematizando inclusive os horizontes que a academia delimita para o que é teatro, teatro negro e os corpos negros – que, em sua avaliação, não tende a ocupar a mesma notoriedade e reconhecimento que o teatro “branco”, seja pelas convenções, seja pelo acesso ao mercado. Pensar em performance negra é também colocar em rasura estes campos do conhecimento citados, cujas definições foram determinadas por epistemologias eurocêntricas, que ignoram e não consideram outros modos de existência e produção<sup>32</sup>.

Ainda dentro dos Estudos da Performance emerge o termo Teatro Social, termo utilizado pelos estudiosos James Thompson e Richard Schechner, que observam um fenômeno de mudança na cena norte-americana, a partir dos anos 70, quando fica evidente o compromisso do teatro *mainstream* com o entretenimento e com o mercado, suplantando qualquer urgência de intervenção em seu tempo. Para eles, também se observa que as próprias vanguardas já não tinham uma intervenção na sociedade, nem identificação do público. Naquilo que chamam Teatro Social<sup>33</sup>, há uma agenda social é tão importante e necessária quanto a busca estética, entendendo que a arte pode produzir transformações, interações, luta, promovendo ações que alteram o cotidiano. O Teatro Social teria como papéis promover cura de dores físicas,

---

<sup>31</sup> “Black performances as a mode of resistance functions to suture the gap between the oppressor and the oppressed, the vocals and the voiceless, the dominator and the dominated – indeed, to make the “bottom rail become the top riser”. (JOHNSON, p. 11)

<sup>32</sup> O autor acrescenta com ironia que o Teatro Negro sempre estará na periferia do Teatro – este que é branco e atende aos códigos e anseios de uma elite intelectual branca e burguesa, cuja tradição está codificada e preservada pela própria academia. Justamente pelo seu caráter periférico também dentro da esfera artística, o Teatro Negro é mais um espaço de resistência, mesmo que dentro dele possam existir contradições. “Poor black theatre. Bless her heart. She continues to push the boundaries of what constitutes legitimate drama, theory, and scholarship. Poor black theatre. He can’t help it. He’s compelled to hold true to a politics of social change and transformation that moves us forward in the liberation of black people and all people”. p. 12.

<sup>33</sup> “Social theatre may be defined as theatre with specific social agendas; theatre where aesthetics is not the ruling objective; theatre outside the realm of commerce, which drives Broadway/the West End, and the cult of the new, which dominates the avantgarde. Social theatre takes place in diverse locations—from prisons, refugee camps, and hospitals to schools, orphanages, and homes for the elderly. Participants have been local residents, disabled people, young prisoners, and many other groups often from vulnerable, disadvantaged, and marginalized communities. Or even with individuals who have lost touch with a sense of groupness, who are internally as well as externally displaced and homeless. Social theatre often occurs in places and situations that are not the usual circumstances of theatre, turning “nonperformers” into performers. Social theatre practitioners are “facilitators”— the choragus *touseschinina*’stermorte the joker to use Boal’s—helping others to perform as much as performing themselves. Social theatre activists often are artists, but they need not be.” (SCHECHNER; THOMPSON)

históricas, trágicas, promover ação; conectar e fortalecer a comunidade e transformar a experiência em arte.

A performance negra – que pode estar dentro ou não dos limites escolares do que é teatro, da dança e da própria *performance art* – carrega esta mesma agenda, de modo ainda mais antigo e longo, como uma estratégia de resistência e questionamento aos significados sociais e encarceramentos justapostos aos corpos. Com ênfase, o ativista e pensador negro norte-americano W. Du Bois assevera:

Toda arte é propaganda e sempre deve ser, apesar do lamento dos puristas. Eu me posiciono desavergonhadamente e digo que não importa qual arte que eu tenha que escrever, ela será sempre usada para propaganda para que pessoas negras ganhem o direito de amarem e gozarem. Eu não me importo nem um pouco com uma arte maldita que não seja usada para propaganda. Mas eu me preocupo muito quando a propaganda é confinada para apenas um lado enquanto outro é espoliado e silenciado. [...] Não é positiva a propaganda de pessoas que acreditam que o sangue branco é divino, infalível, sagrado para qual eu me oponho. É a negação do similar direito à propaganda daqueles que acreditam que o sangue negro seja humano, amável e inspirado por novas ideias para o mundo. (*apud* JOHNSON, 2005)

Deste modo, pensar uma arte política extrapola os limites daquilo que ela afirma sobre si ou não – toda arte seria política, tanto quando ela produz um discurso validado por instituições, mercado e público, quanto aquela que sofre censura, silenciamento, ou que é tornada invisível. Tanto a arte que ocupa as grandes salas, recebe os grandes financiamentos e, portanto, é considerada uma boa arte, cuja cor dos seus realizadores quase sempre é a mesma, bem como o público que tem acesso. Toda arte expressa ideologias, mesmo quando ela não se autodeclara ideológica. No horizonte da escrita de W. B. Du Bois, é preciso ler o termo propaganda de forma mais ampliada, não limitando a um proselitismo, conteúdo extremamente didático, desprovido de apuro estético, de corpo e movimento – coisa com a qual frequentemente a arte se aproxima ao querer ser marcadamente política. No horizonte da escrita de Du Bois, no início do século XX, fez-se necessário denunciar como propaganda a arte que contribuiu para a supremacia branca, cumprindo ali um importante papel histórico de apontar para crítica dessas produções consideradas neutras ou sem um discurso racial aparente.

Du Bois enfatiza que arte produzida por pessoas negras tenha o compromisso com a subjetividade desse grupo – compromisso para que negros e negras possam ser humanos, possam amar e gozar. Amor, humor e gozo historicamente negados aos não-brancos no mundo colonial, tendo nossa imagem forjada, escarneada, transformada em piada, num presente,

quando finalmente as críticas necessárias conseguem reverberar, imputam-nos o título de “politicamente corretos”<sup>34</sup>, lembrando sempre que no passado tudo era melhor – quando não tínhamos condição de fala.

Evani Tavares Lima chamou atenção para a necessidade de afirmação da existência de um teatro negro e para as frequentes perguntas sobre quais seriam as suas características. Para autora, o teatro negro se configura como “o conjunto de manifestações espetaculares negro-mestiças, originárias da Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético da matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra” (LIMA, 2011, p. 82).

A partir desse horizonte, segundo a autora, apresentam-se três categorias para o teatro negro:

A **performance negra** abarca formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para acontecer. Trata-se do caso das brincadeiras (terno de reis, bumba meu boi, maculelê, entre outras); das expressões religiosas (congadas e rituais das religiões de matriz africana), em síntese, das formas espetaculares propriamente ditas. O **teatro de presença negra**, mais relacionado às expressões literalmente artísticas – feitas para serem vistas por um público –, de expressão negra, ou com participação. E a terceira categoria, o **teatro engajado negro**, que diz respeito a um teatro de militância, de postura, assumidamente política. (LIMA, 2011, p. 82, grifos da autora)

Essa categorização distingue tanto a intencionalidade de expressão que se assume artística, quanto aquela que se dá muito mais como uma epistemologia e modo de estar e conhecer o mundo, intrincada com as práticas religiosas e culturais. Também afirma a relação com a presença do público – embora, mesmo nos ritos religiosos, haja presença de um público que olha, acompanha e participa de modo ativo das espetacularidades. E talvez seja o grau de participação que altere a relação dos públicos nessa categorização apresentada por Lima.

Corroborando com o quadro referencial acima, o pesquisador Marcos Antonio Alexandre defende que:

---

<sup>34</sup> Diz Mbembe: “O racismo alimenta a necessidade de diversão e permite escapar ao aborrecimento geral e à monotonia. Parecemos acreditar que são apenas atos inofensivos, sem o significado que lhes atribuímos. Ofendemo-nos que nos policiem quando nos privam do direito de rir, do direito a um humor que nunca é dirigido contra si mesmo (autoderrisão) ou contra os poderosos (a sátira, em particular), mas sempre contra o mais fraco – o direito de rir à custa daquele que pretendemos estigmatizar o nanoracismo hilariante e desordenado, bastante idiota, que tem prazer em chafurdar na ignorância e que reivindica o direito à estupidez e à violência geradas pela ignorância”. (MBEMBE, 2017, p. 101)

[...] uma das premissas do teatro negro é ser uma arte engajada e este engajamento deve ser manifestado em distintos níveis, assumindo características que vão desde uma arte que seja (por que não?) panfletária até uma estética que assume vieses que dialogam com outras nuances que exploram características relacionadas com aspectos políticos e ideológicos que possam assumir espaços para questões dos afetos e das subjetividades, demonstrando que há um vasto campo de atuação do teatro negro e que este, hoje, não mais restringe exclusivamente ao caráter da religiosidade (ALEXANDRE, 2017, p. 35-36)

A perspectiva de uma defesa de direitos e da própria existência de pessoas negras é assumidamente uma questão determinante na performance e no teatro negro, ainda que as maneiras de fazer e produzir expressão esteticamente contenham recorrências, como a presença da musicalidade, da compreensão do corpo como tela ou da frequente alusão às religiões de matriz africana. Zeca Ligiero (2019)<sup>35</sup> aponta que os atos de dançar-cantar-batucar compõem uma estrutura estética das espetacularidades afro-ameríndias, como um tronco inseparável.

Leda Maria Martins<sup>36</sup> utiliza o termo para designar uma elaboração que não cabe dentro dos contornos do teatro, e atrelada aquilo que denomina como um *ethos* africano – que não estaria determinado pela cor da pele, mas na cosmovisão africana, onde multiplicidade, pluralidade e ambivalência são recorrências. Assim os modos de produção africanos, que persistiram aqui na diáspora, são indissociáveis da performance negra e a distinguem – o que não significa dizer que as ações artísticas não estarão igualmente marcadas pelo pensamento não-negro. É compreender que as epistemologias negras se expressam amplamente na cena, na música, na dança, nas artes visuais, na comida. Na ginga, enquanto um desvio, como um volteio, como um movimento que sai da reta e que precisa sair.

Martins (1995) situa que o sujeito negro tem seu corpo coberto por enunciados e aprisionado em aparências – cabendo aos seus espaços criativos denunciar ou friccionar as conotações justapostas, operando pela dissolução desses temas impostos. Num dos dias em que eu me dirigia para um ensaio de *Isto Não É Uma Mulata* (espetáculo sobre o qual aprofundaremos o olhar no segundo capítulo desta tese), tive por alguns instantes ao meu lado uma mulher negra muito peculiar. Ela tinha o olhar bastante perdido, sem horizonte ou pelo menos um foco estabelecido em um ponto no bairro do Campo Grande. Trazia nas mãos um pacote de amendoins, que comia com visível fome. O corpo inteiro estava pintado de branco,

<sup>35</sup> LIGIÉRO, Zeca. *Teatro das origens: estudo das performances afro-ameríndias*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

<sup>36</sup> MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

absolutamente coberto de tinta branca, até mesmo seus cabelos – cuja brancura da tinta, se misturava com o loiro dos cabelos descoloridos. E aquela imagem me gerou um ruído interno: seu olhar que não me via, porém, justamente por não me ver, também me transportou para outro lugar. Para uma das cenas que eu construía para o espetáculo, que dali em seguida ensaiaria: a cena e a vida estão intrincadas, seja na perspectiva de uma libertação, de uma cura, de uma denúncia, da renovação da alegria e da esperança.

A produção estética negra, seja híbrida ou sincrética, seja bebendo na tradição, ou a partir de elaborações contemporâneas, convive entre o ritual, enquanto parte de uma cultura em permanente construção e enfrenta as opressões deste mundo nos quais estamos inseridos. A elaboração parte da pensadora e feminista negra bell hooks, que ressalta o quanto estes limites sejam borrados e dialogicamente tensos. Tanto nas expressões negras rituais, quanto nas práticas artísticas mais políticas há traços de resistência pela existência. A performance negra é uma estratégia de luta de oposição a estruturas desumanizantes para os sujeitos negros – estratégia que não necessariamente se dá por vias lógicas ou argumentativas, nas quais a palavra se sobressai ao corpo, ao movimento, ao alimento e à relação com a natureza ou por seguir algum tipo de cartilha ou projeto norteador de arte política.

bell hooks<sup>37</sup> estabelece um quadro de referência para a performance negra, que ajuda a compreender papéis políticos e horizontes para a produção artística de criadores afrodiaspóricos. São eles: a) ritualística e parte de uma cultura construída; b) sobre a necessidade de manipular para sobrevivência num mundo opressivo. As formas de performance negra, na sua amplitude e variedade, são pedras fundamentais na resistência - um interstício entre arte e atos de resistência - recuperação da autoestima, do orgulho de ser negro, do incentivo à mudança de lugar e posição. A principal estratégia de passagem de conhecimento sempre foi a oralidade.

Esse quadro confirma a noção de que a performance negra tem um comprometimento indissociável social e político, por forçar sua existência num mercado de arte ainda imbrincado com lógicas eurocêntricas, patriarcais e de manutenção de poder. A performance negra produz estética com fins de discutir, sobretudo, disputar poder, reivindicar humanidade.

---

<sup>37</sup> HOOKS, bell. Performance practice as site of opposition. In C. Ugwu (ed.) *Lets get it on: The politics of black performance* (p. 210-221). X Seattle: Bay Press.

## 2.6 CENA NEGRA CONTEMPORÂNEA

Neste ponto, chegamos a alguns marcos genealógicos. Pontos de passagem que são marcadores importantes para a produção artística negra no presente – seja por carregar traços ou fazer alguns enfrentamentos que permanecem atuais. De acordo com a Christini Douxami (2001), o corpo negro foi muito presente nas artes da cena brasileira até a segunda metade do século XIX, num período em que o teatro era considerado uma arte menor – por essa razão, podia ser executada por afrodescendentes, por prostitutas e pessoas de classes menos abastadas. Na medida em que ocorre a mudança do status social da linguagem artística, os atores negros dão lugar aos atores brancos, pintados de preto, em práticas de escarnecimento e pilheria. A pesquisadora também apontou que a presença negra também era sinônimo de crítica à sociedade brasileira, como um símbolo de questões políticas – sem trazer aí outras dimensões para além da sociedade, como emoções, motivações, subjetividades.

No início do século XX, um marco histórico importante é o nascimento da *Companhia Negra de Revista*, em 1926, fundada pelo ator João Candido Ferreira, De Chocolat, que depois de seu regresso da França trouxe para o Brasil a estética do teatro de variedades, mas também de outros horizontes para presença negra na cena, bastante influenciado pelo êxito da afro-americana Josephine Baker nos palcos europeus. A companhia teve notável sucesso comercial importante, por quase três décadas, explorando o teatro de revista, empregando musicalidade na cena, a exemplo do *jazz*, *foxtrot* e sapateado e também das influências de movimento da companhia francesa *Ba-Ta-Clan*. O grupo é pioneiro por defender um protagonismo de artistas negros no palco.

A companhia tornou-se importante por ser precursora tanto de uma presença negra nos palcos, quanto do emprego de elementos culturais que se tornaram bastante característicos das expressões culturais afro-brasileira, a exemplo do samba, incorporado na música dos espetáculos. É importante reconhecer que nesse momento de surgimento da Companhia Negra de Revistas é um instante decisivo de construção do projeto de identidade nacional e primeiros passos da fundamentação de um discurso positivo em torno da mestiçagem. Assim, muito da estética engendrada pelo grupo naquele momento histórico, passa a ser considerada como arte mestiça.

A presença negra no palco não expressava um discurso objetivamente militante de modo explícito – embora possamos reconhecer que na década de 20 um elenco de negros e pardos já

seria algo politicamente desconcertante, bem como por acessar condições de profissionalização na arte para sujeitos historicamente subalternizados. O outro dado era que na perspectiva de gênero, as atrizes – as vedetes azeviches – tinham uma presença valorizada pelos atributos físicos, as formas do corpo frequentemente exaltadas.

Duas décadas depois, nasce o *Teatro Experimental do Negro*, um projeto de Abdias do Nascimento, inquieto com a ausência de produções com presenças negras no palco ou visibilidade exclusivamente subserviente. A companhia surge no Rio de Janeiro, com uma montagem seminal intitulada *Palmares* e meses depois com a peça *O imperador Jones*, de O'Neill, dramaturgo estadunidense. Nos primeiros anos do TEN, a dramaturgia ficou a cargo de nomes consagrados no Teatro Brasileiro, o que também significava que eram escritores brancos, como no caso da montagem *O Filho Pródigo*, com texto de Lúcio Cardoso ou *Além do Rio*, com dramaturgia de Olavo Agostinho. Aliado ao lado de contar com nomes como o encenador e iluminador Zibgniew Ziembinski, assinando a iluminação dos espetáculos e contribuindo na modernização do aparato técnico dos espetáculos e Enrico Bianco e Tomás Santa Rosa, na cenografia. De acordo com Douxami, o TEN teve um papel fundamental na renovação e na afirmação do Teatro Brasileiro, tanto pela presença negra, quanto pela busca estética, que transitou entre características do teatro convencional, mas também buscas de inovação de linguagem cênica.

Tanto o TEN quanto a Companhia de Teatro de Revista enfrentaram o embate comum aos criadores negros: o desafio de produzir uma arte com presença negra, mas para se inserir dentro do mercado profissional, precisa da validação e de um público majoritariamente branco, com capital suficiente para arcar com os custos das bilheterias e tornar as temporadas viáveis. Num período no qual não havia políticas culturais e a bilheteria era a principal entrada de renda e sustentação das temporadas, bem como demais atividades do grupo. Essa crítica sobre o fato das peças ocorrerem em espaços mais elitizados foi feita ao TEN, mas segue vivaz e presente no trabalho dos artistas negros que se inserem num contexto fora das periferias ou do interior do estado. Abdias do Nascimento reconheceu a ambiguidade do seu projeto entre fazer uma arte negra, mas estar diante mais frequentemente de uma plateia branca, intelectualizada e de elite.

Essa é a genealogia do Teatro Negro no Brasil, que consta na literatura dramática e nos estudos sobre a presença negra nas artes da cena no país. É importante acrescentar a esses marcos históricos a trajetória de Solano Trindade, fundador do Teatro Popular Brasileiro, em 1950, reunindo um elenco formado por trabalhadoras domésticas, operários, estudantes e

confrontava a estética do TEN, por adotar uma perspectiva mais popular e suburbana. Essas duas concepções polarizadas seguiram como um horizonte crítico dos grupos e artistas negros que produziram depois:

Podemos identificar duas tendências, na realização do teatro negro brasileiro, que se sobrepõem. Uma vê o teatro negro como discurso político; a outra valoriza as várias formas do folclore afro-brasileiro, adaptando-as ao palco. Trata-se, respectivamente, das concepções de Abdias do Nascimento e Solano Trindade. (DOUXAMI, 2001, p. 360)

De um lado, um teatro que convoca as religiões de matriz africana, bem como muito das tradições culturais afro-brasileiras, historicamente desconsideradas como produção de conhecimento e experiência, consideradas algo menor, sem apelo suficientemente artístico, por ser popular. De outro lado, um discurso político mais militante, engajado e explícito, tendo primazia na dramaturgia e na palavra. Distintos, mas com um foco comum: compreender o teatro e a arte como caminhos de construção e reivindicação da cidadania negra no Brasil.

A Bahia ocupa um lugar de importância no cenário das artes cênicas no Brasil a partir dos anos 50, com a instalação da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, uma das poucas formações em artes cênicas em nível superior no país. Ainda que fosse tímida a presença de estudantes negros nos cursos de artes naquele instante – cenário cuja mudança se dá mais recentemente, a partir do advento das políticas de cotas raciais já nos anos 2000 – ainda nos anos 60, a escola teve, em seus quadros, nomes que foram importantes para a cena negra no Brasil e na Bahia, a exemplo dos atores Mário Gusmão, Antônio Pitanga, Antônio Jorge Victor dos Santos Godi. De acordo com Douxami (2001), até os anos 90, a pouca presença de estudantes negros na Escola de Teatro influenciou para que até este período não houvesse tentativas de teatro negro naquele espaço – também por toda confluência dos enfrentamentos à ditadura militar e redemocratização, que orientaram os artistas para outras estratégias de arte política.

Pela espetacularidade do Carnaval e o campo de disputa de territórios onde os corpos negros pudessem transitar livremente, um contramovimento surge com os blocos de índios, nos quais os associados eram essencialmente pessoas negras e o primeiro desfile do bloco afro Ilê Aiyê, em 1974. Num período em que pessoas negras escuras eram barradas em diversos blocos de classe média e alta, bem como nos clubes, o Ilê Aiyê surge exaltando africanidade, a tez mais escura da pele, levando uma musicalidade que não tocava nas rádios. Além de exaltar a beleza negra, naquele instante o bloco ousa fazer política pela estética e barra o acesso aos não-

negros dentro de sua corda. Esse ato político<sup>38</sup> e performativo instaura um posicionamento que não era comum na cena de cultura baiana e brasileira. E logo este primeiro desfile deixa de ser comentado nas páginas de Cultura, Música ou Sociedade, para constar nas páginas policiais dos jornais de Salvador, como um filho do Movimento Panteras Negras e uma expressão de radicalismo e “racismo reverso”<sup>39</sup>.

Em 1978, é fundado o Movimento Negro Unificado, garantindo um passo importante para refundação do movimento negro contemporâneo, bem como para avançar na articulação das categorias de raça e classe, situando o movimento negro numa perspectiva mais à esquerda<sup>40</sup>. Na Bahia, o MNU nasce com um importante braço cultural, também com um grupo de teatro, compreendendo que a arte poderia ser um espaço para o ativismo:

Além do MNU, alguns blocos afro de Salvador – Ara Ketu, Ilê Aiyê, Malê Debalê, Muzenza e Olodum – aliaram à sua militância através da música, a criação e/ou parcerias com grupos de teatro, estabelecendo uma relação entre o movimento musical e o teatral na Bahia durante toda a década de 80. (FREITAS, 2014, p. 94)

E é nos anos 90 que nasce o Bando de Teatro Olodum, grupo ativo na cena teatral brasileira há mais de 30 anos e referência no Teatro Negro. Inicialmente ação educativa do Grupo Cultural Olodum – bloco afro-baiano, criado e ativo no Centro Histórico de Salvador –

<sup>38</sup> No nascedouro do Ilê Aiyê, nem mesmo os movimentos políticos de organizações negras consideravam a prática estética como potente e como também política. “Nós já fomos chamados de ‘falso africano’ e de ‘tocador de tambor’ pelo próprio pessoal do movimento negro. Essas pessoas achavam que tinha que ser pelo político e não pelo cultural. Só que nós mostramos ao pessoal que só o fato de a gente criar um bloco desses já foi um ato político. E você faz o político junto com o cultural” [depoimento de Antônio Carlos dos Santos (Vovô) em *Histórias do movimento negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC*. Org. Verena Alberti e Amílcar Araújo Pereira. Rio de Janeiro: Pallas; CPDOC – FGV, 2007, pg. 204].

<sup>39</sup> Ficou emblemática a nota veiculada no Jornal A Tarde, no dia 12 de fevereiro de 1975, cobrindo a primeira saída do Ilê Aiyê: “Bloco racista, nota destoante: Conduzindo cartazes onde se liam inscrições tais como: “Mundo Negro”, “Black Power”, “Negro para Você”, etc., o Bloco Ilê Aiyê, apelidado de “Bloco do Racismo”, proporcionou um feio espetáculo neste carnaval. Além da imprópria exploração do tema e da imitação norte-americana, revelando uma enorme falta de imaginação, uma vez que em nosso país existe uma infinidade de motivos a serem explorados, os integrantes do “Ilê Aiyê” – todos de cor – chegaram até a gozação dos brancos e das demais pessoas que os observavam do palanque oficial.

Pela própria proibição existente no país contra o racismo é de esperar que os integrantes do “Ilê” voltem de outra maneira no próximo ano, e usem em outra forma a natural liberação do instinto característica do Carnaval.

Não temos felizmente problema racial. Esta é uma das grandes felicidades do povo brasileiro. A harmonia que reina entre as parcelas provenientes das diferentes etnias, constitui, está claro, um dos motivos de inconformidade dos agentes de irritação que bem gostariam de somar aos propósitos da luta de classes o espetáculo da luta de raças. Mas, isto no Brasil, eles não conseguem. E sempre que põem o rabo de fora denunciam a origem ideológica a que estão ligados. É muito difícil que aconteça diferentemente com estes mocinhos do Ilê Aiyê.” Disponível em: [https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/ile-aiye/o-carnaval/?content\\_link=5](https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/ile-aiye/o-carnaval/?content_link=5). Acesso em: 04 mai. 2021.

<sup>40</sup> “Em 7 de julho de 1978 foi realizado o ato público de lançamento do Movimento Unificado contra a Discriminação Racial (MUCDR) nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo (HISTÓRIAS DO MOVIMENTO NEGRO, 2007, p. 148)

a companhia surge a partir de proposta do encenador Márcio Meireles, oferecendo um conjunto de aulas de dança, música, voz, interpretação, entre outros elementos da carpintaria cênica. A primeira montagem do grupo se deu em 1991, *Essa é Nossa Praia*, numa das salas da antiga Faculdade de Medicina, no Terreiro de Jesus, no Centro Histórico de Salvador. Nas primeiras montagens, pela característica de ser uma ação educativa, os elencos eram majoritariamente de atores em formação, amadores e muitos deles moradores do Pelourinho, que, naquele momento, ainda não tinha atravessado seu mais recente projeto de gentrificação, com a expulsão de significativo número de pessoas. Ao longo da década de 90, o grupo se solidifica profissionalmente com montagens relevantes para a cena teatral baiana e brasileira, a exemplo do espetáculo *Ó Paí, Ó!* (que teve adaptação homônima para o cinema em 2007), *Bai Bia Pelô*, *Cabaré da Raça*, além das montagens erguidas no século XXI, como *Áfricas*, *Bença*, entre outras. O Bando de Teatro Olodum, além de trazer em sua trajetória um expressivo volume de espetáculos de repertório e ter circulações pelo Brasil e internacionalmente, tem importante ação de articulação de políticas públicas, a exemplo do Fórum Nacional de Performance Negra, que foi fundamental para provocar a criação de políticas culturais com recorte racial, denunciando urgência de reparação histórica para grupos que raras vezes tiveram acesso a recursos públicos para realizar seu fazer artístico.

Todo esse percurso, olhando os marcos do Teatro Negro, nessa breve genealogia, apontam para a força dos teatros de grupo como fundamental para garantir longevidade das obras, bem como para circulação e criação de estratégias de sobrevivência no mercado e na cena cultural. Os grupos permitiram capilaridade para as ações, divisão do trabalho e mais condições de abrir espaços para trabalhos durante algumas décadas. Para artistas negros e negras, o pequeno número de personagens negros em produções, aliada à frequente estereotipação dos personagens existentes, torna a condição para o intérprete ainda mais instável. Em outras funções criativas, é ainda menos expressiva numericamente a presença de pessoas negras como encenadores, dramaturgos, coreógrafos. Os agrupamentos configuraram espaços mais seguros para esses artistas diante desse horizonte. Contudo, quando fazemos o recorte de gênero, como foi dito anteriormente, a posição das mulheres ainda fica mais restrita na condição de ocupar os espaços e trazer outras nuances dentro das discussões e estéticas nas obras. Nessa breve genealogia, os grupos constantes ou mesmo as presenças negras mais relevantes em alguns cenários guardam nomes masculinos – esse é um ponto de discussão desta pesquisa, que observa a produção de criadoras negras na atualidade (compreendendo trabalhos realizados no período entre 2015 e 2020). Ao olhar para o passado, é reconhecível a limitação

das condições para criação de mulheres negras dentro dos espaços de arte – embora essa criação ocorra de modo fértil de modo sub-reptício nas manifestações culturais que atravessam o tempo.

Nas leituras para esse olhar sobre a cena de teatro negro no Brasil e na Bahia, três nomes de mulheres me chamaram a atenção e, por essa razão, trago-lhes para este capítulo. A começar pela dramaturga e encenadora Lúcia Sanctis, criadora do Teatro Negro da Bahia (1969), o TENHA. Citada na revisão histórica feita por Douxami (2001), a artista cria seu grupo no final dos anos 60 com a expectativa de trazer a experiência do TEN para a Bahia. Contudo a má reação da imprensa – taxando o trabalho da companhia de racista – impactou o grupo, que não resistiu. Nivalda Costa<sup>41</sup>, dramaturga e encenadora, teve um papel importante na cena baiana dos anos 70, como uma autora interessada numa escrita de cunho político e mobilizador de mudanças sociais. Fundou o Grupo de Experiências Artísticas – TESTA e fez dele sua plataforma de experimentação artística e estética em Salvador, interessada na propagação do teatro político, enfrentando os órgãos de censura, que interferiram diretamente em suas obras. A criadora desenvolveu a Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço (SECPE), materialização de uma plataforma crítica, de um programa de arte. Zenaide Zen foi uma bailarina, atriz, coreógrafa, escritora e artista visual, além de ativista do Movimento Negro em São Paulo, nos anos 80 e foi uma disseminadora das discussões sobre afrocentricidade no meio artístico e intelectual brasileiro desde os anos 80. A performer propunha experimentações que convocavam para seu corpo outras memórias e histórias de mulheres africanas, para além das marcas coloniais, bem como também questionava a relação com diretores e encenadores – seu trabalho tinha interesse em ir além daquilo que os outros olhares poderiam determinar o que ela poderia fazer<sup>42</sup>.

A presença das mulheres negras nas artes da cena é uma história que se escreve no presente. Seja pela geração de pesquisadoras que finalmente acessam as universidades brasileiras e podem produzir e sistematizar conhecimento, resgatando as produções dessas criadoras, a exemplo do trabalho Acervo Digital de Nivalda Costa, fruto da pesquisa de doutorado de Débora de Souza. Se houve apagamento no passado, o presente é de escurecimento das cores, para que possam ser lembradas. Pelo interesse de fazer de suas

---

<sup>41</sup> O trabalho de Nivalda Costa está disponibilizado em Acervo Digital, parte integrante da pesquisa de Doutorado de Débora de Souza, Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço, de Nivalda Costa: arquivo hipertextual, edição e estudo crítico-filológico, iniciada em março de 2015, no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob a orientação da Profa. Dra. Rosa Borges, no âmbito do Grupo de Edição e Estudo de Textos (GEET), Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC). Disponível em: <http://acervonivaldacosta.com>. Acesso em: 04 mai. 2021.

<sup>42</sup> Entrevista com Zenaide Zen no programa Radial Filó, em 1988. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kGtLOPKxy1o&t=0s>. Acesso em: 04 mai. 2021.

memórias e indagações repertório. Esta breve genealogia nos faz olhar para as vozes que ecoam e se movimentam na cena de hoje, destes anos, agora. Vozes essas que carregam consigo outras. Aquelas emudecidas por máscaras de Flandres. Pelas páginas dos jornais. Pelas impossibilidades de realização. Pela censura dos anos de chumbo. Ou pela hipersexualização imposta para venda de seu corpo, que tantas vezes, emudeceu suas existências. Como falamos? É sobre isso que os próximos capítulos dirão. Como buscamos esfacelar as imagens de controle que nos constroem e produzir voz e escrita. É sobre isso que versaremos a frente. Creio eu, cremos nós. Que apesar de tudo o que vimos. Nós falamos.

## 2.7 ONDE OS RASTROS LEVAM

Na esquina da rua em que cresci no Centro Histórico, ficava a Secretaria de Educação do Município. Numa tarde da minha infância, o prédio pegou fogo. Foi o primeiro incêndio que vi, dos muitos outros que tiraram nossa paz nos anos em que vivi no Pelourinho. Não lembro das causas daquele incêndio, mas lembro também de ouvir os adultos dizerem que os prédios públicos viviam queimando naquele tempo. Era época de redemocratização. E nas nossas imediações, os incêndios eram banais tanto pela precariedade das instalações elétricas, quanto pelos desafetos que queimavam colchões, quanto pela gentrificação, que torna tudo decrépito para justificar a remoção dos moradores. Aquele prédio que queimou, segundo minha avó, foi o primeiro Seminário Jesuítico do Brasil e já tinha passado por outros revezes. Era ele quem dava nome a nossa rua. Só pude pisar dentro dele, adulta, indo assistir uma peça de teatro, mais de 30 anos depois. Essa digressão para fora do teatro leva para dentro de mim e para esse teatro, essa escrita, esse corpo que pesquisa: circunscrevo-me nessa genealogia. Tanto pelo território que me pariu, quanto pelo chão nessa história, onde piso neste presente: corpo-casa-testemunha da história, do tempo, das mudanças.

Essa árvore genealógica é frondosa, tanto dos nomes conhecidos, como tem raízes fundas, que levam a ilustres desconhecidas. Às mulheres sem muita leitura, que se esforçaram muito para que eu e as outras dessa geração chegassem à escola, cursassem universidade e até ousassem ser artistas. Nesse ato criativo de aqui escrever, olhando para quem produziu performance negra no Brasil antes, caminho junto com a ajustar a lente para as mulheres que me forjaram sem estar num palco: reencontro os rostos delas nos rostos das artistas desse tempo – talvez, porque elas também olham para suas mais velhas. Cada obra carrega consigo um vozerio. E cada corpo precisa ainda cumprir algumas funções antigas – criativa, poética e

sensivelmente dizer por meio da cena, que existimos e devemos existir em condição de igualdade.

Do quarto de minha avó, às vezes, era possível ouvir alguns gritos que viam da extinta delegacia – hoje, 18º Batalhão da Polícia Militar, que fica de frente à Secretaria de Educação que incendiou, hoje Solar São Dâmaso. E um dia ela explicou que aqueles gritos eram dos presos, talvez... em “prováveis” castigos. Ela rezava e achava errado tratar pessoas assim. É a primeira vez que conto essa memória, que talvez não lembrasse que tinha. As vozes torturadas que ouvi menina, talvez tenham trazido até aqui.

Vamos aos processos criativos...

### **3. ISTO NÃO É UMA MULATA OU DE COMO EU ME TORNO UM SUJEITO OU A NEGAÇÃO COMO ATO CRIATIVO**

Todos os dias o ritual se repetia. Minha mãe se sentava na cadeira mais alta, eu na cadeira mais baixa, posicionada entre suas pernas. Ela desfazia minhas tranças, pegava um pouco de óleo, passava nas mãos e, em seguida, nos meus cabelos. Dali era o tempo de pentear minhas madeixas castanho-escuras, com algumas manchas que hoje me lembram um pouco a cor do dendê-fruto. A paciência de minha mãe em cumprir essa tarefa era pouca, o que se refletia em solavancos e puxões. Meus cabelos eram tão cheios que podiam preencher duas cabeças – diziam tias, avó, cabelereiros, pessoas a fim. Doía muito. Às vezes, feria. Ao final de feitas as tranças, estavam lá meus olhos esticados, um pouco de ardência na cabeça.

Diante daquela repetição diária, eventualmente minha avó aconselhava que eu, quando crescesse, escolhesse ter filhos com um homem branco. Para que eu não tivesse que passar por aquilo que minha mãe passava. Nem a criança crescer com cabelos ruins. Minha avó lamentava o fato de ter tido mãe branca, porém, pai negro e o resultado ter sido seus cabelos tão cheios quanto os meus. Deslocadas de seu contexto, estas palavras podem soar duras e cruas, numa notável assimilação de um racismo estrutural e histórico introjetado. Busco a memória da fala de minha avó, uma mulher nascida em 1918, no recôncavo baiano, região habitada, sobretudo, por negros e raros brancos. E naquele tempo, ainda sem reversão até os dias de hoje, nascer com a pele branca se configura em uma espécie de bênção: melhores condições de vida e possibilidades de ascensão. Quando uma matriarca pede que sua neta prefira casar com homens brancos há ali um sentido de preservação: pessoas claras são melhor assimiladas nesta sociedade colonial. Trata-se muito mais de aspirar uma vida menos difícil para a futura prole, que uma aceitação ingênua da lógica racista.

Para uma mulher negra falar de cabelos não é algo meramente simples, cosmético, do terreno das frivolidades das revistas<sup>43</sup>. A textura dos cabelos determinará uma série de experiências em sua vida, especialmente vivendo na Bahia naqueles anos 80 e 90. Quanto mais

---

<sup>43</sup> Os cabelos e a pele são lidos pela cultura, por essa razão não são exclusivamente traços biológicos – pelo contrário, a morfologia do corpo serviu de base para fundamentação do racismo. Por serem lidos pela cultura, estão inseridos no sistema de valores que pauta aquilo que é belo e aquilo que é grotesco. O Prof. Kabengele Munanga situa: “Através das relações ‘raciais’ no Brasil como em outras partes do mundo marcada pelas práticas racistas, aos negros foi atribuída a uma identidade corporal inferior que eles introjetaram, e os brancos se auto-atribuíam uma identidade corporal superior, para libertar-se de inferiorização e, é preciso reverter a imagem negativa do corpo negro, através de um processo de desconstrução da imagem anterior e a construção de uma nova imagem positiva”. Prefácio do livro *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*, de Nilma Lino Gomes, 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

soltos forem seus cachos, mais bonita você será, também mais bem quista pelas pessoas de uma maneira ampla. Melhores possibilidades de trabalho poderão se acenar, bem como maior oferta de pretendentes no mercado das relações afetivas.

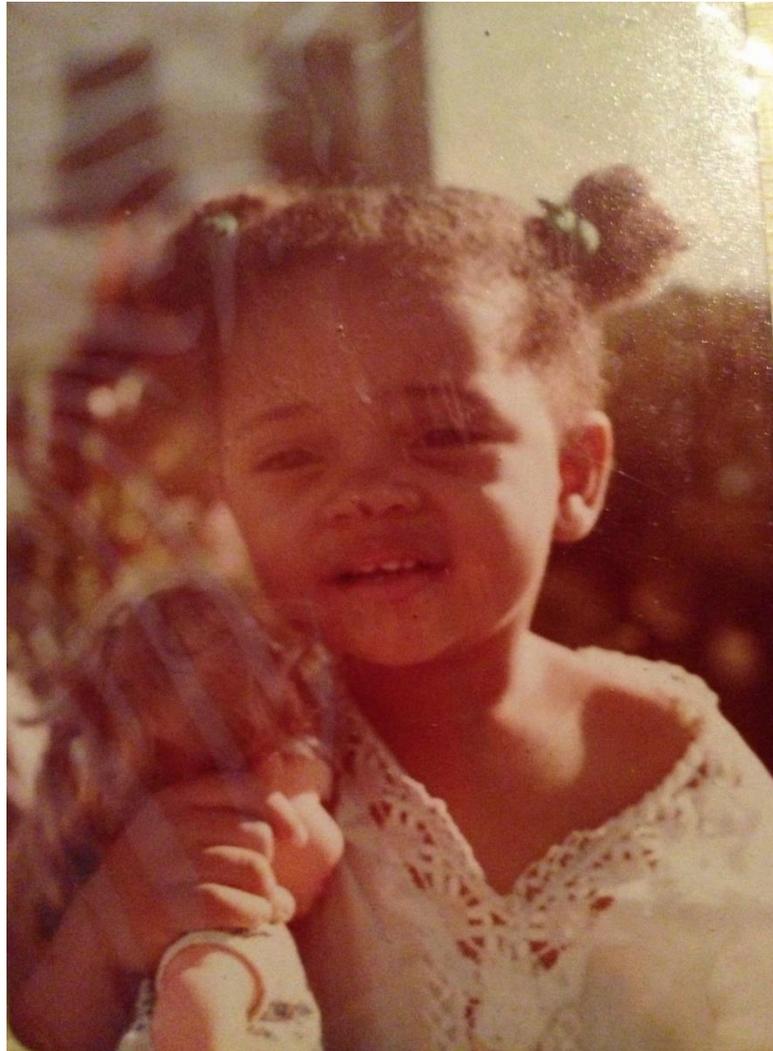


Figura 1. O cabelo da menina Mônica. A boneca loira. Créditos: acervo pessoal

Mesmo no ambiente artístico, talvez melhor dizendo, especialmente nele, ancorado no termo *physique du rôle*, fica interdita a participação de atrizes negras em obras consideradas “universais” e nas canônicas do Teatro brasileiro. Em razão disso, nas obras realistas/naturalistas, a presença fica restrita a personagens subalternos, que quase sempre são de composição simples, com baixa interferência no andamento da ação. Cenário que se repete de

igual modo nas telenovelas e produtos dramatúrgicos para TV<sup>44</sup>, bem como no cinema – este dotado de maior autonomia criativa no campo audiovisual, quase sempre utilizando roteiros inéditos e elaborados contemporaneamente<sup>45</sup>.

Hoje sei dizer que meus cabelos são crespos e mistos, cuja curvatura é mais fechada em alguns cantos da cabeça, aberta em outros. Meus cabelos consumiram tempo diário em torno de 30 a 40 minutos, entre penteados. O tempo do salão de beleza, algumas queimaduras no ferro quente. Outras com soda cáustica. Me renderam comentários maldosos na adolescência, entre os amigos. As rejeições amorosas na juventude. Pedradas na rua. Xingamentos nas mais diferentes situações. Preocupação da família quando decidi não mais alisar e redescobrir sua própria textura. O medo de não ser selecionada para determinado trabalho. A efetiva recusa pela aparência não ser considerada suficientemente boa e o permanente desconforto por seu corpo não se adequar a um ideal que é branco e excludente do negro, indígena e mestiço.

A depender da sua escala cromática, o cabelo cacheado ou crespo se torna um marcador que confirma sua negritude – e nesta sociedade cujas relações sociais ainda persistem em lógica colonial, tudo o que o sujeito não quer em seu processo de formação é se compreender como negro<sup>46</sup>. Ser negro é ser o que não se quer; o que se nega; o que se apaga; o que se omite. Ser reconhecido como negro é algo do qual se devia fugir, escamotear – já que o tom da pele não

---

<sup>44</sup> “E hoje os mitos da “raça cósmica”, ou do “mulato inzoneiro” (tema de uma música célebre de Ari Barroso), caem por terra quando observamos as telenovelas brasileiras, mexicanas, colombianas, venezuelanas, ou produzidas em qualquer parte da América Latina, que funcionam como os melhores atestados de que sempre prevaleceu a ideologia da branquitude como formadora do padrão ideal de beleza e, ao mesmo tempo, como legitimadora da ideia de superioridade do segmento branco. A escolha dos galãs, dos protagonistas, celebra modelos ideais de beleza europeia, em que, quanto mais nórdicos os traços físicos, mais alto ficará o ator ou atriz na escolha do elenco. Os mesmos também receberão as melhores notas nos processos de escolha e premiação dos mais bonitos do ano pelas revistas que fazem a crônica cotidiana do mundo das celebridades. No lado contrário, os atores de origem negra e indígena serão escalados para representar os estereótipos da feiura, da subaltermidade e da inferioridade racial e social, de acordo com a intensidade de suas marcas físicas, seu formato de rosto, suas nuances cromáticas de pele e textura de cabelo, portanto de acordo com o seu grau de mestiçagem”. ARAÚJO, Joel Zito. *O Negro na dramaturgia*, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. In Estudos Feministas, Florianópolis, 16 (3), setembro-dezembro 2008, p. 983.

<sup>45</sup> “A representação dos atores negros tem sofrido uma lenta mudança desde a década de 60, quando somente atuavam interpretando afro-brasileiros em situações de total subaltermidade. Naquela década, a mulher negra era representada regularmente como escrava e empregada doméstica, encaixando-se na reedição de estereótipos comuns ao cinema e à televisão norte-americanos, como as *mammies*”. ARAÚJO, Joel Zito. *O Negro na dramaturgia*, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. In Estudos Feministas, Florianópolis, 16 (3), setembro-dezembro 2008, p. 979.

<sup>46</sup> “No Brasil, a construção da(s) identidade(s) negras(s) passa por processos complexos e tensos. Essas densidades foram (e têm sido) ressignificados, historicamente, desde o processo da escravidão até as formas sutis e explícitas de racismo, à construção da miscigenação racial e cultural e às muitas formas de resistência no processo - não menos tenso - de continuidade e recriação de referências identitárias africanas. É nesse processo que o corpo se destaca como veículo de expressão e de resistência sociocultural (sic), mas também de opressão e negação. O cabelo como ícone identitários destaca nesse processo de tensão desde a recriação de penteados africanos, passando por uma estilização própria do Novo Mundo, até os impactos do branqueamento” GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2008., p. 21.

podia ser alterado, os cabelos precisavam receber a primeira atenção. Fazer algo no cabelo crespo<sup>47</sup>, especialmente o mais encarapinhado é um dever – uma necessidade para inserção e mobilidade social. O cabelo crespo solto era (e podemos dizer que ainda é para ambientes mais formais) sinônimo de desleixo, descuido, abandono, falta de zelo. Por isso as tranças grossas, os ferros para espichar, os alisamentos, os permanentes. É no cabelo onde a negação se faz possível e a mudança de status, mais reconhecível.

Para mulheres negras, falar sobre cabelos implica em falar sobre toda discursividade justaposta ao corpo negro e das possibilidades que serão abertas ou negadas para este corpo. Cabelo e pele são onde se expressa mais fortemente a negrura. É onde o discurso racial se codifica, antes mesmo que soubesse o significado da palavra estereótipo, racismo, estética, ética, política. Foi nos cabelos que me descobri negra.

Então, necessitarei parafrasear a psicanalista Neusa dos Santos: não se nasce negro, torna-se negro. Não se trata de uma condição fixada, dada. É um vir a ser, que se dá recorrentemente de modo persecutório: nas interdições e monitoramentos produzidos sobre o corpo desde muito cedo, ainda na formação da identidade, do ego, no entendimento de si no mundo. Monitoramentos que passam pelas inadequações desse corpo a uma estrutura que o espera branco e convoca que assim o seja para poder acessar um status de humano, com toda a sua gama de possibilidades de vir a ser. E na aspiração de poder ser humano, aceito, livre, amado e potente, é feito o convite para ser branco. Seja na superfície da epiderme, seja no comportamento, na estrutura do pensamento, nas práticas sociais, relações afetivas, poder de consumo, uso do vocabulário, escolha da indumentária, cores. Ao sonhar ser branco e conformar suas práticas dentro de um horizonte branco, o negro deixa de existir – e essa é sua ferida, seu trauma, sua morte em vida<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Na obra citada acima, a socióloga sinaliza o lugar de trabalho que o cabelo ocupa na vida de pessoas negras: lidar com o cabelo, fazer algo com o cabelo – permanece no terreno das obrigações a serem cumpridas desde os anos de escraavidão. Não tão somente num lugar de autocuidado e vaidade, mas como uma senha que permite ser lido como cidadão de bem, como trabalhador, como uma pessoa digna de respeito e nota.

<sup>48</sup> “O preconceito de cor estabelece uma relação persecutória entre o sujeito negro e seu corpo. A identidade do sujeito depende da relação que ele cria com seu corpo. Um sujeito que padece uma série de sofrimentos por conta desse corpo, demanda constantemente de esquecer desse corpo para poder ser amado, querido e cuidado. O sujeito negro precisa inocentar seu corpo: "um corpo que não consegue ser absolvido do sofrimento que infringe ao sujeito torna-se um corpo perseguidor, odiado, visto como foco permanente de ameaça de morte e dor". (SANTOS, 1983, p. 6). A psicanalista compreende como persecutório o monitoramento do próprio corpo pelo indivíduo negro, num esforço de negação de suas características morfológicas. Haveria um desejo de embranquecer, para poder tornar-se humano, distinto daquilo que é negro – primitivo, animal, inferior.



Figura 2. Ensaio fotográfico do início do processo criativo de *Isto Não É Uma Mulata*. Crédito: Adeoloya Magnoni

Dou um salto no tempo e me coloco na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em junho de 2018. Subo para o primeiro piso do prédio e percorro os salões que apresentavam obras da primeira metade do século XX. Quadros como *A Redenção de Cam* (1895), de Modesto Brocos<sup>49</sup>, me levaram para dentro das histórias que ouvi em minha infância: a avó negra retinta, com as mãos elevadas ao céu diante do neto alvo no colo da filha, negra já mais clara – uma mulata. Na janela, acima das três figuras, o homem branco, que ri de canto e contempla o filho. Obra das mais emblemáticas do projeto de construção de uma identidade nacional, alicerçada

---

<sup>49</sup> De acordo com Lilia Schwarcz, em *O Espetáculo das Raças*, a obra icônica do modernismo brasileiro já era estudada em 1911, no primeiro Congresso Internacional das Raças, como uma exemplificação do projeto de embranquecimento brasileiro e que poderia ser igualmente exitoso no conjunto das Américas. Contudo, também naquele período do século XX, a mestiçagem era vista como responsável pela geração de uma sub-raça, uma gente preguiçosa, viciada, sem valores e deteriorada, deficiente de tudo o que havia de potente nos povos originários.

na mestiçagem e no projeto de embranquecimento, a tela transformou em imagem aquele aconselhamento dado nas famílias negras, como a minha: a recomendação de limpar a barriga.



Figura 3. *A Redenção de Cam*, de Modesto Brocos (1895). Reprodução.

A arte brasileira, em sua pluralidade de linguagens, cumpriu o papel de exaltar a mistura de raças como uma festiva característica da sociedade brasileira<sup>50</sup>, um acolhedor celeiro para as diferenças<sup>51</sup>. Nesse sentido, a iconografia brasileira exalta a mestiçagem e contribui para formação de uma noção de democracia racial, exportada como uma das características mais fortes do povo brasileiro. Uma nação que lidou com a escravidão transcontinental de modo mais brando, a despeito dos números que revelam o Brasil como líder no comércio escravagista, com seus lucros e exploração de vidas.

<sup>50</sup> Autor fundamental para discussão sobre identidade e formação do povo brasileiro, Gilberto Freyre inaugura um pensamento festivo sobre a mestiçagem, contrariando os horizontes eugenistas da primeira metade do século XX, porém construindo as bases para um discurso que foi bem digerido pelas artes, política e sociedade: a democracia racial brasileira, onde a dureza da exploração do negro e índio nas mãos do senhor foi aplacada pelo clima e a feto. Freyre é citado na dramaturgia de *Isto Não É Uma Mulata*, dentro da ironia que o trabalho propõe. “A força, ou antes, a potencialidade da cultura brasileira parece-nos residir toda na riqueza dos antagonismos equilibrados; [...] Não que no brasileiro subsistam, como no anglo-americano, duas metades inimigas: a branca e a preta; o ex-senhor e o ex-escravo. De modo nenhum. Somos duas metades confraternizantes que se vêm mutuamente enriquecendo de valores e experiências diversas; quanto nos completarmos em um todo, não será mais o sacrifício de um elemento ao outro.” (FREYRE, 2006, p. 418)

<sup>51</sup> “É um Brasil mulato que se destaca, não importando o sexo, a raça, ou a condição social do indivíduo retratado” percepções de Schwarcz sobre as imagens produzidas por W. Adams nas expedições científicas Brasil a dentro na segunda metade do século XIX.

Ainda naquela visita, em outro salão no qual as obras estão divididas pelo compromisso com a construção da identidade nacional, na primeira metade do século XX, deparei-me com o monumental *O Mestiço* (1934), de Cândido Portinari. Aqui já não uma obra que aponta um horizonte de ascensão social na mestiçagem, mas a constatação dela na figura de um homem trabalhador no cafezal – cujos traços o tornam tão crível e reconhecível nos rostos de homens baianos. Altivez e exuberância saltam na imagem tecida pelo pintor ítalo-brasileiro, que, sem dúvidas, projetou ali uma imagem reconhecida de perto nos cafezais em que também trabalhou. No centro da tela, tal qual se pintou aristocratas e burgueses na tradição da História da Arte, o homem mestiço, mulato como também cafuzo, traz um olhar que atravessa a tela. É centro, é escuro e traz seus traços fortes – nada alveados, tampouco afilados. Sua cabeça é desproporcional ao seu tronco – corpo de trabalho talhado para o campo, e a cidade em construção que se vê atrás. *O Mestiço* traz outra visibilidade para o sujeito negro no contexto do Modernismo brasileiro, ao lado de outras obras onde o pintor retratou o ambiente de trabalho. Por que falar de Portinari<sup>52</sup> aqui? Pelo encontro com outro modo de representação do negro, um outro olhar estrangeiro, mas numa diferente perspectiva de representação – talvez mais afeita ao encarar a mestiçagem, sem com isso assumir ares de projeto de embranquecimento. Aqui temos altivez e orgulho, valores também necessários na construção de um projeto de identidade nacional – pensamento vigente no projeto de nacionalização, na década de 30, momento da produção da obra<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> “O negro nas telas de Portinari emerge como uma das expressões do verdadeiro Brasil, um país construído com o suor e o sangue dos negros. Essas representações com forte apelo social demonstram a preocupação do artista em adicionar traços de brasilidade às suas obras, além de incorporar inovações estéticas.” STORI, Noberto & MARANHÃO. *A questão racial nas obras de Cândido Portinari*. Revista *Estúdio*, artistas sobre outras obras. Janeiro 2018 [186] 179-187.

<sup>53</sup> “Sua obra está situada numa época marcada por silenciamentos de produções de afrodescendentes, entretanto o modo como ele se dedicou a registrar nossa gente traz o olhar daqueles que nos veem com reverência e criticidade em meio a um ambiente de alienações e superficialidades. Que, apesar da incompreensão de sentimentos de quem não está sob a pele preta, nela reconhece nobreza.” FELINTO, Renata. Portinari. Coloca negros e negras na sala de jantar das elites. In: *Brasil de Fato*. Disponível em; <https://www.brasildefato.com.br/2016/10/17/artigoor-portinari-coloca-negros-e-negras-na-sala-de-jantar-das-elites>. Acesso em

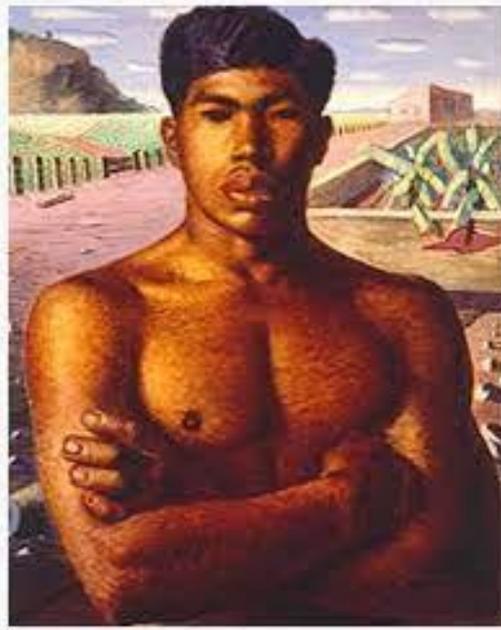


Figura 3. *O Mulato* (1934), de Cândido Portinari. Reprodução

### 3.1 *ISTO NÃO É UMA MULATA: DA INQUIETAÇÃO AO TÍTULO*

Após a conclusão do mestrado, inquietava-me a ideia de iniciar um novo processo artístico. Já eram alguns anos mergulhada no universo de Clarice Lispector, com um outro solo autoral. Cai-me no colo o artigo *Mulatas Profissionais: Raça, Gênero e Ocupação*<sup>54</sup>, da socióloga Sonia Maria Giacomini. Neste artigo, a autora apresenta o curso de profissionalização de Mulatas oferecido pelo SENAC no Rio de Janeiro, nas décadas de 80 e 90 e as percepções a partir da sua incursão naquele processo formativo e entrevista das mulheres participantes. A leitura do texto me colocou diante do tema da mestiçagem, tão bem elaborada e forjada discursivamente em nossa história, vendida e embalada para fins comerciais – melhor dizendo para exportação e exploração. Sim, porque as melhores mulatas, aprovadas a partir de um criterioso processo de seleção que envolvia méritos físicos, a capacidade para docilidade e a desenvoltura na dança, seriam exportadas como legítimas mulheres brasileiras.

Sem dúvidas, o encontro com o texto me remeteu às inúmeras vezes em que recebi o elogio de “mulata exportação”, por conta dos olhos claros, bem como das vezes em que me constrangi com abordagens de estrangeiros em zonas turísticas – onde a presença de uma mulher negra, no olhar estereotipado, está associada à prostituição. Ali diante do texto me

---

<sup>54</sup> GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulatas Profissionais: Raça, Gênero e Ocupação*. In: *Rev. Estud. Fem.* vol.14 no.1 Florianópolis. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2006000100006>. Acesso em: 12 abr. 2006.

atravessou de modo contundente a minha própria expectativa quando menina, de ser uma mulher negra bonita exuberante. Eram as mulatas as únicas mulheres negras que figuravam na TV da minha infância, pelo menos durante o mês de fevereiro, quase sempre sorridentes e desnudas. Também desnudas estavam elas, nos quadros vendidos no Pelourinho, região de Salvador em que cresci, me criei e que me acostumei a ver retratos de mulheres despidas com turbantes e largos quadris.

A questão da mulata, enquanto horizonte de expectativa de alguma ascensão profissional, marcada por uma formação ligada a uma instituição de referência no país martelou-me de modo incômodo. Parecia-me igualmente inquietante a percepção de que a condição mestiça trazia uma indefinição perniciosa, especialmente para aqueles que não se enquadrariam no modelo exuberante, que poderia ser comercialmente interessante para o consumo no desejo do outro. Os corpos dos mestiços que engrossam as fileiras dos ônibus, nas fábricas, convertidos em atabalhoados ou preguiçosos, maliciosos ou melífluos<sup>55</sup>.

Esperei finalizar a defesa do mestrado, decantei as ideias e, aos poucos, fui fazendo leituras, no campo das questões voltadas para identidade e representação de mulheres negras. E eis que diante do livro *Isto Não É Um Cachimbo*, de Michel Foucault, essas reflexões ganharam corpo e verticalidade. Na obra em questão, o autor fala sobre a representação enquanto uma ausência, não sendo a coisa em si, mas aquilo que se cria a partir da sua falta. A representação passa por um vazio.

No encontro com a obra de Foucault, surgiu o nome *Isto Não É Uma Mulata*, como um disparador para o que eu desejava tratar artisticamente, atravessando meu corpo. Por ser pequena, não tão exuberante, ainda pouco politizada e desconfiada de qual seria a forma mais adequada de me afirmar racialmente, tendo em vista que não sou uma mulher negra retinta, pelos 20 anos usei o termo mulata. Quase sempre contando com uma negação do ouvinte: “Você não é mulata”, “Mulata, você?”. Não podia. Mais tarde, de posse da etimologia do termo, também já não queria me ver nele inserida. Ao negar a presença da “mulata”, abre-se a possibilidade de criação de algo novo – ao recusar as formatações propostas para os corpos de mulheres negras e mestiças, incluindo o meu próprio, convoco um exercício de liberdade – para minha existência e para a existência do espectador.

Nessa referência direta ao título da obra de Foucault e do quadro de René Magritte, o título do espetáculo se pautou na negação, assumindo o lugar do estranhamento de ser mestiça,

---

<sup>55</sup> Ainda em diálogo com Lilian Schwarcz, a historiadora resgata as cartas do Conde de Gobineau, um francês, que permaneceu no Rio de Janeiro do século XIX como um enviado “uma população totalmente mulata, viciada no sangue e no espírito e assustadoramente feia”.

mas tanto não ser a mulata dos estereótipos já citados, quanto também não querer justapor a mim os estigmas direcionados para mulheres negras. Uma negação que aponta para o vazio: não sou uma mulata, tampouco não caibo nas inscrições forjadas para pessoas como eu. É importante aqui observar o uso do pronome demonstrativo “Isto”, que cumpre um papel de indicar objetos ou seres que estão próximos a quem fala – mais frequentemente empregados para designar coisas ou animais, quase nunca pessoas.

A obra foucaultiana e o quadro de Magritte apresentaram-me uma pergunta disparadora, uma espécie de procedimento: colocar em cena um esquema, reconhecível facilmente, rotulável. Tal qual o cachimbo no quadro, ali representado – para legendar como não sendo o cachimbo, mas uma ilustração dele, desse modo ressaltando a representação<sup>56</sup>. No caso do espetáculo, objetivei colocar meu corpo a serviço da apresentação de uma série de estereótipos apontados para mulheres negras. A mulata compreendida como alegre, malandra e lasciva, para negá-la<sup>57</sup>. Recusá-la como um procedimento de ruptura, sem novamente apontar contornos prontos – o que incorreria em uma nova essencialização<sup>58</sup> ou simplificação.

Interessa apresentar os contornos do lugar comum, para desmontá-lo, distanciá-lo de qualquer afirmação daquilo que seria uma mulher negra – exceto compreender a pura possibilidade, distante de qualquer identidade fixada ou monolítica. Neste sentido, embora a representação implique numa ausência do ser em si, ela convoca tornar algo real por meio dos sistemas de significação, por meio da linguagem. De acordo com Tomaz Tadeu Silva (2014), a representação é um traço do sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder. Tem poder quem representa o outro, quem forja a linguagem, quem conceitua<sup>59</sup>. As lutas identitárias e a busca de ruptura com seu caráter fixado, monolítico passa inevitavelmente pela representação – é preciso representar para existir. A representação perpassa aquilo que se vê, aquilo que é exterior, aquilo que se ouve.

Naquele momento, desenvolver um trabalho que fosse atravessado pelos estereótipos que configuram a representação da mulher negra no Brasil, partindo da figura da mulata, da

---

<sup>56</sup> Ao analisar o quadro *Isto Não É Um Cachimbo*, de René Magritte, o filósofo Michel Foucault compreende que a representação perpassa a noção de ausência – aquilo que se representa não está, nem se constitui da mesma matéria. A representação se faz na lacuna e seu sentido se completa na falta existente, numa semelhança compartilhada por uma insistência pactuada da linguagem e pelos sujeitos: por quem produz a representação, como por quem lê a obra ou discurso. (FOUCAULT, 1988)

<sup>57</sup> “Desconcerta o fato de ser inevitável relacionar o texto com o desenho (como no -lo convidam o demonstrativo, o sentido da palavra cachimbo, a semelhança da imagem) e ser impossível definir o plano que permitiria dizer que a asserção é verdadeira, falsa, contraditória” (FOUCAULT, 1988, p. 6).

<sup>58</sup> “Todos os essencialismos são, assim, culturais. Todos os essencialismos nascem do movimento de fixação que caracteriza o processo de produção da diferença e da identidade”. (SILVA, 2014, p. 86)

<sup>59</sup> “Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade.” (SILVA, op. cit., p. 91)

mestiça, estandarte da docilidade brasileira, cantada em verso e prosa, exportada, motivação dos carnavais e mãe de toda prole, foi também meu processo de colocar em cena meu corpo engajado de outro modo, diferente do trabalho em *Aprendizagem*<sup>60</sup>, meu primeiro solo cênico, fruto da pesquisa de Mestrado no PPGAC-UFBA, e encenar questões que atravessavam minha existência: a nomeação pelo olhar do outro, a invisibilidade, a aspiração da brancura, a busca de ascensão pela intelectualidade e a politização. A hipersexualização<sup>61</sup> e o corpo de serviço seriam os motes discursivos do trabalho: era minha certeza primeira, norte seguido em todo processo criativo e na obra final.

### 3.2 O DISCURSO DO CORPO: AUTOLIBERTAÇÃO ATRAVÉS DOS SIGNOS

Se é no corpo que se dão os diferentes níveis de castração estruturalmente pelo racismo e sexismo, também é no corpo que pode se dar a autolibertação da criadora dessas imposições, numa operação entre corpo e signos. Para que a libertação dessas construções socialmente mantidas possa alcançar o espectador, convocando também a desnaturalização da semântica criada para os corpos negros. Se o corpo negro é uma criação histórica, é ainda por meio da criação de novos devires podem ser concebidos e é feita ruptura com as narrativas construídas pelo mundo opressivo.

Stuart Hall nos lembra que a raça é um significante flutuante<sup>62</sup>, uma categoria discursiva, sendo que o comportamento e as diferenças racializados não são fatos biológicos, nem genéticos, mas efeitos da cultura. Segundo o autor, a raça mais se assemelha a uma linguagem

---

<sup>60</sup> O espetáculo *Aprendizagem* nasceu de uma Oficina de Autonomia do Ator, com o ator e Mestre em Artes Cênicas Fábio Vidal, em 2004. De lá para cá, gerou um processo de pesquisa sobre o lugar do corpo na obra de Clarice Lispector e a experiência de encenar no palco essa corporalidade concebida na palavra escrita. A pesquisa do Mestrado foi realizada no período de 2011-2013, com orientação da Prof. Dra. Cássia Lopes. Nesta pesquisa, o diálogo direto com a obra de Lispector foi realizado, num mergulho em sua poética, mas também percepção de questões contemporâneas sobre os discursos do corpo e performatividade.

<sup>61</sup> Durante o processo criativo, foram muitas as leituras sobre a mestiçagem. Cito na dramaturgia do espetáculo a figura de Gilberto Freyre e o elogio da mestiçagem. Embora, a leitura do autor não tenha sido feita durante o processo criativo, sua obra é uma referência do processo de pesquisa artística e, consequentemente, da pesquisa acadêmica. Vale estabelecer aqui um diálogo mais evidente, que apresenta o tema da hipersexualização e da servidão, citados neste ensaio: “Introduzida as mulheres africanas no Brasil dentro dessas condições irregulares de vida sexual, a seu favor não se levantou nunca, como a favor das mulheres índias, a voz poderosa dos padres da Companhia. De modo que por muito tempo as relações entre colonos e mulheres africanas foram as de franca lubricidade animal. Pura descarga de sentidos. Mas não que fossem as negras que trouxessem da África nos instintos, no sangue, na carne, maior violência sensual que as portuguesas ou as índias” (FREYRE, 2006, p. 516)

<sup>62</sup> “O que quero dizer com “significante flutuante”? Para falar em termos bem genéricos, raça é um dos principais conceitos que organiza os grandes sistemas classificatórios da diferença que operam em sociedades humanas. E dizer que raça é uma categoria discursiva é reconhecer que todas as tentativas de fundamentar esse conceito na ciência, localizando as diferenças entre as raças no terreno da ciência biológica ou genética, se mostraram insustentáveis. Precisamos, portanto — diz-se — substituir a definição biológica de raça pela sócio-histórica ou cultural” (HALL, 2015).

do que a formas de constituição biológicas, a uma natureza – o que faz desmontar todo o discurso científico da Eugenia na primeira metade do século XX. Embora haja o pacto tácito de aceitação de que a raça em termos biológicos é uma falácia e que suas produções e implicações se dão no campo do pensamento, tanto nos muros da Academia e fora deles<sup>63</sup>.



Figura 4. Ilustração do fanzine, primeira etapa do processo criativo de *Isto Não É Uma Mulata*. Técnica mista Mônica Santana (2015)

Cabe perguntar o que é um corpo – para além das dimensões da natureza, já que estamos a pensar em cultura, de conhecimento e experiência? O filósofo moçambicano José Gil afirma

<sup>63</sup> “[...] quero defender que raça funciona como uma linguagem. E os significantes se referem a sistemas e conceitos da classificação de uma cultura, a suas práticas de produção de sentido. E essas coisas ganham sentido não por causa do que contêm em suas essências, mas por causa das relações mutáveis de diferença que estabelecem com outros conceitos e ideias num campo de significação. Esse sentido, por ser relacional e não essencial, nunca pode ser fixado definitivamente, mas está sujeito a um processo constante de redefinição e apropriação. Está sujeito a um processo de perda de velhos sentidos, apropriação, acúmulo e contração de novos sentidos; a um processo infindável de constante ressignificação, no propósito de sinalizar coisas diferentes em diferentes culturas, formações históricas e momentos.” (HALL, 1995).

que quanto mais se fala sobre o corpo, menos ele existe por si próprio<sup>64</sup>: o corpo toma os contornos de uma grande metáfora e sobre ele toda pungência dos discursos, transformam-no em metáfora. Os corpos se encontram submersos sobre signos – que não são estéreis, atravessam o tempo, sofrem alterações, modificações, transformações, tendo em vista que são produções da cultura – sendo igualmente violento o ato de buscar desencobrir a pele das justaposições efetuadas pela história, instituições, sistemas econômicos, civilização etc. Por essa razão, são significantes flutuantes, que deslizam e submetem-se aos regimes de signos<sup>65</sup> vigentes em determinada cultura. O corpo se vê afetado, desapaosado e comprometido por diversas vezes a partir da submissão a determinados regimes de signos e as violências impostas por eles.

A própria noção de corpo individual, sob contornos que o distinguem da comunidade e da natureza, seria uma contribuição cultural do Ocidente, a partir de determinado momento histórico<sup>66</sup>. Ao mesmo tempo em que a cultura ocidental cria as noções de individualidade, fortalecendo os princípios de diferença e identidade, bem como toda a dieta comportamental para o corpo, esta própria cultura entende o mesmo sob a mesma lógica de exploração, esgotando as suas forças e capacidade de fala e expressão – no caso dos grupos subalternizados, inseridos em regimes de força<sup>67</sup>. Toda essa exploração, em escala global do corpo, a partir do

---

<sup>64</sup> “Pretende-se fazer falar o corpo, descobre-se a propósito de tudo e de nada ‘um discurso do corpo’, pretende-se que ele se liberte ou se exprima. Como se o objetivo fosse, neste momento descobrir uma língua do corpo à qual se subordinaria qualquer terapia ou outra forma de linguagem: artística, literária, teatral ou simplesmente comunitária. Muito estranhamente, na mesma altura em que esta voga testemunha uma sensibilização crescente pelos problemas do corpo tendente a afirmar a sua importância nos mais diversos domínios, retomam-se velhas ideias, velhos esquemas – idênticos aos regimes de signos que serviram para a exploração do corpo – este tornou-se significativo despótico que resolverá tudo, desde o declínio da cultura ocidental até aos menores conflitos intra-individuais. Uma tal concepção seria inofensiva se não fizesse passar o corpo por o significativo supremo, que recobrando um vazio, faz as vezes de tudo aquilo de que nossos corpos foram desapaosados – pelo menos desde a desagregação das culturas arcaicas” (GIL, 1997, p. 14)

<sup>65</sup> “Quem diz regime de signos, diz formações de poder.” (GIL, op cit., p. 15).

<sup>66</sup> “O corpo comunitário implica a vivência do corpo singular não separado, não isolado das coisas e dos outros corpos. O “corpo próprio” que a fenomenologia surgiu em conceito, é um produto do ocidente - não é o que quer dizer o Caledónio cristianizado ao qual o missionário Leenhard perguntava: ‘Em suma, é a noção de espírito que nós trouxemos para o vosso pensamento?’ e que respondia: ‘o Espírito? Oh! Vós não nos trouxeste o espírito. Já conhecíamos a existência do espírito. [...] O que vós nos trouxestes foi o corpo.’ A singularidade do ‘indivíduo’ não é a de um corpo distinto - com seus órgãos, a sua pele, a sua festividade, os seus pensamentos separados do resto da comunidade - mas sim de um corpo em comunicação com toda natureza e toda a cultura e tanto mais singular que se deixa atravessar pelo maior número de forças sociais naturais. O corpo comunitário assegura assim o jogo sutil e precário entre o simbólico e o Imaginário, não tenho aliás essas duas categorias, nesse campo, a pertinência que aspiram na sociedade moderna: o imaginário está de tal modo presente, subjacente indicado no simbólico que, muito facilmente, faz acepção na superfície social das comunidades arcaicas, mesmo nas suas manifestações extremas como a loucura.” (GIL, 1997, p. 58-59)

<sup>67</sup> “[...] corpos submetidos a regras muito rígidas – não tem voz própria, não emite enunciados coletivos, apenas obedece a ordens. A característica do corpo do exército moderno é a de não falar, contrariamente às tribos guerreiras e aos exércitos antigos em que cada elemento contribuía (nem que fosse apenas pelos seus cantos ou gritos) na organização coletiva da totalidade auto-significada”. (GIL, op. cit., p. 90).

Humanismo, que também coincide com os processos de colonização na América e exploração de mão de obra escrava africana, demarcam o esvaziamento da presença do corpo. E neste esvaziamento de presença, potência, afastamento com a natureza, há também esvaziamento da própria voz.

De acordo com o pensamento de José Gil, o corpo é uma respiração que fala. Uma mediação entre o interior do corpo e o exterior. O sopro que garante a possibilidade da voz e é fruto da respiração – o que torna possível a vida – nos garante expressão e dá sentido ao mundo em nossa volta. A condição de fala torna o corpo receptivo aos símbolos – sendo esta produção de sentidos, linguagem um fator decisivo de distinção da espécie humana. A própria condição de reflexividade – no momento que eu falo, também me escuto e leio os significados que produzo, sendo possível reorganizar a si mesmo e a sua presença.

Ao reconhecer que existe um corpo comunitário em culturas não-ocidentais – ou no caso do Brasil, onde convivem de modo miscigenado grupos e epistemologias não-ocidentais, em convivência e resistência aos valores ocidentais – não significa dizer que não há reconhecimento do seu próprio organismo, aspirações, movimentos. Contudo compreende-se o engajamento do conjunto do meio em seu corpo – as heranças, as memórias, as forças da natureza, a ancestralidade. E que esse corpo comunitário não se confunde a uma massa, onde justamente a perda de forma, implica também numa perda de voz e capacidade de escuta de si.

É imperioso recordar que os corpos não-brancos, primeiramente classificados como não-humanos pela igreja e, posteriormente, pela ciência, perdem nesse momento sua condição de fala e reflexividade nas colônias da América. A condição de fala é imperiosa para percepção de si como humano e sua própria reflexividade. Institui-se no Brasil um instrumento de tortura como a máscara de Flandres, que interdita duas funções essenciais da boca: a fala e a alimentação, diretamente aliviando os ouvidos dos senhores e senhoras, que provavelmente não suportariam lidar com o que diria aquela pessoa escravizada. A máscara de Flandres é a metonímia do silenciamento imposto sobre os corpos negros, atualizada nas mais distintas formas de controle, censura e disputa de narrativas até os dias atuais.

Ao reduzir negros e negras a corpo – conveniente pela exploração da força de trabalho -, nega-se nesses indivíduos a capacidade de produção de conhecimento, suas experiências, sua sensibilidade e humanidade. Deslocados no tempo, ao olhar isso que chamamos Brasil e América Latina, nas mais diversas regiões, fica explícito que, enquanto exauridos em suas forças nos canaviais, minas de ouro, plantios de café, obras de construção das metrópoles brasileiras e trato com gado, homens e mulheres escravizados produziram cultura, pensamento,

modos de existência e resistência. Outras formas de acessar o corpo e presença. Na dança, na música, nas religiosidades, na comida, nas operações na cidade – logo, não se mantiveram em absoluto silêncio, mas, em fricção, forjaram suas existências.

Nesse sentido, dentro desta pesquisa, compreende-se o corpo como um espaço de evidenciar a experiência coletiva – entendendo que há uma negociação entre a subjetividade de quem cria, sua história e vivências e tudo aquilo que é comum, coletivo e compartilhado por aqueles e aquelas que vivem num mundo racializado. Assim, a criação se deu na compreensão do corpo dentro de uma rede, não homogênea, única, mas composta de identidades que se conjugam e experienciam uma história comum, para além de brasileira, mas transatlântica. Por isso, é valioso dizer que na cena contemporânea brasileira trabalhos como *Isto Não É Uma Mulata* se apresentam num horizonte onde eclodem diversas experiências de criadoras negras, que ressemantizam seus corpos a fim de buscar outros devires<sup>68</sup>.

A linguagem adotada pelo trabalho transitou entre o espetáculo teatral e a performance<sup>69</sup>, num formato híbrido entre ambas as disciplinas artísticas, justamente por estar interessada em operar numa zona de autonomia sobre o corpo, de modo performativo. Uma obra que exige o nível de implicação autoral e presença, convocados dentro da modalidade da performance, convivendo com as repetições da experiência, presença do texto verbal e intertextual com cenografia, música, figurino, maquiagem. Há a porosidade da performatividade, deixando aberturas de sentido e um permanente trabalho de revisão dos signos, ao lado de um nível de esquematização e roteirização estabelecido, refeito a cada apresentação. O formato híbrido entre teatro e performance urge também pela necessidade de politicamente quebrar qualquer lógica disciplinar e ampliar as possibilidades de engajamento entre corpo, gesto, plasticidade, palavra, música, experiência.

E é precioso pensar que engajar o corpo na revisão do passado e do presente, repetindo cenas, acontecimentos é uma operação das artes negras brasileiras, especialmente aquelas que não se encaixaram na disciplinaridade do teatro e ganharam as ruas e ultrapassaram os séculos.

---

<sup>68</sup> “[...]as relações de poder realizam-se na matéria corporal, com o manejo de possibilidades interpretativas e consoante a transmutação de signos, construídos historicamente numa dada sociedade. O corpo sofre o controle dos agentes de regulação social, porém deixa sua posição de inércia ou de pura reflexividade para se assumir numa posição ativa, em que a performances se impõe como característica necessária e cotidiana”. (LOPES, 2013, p. 17-18)

<sup>69</sup> De acordo com Jorge Glusberg, a performance aparece ligada a uma ressemantização dos valores contidos no processo da dinâmica corporal dentro da arte; ela se apropria dos movimentos naturais e produz um olhar sobre o cotidiano. É sobretudo uma revisão das relações sociais, culturais, das tradições e daquilo que se conceitua como civilização (GLUSBERG, 2011). É então possível estabelecer uma conexão com a definição de performance em Richard Schechner, como um comportamento restaurado, ou seja, hábitos, rituais e rotinas de vida sob uma outra perspectiva. (SCHECHNER, 2006)

No Nego Fugido, no Cavalinho Marinho, nas inúmeras lavagens que misturam sagrado e profano em Salvador, nos bumbas-meu-boi, no Cortejo de 2 de Julho, a repetição convoca a vida e recria, reposiciona – não necessariamente nega o passado, mas rasura e, mesmo que temporariamente, elabora um outro presente.

E, ao colocar o corpo como plataforma criativa, compreende-se que este é um espaço, um local de vivência da razão, não uma oposição ou negação. Pelo contrário, a razão reside e é pensada no corpo. É compreender que também no corpo estão inscritos textos, naturalizados nos gestos, nos estereótipos e nos comportamentos – sendo o esforço do performer conhecer a confluência de vozes que o atravessam. E seu treinamento, a partir da observação, colocar esse cotidiano em debate, visivelmente para os olhos do outro, através do seu corpo. Evidenciar a semântica complexa que atravessa nosso modo de estar e viver o mundo.

O discurso do corpo torna-se possível quando entendemos que não há um grau zero do corpo – submerso nas éguas da cultura, todo movimento do sujeito é lido, julgado, interpretado. A tarefa da arte é reconhecer essa plasticidade e expressivamente, questionar, denunciar ou exaltar os esquemas existentes. E reconhecer a potência comunicativa do corpo e engajar o olhar do outro para vivenciar uma experiência estética, sendo o êxito a ocorrência de reconhecimento por parte do espectador – não como quem decifra uma charada, mas como quem percebe as operações realizadas sobre os signos e as provocações produzidas.

### 3.3 PROCESSO CRIATIVO: A SALA DE ENSAIO

Passado o período do carnaval de 2015, consegui uma sala de ensaios. Durante as festividades, assisti, exaustivamente, vídeos de desfiles carnavalescos. Shows de mulatas. Baixei alguns sambas para ouvir. Adquiriti uma pequena caixa de som e um sapato dourado, de salto muito alto, pouco habitual para mim. E com esses itens fui para meu primeiro ensaio. Combinei com o grupo *Vilavox*, gestor do espaço, de levar alguns materiais de limpeza para contribuir na manutenção da casa, também ficando a cargo de deixar a sala em condições de uso. Esse detalhe é muito importante, porque, sem dúvidas, sem a presença destes produtos no primeiro ensaio, eu não teria chegado no discurso que *Isto Não É Uma Mulata* tomou. Afirmações na diferença, na negação daquilo que, possivelmente, reduz.

Antes de calçar a sandália dourada foi necessário limpar toda sala, varrer, passar pano, secar. E assim foram todos os meus ensaios na Casa Preta. E dessa prática de preparar o espaço para o ensaio, compreendi também que seria essa a abertura da obra: como pensar cenicamente

a condição subserviente da mulher negra sem passar pela posição de serviçal, servente, doméstica, corpo do trabalho braçal, tão próximo quanto pouco visível? E a cada ensaio, lidando com os materiais de limpeza e as condições de higiene daquele espaço, foi dali que emergiram emoções, percepções e a primeira figura construída na cena: não uma mulata, no sentido passista de carnaval, mas a presença da mulher negra trabalhadora, base da cadeia produtiva, até pouco tempo sem direitos e cuja voz ainda pouco se escuta – aquele corpo que adormece num quarto dos fundos, geografia da cidade no ambiente doméstico. E no meio de um marcador e outro, o meu corpo de mulher negra, nascida no Centro Histórico de Salvador, uma periferia em meio ao centro, filha de artista plástica com um mecânico, crescida numa família onde discussão racial passava por questões como limpar a barriga, priorizar casar com um homem branco, espichar os cabelos, estudar para ser alguém na vida, apertar o nariz para ver se afila. Não vivi entre os extremos desenhados na cena – fugi do samba, da capoeira, dos lugares culturalmente evocados para mulheres negras e pude integralmente até ingressar numa universidade pública.

E na sala de ensaio, num canto, as sandálias douradas de carnaval, os frascos de materiais de limpeza, além dos utensílios (balde, vassoura, pano de chão) e um registro fotográfico desse enquadramento oportunizou a chegada no discurso visual da obra: o trânsito entre esse dourado brilhante, circunscrito aos passos do carnaval, da festa calendarizada e da vida circunscrita a uma área de serviço, sua espacialidade amontoada, sobras de móveis, quarto abafado, ventilador e esquecimento. Aquele lugar que Carolina Maria de Jesus definiu como quarto de despejo<sup>70</sup> – aquela zona da casa de classe média, onde se entulha tudo o que não se quer mais, para ser destinado depois para a trabalhadora doméstica, para as pessoas “carentes” da favela. Outra imagem fundamental que está na obra de Carolina de Jesus, também no conceito de *Isto Não É Uma Mulata*, além daquela área ser um espaço para o descarte, é ali também que fica confinada uma potência. Um ser humano cujo devir é roubado para limitar-se ao lugar de força de trabalho doméstico, objeto, coisa. Alguém desarticulado da sua própria personalidade para morar e viver em serviço do outro. A própria geografia do quarto de empregada, minúsculo, mal arejado, acomodado entre cozinha e área de serviço, com vista para paredes – horizonte anulado.

---

<sup>70</sup> “[...] às vezes mudam algumas famílias para a favela, com crianças. No início são educadas, amáveis. Dias depois usam o calão, são soezes e repugnantes. São diam antes que transformam em chumbo. Transformam-se em objetos que estavam na sala de visita e foram para o quarto de despejo.” JESUS, Carolina Maria. *Quarto de Despejo* – diário de uma favelada. 10ª edição. São Paulo: Ática, 2014. p. 38.

O encontro entre o dourado glamuroso da sandália nova, de salto alto, tiras nas pernas e os produtos de limpeza – esquina, em que, por tanto tempo, transitou os corpos das negras passistas, tantas vezes trabalhadoras dos serviços subalternos e no carnaval rainhas ou deusas. É o momento Cinderela, encenado no palco da democracia racial, seja no samba, no frevo ou no axé. A gata borralheira que perde seu anonimato e invisibilidade sob os holofotes da festa – a máxima exaltação da brasilidade festiva e cruel<sup>71</sup>.

Meu corpo no espaço, os pés calçados como uma cabrocha. O samba. Era tudo o que tinha. Além de minhas memórias e um punhado de textos lidos. De improviso, ao trazer a movimentação a que tanto assistira dias e dias, vieram os beijos para uma plateia inexistente. Os agradecimentos. Uma mulher cordial – em sua superfície primeira. Neste primeiro ensaio, criei também uma cena em que construo a imagem da negra mestiça carnavalesca, coberta de purpurina, alegria e fugacidade. Com gestos de reverência ao público, às câmeras e à bateria – que ali não existem, esta mulata passa, sorri, solta beijos, rebola e agradece: à alforria dada, à democracia inabalável, ao Deus que lhe fora dado, à terra cemitério, aos direitos subtraídos, ao trabalho forçado, aos golpes de Estado, ao controle dos corpos. Agradecimentos. Agradecimentos. Agradecimentos para marcar que a docilidade se faz com violência, açoite e mordida – até que o medo do castigo impeça a ação.

Nesse primeiro ensaio, surgiu o esboço de uma lista de fatos históricos notáveis aos quais devemos agradecer. Ironicamente agradeço a descoberta (invasão) do continente, a criação de um enorme cemitério indígena, a migração de africanos em situação de escravidão para plantio da cana na Bahia, a criação da identidade mestiça dentro de um projeto político de embranquecimento ainda na República Velha. De modo didático, experimentei citar diferentes eventos históricos, agradecendo e sambando. Um samba exaustivo, pois são inúmeros os fatos a lembrar e celebrar – uma história de genocídios, supressão de direitos e exploração. Trecho esse que não se esgota a cada apresentação, exigindo uma constante atualização tendo em vista a marcha histórica, voraz na produção de violações e crimes.

---

<sup>71</sup> "O mito que se trata de reencenar aqui é o da democracia racial. E é justamente no momento do rito carnavalesco que o mito é atualizado com toda a sua força simbólica. E é nesse instante que a mulher negra se transforma única e exclusivamente na rainha, na "mulata deusa do meu samba", "que passa com graça/fazendo pirraça/fingindo inocente/tirando o sossego da gente". É nos desfiles das escolas de primeiro grupo que a vemos em sua máxima exaltação. Ali, ela perde seu anonimato e se transfigura na Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros, vindos de terras distantes só para vê-la. Estes, por sua vez, tentam fixar sua imagem, estranhamente sedutora, em todos os seus detalhes anatômicos; e os "flashes" se sucedem, como fogos de artifício eletrônicos. E ela dá o que tem, pois sabe que amanhã estará nas páginas das revistas nacionais e internacionais, vista e admirada pelo mundo inteiro. Isto, sem contar o cinema e a televisão. E lá vai ela feericamente luminosa e iluminada, no feérico espetáculo." (GONZALES, 1984, p. 228)

A chegada das naus nesse lugar que já era habitado por uma infinidade de povos independentes, mortos em sua maioria já nos primeiros anos de contato – aquilo que, ironicamente, chamo na dramaturgia de cemitério indígena. A chegada posterior dos africanos escravizados, que teriam vindo por estarem isolados da história e da razão, demandando da tutela portuguesa na América do Sul. A democracia que se constitui frágil desde sua proclamação sem participação popular, numa articulação entre militares, recusando possíveis avanços após a libertação da escravatura. Seguindo a ironia fundante da linguagem da obra, agradecer à Princesa Isabel, colocada como protagonista da libertação dos escravizados, silenciando os séculos de luta destes povos no Brasil e articulação de movimentos abolicionistas – num país dos mais atrasados na ruptura com a exploração escrava de africanos. A religião garantida pelos jesuítas, que consentiam a escravização dos africanos, compreendendo não existir em nossos antepassados alma. Reescrevo, então, as memórias histórias no corpo que samba e agradece a escrita oficial, que anula sua voz, sua existência e reduzida a passivo construtor das paredes e chão das cidades.

Além de promover um passeio nos fatos históricos do século XIX, desde os primeiros improvisos, compreendi a importância de fazer entender que essa linha do tempo, que não é estática ou linear, mantém-se ativa nas lógicas de poder e acúmulo do presente, no qual corpos negros ainda são a carne mais barata<sup>72</sup>, irrigando a terra com seu sangue farto, enquanto que longe dos olhos das cidades, avança o projeto genocida indígena, que finalmente após cinco séculos parece que alcançará seu completo êxito.

O ponto de partida da criação dramaturgicamente de *Isto Não É Uma Mulata* foi a dança, em sala de ensaio. Deixar o corpo construir uma autoironia a partir dos estímulos sonoros trazidos pelas músicas de cantoras negras. E a partir da dança, emerge a palavra. Entendendo que a palavra nasce nesse corpo, da sua necessidade de falar, daquilo que o gesto por si não pôde traduzir por completo.

---

<sup>72</sup> Na letra *A Carne Mais Barata do Mercado*, composição de Marcelo Yuka, Ulisses Cappelletti, Seu Jorge, gravada pela cantora Elza Soares, diz-se: “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/ De algum antepassado da cor/ Brigar bravamente por respeito/ De algum antepassado da cor/ Brigar por justiça e por respeito/ De algum antepassado da cor/ Brigar, brigar, brigar”. A carne mais barata do mercado é a carne negra. Anos mais tarde, a cantora e compositora baiana Larissa Luz passou a interpretar a música, sinalizando que a negros e negras não mais seriam esta tal carne mais barata. Aqui, nesta produção, estabeleço um breve diálogo com estes artistas, compreendendo que a negros e negras ainda são mais vulneráveis no Estado Brasileiro: das 30 mil vítimas de homicídio por ano no Brasil, 77% são jovens negros.

A arquitetura do espetáculo se dá então a partir dessas experimentações e improvisações em sala de ensaio, sendo anotadas num caderno, algumas outras gravadas em vídeo. Posteriormente ensaiadas e insistidas até o melhor delineamento da imagem a ser apresentada. Foram investidos nove meses de ensaios, também envolvendo encontros com artistas convidados e experimentações em outras linguagens: a performance, exploração de movimentos e partituras corporais na rua, os desenhos, a fotografia e o audiovisual.



Figura 5. Foto de um dos primeiros ensaios de *Isto Não É Uma Mulata*

No ensaio seguinte, trouxe materiais de limpeza para sala de ensaio. O espaço continha bastante poeira, sujeira. O banheiro que usaria estava em más condições. Veio a vassoura, o pano de chão, detergentes, balde. Entendi que a preparação do espaço para o trabalho já seria em si o trabalho – inicialmente, compreendia como uma ativação da presença, da atenção, aquecimento corporal e entendimento da sala de ensaio como suporte criativo, que também tem sua necessidade de ser preparado para o trabalho. Contudo as questões enfrentadas na obra, especialmente o lugar subalterno da trabalhadora doméstica, fizeram-me entender que aquela preparação, além de ativação do corpo para cena, era em si já a criação da própria cena.

Essa percepção se deu num dado momento do processo de preparação da sala em que vi os frascos de detergentes ao lado da sandália dourada. E fiz uma foto. Ao ver aquela imagem,

reconheci que ali havia um jogo de representação potente a ser explorado no discurso do espetáculo: o corpo que serve e limpa durante a maior parte do ano, que cheira a detergente de eucalipto e que, no carnaval, veste-se de dourado e torna-se símbolo da festa, da sexualidade “tipicamente brasileira”.

Construir um trabalho cênico solo se apresenta como uma urgência criativa para muitos artistas – não apenas como um lugar de passagem na carreira, mas para muitos como uma demanda de elaboração de um discurso no qual sua existência está implicada. Há uma urgência. Na minha experiência, o encontro com o artista múltiplo Fábio Vidal, ainda na graduação em Artes Cênicas foi fundamental. Nos anos 2000, este ator baiano inaugurou a perspectiva do ator autônomo – aquele que atua, agencia o processo criativo, escreve sua obra e assina a direção. Toda uma geração de atores e atrizes baianos iniciou a produção de suas obras solo, reconhecendo neste um espaço de criação, mais independente das limitações de recursos e mercado.

Ao fazer um espetáculo solo, inicialmente sem uma equipe de profissionais para acompanhar os ensaios – o que veio a surgir posteriormente, nas áreas de produção executiva, iluminação, figurino, maquiagem, cenografia e direção musical – era necessário ter um rigoroso mecanismo de registro. No meu caso, eram as fotografias de ambiências e a filmagem de momentos específicos. Essas filmagens eram verificadas depois para observar os aspectos de dramaturgia – quase toda forjada a partir dos improvisos, seguidos de exaustivas repetições – e a movimentação – gestos, postura corporal e coreografias.

Para além da cena, dois outros processos criativos em paralelo foram fundamentais na construção do espetáculo *Isto Não É Uma Mulata*, que foram a construção de um conjunto de poemas e ilustrações, que compuseram um pequeno livreto, articulando algumas reflexões sobre a representação da mulher negra e a produção de um ensaio fotográfico, já trazendo o elemento do uso da peruca loira, que evoca um embranquecimento e do corpo que se banha dos produtos de limpeza. Essas duas células permitiram a partilha do processo criativo, alcançando um diálogo com o público e apontando caminhos para formatação do espetáculo. Mais que vestígios de um processo criativo<sup>73</sup>, livreto e ensaio fotográfico se constituíram como obras

---

<sup>73</sup> Vale aqui estabelecer uma reflexão sobre a importância de tecer um olhar para os vários documentos e rastros deixados ao longo do processo criativo, que importam na conformação de uma obra artística, para além de trazer por vezes a materialização do pensamento. “Os documentos de processos são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunha material de

artísticas, engendradas para sedimentação da cena, bem como apresentaram a exploração de outras dimensões discursivas e formatação de imagens.

Todo o processo criativo foi acompanhado também por visitas pontuais de outros artistas, nas quais mostrava as partituras mais formatadas e trocava impressões sobre o delineamento da cena. Como não contava com um assistente de direção e assinava a dramaturgia do espetáculo, essas consultas a colegas de teatro auxiliavam no ajuste dos aspectos de composição corporal e discursiva, da visualidade da cena e do texto. Essas conversas também eram registradas em vídeo, além das anotações realizadas, seguindo para consultas posteriores. Os diálogos criaram as condições para que a obra pudesse ter, ao longo de seu processo criativo, a perspectiva da experiência do espectador, criando as lacunas necessárias para o desenvolvimento de um discurso poroso, com margem a outros olhares e preenchimentos.

Por ser um processo em que os atravessamentos da minha experiência de mulher negra estariam colocados para um público, ao qual eu ainda não tinha uma absoluta clareza de qual seria, esses encontros serviram quase como uma consultoria, em que era possível testar partituras, observar a recepção, compreender os efeitos causados e alinhar a dramaturgia.

A prática de corpo construída para cada encontro tinha como ponto de partida a limpeza da sala, tanto criando as condições necessárias para uso do espaço, bem como estabelecendo uma preparação do corpo para a cena<sup>74</sup> – a ação de limpar o espaço cênico não era representada, mas exercida em sua completude: varrer, passar pano úmido, encerar. Lidar com a poeira, sujeira, vassoura, baldes, restos e rastros de outros fazia parte do cotidiano de entrada no espaço e entrada do meu corpo na cena – o espaço com potências e limitações demarcou a narrativa, como também moldou meu movimento, olhar, respiração, manuseio dos objetos, disposição da plateia. Não aqui um exercício de preparação do espaço para a cena ou de deixar o corpo em estado de prontidão, tão somente, mas de modo efetivo desencadeou o processo criativo e o discurso da cena.

A cada ensaio, essa limpeza foi sendo ajustada – tanto sendo a preparação do espaço em si para a continuidade do trabalho criativo, quanto a exploração do corpo para a cena e já

---

uma criação em processo. As fronteiras materiais desses registros, no entanto, não implicam delimitações do processo”. SALLES, Cecília. *O Gesto Inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP. Annablume, 1998, p. 17.

<sup>74</sup> Seguindo a prática de corpo para cena do ator japonês Yoshi Oida, todo trabalho no espaço cênico se inicia a partir da limpeza e da preparação do espaço físico – entendendo que essa preparação já é processo criativo, já é elaboração da cena e aquecimento do corpo, construção de presença e concentração. Em *O Ator Invisível*, o autor cita que a ação de limpar a sala de ensaio pelo ator já é útil em si mesma, não sendo apenas uma etapa prévia para um momento mais importante – ela é um momento importante, no qual o corpo se engaja física e emocionalmente. Seria um despojar-se do mundo externo e ganhar propriedade naquele espaço. (OIDA, 2007)

compreendendo este momento enquanto cena. Aos poucos compreendi que o estado de corpo procurado ali não era o de um corpo de uma personagem, cujo interior e aparência seriam exteriores ao meu<sup>75</sup> – mas a busca pelo reencontro com os diversos estereótipos justapostos ao meu corpo ao longo da vida. Passei então por um processo de investigação desse corpo subalternizado, que limpa para se limpar, que existe no ato de servir, que se abaixa e faz-se ver pouco pela posição que ocupa. Que mesmo quando visível, pouco se espera dele. Partindo das ações físicas de limpar, varrer, arrastar, encerar, estados emocionais surgiram: olhar intimidado que se esconde, o corpo que não quer ser visto, desempenhando seu papel social, o corpo invisível que pode observar, quiçá ruminar algo. O corpo que existe sob o corpo colorido – a existência que se faz por debaixo da pele, apesar dessa pele e todas as prisões a que é submetido.

Aos poucos, o ato de limpar foi abrindo espaço para movimentações que saíssem do campo do natural para um extracotidiano – esse pano de chão que pode se tornar outros adereços: um chicote, carregado de memória histórica, quem sabe roubado do feitor; esse mesmo tecido que pode se tornar uma camisa de quem se rebela e assim mesmo cobre o rosto; uma forca. A vassoura fállica, portanto, possível lugar de prazer, mas também de arma, de ameaça, de afronta.

Em dia de faxina, é costumeiro ouvir música alta nas casas de Salvador, especialmente na periferia (ou no Centro Histórico marginal onde cresci). Ouvir uma música que motive ao trabalho, que faça cantar e dançar enquanto se limpa. Que faça agachar ao chão e subir com menos incômodo e mais alegria. A música dançante, em volume alto, com graves potentes e festiva para tornar o trabalho pesado mais suave é algo das rotinas das mulheres negras, seja no serviço doméstico remunerado, seja em suas casas. E com as invocações do que meu corpo pedia para a preparação do espaço da cena, entraram um punhado de músicas de cantoras negras na diáspora. Entrou esse corpo que se alarga diante das conformações dos deveres e do espaço.

---

<sup>75</sup> Ainda em diálogo com Yoshi Oida, está a questão da busca da naturalidade em cena, como parte do ofício do ator: a busca de parecer natural, fazendo por vezes ações que são desconfortáveis, fisicamente doloridas ou desafiantes. Oida fala que se trata de um ofício de buscar e apresentar a naturalidade, onde ela não existe. Tornar a ação verdadeira. Diria que no caso desta poética, a qual agora discorro, bem como de outros trabalhos de conotação autoral, especialmente os de mulheres negras cuja elaboração da cena perpassa por performar sobre experiências coletivas – incorre-se numa busca por lembrar daquilo que o corpo tenta esquecer. Evocar memórias históricas, culturais, sociais ainda vivas. Que, por vezes, retornam e retornam na vida, fora de cena.

### 3.4 DESENVOLVIMENTO DO DISCURSO DO CORPO



Figura 6. Ensaio Fotográfico do processo criativo *Isto Não É Uma Mulata* (abril, 2015). Imagem que bebeu nas imagens de quadros expostos no Centro Histórico. Créditos: Adeloíya Magnoni

A construção desse corpo para a cena é imbrincada com a minha história: as limitações e potencialidades desse corpo está carregado de memórias – de tudo que fora negado e afirmado. Como uma mulher crescida no Centro Histórico de Salvador, nascida no final da década de 70, naquele território decadente e cercado de grandes aspirações turísticas, habituei-me aos quadros de mulheres negras despidas, com largos turbantes: as mulatas. É importante falar dos quadros<sup>76</sup>, pois cresci entre eles, filha de uma mulher negra pintora, que tinha como mestre um artista plástico que vivia de desenhar as tais mulatas. Esses quadros bem se viam nas portas das galerias e junto aos pintores que espalhavam suas obras pelos pontos de maior circulação. Não

<sup>76</sup> De acordo com o Professor de Estudos Afro-Americanos e Teatro da Universidade de Yale, Tavia N'yongo *há uma forte expressão das opressões raciais e de gênero no meio da arte popular (mais especificamente no kitsch norte americano do século XX)*. Segundo ele, subjacente no humor, na inocência e nos clichês. Nas imagens analisadas por ele, há um uso de formas infantilizadas de crianças e mulheres negras mais velhas, as *Mummy*, quase sempre acompanhadas de situações que remetem a castigo físico, bestialidade, crueldade. Nas imagens das mulheres despidas nos quadros frequentes no Centro Histórico de Salvador, dos anos 80 e 90, havia um misto de pornografia e cultura do consumo, com ares de indolência colonial e hipersexualização. Para o autor, esse tipo de obra se configura um pastiche, que nada tem de inofensivo, confirmando um teor sub-reptício político em que os prazeres racista e sexista confluem nas obras.

havia outra paisagem para os corpos daquelas mulheres para além de uma nudez, acompanhada de lascívia e brejeirice. As modelos frequentemente eram as jovens mulheres que viviam no antigo Pelourinho, parte delas que viviam da prostituição naquele mesmo território.

Aquela família que resistia vivendo ali fazia um esforço significativo para demarcar os limites de sua diferença, mesmo inserida numa geografia carregada de preconceitos e rótulos impostos. A construção do meu corpo se deu por buscas de diferenças, entendendo que meu corpo consistia numa espécie de fardamento para o qual seria julgada: a busca pelas melhores notas na escola, por gostar de cinema e rock, o cultivo de uma intelectualidade em detrimento de um corpo que dançasse. É importante retomar esse percurso pessoal, quase que umbilical porque ele é constitutivo da construção da obra e das limitações estéticas desta criadora ao construir essa dramaturgia na cena: a passista que construo samba longamente dando um texto intenso, mas sem dúvidas não samba com a qualidade das evoluções que são aguardadas para o corpo de uma mulher negra. E essa espera por uma fúria ou desenvoltura desse corpo transita entre enxergar uma potência, quanto a marcação de um clichê: por que toda mulher negra deve ter determinado movimento de quadril?

E é o quadril uma parte do corpo cujos grifos se fizeram e fazem necessários no espetáculo. O quadril parte do corpo a qual neguei, disfarcei, camuflei até a chegada na sala de ensaio – pois se entrara na dicotomia corpo-mente ao enfrentar a luta contra as opressões que diziam que mulheres como eu têm apenas um corpo, desprovido de intelecto ou subjetividade, agora pelo processo de ruptura com esse colonialismo incrustado em minha pele teria que subverter o percurso. Entender o quadril largo, esparramado e redondo não como uma limitação, também como potência – como uma ancestralidade encarnada.

Enquanto estas páginas são escritas, prossigo nesta busca de apaziguamento: libertar as múltiplas possibilidades de movimento que foram castrados ao longo da vida, em nome da adesão a uma rigidez que exclui heranças. Uma obra após a sua estreia não se encontra encerrada, apenas vence uma das etapas do seu processo criativo. Em anos apresentando o espetáculo *Isto Não É Uma Mulata*, cuja estreia se deu em 04 de novembro de 2015, como criadora e performer sigo experimentando possibilidades de tornar mais expandida a expressão deste corpo na cena. Isto significa que, nestes anos que seguiram aos ensaios e estreia do espetáculo, foi feito um investimento na dança, entendendo como diferentes técnicas de movimento poderiam auxiliar no despojamento deste corpo. Obviamente um corpo adulto, com mais de 30 anos que inicia uma técnica de dança, já não corresponde a uma precisão e capacidade de absorção da amplitude do vocabulário técnico. Afro Street Jazz, Stiletto, Jazz,

Dança Afro foram algumas das aulas que frequentei nestes anos, negociando com a dureza de meu corpo e a capacidade de aprender outras formas de estar.

A produção do que se enxerga no palco seguiu na vida, no desenho da estrutura física e do movimento, no mergulho nas práticas de danças cuja matriz é africana e diaspórica, no diálogo com artistas do corpo, cuja poética parte dessa investigação. Implicada na cena e na história que conto – que não é uma história na perspectiva de uma narrativa, de um personagem forjado, mas a perspectiva de um devir-negro – recupero aquilo que fora subtraído voluntariamente ao crer ser necessário abdicar da desenvoltura do corpo em prol de uma lógica moralizante.

### 3.5 CORPO NEGRO: DO CORPO INVISÍVEL À MÁSCARA BRANCA

Das necessidades do espaço de ter vassoura, cera para piso, balde, panos de chão diversos, emerge a cenografia e a primeira imagem pela qual a obra veio a passear: a mulher do serviço: a faxineira, a servente, a arrumadeira, a mulher do trabalho braçal, tanto presente nos espaços públicos, quanto nos privados. O ponto de partida do espetáculo<sup>77</sup> e do processo criativo foi colocar em cena, sob visibilidade, o corpo negro invisibilizado sob um uniforme que deforma qualquer marcação de singularidade: apenas o rosto permanece como um marcador de sujeito – contudo que subjetividade é lida diante de um distintivo social que despersionaliza e hierarquiza?

Como criadora, comecei a investigar como tornar meu corpo invisível socialmente na cena. Ou seja, como estar presente, agindo – contudo sem ser notada de imediato - não como quem se esconde, mas sim evidenciando uma operação que se dá no campo social de modo cotidiano. Optei por estar na plateia, limpando o ambiente enquanto o público iria entrando. Decidi estar ali convivendo, cumprindo uma função de limpeza daquele espaço. Também investi numa pesquisa de observação do corpo das mulheres que desempenham funções de limpeza em espaços públicos. O modo da coluna, a gestualidade, o olhar que procura o chão – obviamente há diversas atitudes, muitas delas enquadradas no terreno da insolência, palavra quase sempre aplicada aos negros e negras que ousaram romper com o lugar que lhes fora destinado.

---

<sup>77</sup> A íntegra do espetáculo *Isto Não É Uma Mulata* está disponível: <https://youtu.be/6lyOjUajtqc> Acesso em 01/09/2021

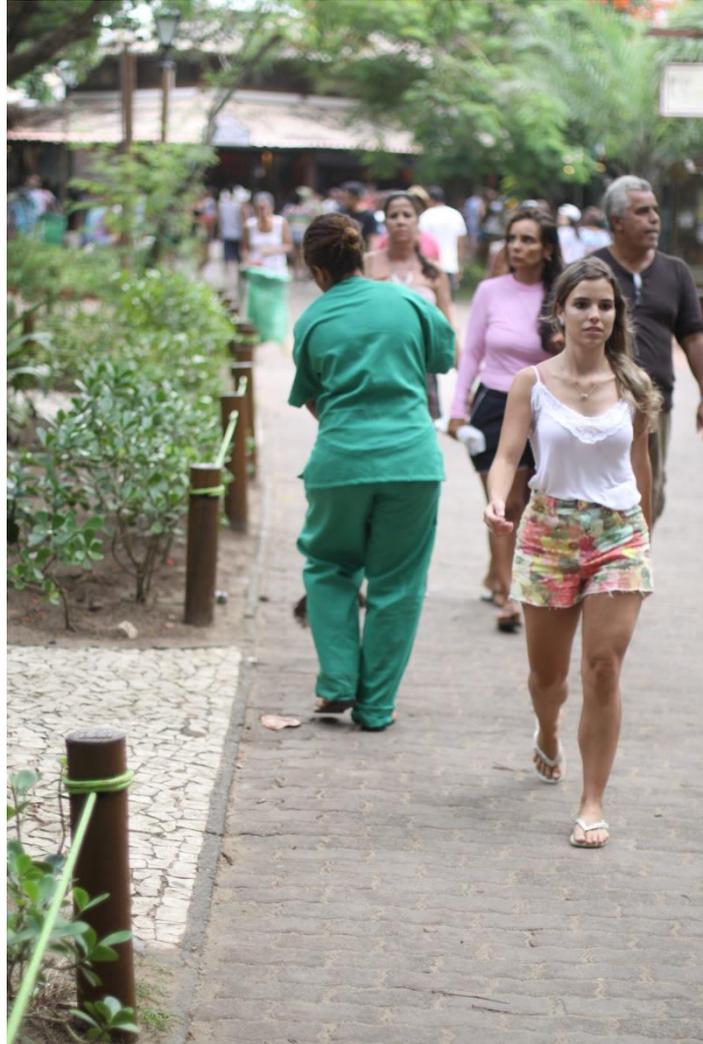


Figura 7. Experimentação do espetáculo nas ruas de Praia do Forte (2016). Créditos: Leto Carvalho

Compreendi como ativar uma gestualidade cotidiana, desprovida de qualquer recurso maior que lhe causasse artificialidade. Com a chegada do figurinista, optamos pela aquisição de um fardamento, comprado pronto em lojas desse tipo de produto. Uma calça muito larga e uma camisa sem nenhum tipo de acinturamento – uma roupa de verde intenso, escuro, num formato que despersonaliza o indivíduo que veste. Nos pés, uma sandália havaiana, calçado dos mais utilizados pelos profissionais deste tipo de serviço.

Meus cabelos – bastante cheios e com textura natural crespa – seriam pouco críveis para as profissionais de serviço geral, se estivessem soltos. Assim, entendi que seria adequado prendê-los, de modo que ficassem bem amarrados e não pudessem ser notados. Um pequeno coque, o mais discreto possível, evitando chamar atenção e causar algum tipo de estranheza. Esses cabelos bem presos também serviriam de base para inserção da peruca, seguindo a dramaturgia criada: de que modo essa mulher invisível se torna visível. Que procedimentos são

necessários para que uma pessoa negra se torne visível e aceita pela sociedade em que se insere? O embranquecimento como estratégia de existência, mas também de anula de tudo aquilo que se compreendo como negro.



Figura 8. Cena da transição do invisível para o visível que se teme. Créditos: Adeloia Magnoni

Na dramaturgia que construí, esse corpo se torna visível na medida em que sai da plateia – onde limpa todo espaço por onde o público transita e se senta para assistir ao espetáculo. No decorrer do processo criativo e nas apresentações, compreendendo as reações da plateia, os jogos de percepção existentes ali, entendi que era preciso performar a subserviência. Limpar debaixo das poltronas, o piso, os assentos, num trânsito entre ser pouco visível até que minha presença fosse notada – procurando jogar com o modo que ela se faz notar, que tipo de relação a plateia estabelece a partir da identificação de minha presença: um reconhecimento sobre o fato de ser a atriz; a criação de uma brincadeira com essa condição de serviçal; crer que se trata de uma real trabalhadora de serviços gerais e o certo incômodo que aquela presença causa, limpando o espaço minutos antes do espetáculo começar. Reações que coexistem a cada apresentação, convivendo e conflitando em muitas delas.

Caminho até o palco em silêncio, seguindo com a tarefa de limpeza. Subo, viro a barra da calça, pego a vassoura varro. Esse ato de varrer vai ganhando diferentes velocidades, na medida em que o meu foco sai de observar o chão, a ação desempenhada, até começar a encarar o público, como quem ruma algo: alguém que, em silêncio, destila seu ódio. Um ódio

inevitavelmente cultivado por quem se enxerga subalterno – misturado com a alegria de se ver invisível, absolutamente livre para cultivar sua raiva e fantasiar sua revolução.

E é esse desejo cultivado de revolução que conduz a mudança de estado – das ações de limpezas cotidianas para extracotidianas. Do uso do pano de chão como um instrumento de limpeza para conotar nele um chicote – tal qual vi, posteriormente à criação do espetáculo, tantas vezes ser empregado no jogo do *Nego Fugido*, no distrito de Acupe (Santo Amaro Bahia), uma encenação secular da escravidão, na qual os negros (“as negas” no linguajar local), roubam os instrumentos dos caçadores e revidam os castigos feitos. Devolver a chicotada ao capitão do mato. Ensaiar uma rebelião. Ameaçar a casa grande – ainda que seja performativamente.

No processo criativo, diante dos tantos produtos de limpeza utilizados para higienizar o espaço, experimentei jogar aqueles produtos no meu corpo: detergentes, cera para piso, desengordurantes, água sanitária. Me banhei daqueles produtos. A pele ardeu. Ficou um pouco acinzentada. Urticária atacou imediatamente. Desconforto. O odorativo dos produtos: eucalipto e cedro. No ato criativo, as sensações causadas pela leitura de Frantz Fanon, *Pele Negra, Máscaras Brancas* se materializaram nessa imagem criada: esse corpo que precisa sufocar tudo o que é negro para poder ser humano. Como quem faz assepsia num ambiente, extirpando dali qualquer risco de bactérias, fungos, insetos. Retira-se toda vida sobressalente para que o humano possa existir. Com gravidade Fanon anuncia: “[...] para o negro para o negro apenas um destino e ele é branco” (FANON, 2008, p. 28).

Ou seja, o pensamento de Fanon denuncia que, para os colonizados, é exigido assimilar a cultura europeia, dominar seu vocabulário, suas exigências, seu discurso. Falar e mimetizar o ser branco, para então distinguir-se daquele horizonte oferecido aos não-brancos e então ver-se reconhecido como humano. O pensador antilhano também adverte: ao negro não é possível ser homem, mas homem negro: não há ontologia possível numa sociedade colonizada, tanto mais no corpo negro, que assimila as neuroses proporcionadas pelo racismo, as aberrações e opressões impostas. De cá, como criadora e mulher negra, confirmo ser inevitável num processo artístico autoral produzir um discurso que não convoque para reivindicação de existência tanto minha, quanto dos que sou semelhante<sup>78</sup>. A aspiração de existir, enquanto liberdade para além da pele – esta que limita o dever ontológico de ser mais

---

<sup>78</sup> Abdias do Nascimento fala sobre a convocação do artista negro para produção de uma arte que opere sobre seu próprio corpo a liberdade, bem como para com a comunidade na qual se insere: “A arte negra é precisamente a prática da libertação negra – reflexão e ação/ação e reflexão – em todos os níveis e instantes da existência humana: “A arte negra é precisamente a prática da libertação negra – reflexão e ação/ação e reflexão – em todos os níveis e instantes da existência humana”. (NASCIMENTO, posição 3134)



Figura 9. Momento do banho de produtos de limpeza em cena. Créditos: Adeloya Magnoni

A cada ensaio fui compreendendo as dimensões daquele banho de produtos de limpeza. Primeiro, sentindo os efeitos da ardência deles sobre mim, o desconforto e os machucados provocados, depois pensando maneiras de construir essa imagem. Aos poucos fui chegando na imagem de um ambiente íntimo, no qual a violência do ato de se banhar com desinfetantes estivesse especialmente no odor exalado, mas que minha expressão contrastasse. Como numa propaganda de sabonetes, em que a modelo demonstra prazer em se banhar, em cobrir seu corpo de espuma. Como se aquele corpo pudesse se deslocar daquela condição que lhe foi imposta para um lugar de sonho, um lugar de glamour e de delicadeza em que não se vê inserido.

Identifiquei que uma atmosfera de blues ou jazz poderia contribuir para o fortalecimento tanto do clima intimista, de uma tristeza exaltada, sem perder os contornos cosméticos daquilo que ela também visa lembrar – o mundo do belo no qual o corpo negro não se insere. E cheguei na canção *Solitude*, imortalizada por Billie Holliday. A gravação bastante antiga, com ruídos e uma sonoridade de outra época, com a interpretação de Holliday, mas também a sua própria história de cantora negra de talento inegável, mas profundo abandono e exploração das mais variadas e adoecedoras formas<sup>79</sup>. A tristeza de sua voz soma-se à ambiência necessária para

<sup>79</sup> Billie Holliday foi uma das primeiras divas do Jazz, em seu nascedouro na década de 30. Sua história é cercada de infortúnios que não são singulares, mas confirmam uma condição comum às mulheres negras nas sociedades coloniais: filha de um casal de adolescentes, sofreu com violência desde a infância. Foi estuprada aos 10 anos e

trazer outros sentidos para aquela imagem concebida. A canção, composta por Duke Ellington, fala de uma mulher em sua solidão e desespero, sentada em seu quarto, cercada de memórias de alguém que ali não está. A cena em si não se refere a um amor ao outro, mas uma aspiração de tornar-se aquela beleza a quem se devota amor.

Abandono a fúria da revolução encenada, bebo o conteúdo de uma garrafa de água sanitária. Sorvo com sede, mas também com espasmos, enguios, quase vômito. Bebo todo líquido da garrafa, que abandono no chão. Agora, matada a sede de alvejar-se, dispo o fardamento e revelo as formas do meu corpo, que veste um figurino dourado e preto concebido: uma corista, diva pop, passista de carnaval. Múltiplas possibilidades de leitura são alavancadas pelo figurino composto com predarias, brilhos e franjas – um rompimento com aquele lugar anterior. Este corpo negro agora ganha visibilidade.

A iluminação, assinada por Luis Guimarães, contribuiu para delineamento da atmosfera pensada com emprego de tons lavanda. Esse momento acontece sobre uma bacia de alumínio, de uso extremamente comum nas comunidades populares, especialmente entre lavadeiras. De fato, toda cenografia se forjou pela usabilidade dos objetos em cena – sua presença nasceu da necessidade de empregar, nas ações desempenhadas, o que foi garantindo o contorno de um local como uma área de serviço, quarto de empregada, quarto de despejo.

### 3.6 A MÁSCARA BRANCA

No início deste capítulo, descrevi uma ida à Pinacoteca do Estado de São Paulo, durante o processo de pesquisa, ainda em 2018. Além do encontro com duas obras históricas e fundamentais na reflexão sobre a mestiçagem no Brasil, no século XIX e na primeira metade do século XX, gostaria de acrescentar o encontro com uma terceira obra – que me apontou para um diálogo com as questões travadas dentro do espetáculo *Isto Não É Uma Mulata*. O artista afro-brasileiro Flávio Cerqueira tem exposta no salão do museu a obra *Antes que eu me esqueça* (2013). Consiste numa peça tridimensional em bronze, madeira e espelho, na qual um homem

---

por essa razão encaminhada para um reformatório – foi considerada culpada pela violência sexual que sofrera, por isso, presa. Aos 14 anos, foi prostituída nos bordes do Harlem. Ainda na adolescência descobriram a potência de sua voz e percebeu que cantar rendia pouco mais dinheiro que o sexo. Contudo, sempre foi mal paga, com valores desproporcionais aos praticados com cantoras e cantores brancos. As flores em seus cabelos, uma marca registrada em sua aparência, surgiram para esconder queda dos fios provocadas pela queima dura dos ferros usados para alisar os cabelos. Morreu aos 44 anos, na mais completa miséria, em acometimentos gerados pela dependência química. Uma vida marcada por dores, sofrimento, abandono. O que garantiu que sua voz pudesse ser única e responsável por traduzir marcas de sua geração, a exemplo da canção manifesto *Strange Fruit*, no qual canta os linchamentos de negros nas cidades do sul dos Estados Unidos. Disponível em: [http://lounge.obviousmag.org/isso\\_compensa/2015/04/100-anos-de-billie-holiday.html](http://lounge.obviousmag.org/isso_compensa/2015/04/100-anos-de-billie-holiday.html). Acesso em: 31/08/2021

com traços africanos se olha no espelho. Mais que olha, ele toca e aproxima-se do espelho como para se ver melhor: olha nos próprios olhos naquele reflexo. E para vê-lo, o espectador também se percebe ali refletido.

Assim como em *Antes que eu me esqueça*, em *Isto Não É Uma Mulata*, despida a roupa de serviços gerais, de trabalhadora braçal, aproximo-me do espelho: agora posso ser vista. Após o grito mudo nos movimentos, na violência dos gestos de ameaça, na vassoura que empunho como arma, do pano de chão tal qual chicote, a existência se constitui. O corpo banhado nos produtos de limpeza. O corpo que se revela curvilíneo, sinuoso, sensível, sensual. Agora posso ser visível. Olhar no espelho, reconhecer no espelho aquele rosto: ver de tão perto, antes que eu me esqueça.

Rosto esse que recebe uma máscara embranquecida, com traços demarcadamente afilados, tons mais claros de maquiagem, bem como os contornos do glamour de uma diva pop: longos cílios, rosto bem contornado para parecer mais fino, lábios cobertos por tons “nude”, rosado claros, apropriados para uma pele loura. É vestida de saída a máscara branca, numa metonímia fanoniana.

Durante o processo criativo, nos encontros com a maquiadora Nayara Homem conversamos sobre a necessidade de construir uma máscara branca com a maquiagem. O rosto já estaria embranquecido desde o início da cena, apostando que a movimentação corporal que eu desempenharia contribuiria para minimizar a leitura do meu rosto. A maquiagem já teria tons de pelo mais claros que os meus, bem como usaríamos as técnicas necessárias para afilar os traços – efetivamente materializar essa máscara branca em meu corpo, não como um adorno que se sobrepõe, mas como uma parte do meu próprio rosto.

Na troca com Nayara Homem foi importante escutar sua experiência maquiando mulheres seja em sets de filmagem, desfiles ou no teatro ou nas aulas de técnica. De acordo com a artista colaboradora, é comum que mulheres negras desejem como “disfarçar” seus traços étnico: afilar o rosto e os lábios, encontrar modos para diminuir a negrura denunciada no rosto. Entendemos que seria importante evocar essa materialização de máscara branca, tal qual conceituada em Fanon, como um operador do sujeito negro no contexto colonial.

Aprendi as técnicas necessárias para que executar anteriormente à cena. Como o público me encontra já instalada no espaço do teatro, nos acessos à plateia, depara-se com essa mulher trajada com um fardamento de faxineira, contudo com esse rosto embranquecido – não tão embranquecido como uma máscara *clownesca* ou gueixa, mas o suficientemente mais claro para que eu me distinga.

Após o banho com os produtos de limpeza, já no palco, acentuo o embranquecimento com a maquiagem, diante do espelho. Acentuo a maquiagem, agora já como uma espécie de demonstração, marcando os trechos mais comuns de “disfarce da negrura”: esconder os lábios muito carnudos e o nariz largo. Marco esses dois pontos e demonstro no punho a diferença do meu tom de pele e da base a ser empregada. Outro dado proposto pela maquiadora foi nesse momento optar por um batom mais claro, para o bege, ressaltando essa proposta de embranquecimento e guardar para um momento posterior o uso do batom vermelho.

Em cena, diante do espelho, executo com toda calma os movimentos de maquiagem, entendendo que ali já há um texto reconhecível por mulheres negras e mestiças – nas mais diferentes etnias é recorrente a busca por criar mecanismos de parecer branca europeia. É também um momento que faz alusão ao fato de que até não muito tempo atrás, às mulheres negras era praticamente interdito o espaço de consumo de produtos de beleza, especialmente maquiagem, quase sempre oferecendo palhetas de cores que ignoravam as peles negras e mestiças. No próprio ofício de teatro ou audiovisual, as maquiagens dificilmente estavam adequadas aos tons, exigindo a combinação de diversos itens para melhor aproximar. Essa reconhecida dificuldade de acesso das mulheres negras a produtos cosméticos, além de expressar uma desconsideração da sua posição enquanto mercado consumidor, também representa outra face de negação de direitos e de valorização de autoestima. Como bem pontuou Nilma Lino Gomes, “a pressão estética é inseparável do plano político, do econômico, da urbanização da cidade, dos processos de afirmação étnica e da percepção da diversidade” (GOMES, 2008, p. 28).

É válido ressaltar que, ao longo desses anos, após a pesquisa para construção do espetáculo e suas apresentações, coincidindo com a escrita desta tese, devo dizer que o Brasil passa por uma revolução na perspectiva estética das mulheres negras e pardas, que estão melhor assimilando seus traços e cobrando da indústria cosmética a oferta de produtos mais adequados para as peles não-brancas. Quando os meios de comunicação de massa ignoravam a diversidade racial brasileira, emerge um mar de conteúdo desenvolvido por jovens mulheres nas mais diferentes regiões, apresentando soluções para a maquiagem, cuidado com a pele, com os cabelos. As blogueiras obrigaram a indústria cosmética brasileira a alterar a composição de produtos, o discurso das embalagens e a visibilidade das modelos. Concomitantemente aos conteúdos desenvolvidos de modo autônomo, por aquelas que depois vieram a se constituir como influencers digitais, por todo Brasil também eclode aquilo que veio se chamar de *Marcha do Empoderamento Crespo*. Uma caminhada de jovens negros e negras exaltando seus traços,

sua beleza, seus cabelos e entendendo seu corpo como político – se é na tela da pele que se aplicam as operações racistas, também é na exaltação de suas formas que se daria a cura dos sofrimentos causados. A chamada Geração Tombamento – nome que surge por volta de 2016, 2017, empregado muito frequentemente pelos setores mais conservadores da militância negra brasileira – recupera o *Black Is Beautiful* dos Anos 70, que no Brasil, mais especificamente na Bahia, reverberou no surgimento dos blocos afro a exemplo do Ilê Aiyê, exemplo máximo da compreensão da festividade de corpo como ação política.

Então é pertinente reconhecer que se faz presente para inúmeros corpos as operações efetivas, metonímicas do embranquecimento da pele negra como um fator de mobilidade dentro da sociedade brasileira. Porém, há também um expressivo movimento de valorização desse corpo negro e de uma negação dessas estratégias de embranquecimento. No que tange ao espaço da cena, performativamente, meu corpo é embranquecido, tanto para colocar em foco como essa discursividade se dá sobre a pele, como pensar nas diferentes camadas de adoção de um traje de branco para poder acessar o mundo, que é feito e pensado de modo branco: seja na linguagem, seja nas relações sociais, na estrutura política e funcionamento do estado. Para deslocar-se no mundo colonial (ou pós-colonial), é requerida a adoção de uma discursividade branca como senha.

O espelho na cena: esse lugar do encontro consigo, mas também de trânsito entre uma imagem que se constrói por sobre outra que se desfaz. Um mundo que tem no espelho a possibilidade de enxergar além. Nesse encontro do rosto negro com o espelho, performo a perseguição dos traços negros – a busca de ocultação deles, para então poder construir uma máscara. Um travestir-se de uma mulher branca e assim, então, poder ser mulher<sup>80</sup> - a síntese imaculada da beleza, guardiã da feminilidade, da delicadeza e evocação do cuidado e do amor. Tudo o que o corpo de mulher negra, biológico, servil, animalizado não costuma ter atribuído dentro de um inconsciente coletivo colonial<sup>81</sup>. Diante do espelho se sonha e se enfrenta a

---

<sup>80</sup> Na década de 70, intelectuais feministas afro-americanas lançaram a antologia *All The Women Are White, all the Blacks Are Men, But Some Of Us Are Brave: Black Women's Studies* (em livre tradução: “Toda mulher é branca. Todo negro é homem, Mas Algumas de Nós Temos Coragem: Estudos da Mulher Negra”) decisiva para criação das bases daquilo que veio se constituir no termo interseccionalidade, que compreende que a justaposição de marcadores sociais e opressões cria especificidades e vulnerabilidades. Assim, numa sociedade colonial, ao se pensar na figura da mulher, pensa-se na mulher branca. Fanon, em sua escrita poética afirmou que ao desposar uma mulher branca, o homem negro deita-se pela cultura branca e pode ser então considerado vitorioso. A mulher negra se encontra entre o patriarcado, com suas determinações de gênero e o racismo, sendo preterida subjetivamente por negros e brancos.

<sup>81</sup> Grada Kilomba em *Plantation Memories* fala sobre o difícil lugar da mulher negra na sociedade colonial e patriarcal: “We represent a kind of a double lack, a double Otherness, as we are the antithesis of both whiteness and masculinity.” Nós representamos um tipo de falta dupla, uma dupla ‘Outridade’ [termo criado pela autora], enquanto nós somos a antítese de ambos brancura e masculinidade.” (2014, posição 1849).

realidade – o que fazer para ir além dos mitos e imagens criadas. O que esquecer e do que lembrar?

Quando menina evitava olhar o espelho. Ao contrário de muitas colegas e amigas, que não podiam ver um espelho para se olhar, ajustar, sorrir ou fazer caretas, eu fugia. Ele me mostrava como eu era e a minha imagem nele apresentada parecia não dar conta de mim. Especialmente na adolescência, embora não tivesse grandes reflexões sobre minha raça, estar diante do espelho era viver o desconforto de lembrar qual era a minha aparência, meus traços, o tamanho dos meus olhos. O espelho me lembrava da raiz dos cabelos que já cresciam e do contraste desagradável do comprimento alisado e da raiz crespa. Eu não queria ser aquela do espelho e nos momentos mais íntimos, aspirava outro rosto. Mas silenciosamente, achava que havia beleza naquele rosto – um pouco já no final da adolescência, comecei a pensar que talvez, se eu nascesse em outro lugar, onde não houvesse pessoas brancas, eu seria bonita.

A criação artística sobre a qual me debruço aqui na tentativa de pensar modos de narrar a mim mesma, para além dos discursos historicamente forjados pela história, bem como pela arte, é uma busca de afastar do meu próprio corpo as operações sobre ele realizadas ao longo da minha existência. Assim, as negações performadas em cena, são exercícios de recusa aos lugares impostos a todas aquelas que a mim se assemelham. A experiência aqui confessada não se faz única, pelo contrário, é recorrente nas vivências de um enorme grupo: as mulheres negras no mundo colonial<sup>82</sup>. Assim, essa negociação entre compartilhamento da experiência vívida com o processo criativo e a elaboração de uma teoria sobre a reinvenção de si na cena, num ato de insubordinação.

O espelho apresenta uma ferida num corpo em trauma atualizado: por isso, o medo. A cada encontro com a própria imagem a dor se renova, até se encrustar no pensamento. Neusa dos Santos, pioneira no Brasil na reflexão sobre os adoecimentos psíquicos provocados pela estrutura racista, pontua que toda vida psíquica<sup>83</sup> do sujeito negro é contaminada por essa experiência que não cessa num determinado tempo da vida, mas que se atualiza em diferentes

---

<sup>82</sup> Tenho ao longo do texto empregado o termo colonial, embora em termos históricos não estejamos mais na América Latina e África num cenário colonial. Porém, a opção de uso do termo se dá para sublinhar a manutenção de relações coloniais dentro dessas sociedades, como a brasileira, que ainda mantém nas relações públicas e privadas uma lógica patrimonialista, servil, ancorada no racismo e estrutura patriarcal. Além das atualizações das práticas coloniais num cenário econômico global, com forte agravamento no contexto político destes últimos anos.

<sup>83</sup> De acordo com a autora, o ego como um produto formado pelas imagens e palavras, representações e afetos que circulam incessantemente entre a criança e o adulto, entre o sujeito e a cultura. A função do ego é favorecer o surgimento da identidade do sujeito, compatível com o investimento erótico de seu corpo e seu pensamento. uma via indispensável para a criação de uma relação harmoniosa com os outros e com o mundo. Para o sujeito negro, essa possibilidade é sonhada. (SOUZA, 1983)

formas e situações. Ela situa que fase de formação da identidade, em psicanálise, é denominada de narcísica, onde se delinea o ego.

Há uma convergência entre Souza e Fanon na compreensão de que a ontologia do negro num contexto colonial, cujas estruturas racistas se fazem ativas e atualizadas, faz-se quase que impossível. A construção do ego passa por alimentação, nutrição e do prazer consigo próprio – como construir um ego sadio quando tudo em seu corpo precisa ser negado, camuflado, suprimido? Onde as representações produzidas sobre aqueles com quem se assemelha carregam seculares dosagens de negatividade e desumanização?

### 3.7 A DIVA

Mas qual é o percurso de liberdade possível para um corpo coisificado, cuja voz historicamente não se ouve? Acentuo na cena ainda mais a máscara branca. Deixo ainda mais visível que os contornos do meu rosto poderão ser afinados, para quem sabe poder eu ser ouvida. Poder eu ter um nome. Poder ser humana. Fixar sobre os cabelos a peruca loira é o passo seguinte para a liberdade. Já limpa, posso encarar o espelho e aquilo que ele revela.

Por sobre meus cabelos, muito presos, coloco uma touca em cena e, então, uma peruca loira, além de pôr brincos e anéis muito brilhantes e vistosos. Posso então, finalmente, me sentar, calçar uma bota de salto muito alto. Com esse aparato, faz-se outro corpo: mimetizo-me uma diva pop. Está ligado à minha frente um ventilador dourado, coloco-me diante dele e agora, com cabelos longos e milimetricamente cacheados, sei o que é balançar. Todo sonho de uma criança negra passa por isso: sentir seu cabelo balançar, tal qual em todas as propagandas de xampu e naquilo que a indústria cosmética nos vende como belo.

Diante do ventilador, aquele corpo muda absolutamente seus contornos, sua dinâmica – torno-me me sinuosa, deixo-me embalar pelo vento, os cabelos voam. Concomitantemente toca a música *Diva*<sup>84</sup>, de Beyoncé. A referência é absolutamente direta à artista, aos seus trejeitos,

---

<sup>84</sup> “I'ma-a diva (hey), I'ma, I'ma-a diva (hey)/ I'ma, I'ma-a diva (hey), I'ma, I'ma-a diva/ I'ma, I'ma-a diva (hey), I'ma, I'ma a diva/ I'ma, I'ma a diva (hey), I'ma, I'ma a di.../ Na-na-na, diva is a female version of a hustla,/ of a hustla, of a, of a hustla.../ Na-na-na, diva is a female version of a hustla,/ of a hustla, of a, of a hustla.../ Stop the track, lemme state facts:/ I told you, gimme a minute and I'll be right back/ Fifty million round the world/ and they say that I couldn't get it;/ I done got so sick and filthy with Benjis,/ I can't spend it//How you gon' be talkin shit?/ You act like I just got up in it;/ Been the number one diva in this game for a minute!/ I know you read the paper- the one that they call a queen,/ Every radio round the world know me/ cause that's where I be (first!)/ I'ma-a diva (hey), I'ma, I'ma-a diva (hey)/ I'ma, I'ma-a diva (hey), I'ma, I'ma-a diva/ I'ma, I'ma-a diva (hey), I'ma, I'ma a diva/ I'ma, I'ma a diva (hey), I'ma, I'ma a di.../Na-na-na, diva is a female version of a hustla,/ of a hustla, of a, of a hustla.../ Na-na-na, diva is a female version of a hustla,/of a hustla, of a, of a hustla.../ When he pull up, wanna pop my hood up,/ Bet he better have a six-pack in the cooler/ Gettin money, divas gettin' money./ If you ain't gettin'

mas também ao que a artista representa enquanto um corpo negro que assume um lugar de visibilidade e poder simbólico no *mainstream*.

A escolha de Beyoncé se dá por muitas camadas para além do meu gosto pessoal. Se no passado, Lady Day foi a voz fundadora do Jazz, com sua performance única, carregada de dor e inventividade, no presente, Beyoncé é outro tipo de rainha. Seus longos cabelos pintados de loiro e as inúmeras perucas que usa tornam sua negritude palatável para os brancos. A pele mais clara, de uma negra mestiça, apaga para alguns olhares menos atentos sua negritude.



Figura 10. Momento da execução da dublagem de Beyoncé. Créditos: Adeloya Magnoni

Contudo, reduzi-la a alguém que embranquece para vender é simplório e não condiz com as práticas da própria artista na indústria e utilização do seu capital simbólico para dar

---

money, then you ain't got nothin fo' me/ Tell me somethin', (tell me somethin'):/ Where yo boss at? (Where yo' boss at?)/ Where my ladies up in here that like to talk back?/ (that like to talk back)/ I wanna see her (I wanna see her)/ I'd like to meet ya (I'd like to meet her)/ What you say? (NOT TO ME!)/ she ain't no diva (she ain't no diva!)/.../ Na-na-na, diva is a female version of a hustla,/ of a hustla, of a, of a hustla.../ Na-na-na, diva is a female version of a hustla,/ of a hustla, of a, of a hustla.../ Since fifteen in my stilettos, been struttin in this game,/ "What's yo age?"/ That's the question they ask / when I hit the stage/ I'm a diva, best believe her,/ you see how she gettin paid?;/ She ain't callin him to grade-up,/ don't need him, her bed's made/ This is a stick-up, stick-up/ (I need them bags, all that money...)/ We're gonna stick-up, stick-up/ (You see the mask, "where that money?")/ All my ladies get it up, I see you, I do the same;/ Take it to another level, no passengers on my plane.../ I'm-a diva (hey), I'ma, I'm-a diva (hey) / I'ma, I'm-a diva (hey), I'ma, I'm-a diva.../ This is a stick-up, stick-up (I need them bags, all that money...)/ Stick-up, stick-up/ (You see the mask, "where that money?")/ Na-na-na, diva is a female version of a hustla,/ of a hustla, of a, of a hustla.../ Na-na-na, diva is a female version of a hustla,/ of a hustla, of a, of a hustla.../ I'ma, I'm-a diva, I'ma, I'm-a diva, I'ma, I'm-a diva.../ Compositor: Knowles, Beyonce/Crawford, Shondrae/Garrett, Sean

relevância às pautas da comunidade afro-americana, bem como seu lugar de representação não-branco, cujo alcance é global e influencia jovens dos mais diferentes espectros. Simplório, porque embora raramente se veja a textura de seu cabelo e sua pele seja de negra clara, tal qual a minha, o que faz de nós, mulheres negras com certa passabilidade, em territórios que tolerem pouco a pele retinta, Beyoncé construiu uma irretocável carreira rumo ao topo do *mainstream* mundial, engajando seu discurso racial na mesma proporção com que sua notoriedade avança.

Travestir-me de Beyoncé tem a ver com ser esse corpo negro, que acessa elementos brancos para ter poder, contudo, opera dentro deste mesmo sistema para interferir nele, jogar seu jogo. A música escolhida chama-se Diva, que traz referências à própria trajetória da artista, num momento de grandes disputas no mundo da música pop norte-americana, entretanto, assevera que ela é a rainha daquele território, adotando uma prática discursiva comum no rap, no qual os feitos do cantor são exaltados, num misto de depoimento e autorrepresentação. Nesse canto, a rainha se diz uma espécie de gangster.

Durante o processo criativo, muitas improvisações foram realizadas ao som das músicas de Beyoncé, nesse tensionamento entre um corpo sensual, hipersexualizado em tensionamento com seu capital simbólico e a própria força subjacente nesse corpo que negocia com o mundo a sua volta. Evocar Beyoncé, atualmente mais influente artista da música norte-americana, tem a ver com jogar com o sentido da invisibilidade para a visibilidade, da voz silenciada para a voz que dita comportamentos.

Desde o início do processo criativo, nos primeiros ensaios, a música de Beyoncé era presente como um estímulo de movimentação, de investigação de gestualidade e de improviso. Colocava as canções e deixava que meu corpo se movimentasse e fluísse a partir daí. Aos poucos, fui chegando num desenho de movimentação no qual toda atitude tem a ver com uma reivindicação de aceitação, com uma demarcação de existência diante dos olhos do outro. A movimentação se inicia da cadeira para o ventilador dourado: onde paro e deixo os cabelos balançarem, uma marca da artista.

Deito-me no palco, faço dele uma cama e me levanto, imitando alguns movimentos demarcados nas coreografias de Beyoncé: apontar para o público, as mãos na cintura, expressões de deboche. Toda coreografia é atravessada pela gestualidade debochada, muito comum nos guetos, especialmente entre os homoafetivos efeminados negros. O deboche como um enfrentamento na zona da leveza, mas que se faz presente, reconhece que tem um lugar e que vai ocupá-lo. A movimentação também busca o jogo entre a sensualidade exagerada própria das grandes divas do *mainstream*, onde a feminilidade é elevada a uma hipérbole, pouco natural

ou crível – porém essa sensualidade transita entre a sedução e a demarcação de um poder. Alguns gestos efetivamente xingam o público: embora performe ali a figura de Beyoncé, na dramaturgia de *Isto não é uma mulata*, aquela que dança no palco continua sendo a mesma pessoa que limpou o chão onde aquele público pisou, aquela mulher invisível, subalternizada e que agora no palco pode lhes dizer: sou mais que isso. Essa movimentação que seduz e repele, que diz me amem ou me aturem, evoca sobretudo uma tomada de poder pelo corpo.

E aqui entra um componente de discussão sobre a hipersexualização da mulher negra – esse corpo malicioso, cuja sexualidade era lida como licenciosa, sempre disponível, ou mágica, no terreno da bruxaria, da feitiçaria e da ausência de pudor ou moralidade. Em verso e prosa, diz-se que as mulheres negras enfeitiçam e são quentes, o que justificou a superexcitação do homem branco durante os anos de colonização ou a atribuição de corpo máquina: explorado no trabalho e sexualmente, e parindo os filhos que seriam destinados para o trabalho escravo o mais cedo possível. O corpo da mulher negra poucas vezes foi seu corpo na América.

No que tange ao diálogo com a obra de Beyoncé, algumas considerações precisarão ser feitas: na cultura de massas, o corpo segue como produto, bem como a sexualidade, a sensualidade, a provocação do desejo que só pode ser alcançado dentro do próprio consumo da obra do artista<sup>85</sup>. Os clipes, as músicas, as coreografias, os figurinos, tudo transita por uma valorização e exposição do corpo, sensual, glamourizado, cosmético e vendável enquanto um ideal a ser alcançado. O próprio corpo da cantora Beyoncé é um capital, um local de ideal de beleza e perfeição, um ícone para as mulheres não somente negras, mas para mulheres cis e trans das mais diferentes etnias.

No que tange aos corpos de mulheres negras, presentes em grande número nos clipes, como bailarinas, atrizes e as próprias musicistas nos shows da cantora, há também uma exaltação positiva em torno dos seus corpos – há celebração, há festa, exaltação de sua beleza, de sua força e do modo de sua sexualidade, estigmatizada e que, por vezes, não se encaixava nos modelos comportamentais brancos. Mais que uma sexualidade de convite, é uma sexualidade que se afirma e pode nutrir quem dança e quem assiste. Há intencionalidades diferentes daquelas em que se verificou em outras obras de cultura de massa, muitas delas pensadas e propostas por homens.

Em 2015, quando o espetáculo foi concebido, Beyoncé já demarcava um lugar de discurso feminista dentro de sua obra, trazendo discussões raciais para seus conteúdos. A artista

---

<sup>85</sup> “A cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular mainstream, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação” (HALL, 2002, p. 324)

e seu companheiro, o rapper Jay-Z, o nome mais bem-sucedido do hip hop norte americano, engajavam-se cada vez mais em movimentos como o *Black Lives Matter*, que denuncia a violência policial nos Estados Unidos. O casal pagou diversas fianças de lideranças do movimento, fixadas frequentemente em valores astronômicos, o que inviabilizaria a continuidade das ações do coletivo no país. Tanto na performance de palco e audiovisual, quanto nas práticas, o casal assumiu postura protagonista no debate sobre a estrutura racista da sociedade norte-americana. Em abril de 2016, ela lança o álbum visual *Lemonade*, extremamente inovador na sua estratégia de marketing, quanto provocativo enquanto linguagem artística, dando um passo muito sólido na interdependência entre música e imagem. É também neste período que a artista causa um imenso mal-estar na memorável apresentação no *Superbowl*, colocando em cena referências aos Panteras Negras, Malcolm X e a violência policial. Então, a América finalmente percebe que Beyoncé não é uma negra de dentro. A “morena”, como os jornais daqui chamam, ousou dar opiniões sobre a estrutura, o que levou a boicotes dos policiais em seus shows e tuítes sexistas do então candidato a Presidente Donald Trump. Assim, Beyoncé ocupa no discurso de *Isto não é uma mulata* esse lugar irrefutável ao artista negro<sup>86</sup>: o da luta política e fazer do palco um lugar de evocação da humanidade da coletividade negra.

Diante da ascensão de uma extrema-direita nos Estados Unidos e em vários países do mundo, retorno de discursos de supremacia branca, além do visível desconforto por movimentos feministas e da comunidade LGBTQIA+, artistas das mais diversas áreas dentro da estrutura *mainstream* norte-americana se posicionaram e impregnaram suas obras de denúncias e indignação. As performances em palco e os videoclipes, pensados para plataformas digitais e sua viralização via redes sociais, chegam carregados de ousadias criativas para tratar de temas como racismo, sexismo, homofobia. Beyoncé, sem dúvidas, elevou o tom e a qualidade com o lançamento de *Lemonade*, em 2016 e *APS\*T*, em 2018. Especialmente neste segundo, em que em poucos minutos, de modo consistente e com apuro estético, provoca uma reflexão sobre a História da Arte, considerada universal, e o apagamento dos corpos não-brancos. De dentro do Musée du Louvre, a artista, ao lado do seu marido, o rapper Jay-Z e dezenas de dançarinas negras, posiciona-se diante de obras icônicas e criam imagens que, no mínimo, são provocativas.

---

<sup>86</sup> Leda Maria Martins, em *A Cena em Sombras*, apresenta a função do dramaturgo negro para a NAACP – National Association for the Advancement for the Colored People na primeira metade do século: “o dramaturgo negro como um destruidor das imagens negativas de negros, propagadas pelos veículos de entretenimento e pela mídia”.

Contudo falamos da *cultura pop*<sup>87</sup>, o que exige de nós uma perspectiva de leitura mais dialética, tanto menos afeita a purismos, tampouco ingenuidades. Por um lado, temos obras extremamente desconcertantes pelo seu apuro estético e poder de síntese, de questões muitas vezes abordadas com referencial complexo, tornando acessível a um público que nem sempre está nos bancos da academia ou rodas de conversa da militância. Por outro lado, estas produções se tornam possíveis dentro da cultura de massa, com toda sua efemeridade, superficialidade e autofagia. Ao mesmo tempo em que temos convocações feministas, ou o reconhecimento da condição subalternizada das mulheres afro-americanas, poucos dias depois sabemos que a marca de roupas esportivas da artista Ivy Park, tem produção terceirizada por uma empresa chamada TopShop e com linha de montagem no Sri Lanka, com mulheres trabalhando durante extenuantes horas de trabalho e recebendo U\$ 6 por dia<sup>88</sup>.

O primeiro momento de fala verbal em *Isto não é uma mulata* se dá em francês. Após finalizar a dublagem da música de Beyoncé, tomo assento numa cadeira – uma cadeira de vime, tom amadeirado, tal qual as antigas cadeiras de mãe de Santo, ou uma daquelas em que os líderes dos Panteras Negras tiraram fotos icônicas que foram reproduzidas nas capas dos mais diversos discos da *black music* dos anos 70 e 80. Inclusive o mesmo modelo de cadeira que gerou toda discussão em torno da festa da ex-editora da Vogue em Salvador, Donatella Guanaes. Nesta cadeira, recheada de todo um imaginário sobre o poder de mulheres negras e sua ancestralidade, sento-me e digo “*Bon soir, mes amis! Je suis très contente d’être avec vous cette soirée là, d’accord?*”. Uma conversa introdutória em francês, muito básica, mas longa o suficiente para demarcar alguns lugares importantes: para ser ouvida, a voz negra/colonizada precisa dominar a voz e a linguagem do império/do senhor. Dominar os códigos para então poder ser ouvida, ser retirado do lugar de infância, ao qual a maioria é relegada e cuja expectativa é que você se mantenha. Há também uma perspectiva de quebrar a expectativa de quais são os acessos que um corpo negro pode ter, num país onde a necropolítica é a oferta universalizada pelo Estado. O simples deslocamento de falar em outra língua, a língua dos pensadores e dominadores de América e África coloca um novo jogo.

---

<sup>87</sup> A cultura pop vem de uma derivação da cultura popular, porém absolutamente conectada com a cultura do consumo e cultura de massas, bem como a relação com as mídias. Assim como o popular, ela representa uma alternativa à cultura erudita, configurando-se na mixagem entre tradições distintas, informações locais e globais, citações e apropriações. Transita entre a margem e o centro, entre a zona autônoma de experimentação e o mercado, com suas imposições e lógica.

<sup>88</sup> Sobre o caso: <https://www.portalitpop.com/2016/05/beyonce-trabalho-escravo.html> ou <https://mdemulher.abril.com.br/famosos-e-tv/costureiras-do-sri-lanka-acusam-linha-de-beyonce-para-fast-fashion-de-trabalho-escravo/>. Acesso em: 26 ago. 2021.

O movimento seguinte é usar dessa linguagem reconhecida como civilizada, guardiã da razão do Mundo Ocidental para fazer algumas pontuações específicas sobre a condição de mulheres negras. Em tom irônico, brinco com a imagem da *angry black woman* ou mulher negra raivosa, lembrada especialmente nos locais de luta por direitos, como uma crítica à indignação. É também um momento de refletir sobre o fato de mulheres negras não serem simplesmente mulheres<sup>89</sup> – às mulheres negras não se oferece ajuda, cuidado, proteção ou outras dessas atribuições elencadas pelo patriarcado.

Contudo, mesmo de posse da gramática francesa, do rosto claro, dos cabelos loiros, das vestes douradas de uma diva, posso eu ser branca? Posso eu ser branca para ser livre? Tal qual Beyoncé que tinha passabilidade branca quando não incomodava, meu corpo recebe sobre a cabeça o peso daqueles que sabem que escamotear-se de branco não lhe torna efetivamente branco. Sobre a cabeça de uma mulher negra, mesmo embranquecida, seja pela cosmética, seja pelo possível espaço de poder em que possa ocupar, pesa uma longa lata: seja a história, seja o patriarcado, seja a liberdade quem não desfruta, seja dos estereótipos, seja da morte dos seus, sejam os adoecimentos da alma. Sobre o corpo da mulher negra se impõe uma pesada lata, que nem sempre, com toda força ou resistência que este corpo cultive, é possível erguer.

Caminho pelo palco com duas latas – tendo nessa também uma alusão sempre feita às mulheres negras claras, as mulatas. A lata d'água na cabeça que levava Maria, que é comum no cotidiano daquelas que vivem nas periferias ou regiões do sertão, onde o abastecimento se faz precário. Se as grandes latas na cabeça se fazem quase que ícones da representação das mulheres negras, especialmente no cancionário popular brasileiro, nos dias de hoje, nas grandes festas de cidades como Salvador, mulheres negras catam as pequenas latas de cerveja e refrigerante para reciclagem – comumente vê-se estas ao fim do dia de coleta, carregando grandes volumes de latas sobre a cabeça. Este corpo que é base da pirâmide de uma sociedade e carrega sobre si todo seu peso.

---

<sup>89</sup> “Aquele homem lá diz que as mulheres precisam de ajuda para entrar em carruagens e atravessar as valas, e sempre ter os melhores lugares não importa onde. Nunca ninguém me ajudou a entrar em carruagens ou passar pelas poças, nem o meu braço! Eu arei a terra, plantei e juntei toda a colheita nos celeiros; não havia homem páreo para mim! E eu não sou uma mulher? Eu trabalhava e comia tanto quanto qualquer homem – quando tinha o que comer -, e ainda aguentava o chicote! E eu não sou uma mulher? Dei à luz treze crianças e via a maioria delas sendo vendida como escrava, e quando gritei a minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E eu não sou uma mulher?” (TRUTH, Sojourner, 1851)



Figura 11. Cena das latas. Créditos: Adeloya Magnoni

Mais um ícone de cultura pop é convocado para o momento em que caminha pelo palco com as latas na cintura e na cabeça – esse corpo que nunca vai descansar, do mesmo modo que o racismo não descansa: a voz inigualável de Nina Simone. Cantora e ativista das mais contundentes durante as lutas pelos direitos civis dos afro-americanos nos anos 60, Nina sentiu sobre sua história todo o peso do racismo e do sexismo, bem como o apagamento e o ostracismo, quase sempre reservados aos que ousam desafiar a estrutura: os shows começaram a desaparecer, as portas a fechar e aos poucos a vida artística da cantora não se torna mais possível em seu país.

A voz de Nina Simone é expressão dos anseios das mulheres afro-americanas, em suas lutas por direitos, mas também de negras em toda Diáspora, onde os enfrentamentos e dores gerados pelo racismo são constantes. Com todo seu talento e virtuosismo no piano, o acesso ao Nível Superior foi negado à artista, ainda quando jovem, essencialmente por sua pele ser considerada inadequada para o piano clássico. Nina torna-se uma Diva do Jazz, que embora tenha inovado e marcado definitivamente o gênero, conviveu com a dor de não ter podido ter a formação clássica que sempre sonhou e para qual foi preparada desde a infância. O palco era o local do sonho de liberdade, expresso em sua música e aspirações. Era onde podia ser amada e

ter sua voz ouvida, sua tristeza, sua coragem e seu lamento. Na vida fora, violência doméstica, espaços interditados, o adoecimento psíquico.

Por toda essa história que marca o canto de Nina, é sua música que convocamos para a cena em que as latas são metáfora do peso colocado por sobre a cabeça das mulheres negras em África e Diáspora. A música empregada para o momento de caminhar pelo palco com as citadas latas pelo corpo, com lentidão e pesar, chama-se *Four Women*<sup>90</sup> e narra a história de quatro mulheres negras, de diferentes matizes nas cores das peles e texturas dos cabelos. Cada uma dela vivencia uma dor distinta causada pela mesma estrutura racista. Em silêncio, retiro das latas quatro panos de chão, nos quais estão pintadas bandeiras de países da América e África: Brasil, Haiti, Estados Unidos (usando a bandeira dos estados confederados) e Nigéria. Poderiam ser outros mais países de África e América, entendendo que são as mulheres negras as bases dessas sociedades – ocupando os piores índices, as piores condições de vida e o pouco poder político e econômico. Contudo, no processo criativo, estes quatro países ficaram, especialmente por conta das leituras que fazia naquele momento e pelas notícias. O Brasil por ser meu horizonte. Os Estados Unidos, tanto pelo povoamento de referências presentes no espetáculo, quanto as discussões pela retomada do uso da bandeira dos confederados, que tem alusão racista direta no Sul do País. Na Nigéria, em 2015, 200 adolescentes foram sequestradas pelos terroristas do grupo Boko Haram – mas também é desse território que chegaram heranças muito vivas na Bahia, local onde vivo. O Haiti, que hoje vive uma crise humanitária agravada, foi a primeira colônia a conquistar independência ainda no século XVIII e cujas ideias forjadas foi fundamental para a própria Revolução Francesa, que claro, não deu o devido crédito à ilha da América Central.

O que há dentro das latas são palavras, que mais tarde são lançadas sobre o público: materializar a linguagem na cena, os significados que colecionei na vida e no processo de pesquisa<sup>91</sup>. Substantivos e adjetivos impressos em papéis lançados sobre o público, que frequentemente se incomoda, tenta ler e uma vez, num belo exercício de insubmissão, rasgou. Representar é de algum modo alterar o jogo do poder, a leitura. Mesmo que a peça acabe e eu

---

<sup>90</sup> “My skin is black/ My arms are long/ My hair is woolly/ My back is strong/ Strong enough to take the pain inflicted again and again/ What do they call me/ My name is AUNT SARAH/ My name is Aunt Sarah/ My skin is yellow/ My hair is long/ Between two worlds/ I do belong/ My father was rich and white/ He forced my mother late one night/ What do they call me/ My name is SAFFRONIA/ My name is Saffronia / My skin is tan/ My hair is fine/ My hips invite you/ my mouth like wine/ Whose little girl am I?/ Anyone who has money to buy/ What do they call me/ My name is SWEET THING/ My name is Sweet Thing/ My skin is brown/ my manner is tough/ I'll kill the first mother I see/ my life has been too rough/ I'm awfully bitter these days/ because my parents were slaves/ What do they call me/ My name is PEACHES”. Compositora: Nina Simone

<sup>91</sup> Palavras que evocam estereótipos comumente atribuídos a pessoas negras: como mula, mulata, sem raça, não branca, não preta, lata, lasciva, puta, topa tudo por 20 reais, rabo grande, cabrocha.

retorne à minha condição de mulher negra. Ali materializar e romper com os sentidos que me limitam é uma prática performativa para restaurar minha existência e a do público - em sua maioria, formado por mulheres negras.

Piso por sobre essas palavras, carnavalizando, sujando, desfazendo seu sentido – elas já não têm mais valor, nem pesam sobre meu corpo. O sentido de carnavalizar é evocado – numa brincadeira sobre a alienação que se pensa sobre essa festa, mas também por ser esse local histórico nas lutas e resistência festiva dos povos negros.



Figura 12. A aparição das palavras. Créditos: Adeloia Magnoni

É neste momento do samba e do clima festivo que vem o mais longo texto da peça, no qual longamente teço agradecimentos a figuras históricas: Princesa Isabel, os Jesuítas, a Coroa Portuguesa, o genocídio indígena, a escravidão negra, a República Velha, o projeto de embranquecimento da sociedade brasileira e a democracia racial forjada, os últimos acontecimentos da ordem política do dia brasileira – o que provoca constante atualização dada a velocidade dos imbróglis por aqui. Se a passista começa graciosa, irreverente, brincando e seduzindo a plateia, num tom possivelmente alienado, de quem nada sabe daquilo que fala, aos poucos esse movimento se altera – esse corpo finge não saber, mas sabe. Lanço mão do duplo sentido tão ricamente usado pelos povos africanos na diáspora e principal estratégia de fala – a

impossibilidade de falar de modo direto, obrigou aos escravizados lançar mão de outros sentidos, metáforas. A ginga, o drible, a insolência. Não somos corpos dóceis é a última fala desse monólogo carnavalesco – já não mais num compasso de samba carioca, mas agora num trote que evoca a movimentação do orixá Ogum – compassado, ritmado, agressivo, corta aquilo que vê a sua frente e, definitivamente, não é dócil. Se a malemolência da “mulata” faz cortejar uma história de aparente cordialidade e adesão à escravidão sem resistência, a malícia que lhe foi também imposta faz lembrar que sempre houve resistência. Nas mais distintas estratégias de manter esse corpo em movimento e com voz.

### 3.8 A PASSISTA: CORDIALIDADE E CARNAVALIZAÇÃO DA MEMÓRIA HISTÓRICA

O espaço da cena já está, aos poucos, carnavalizado. A vassoura, que fora estandarte e lança, está caída aos pés da primeira fileira do público. O pano de chão, também chicote e máscara, largado no palco. As palavras pisadas tal qual confete cobrem o frontispício do palco. Aquele local que aludia uma área de serviço, no decorrer da ação vai ficando desarranjado, desorganizado – como uma estrutura que urge ser borrada para que dela possa surgir outro sujeito. Carnavalizar como um gesto necessário tanto para perder os contornos, quanto para instaurar – ainda que de modo calendarizado outras relações.

O carnaval é um ponto de passagem ao qual não fugi. Porque forjou minha carne – tendo crescido no centro histórico. Porque me aponta o desvario da individualidade que esmaece na multidão – daí a potência de transfiguração dessa festa e subversão da ordem. É quando subalternos podem ser reis e rainhas. Podem mascarar-se, travestir-se, viver o transe, o gozo, denunciar não numa agonia, mas no corpo que joga. Contudo, é o carnaval também expressão dessa violência estrutural muito bem mantida e que se permite perfurar, abre brechas – mas segue ativa, definindo cordas, camarotes, blocos, itinerários.

A cultura afro-brasileira tem no carnaval um ponto fundamental de criação, de expressão das epistemologias africanas e ameríndias. É onde são derrubadas barreiras hierárquicas, sociais, onde a liberdade se apresenta – também era o território temporal onde as epistemologias dos povos, no seu cruzamento e encontro com os elementos europeizantes, produziam movimento, modos de estar, ver o mundo, movimento. O carnaval<sup>92</sup>, sobretudo, instaura

---

<sup>92</sup> Segundo Bakhtin, o carnaval “não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval”. Ainda de acordo com o autor, “é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização” (BAKHTIN, 1987, p. 06-7)

possibilidades de economia, no entendimento mais ampliado desta palavra – a relação com a terra, com os outros, com as dinâmicas e relações de poder. É divertimento, travestimento, jogo, entretanto é radical, sério, cobra integridade e torna possível a regulação dos conflitos sociais, quase sempre gritantes ao longo do ano e dentro da própria festividade. Um ritual tácito, não religioso, contudo, ancestral e marcador de brasilidade – porque ainda que o próprio carnaval tenha se tornado um clichê da imagem palatável do Brasil, essa característica se constitui na dinâmica das vidas, nas mais diferentes localidades brasileiras.

Antes mesmo de começar o processo criativo, pensava ser irrefutável passar pelo carnaval e a figura da passista – figura presente nas rodas de samba desde o seu nascimento no final do Século XIX e no início do século XX. Embora as mulheres negras tenham trabalhado arduamente na fundação do samba, seja na Bahia, seja no Rio de Janeiro, o lugar socialmente reconhecido é do adorno – da mulher que dança, exuberante, com vestes mínimas e sensualidade abundante. Claro que esta é também uma beleza, uma força, uma característica das rodas. Contudo é este um lugar também um lugar de redução – a mulher adorno, objetificada e de adequação da relação das mulheres negras com seus corpos, gestual e sensualidade, que precisa caber dentro de uma lógica patriarcal e branca. O movimento do quadril, presente em tantas danças afro-brasileiras, é reconhecível nas mais distintas movimentações das populações tribais da África Subsaariana, bem como trazem princípios da dança como criação de conexão físicas e extrafísicas, inclusive nas relações de memória e ancestralidade<sup>93</sup>. Quero dizer que expressões comuns dos povos que aqui chegaram, próprias de sua visão de mundo, foram ao longo dos séculos vistas sob a perspectiva do colonizador, que via na dança de mulheres negras um ente bestial, demoníaco e hipersexual – criando estereótipos que ainda não foram ressignificados, muitas vezes até conservados.

Como citado rapidamente no início deste capítulo, um dos disparadores da criação do espetáculo *Isto não é uma mulata* foi o contato com o artigo da socióloga Sônia Giacomini, intitulado *Mulatas Profissionais: raça, gênero e ocupação*, quando tive conhecimento de um curso profissionalizante existente no Rio de Janeiro, ministrado pelo SENAC, na década de

---

<sup>93</sup> “Para o africano, o céu está sob a terra – o mundo dos ancestrais, mas as forças da natureza estão em volta e devem ser incorporadas pelos dançarinos. A tradição da dança africana é tão importante e sofisticada quanto a do balé clássico e, quando desenvolvida profissionalmente, ela requer do dançarino as mesmas horas de treinamento. Nas comunidades negras esse treinamento é geralmente informal, acontecendo metodicamente durante os rituais e festas, em que os conhecimentos e segredos são repassados de geração a geração. Nos seus primórdios, o samba tinha um restrito léxico de gestos e passos criados pelos mestres do samba que organizavam os desfiles e que brilhavam nas tradicionais festas familiares promovidas pelas famosas tias. Nessas festas, diversas modalidades de dança-canto-batuque afro-brasileiros eram praticadas e, assim, transmitidos aos mais jovens membros das comunidades.” (LIGIÉRO, 2011, p. 141).

1990<sup>94</sup>. A pergunta da autora era como uma “categoria racial se transforma em uma categoria profissional”. Para mim, chamou atenção, sobretudo, o modo como os atributos para se tornar uma mulata profissional demandam de características “naturais”, apontadas pelas candidatas no relato da cientista. Uma absoluta naturalização da tipificação<sup>95</sup>. Uma aceitação inclusive do discurso comercial convenientemente criado na democracia racial, que consente práticas de turismo sexual e estimula como produto a sexualidade e o corpo das mulheres negras.

Esse mesmo corpo de serviço para o trabalho, do início da peça, que não existe por si, mas pela função que desempenha para o outro, encontra-se agora com o corpo de serviço para o gozo do outro. Ambos à venda: por essa razão, na identidade visual do projeto, optamos pelo emprego da tipografia da Coca-Cola, facilmente reconhecível pelo seu desenho e pela sua coloração, sendo um ícone máximo do próprio capital<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> “Baseado em pesquisa realizada junto a um grupo de mulheres negras inscritas no II Curso de Formação Profissional de Mulatas, promovido pelo SENAC-RJ, o artigo resgata e analisa as categorias através das quais as alunas representam sua condição de mulata e a passagem à condição de mulata profissional. Representante e mediadora de uma brasilidade que se faz feminina, sensual e mestiça, a mulata profissional se debate, necessária e permanentemente, entre dois polos, simultaneamente profissionais e morais: de um lado, o polo positivo, da dançarina; de outro lado, o polo negativo e ameaçador, da prostituta.” (GIACOMINI, 2006, p. 86).

<sup>95</sup> Em suas entrevistas com as jovens, Sônia Giacomini pergunta o que é ser mulata, o que é apontado como algo quase que tautológico: “Pode-se sugerir que a dificuldade em explicar o que é ser mulata deve-se sobretudo a duas razões: em primeiro lugar, porque ser mulata é algo evidente, que, por isso mesmo, não carece de explicação; mas também, em segundo lugar, é de difícil explicação porque significa muitas coisas juntas, o que torna difícil discernir e destacar o essencial. O que mostra a narrativa das meninas, que é como meninas elas mesmas se chamam, é que há várias maneiras de ser mulata, de definir mulata. São várias as razões, ou combinações de razões, que justificam incluir ou excluir alguém; mas se há, por assim dizer, uma certa margem de manobra, a indeterminação não é absoluta, havendo certos limites e uma determinada lógica que condiciona o campo de possibilidades.

Diante da gama de respostas surgidas nas entrevistas, optei por agrupar os enunciados em dois grandes tipos ou grupos. No primeiro grupo, tem-se o conjunto de conceituações que insistem no que se poderia chamar de caracteres inatos. Estes, por sua vez, podem ser subdivididos em dois subgrupos: de um lado, temos os atributos inatos que são atributos do grupo racial, dos pretos, daqueles que são escuros; de outro lado, há aqueles atributos e qualidades que, também inatos, são individuais.” (GIACOMINI, 2006, p. 87).

<sup>96</sup> “No teatro elaborado do carnaval a mulata, portanto, emerge como o símbolo mais concreto duma índole mais ampla encarnando uma ideologia inteira ela se torna a representação do Brasil mesmo”.



Figura 13. Imagem do cartaz do espetáculo Isto Não É Uma Mulata na primeira temporada.

Ao largar as palavras, que enunciam diversos estereótipos atribuídos às mulheres negras, retorno para o palco. Neste momento, coloco uma saia de cabrocha, um adorno com penas e brilhos no cabelo. Emerge então a passista. Desfilo pelo palco, meneios de arabesco, danço para primeira fila, lanço beijos para a plateia. Flerto com os homens. Aos poucos volto para o centro do palco e começo a sambar, contornando menos o lugar da maliciosa, frequentemente evocado na presença da mulher negra em mínimas vestes e muitos brilhos na passarela do samba. Gradualmente, início uma fala, como se essa passista falasse para uma TV, mas também para uma plateia. São agradecimentos pela escolha para que ela seja a rainha: da bateria, do carnaval, do bloco. A musa do verão. Gratidão pela escolha da comunidade. Mas antes disso, à História. Descerro então uma cantilena de agradecimentos: em sua ordem, a Princesa Isabel, pela liberdade; aos jesuítas pela entrega de um único Deus, onisciente, onipresente e loiro, a imagem branca a qual todos devem se curvar em louvor; à aventura da Europa pelos oceanos em busca de especiarias e ao genocídio dos povos nativos, fazendo da América, este imenso cemitério indígena, cujo sangue aduba a terra, até que desapareça por completo a presença destes povos; à escravidão africana nos canaviais, em primeira instância; ao Marechal Deodoro da Fonseca

pela proclamação da República, esta frágil democracia que se alterna diante de golpes e ditaduras; à República Velha, que forjou o pensamento do embranquecimento nacional enquanto um projeto político; à intelectualidade brasileira que contribui na formação do discurso de identidade racial brasileira com Nina Rodrigues, Monteiro Lobato e Gilberto Freyre<sup>97</sup>, como nomes de destaque, entre outros, sem dúvidas; salto para os tempos mais presentes, lembrando as práticas clientelistas e a lógica da tradição, família e propriedade; agradeço ao genocídio da juventude negra, celebrado pelos gestores públicos como um alvo a ser abatido e comemorado como um gol; à perda de direitos cotidiana, que nos aponta no horizonte o retorno da servidão e formas análogas à escravidão; aos representantes políticos cujo projeto perpassa o controle dos corpos e da sexualidade; por fim, agradeço à infância sem representação negra na TV, nos programas a que assistia e o cultivo da aspiração de ser Paqueta, isso como um motor para os sonhos. Dessa sucessão de ironias e marcadores históricos, desses 500 e tantos anos de Brasil, demarco o lugar do carnaval, a inversão que me leva para cima. Para o camarote. E de cima, reconheço que nunca estivemos unidos por uma democracia, que a cordialidade nunca foi nosso forte – no entanto, sim, o cinismo e a insolência.



Figura 14. Momento do samba. Créditos: Adeloia Magnoni

<sup>97</sup> A “célebre” frase “Branca para casar, mula para fornicar e negra para trabalhar”, proferida por Gilberto Freyre é citada no texto de *Isto Não É Uma Mulata*, além de um motor criativo para discussão proposta nesta cena, que se propõe a ser um sobrevoo sobre a História do Brasil, bem como para constituição da identidade brasileira. A mulher negra é imprópria para o afeto, para construção de laços e família. Numa detecção da vida privada do brasileiro, o sociólogo pernambucano sintetizou uma percepção das relações ainda presentes.

No auge do cansaço, dos longos minutos de agradecimentos e memória, acelero a movimentação do samba, fazendo aos poucos sair dos passos convencionais do modo de samba carioca, deixando o corpo ser tomado por uma referência a alguns movimentos da dança para Ogum – uma referência, que muito mais é um borrão, não algo para se ter uma execução limpa, precisa, que seja facilmente reconhecida. E sim, a inspiração da qualidade de movimento do corte, do galope, da velocidade – o ferreiro, que com sua espada abre caminhos, com seu cavalo combate.

E convoco que talvez ao limpar a máscara do carnaval, possamos constatar que não desejamos ser corpos dóceis. Que possamos não ser corpos dóceis. E que não sejamos. Desfaço a roupa de cabrocha, desmonto o cabelo, borro a maquiagem que me embranquece. Carnavalizo o próprio carnaval criado, para então, ser o imenso cansaço deste corpo forjado para a festa e a alegria – do outro, do país, das vendas do carnaval e da própria tentativa de subversão da ordem. Tudo cansa, exaure. Mói.

Agora, já não glamourosa, mas cansada e desmontada, caio diante do ventilador. Contra ele, a respiração ofegante. A exaustão da dança longa. Frequentemente um choro, regular nestes anos de apresentação – a emoção é inevitável diante dos fatos que cotidianamente, obrigam o texto a ser alterado, a receber novos acontecimentos, violências. É Cláudia arrastada de um camburão; a jovem periférica estuprada por 32 homens; os tiros que ceifaram a vida da vereadora Marielle Franco; as lideranças indígenas mutiladas no Norte do Brasil; Renata, mulher trans proibida de fazer seu espetáculo em Salvador. Foram tantos episódios em que a dor das notícias do dia me fizeram mais viva, logo, também mais sensível na cena. Nessa hora também a voz some.

### 3.9 A FUNKEIRA: VOZ PRÓPRIA E AUTORREPRESENTAÇÃO

No processo de ensaio, entendi que o final da peça seria um retorno à minha própria trajetória – não como um exercício de confessionalidade, contudo, compreendendo que esta minha perspectiva é comum à de inúmeras mulheres negras. Entendia que a finalização do espetáculo pedia para assumir qual fora meu percurso de reconhecimento como mulher negra, a partir daquele momento de desnudamento após o samba. E era enorme a fragilidade na busca da adoção desse depoimento pessoal, numa obra cuja toda estética se configurou na ironia, nas

referências pop, no jogo de construção de imagens. Estávamos há duas semanas da estreia e eu não tinha um final esboçado de modo satisfatório.

Já na reta final do processo criativo, contava com uma equipe de colaboradores, formada por artistas como Raiça Bomfim e Olga Lamas, na coordenação de produção e produção executiva, André Oliveira, na direção musical, Luiz Guimarães, na iluminação, Deilton José, na cenografia, Cássio Caiazzo, nos figurinos e Nayara Homem na maquiagem. Desse modo, podia contar com colaborações, impressões e percepções daquilo que estava construindo, não sendo mais um momento tão solitário de elaboração.

Especificamente na última cena, havia essa angústia criativa, de perceber que o modo intimista que eu criara para falar da minha trajetória de despertar como negra não satisfazia à estética com a qual estava trabalhando. Convidei para um dos ensaios uma amiga e artista do corpo, Giorgia Conceição, que trouxe a pergunta: por que sair do discurso pop para trazer a autorrepresentação, se uma parte expressiva da música pop negra é autorreferencial? Por que não compartilhar a trajetória de saída da invisibilidade para visibilidade? Por que não usar do canto para trazer a perspectiva de escuta da própria voz? Se tantas vozes de cantoras negras permeiam o espetáculo, não poderia eu própria me somar a elas, num misto de canto e poesia falada? E por que não o funk, uma expressão tão marginal da música negra contemporânea, negada enquanto uma produção cultural? As provocações de Giorgia Conceição, uma artista absolutamente engajada com as discussões sobre o corpo e o burlesco, foram muito bem aceitas e com a contribuição da direção musical, chegamos no formato Funk.

O Funk Carioca é urbano, massivo, marginal quando realizado por negros e negras, palatável quando é cantado por pardos - embranquecidos e deslocados de suas favelas – ou brancos. Na Bahia, existe igual situação no contexto do pagode, que ocupa o mesmo lugar de marginalização e percepções preconceituosas dos mais distintos setores da sociedade. No caso da elaboração de *Isto não é uma mulata*, a opção pela adoção desta musicalidade na cena, para encerrar o espetáculo e receber o tratamento de um texto de depoimento, deu-se porque no funk há uma presença feminina compondo, cantando e no palco, em posição de liderança – para além do lugar da dança, que traz suas forças e textos, mas também carrega consigo a objetificação. A principal referência naquele momento foi a de MC Carol, uma jovem funkeira que ousou questionar a história do Brasil com a batida do ritmo e usa suas rimas para tecer reflexões políticas e falar de sua realidade – mantendo o humor, a liberdade sexual e acrescentando crítica social.

Ao final do ensaio, depois de assistir alguns vídeos das funkeiras, observar seu modo de canto e postura, fomos para a rua e entendemos que o lugar de criação já não seria mais o da sala de ensaio. Horas depois, alguns copos de cerveja e chegamos à letra, com base no texto que eu já criara, na intencionalidade de apresentar uma trajetória até ali:

Quando eu era criança só vivia assustadinha,  
 Na rua envergonhada, cabisbaixa eu saia  
 Eu não nasci forte, eu não nasci forte, eu não nasci forte.  
 O cabelo, me amarraram, o nariz eu apertava  
 No espelho não me via, muitas vezes eu chorava,  
 Eu não nasci forte para ser uma mulher negra,  
 eu não nasci forte pra ser uma mulher negra,  
 eu não nasci forte pra ser uma mulher negra.  
 Mas o tempo passou, muita coisa aconteceu  
 Tentei ser cerebral, mina intelectual  
 Eu tentei ser forte como uma mulher negra,  
 Eu tentei ser forte como uma mulher negra,  
 Eu tentei ser forte como uma mulher negra.

Agora eu tô aqui em cima desse salto  
 Mina cabeça aberta, corpo empoderado  
 Quadril ostentação, microfone na minha mão  
 Meu cabelo black power, menos eu não aceito não  
 Hoje eu sou forte para ser uma mulher negra,  
 Hoje eu sou forte para ser uma mulher negra,  
 Hoje seu sou forte para ser uma mulher negra.

A letra recebeu tratamento com base eletrônica, a partir da gravação dos sons dos meus pés sambando e sua reverberação no assoalho. Esse elemento sonoro começa a ser apresentado ao final da própria cena do samba, onde a reverberação desses passos, cobre a melodia da música que tocava anteriormente. E no funk ela ganha uma cama sonora, mantendo a lógica dos *samplers* e batidas próprias do gênero musical.

A música aqui, não se faz dublada como a canção de Beyoncé, ou serve de um plano de fundo para imagem das latas na cabeça e das palavras lançadas ao vento ao som de Nina Simone. Aqui a letra é cantada por mim mesma, num exercício de exposição que compreende que sua história é coletiva e das relações sociais brasileiras e diaspóricas: não é uma história absolutamente singular, ao contrário, é coletiva. Dentro dessa obra, que é um amplo debate sobre a representação, abre-se campo para o relato de si ou autorrepresentação – reconhecendo nesta, uma estratégia poética comum, especialmente nas expressões musicais negras contemporâneas, tanto no *rap*, quanto no *funk*, ou no repente. Ou indo para mais longe, na influência que essas manifestações diaspóricas tiveram de práticas calcadas na oralidade do povo yoruba, como os orikis e itans.

A autorrepresentação, como disse, mais frequente na música contemporânea, é também hoje mais presente nas artes cênicas, especialmente a partir dos Estudos da Performance. Os cantos que incluem diretamente os horizontes da experiência do sujeito alcançam também a cena do teatro, onde na perspectiva ocidental, o palco era o território para representar o outro. O desafio do ator estava em interpretar personagens mais distantes possíveis de sua realidade, do seu corpo e de sua experiência. Contudo, aos artistas negros, essa gama de possibilidades sempre foi reduzida, cabendo um pequeno rol de personas para vivenciar, sempre justificada pela falta de adequação do tipo físico – ponto que já tratamos no início deste texto.

Ao contar sua própria história na cena, aos criadores negros contemporâneos, é dada a possibilidade de romper com desumanização histórica, apresentar outras versões, demarcar sua subjetividade e conclamar o espectador, também como alguém que pode se reconectar com sua humanidade. O lugar de fala, esse termo tão popularizado e na ordem do dia, é um ponto que fragiliza o silêncio das vozes marginalizadas nos celeiros da arte – ainda que dentro da linguagem forjada pelo colonizador ou pelas normas desta sociedade, o que contribuem para contaminações e contradições na narrativa apresentada. E sim, creio que se trata de um momento radical na arte, quando negros e negras, periféricos, transexuais, indígenas e toda sorte de grupo minoritário reivindica seu direito de se autorrepresentar. Tão radical quanto é o poder de representar o outro como estratégia de poder, seja na arte, ou fora dela.

É reconhecível o lugar de contradição dentro da letra composta neste funk, que encerra o espetáculo *Isto não é uma mulata*: se falo sobre a carreira como um lugar de opressão sobre as mulheres negras, cuja força física e emocional é testada por séculos de história, reconheço que sempre aspirei a força. Exalto o quadril, essa parte do corpo repetidamente cantada como uma característica de mulheres negras, talvez a mais lembrada. Esse quadril largo, que por vezes tentei disfarçar, por achar excessivo, exagerado – no entanto, que é meu traço e das mulheres de minha família, logo por que dele ter vergonha? Se o salto foi uma convenção criada numa distante França, para que mulheres andassem com lentidão, numa imposição de delicadeza, talvez, para mim, usar o salto seja como estar numa plataforma, na qual o corpo alça lonjuras.

Ao gritar no auge da exaustão, depois de 14 minutos de samba intenso e texto ininterrupto, arranco a peruca loira da cabeça. Atiro ao chão, junto com o próprio cansaço: tudo aquilo cansa tremendamente. Retorno ao ventilador, agora sem ser a mulher glamurosa com seus cabelos loiros. Sou eu própria, desmantelada de todas as que fui e desfigurei. Um corpo cansado de tanta história, de tantas narrativas justapostas. Solto os cabelos: liberto a eles para também respirar e ser. Levanto-me e me visto com uma roupa com penas, mais brilho,

esvoaçante. Ainda tenho meu brilho, talvez ainda mais – pego uma purpurina guardada sobre a pequena mesa, de frente ao espelho e jogo por sobre os cabelos soltos. Pinto a boca, que já não tem mais disfarces, de vermelho – ei-la grande, larga, visivelmente negra. Desfaço as marcações de afilar o nariz... encontro o microfone e canto.

Esse canto-confissão aspira ser um encontro com a própria voz e com a própria liberdade. Pelo funk, não por outros gêneros mais reconhecidos como politizados, que reúno voz, corpo, pensamento – sem oposições. Finalizo o espetáculo com essa atitude de cantora de funk, que também não sou. Com um gesto de Pantera Negra, que também não sou: uso glitter, penas, não danço ou canto também, não sou guerrilheira. Não sou tantas coisas e é sobre o não ser que se tratou *Isto Não É Uma Mulata*: sobre rasurar qualquer tipo de lugar fixado imposto para os corpos negros. Forjar uma decolonialidade – ainda que escorregue na linguagem que nos aprisiona na colonialidade.



Figura 15. Cena final do espetáculo: o funk. Créditos: Adeloya Magnoni

Na primeira temporada de *Isto não é uma mulata*, levantamos falas de mulheres negras próximas ao projeto. Gravadas em áudio, estas falas traziam um pouco de suas experiências sobre identidade e gênero, sobre conquistar a própria voz. Estes áudios eram disparados na saída do público – como uma continuidade do espetáculo e pluralização da última fala em forma de música.

A nós artistas, cabe um papel valioso e estratégico na perspectiva de descolonização do pensamento: investigar o inconsciente e a elaboração de novos imaginários para negros e negras. Investigar, experimentar, desaprender, explodir, desfigurar velhas formas. Romper o tormento da forma encarcerada dada ao corpo negro, a qual deverá ser nosso lugar de fala. Experimentar as encruzilhadas-esquinas. Combinar e misturar formatos. A arte é campo de luta para consagrar nossa existência, sem perder seu lugar de festa como estratégia de encantação da realidade. Criação de novas texturas dos sonhos, onde sim, a mão do opressor reside plena e cuja expulsão precisamos desencadear, perpassando sem dúvidas pela linguagem e pelos sentidos. Tal qual Fanon, aspiro seguir como um ser que nunca deixa de questionar – tendo na arte a sua plataforma de provocação, inquietação e afeto.

## 4. SOBRETUDO AMOR: CENA COMO REIVINDICAÇÃO DE SUBJETIVIDADE

### 4.1 O PROCESSO CRIATIVO

Era uma quarta-feira, 13 de abril de 2016. Uma noite de festa. Eu ganhara o Prêmio Braskem de Teatro, na categoria Revelação, pelo espetáculo *Isto Não É Uma Mulata* – sobre o qual versei no capítulo 2 desta tese. Era um momento de emoção e certa confusão de sentimentos e pensamentos. Ao meu lado, encontrava-se o rapaz com quem eu me relacionava. Eu o amava muito e era importante demais tê-lo ao meu lado naquela noite. Não estávamos bem. Algo me indicava que ele iria romper definitivamente comigo. Muito bonita, mas também trêmula, estava numa hora em que não me sabia feliz ou triste ou as duas emoções me tomavam. Eu contava-lhe que aspirava iniciar uma nova pesquisa artística, onde pudesse não mais discutir sobre estereotipação, mas sobre afetividade e as indagações recorrentes entre mulheres negras sobre esse tema. Na saída da Sala Principal do Teatro Castro Alves, começou a tocar a música *Negro Amor*, na voz de Gal Costa. E as lágrimas me brotaram dos olhos. Aquilo me pareceu um sinal: meu novo projeto se chamaria *Negro Amor*. Naquela noite ainda, chegou o rompimento. Experimentei no mesmo dia o reconhecimento e aquela dor do fim de uma relação afetiva.

A dor do rompimento me conduziu até muitas leituras, especialmente as obras de bell hooks, que me apontaram reflexões valiosas sobre as dimensões mais privadas do racismo e do sexismo. Também a pesquisa da Prof. Dra. Ana Claudia Lemos Pacheco, *Mulher Negra: Afetividade e Solidão*<sup>98</sup>, no campo das Ciências Sociais, trazendo relatos de mulheres negras sobre a solidão e o preterimento afetivo<sup>99</sup>. Reconnectei-me com textos que eu escrevera quase dez anos antes, pela primeira vez compreendendo essa dimensão muito sutil do racismo, velada

---

<sup>98</sup> A obra de *Mulher Negra: Afetividade e Solidão*, de Ana Claudia Lemos Pacheco foi fruto da tese de Doutorado em Antropologia, pela Universidade Federal da Bahia, traz uma importante reflexão sobre a influência dos fatores racial e de gênero na regulação das escolhas afetivas. A autora parte de uma análise em torno das significações corporificadas sobre o corpo das mulheres negras e a análise dos dados divulgados pelo IBGE, no início dos anos 2000, que atestam 51% das mulheres na Bahia estão sozinhas, sem parceiros afetivos, sendo que 80% da população do estado é negra e parda. “A mulher negra e mestiça estaria 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”. Tais reflexões motivaram a pesquisa da Prof. Dra. Ana Cláudia Pacheco, bem como foram os disparadores do conjunto das ações do projeto *Cartografando Afetos*.

<sup>99</sup> “Falar de afetividade, de escolhas, de solidão é colocar em xeque (desmontar) os sistemas de preferências que prescindem a ideia de brasilidade, posto que as mulheres negras aparecem como corpos sexuais e racializados, não afetivos, na construção da Nação” (PACHECO, 2013, p. 28)

e tão mais delicada de ser combatida. Comecei o processo de elaborar um novo processo artístico, que teve início mais tarde em 2017.

Ainda no campo dos afetos, naquele ano de 2016, enquanto eu escrevia o projeto artístico que levou o nome de *Negro Amor*, minha mãe sofria de uma aguda intoxicação medicamentosa por lítio. Seu padecimento psíquico chegou no nível máximo, o que também consumiu tremendamente minhas forças e de minha irmã, nos dividindo nos cuidados. Num contexto mais doloroso do que podia vislumbrar, escrevi um esboço do projeto que visava partir de conversas com mulheres negras sobre suas vidas e reflexões sobre como compreendem a construção de sua afetividade e suas relações. O interesse do projeto era enxergar os traços comuns, bem como as dimensões coletivas e sociais na sua experiência. Estava aberto um edital e escrevi o projeto do jeito que desejei fazer. Antes de chamar a ambulância para levar minha mãe a uma emergência psiquiátrica, consegui enviar o projeto. Naquela noite, quando voltamos para casa, ela em melhor condição, pude sair no quintal de casa e ver a luz da lua lá fora. A voz de Bob Marley ecoava em alguma casa dali da vizinhança, no Centro Histórico: “Don’t worry about the thing, cause every little thing is gonna be alright”. Me pareceu novamente outro sinal.

Meses depois, o projeto *Negro Amor* fora aprovado. Junto com minha irmã, a fotógrafa e Bacharel Interdisciplinar em Artes, Priscila Fulô, entrevistei em vídeo dez mulheres negras de Salvador sobre a solidão, a afetividade, as expressões do amor e de que modo é possível observar as marcas do racismo nos seus laços e relações familiares, amizades e amores, nesse seu ambiente mais íntimo – considerando que esse espaço é uma construção que expressa as tensões e dimensões políticas e coletivas. Estas conversas registradas deram os subsídios para a escrita da dramaturgia do espetáculo e uma série de lambe-lambes que foram distribuídos em pontos da cidade. Interessava-me colocar num patamar público aqueles diálogos que se deram num contexto de proximidade e provocar uma experiência coletiva na qual pudesse performar sobre afetos, sob a perspectiva de mulheres negras. O nome se alterou logo no início das ações práticas, por compreender que interessava subtrair o marcador racial do título, deixando que a presença dos rostos e vozes das mulheres negras, por si, já demarquem um ponto de saída. Afinal, os tantos produtos artísticos que discutem amor sem nossa voz, nem experiência, são racializados, sem afirmar-se como. Assim, surgiu o nome *Cartografando Afetos*, para o conjunto do projeto e *Sobretudo Amor*<sup>100</sup>, especificamente para o espetáculo.

---

<sup>100</sup> O espetáculo esteve em temporada em julho e agosto de 2017, maio e setembro de 2018. Além da peça, gerou desdobramentos como uma série de lambe-lambes espalhados em diferentes bairros da cidade e um vídeo registro de 35 minutos, contendo trechos das entrevistas.

É importante pausar esse momento de relato do início do processo artístico, para olhar mais especificamente para algumas questões caras a este trabalho mais especificamente: pensar afeto como potência, como território de políticas e intimidade como uma encenação, uma produção. A princípio, artisticamente havia uma busca de elaborar um trabalho que pudesse promover um mover-se em direção à subjetividade, a um olhar para dentro do espaço da casa a partir das trocas com outras mulheres negras. Algumas outras reflexões que partilho aqui foram fruto da pesquisa de Doutorado, leituras e constatações que colocaram sob questionamento o próprio ponto de partida em torno do ambiente doméstico.

O afeto, que dá nome ao projeto, no sentido spinoziano, relido por Muniz Sodré: “O afeto supõe uma imagem ou uma ideia, mas a ela não se reduz, por ser puramente transitivo e não representativo” (2006, p. 28) O afeto age sobre o corpo e aumenta ou diminui a potência do agir. Também Muniz Sodré define que:

Hoje, termos como afeição ou afecção, provenientes de *affectus* e *afectio*, entendem-se como um conjunto de estados e tendências dentro da função psíquica denominada afetividade, mais especificamente, uma mudança de estado e tendência para um objetivo, provocadas por causa externa. (2006, p. 28)

Afetos também podem ser lidos como energias psíquicas, assinalada pelos campos da consciência. “Mostra-se, assim no desejo, na vontade, na disposição psíquica do indivíduo que, em busca de prazer, é provocado pela descarga da tensão” (2006, p. 29). Segundo o autor, é o afeto que assinala o desvio e transforma aquilo que é natural em simbólico: a paixão. Se a ciência e a filosofia ocidental, tinham um programa básico orientado pela razão e pelo intelecto como distintos da natureza e da animalidade, cultivando o ideal do não sentir, ou sentir o mínimo, da forma minimamente apaixonada, outras culturas do Sul do planeta, parte de compreensões mais integrais, sem a demanda de lógicas de oposição, que separaram corpo e mente, homem e natureza, tampouco negam a capacidade de sentir para valorizar o pensamento.

Vladmir Safatle fala da sociedade, fundamentalmente, enquanto um circuito dos afetos, havendo um grande corpo político do qual todos, incluindo suas particularidades, papéis sociais, idiosincrasias, fazem parte.

Quando uma sociedade se transforma, abrindo-se a produção de formas singulares de vida, os afetos começam a circular de outra forma, agenciar-se de maneira a produzir outros objetos e efeitos. Uma sociedade que desaba são também sentimentos que desaparecem e afetos inauditos que nascem. Por isso, quando uma sociedade desaba, leva consigo os sujeitos que ela mesma criou para reproduzir sentimentos e sofrimentos." (SAFATLE, 2016, p. 16)

Desde a abordagem do termo afeto em Spinoza, pensar afeto é pensar corpo, compreendendo o caráter do desejo como propulsor de movimento. Mesmo ao pensar as dimensões políticas e coletivas do afeto, o corpo não é passível de silenciamento ou ocultação: “Não há política sem encarnação [...] e encarnação não é necessariamente uma representação, mas com dispositivo de expressão dos afetos. É por essa razão que precisamos lembrar do corpo político” (SAFATLE, 2016, p. 95). O corpo que sente, que se desampara, que se fragiliza, também se fortalece, resiste, é um corpo vivo. E a paixão pelo movimento, pela vida, faz agir, opera potências de mudanças. Sim, também há outros afetos que movem, tal qual o medo que é força de conformação social, de controle.

Ao substituir o título do projeto artístico de *Negro Amor* por *Cartografando Afetos*, alguns operadores se apresentaram. De um lado, tirar da frontalidade a denominação negro, sem com isso deixar de assumir a posição de criação artística a partir de um horizonte racializado. Observei que tantas obras artísticas documentais, exclusivamente, ouvem e dialogam tão somente em perspectivas brancas, compreendendo-se como universais. Quis provocar esse efeito, sem perder de vista que há uma cartografia que se desenha, conectando experiências afetivas de mulheres negras, claro para um público mais amplo.

Sobre a adesão ao termo Cartografia, a leitura de Suely Rolnik, ao pontuar como as paisagens psicossociais podem ser cartografadas, auxilia a compreensão:

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagens, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago (2006, p. 23)

A paisagem dos afetos que o projeto artístico cartografou não é externa, não parte de uma distinção de limites dentro e fora, eu e a outra. Mas é a demarcação de territórios de existência, de presença, de memória outrora soterrada, agora colocada sobre a mesa. Servida em xícaras de chá. Sensivelmente compartilhadas: motivo pelo qual se faz arte, comunicação, movimento.

Quando iniciei o desenvolvimento da pesquisa artística tinha um propósito de colocar em cena as reflexões da intimidade de mulheres negras. Mais ainda, aspirava que a cena pudesse colocar centralmente questões relativas à nossa subjetividade, compreendendo que as estruturas racistas encerram as pessoas negras em aparências e no próprio enfrentamento às mesmas. Deslocada no tempo até o presente, na escrita desta tese, defronto-me com uma urgência de agregar um filtro crítico à própria noção de subjetividade, a centralidade do indivíduo, que emerge na demarcação da própria objetividade. Eu, sujeito, nasce com o “penso, logo existo” – marcador absoluto da Modernidade e da centralidade do homem. E poucos cabiam nesse “novo” centro estabelecido, logo não possuiriam subjetividade tampouco razão.

Ao longo dessa pesquisa, ao olhar para o próprio horizonte no qual desenvolvi *Cartografando Afetos*<sup>101</sup> e *Sobretudo Amor*<sup>102</sup> como um território de produção de existência, não necessariamente uma obra que compartilha de subjetividades de mulheres, reformulo as bases compreendendo que qualquer crítica à objetividade estende também uma crítica à subjetividade, concebida em oposição<sup>103</sup>. Muniz Sodré pontuou que, na reflexão cartesiana, o espírito pensa e sente por estar ligado ao corpo: “sentir é, no limite, pensar”. E a razão se expressa na representação – assim, a crítica aos modos de representação, inevitavelmente é e precisa ser também uma crise sobre a razão. “Com Descartes, o ‘eu’, de ‘eu penso’, garante a subjetividade do sujeito, logo, a subjetividade da consciência, afirmando a identidade pessoal. Constituídas em objeto, as representações dispõem-se racionalmente à consciência pensante (e “sensitiva”), sempre idêntica a si mesma” (SODRÉ, 2016, p. 33).

Foucault produziu uma genealogia da história da subjetividade, compreendendo a mesma como um conjunto de formas de governamentalidade de si, um acúmulo de técnicas e domínios de si sobre si. Ao recuperar os filósofos gregos, Foucault observou que desde aí, já tinha vantagem quem pode se ocupar de si mesmo e não esteja em permanente serviço ao outro. Segundo Foucault: “ocupar-se de si não é, portanto, uma simples preparação para a vida; é uma forma de vida. [...] Trata-se agora de ocupar-se de si, por si mesmo. Deve-se ser, para si mesmo

---

<sup>101</sup> O minidocumentário com as entrevistas realizadas com mulheres negras e trouxeram subsídios para dramaturgia do espetáculo pode ser assistido na íntegra no endereço: <https://youtu.be/Gf5SxweGKhk> Acesso em: 05 ago. 2021.

<sup>102</sup> A íntegra do espetáculo *Sobretudo Amor* está disponível para assistir online, em filmagem realizada já no contexto da pandemia, com algumas adaptações para o formato online: <https://youtu.be/8ZfZI7FXXWE> Acesso em: 05 ago. 2021.

<sup>103</sup> A reflexão que Eduardo Viveiros de Castro faz em *Metafísicas Canibais* é por demais útil para compreender a crítica que se faz necessária ao binômio objetividade x subjetividade, que compõe faces de uma epistemologia objetivista: “Os sujeitos, tanto quanto os objetos, são concebidos como resultantes de processos de objetivação: o sujeito se constitui ou reconhece a si mesmo nos objetos que produz, e se conhece objetivamente quando consegue se ver ‘de fora’, como um ‘isso’. Nosso jogo epistemológico se chama objetivação; o que não foi objetivado permanece irreal e abstrato. A forma do Outro é a coisa” (2015, p. 50)

e ao longo de toda sua existência, seu próprio objeto” (1997, p. 123)<sup>104</sup>. Mais uma camada da negação histórica da inserção de mulheres negras no projeto de humanidade, somasse esta barreira a poder desfrutar de si mesma, da própria companhia e cuidado, no interminável trabalho de cuidar do outro, seja o senhor, seja o companheiro, sejam os filhos.

Ainda sobre a subjetividade, temos outra questão disparadora do projeto artístico *Cartografando Afetos* e do espetáculo *Sobretudo Amor*: a condição de fabular e falar. Citando a pergunta feita por Grada Kilomba: o que ouviríamos daquelas mulheres que tinham sobre o rosto a máscara de Flandres? O que diriam? Qual seria a sua voz? Qual seria a demanda de cuidado? Nas artes brasileiras, as mulheres negras foram muitas vezes narradas em obras, porém poucas vezes narradoras ou autoras dessas escritas. Não só do lugar da autoria, o que é fundamental para pensar a condição de sujeito – alguém que narra a sua própria história, deslocando-se da categoria histórica de objeto – às mulheres negras, foi reduzido o lugar de personagem tipificada, frequentemente com baixa função na ação dramática de uma obra ou apenas uma escada para que os protagonistas, frequentemente brancos, expressem seus anseios. Sem família, sem história, sem uma vida para além das casas de seus patrões, um rol de personagens negras se teceu na teledramaturgia brasileira ou mesmo no cinema, por exemplo, em muitas produções contemporâneas, nas quais são as únicas representantes de uma parcela significativa dos espectadores<sup>105</sup>. Por décadas, toda uma argumentação naturalista<sup>106</sup>, não raro ancorada em determinismo social e histórico, justificou a ausência do protagonismo ou mesmo da presença negra na dramaturgia, relegada a uma condição social inferiorizada.

Partindo desta reflexão da constância de personagens negras conformadas, de um lado por lógicas deterministas ou esvaziadas de interioridade, humanidade ou reduzidas ao cumprimento de uma função social, tipificada, a obra *Sobretudo Amor* nasce da busca um

<sup>104</sup> FOUCAULT, Michel. Resumo do curso do Collège de France (1970-1982): tradução Andrea Daher; consultoria, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

<sup>105</sup> A Prof. Dra. Leda Maria Martins considera que o teatro brasileiro é uma das fronteiras mais rígidas na constituição de um sistema de marcas, nas quais se limita de modo extremo a representação do negro, alcançando a situação limite da invisibilidade. “Esta traduz-se não apenas pela ausência cênica da personagem, mas também pela construção dramática e fixação de um retrato deformado do negro. Os modelos de representação cênica que criam e veiculam essa imagem apoiam-se numa visão de mundo eurocêntrica, em que o outro – no caso o negro – só é reconhecível e identificável por meio de uma analogia com o branco, este, sim, encenado como sujeito universal, uno e absoluto. Neste teatro, o percurso da personagem negra define sua invisibilidade e indizibilidade. Invisível, porque percebido e elaborado pelo olhar do branco, através de uma série de marcas discursivas estereotipadas, que negam sua individualidade e diferença; indizível, porque a fala que o constitui gera-se à sua revelia, reduzindo-o a um corpo e a uma voz alienantes, convencionais pela tradição teatral brasileira” (MARTINS, 1995, p. 40).

<sup>106</sup> “[...] o processo de naturalização está vinculado à compreensão biológica -determinista que, a meu ver, isenta a responsabilidade histórica e política dos processos de colonização. A noção de que esse sujeito é naturalmente inferior é a marca ideológica de uma teoria científica que por séculos legitimou tal condição, portanto, a partir de teses e argumentos tal política racial produziu uma série de discursos discriminatórios” (SOUZA, 2017, p. 285)

contraponto – constituir um território onde esses traços de subjetividade se encenam, essa “vida interior”, historicamente negada, expressa-se no espaço da cena. Interessa criar uma ambiência que remonte uma intimidade e a exploração dos anseios que se encenam no ambiente da casa, na conversa com alguém que ouve sem pressa, num compartilhamento de cúmplices.

*Sobretudo Amor* é uma obra artística fruto de um esforço de busca de outra gramática: a partir do reconhecimento da ruína do sujeito e do projeto de humanidade, excludente e desestabilizador da condição de existência do próprio planeta em que estamos inseridos, especialmente nesse crucial momento da história, cada vez mais exercitar a primeira pessoa do plural, ainda que a olhos vistos haja apenas uma pessoa enquanto falante. *Sobretudo Amor* é um exercício de alçar a fabulação a partir dessa fala que se dá por nós, irrigando a alteridade: a compreensão de que a cura e a fragilização se dão no encontro, atrito, soma e desgaste com o outro. A gramática dos afetos que se constitui na abertura para os olhos e sentidos do outro, que rompem com qualquer tirania de um sujeito ensimesmado na própria dor. Se o cuidado de si tem uma potência de compreender-se enquanto um território a ser ocupado, também instaura a fragmentação que por vezes, nos criam severas barreiras no exercício da alteridade. É questão desse trabalho, sim, pensar a transmutação dessas dores históricas por meio dessa reterritorialização do cuidado de si, como um cuidado de nós. Do cuidado da própria casa, como uma casa coletiva. Da intimidade encenada não mais como um privado, porém como um público.

Neste momento da escrita, faz-se necessário pensar sobre a intimidade na cena, tanto com a artificialidade de se construir uma intimidade num espaço público e coletivo, quanto pela necessidade de desmontar a naturalidade ao pensar o termo. Artisticamente, ansiava por desenvolver uma obra que colocasse em discussão os traços de subjetividade de mulheres negras, numa cartografia desses afetos, seja pelos desafios comuns, seja pelas estratégias de construir-se num mundo patriarcal e racista. Nesse sentido, desde as entrevistas que fundamentaram a dramaturgia e o registro audiovisual até propriamente a encenação, o espaço doméstico foi definido como um topos<sup>107</sup> a ser explorado para deixar ver fluir essas subjetividades.

A ida às casas para entrevistar as mulheres escolhidas tinha um misto de visita, dessas que raramente fazemos atualmente, mas que povoaram meu cotidiano quando menina. As

---

<sup>107</sup> Topos, que vem do grego, indicando lugar e em literatura, é um dos pilares, por situar onde ocorrerá a ação, por consequência, trazendo enquadramentos para a situação dramática. O lugar, relação espacial, está conectado com a relação de tempo ou instauração de um tempo e a essa interligação foi cunhado o termo cronótopo, por Mikhail Bakhtin, mais especificamente ao estudar o romance. (BAKHTIN, 2014)

peessoas visitavam nossa casa, sentavam-se, falavam de suas vidas, minha avó lhes servia um chá, um café, as torradas que seriam molhadas dentro da xícara e a conversa fluía sem pressa. Muitas dessas visitas nos chegavam sem anúncio. Estavam ali passando por perto e iam até a nossa casa “ter”, como se dizia. Na atualidade, tudo precisa ser bem agendado, confirmado e pensado na dosagem do tempo sempre apressado, tomado de obrigações. Estar nas casas das entrevistadas, sendo que a maioria só conhecia dos espaços públicos ou de indicações como fonte, era fazer esse movimento de ser estrangeira num território alheio e pensar como gostaria de colocar o espectador comigo na cena, como quem me visita para escutar algumas memórias, revolver também partilhas sensíveis comuns.

O sociólogo Anthony Giddens apresenta algumas considerações que são valiosas para esta pesquisa, ao atestar que a partir do projeto de Modernidade, quando qual as generificações são mais fortemente demarcadas, fica estabelecido que aos homens fica garantido o domínio das ruas, do espaço público, do trabalho externo e, às mulheres, o território doméstico, do privado, da maternidade. E é nesse domínio do privado, no cuidado e serviços com os seus e na idealização da maternidade, que as mulheres acumulam seus saberes, naquele terreno do subjetivo – que também é considerado algo a ser refreado, anulado, controlado tendo em vista ser uma oposição à objetividade, à razão. Giddens observa que, a partir do Romantismo, muito de um conjunto de obras literárias que forjaram os domínios do amor, há todo um treinamento cotidiano para que o gênero feminino desfrute e exerça os domínios dos sentimentos, das ações que se dão de modo indireto, pelo convencimento, pela persuasão. O sociólogo denuncia que se estabelece ali um recorte histórico das distintas ferramentas que homens e mulheres terão para fazer a travessia na vida: se as mulheres por um lado são estimuladas a ter toda uma gramática em torno dos afetos, para os homens, o vocabulário das relações mantém termos como conquista, posse, honra, propriedade.

Giddens recorda que, no início do século XIX, toda a fundamentação da noção de amor romântico e da própria intimidade perpassam aquele que seria uma espécie de “império das mulheres”, povoado de delicadeza, carícias, lágrimas, jogos e ameaças. Há que se racializar essa fabulação histórica, compreendendo que não se inserem aí os corpos das mulheres negras, indígenas e mestiças, por vezes, compreendidas como coisa pública ou propriedade de seus senhores, desprovidas assim de um lugar de sujeito, subjetivo, íntimo. O autor propõe enxergar que a própria intimidade é uma elaboração histórica, também um pacto no qual se estabelecem direitos e deveres:

A intimidade não deve ser compreendida como uma descrição interacional, mas como um aglomerado de prerrogativas e de responsabilidades que definem os planejamentos da atividade prática. A importância dos direitos como meios para se chegar à intimidade pode facilmente ser percebida a partir da luta das mulheres para atingir uma posição de igualdade no casamento. (GIDDENS, 1993, p. 208)

Aqui, justapõem lentes raciais, tendo em vista que a análise de Giddens se dá especificamente num contexto branco e as discussões sobre intimidade aqui se dão a partir de experiências negras. Pensar sobre a invenção da maternidade num contexto de mulheres brancas no século XVIII e XIX é bastante distinto da realidade de mulheres negras escravizadas, que não tinham direito à maternidade, tampouco qualquer reconhecimento de subjetividade ou racionalidade. O próprio delineamento de um espaço doméstico privado se dá tardiamente, após a libertação, com os mais diversos desafios. Também para as mulheres negras, a relação com o trabalho não se deu a partir de uma revolução feminista, foi parte da mecânica da escravização brasileira, sendo elemento fundamental na implantação da colônia e regime de *plantation* e, mais tarde, foi o elemento que tornou possível a própria inserção de mulheres brancas de classe média no mercado de trabalho, através da terceirização de suas maternidades para as babás ou empregadas domésticas<sup>108</sup>. As mulheres negras enfrentam a dupla jornada de trabalho (doméstico, não remunerado e o assalariado, em ambiente externo) bem antes das mulheres brancas aspirarem deixar de ser “donas de casa”:

Assim como seus companheiros, as mulheres negras trabalharam até não poder mais. Assim como seus companheiros, elas assumiram a responsabilidade de provedoras da família. As qualidades femininas não ortodoxas da assertividade e da independência – pelas quais as mulheres negras têm sido frequentemente elogiadas, mas mais comumente censuradas – são reflexos de seu trabalho e de suas batalhas fora de casa. No entanto, da mesma maneira que suas irmãs brancas chamadas de “donas de casa”, elas cozinharam e limpavam, além de alimentar e educar incontáveis crianças. E, ao contrário das donas de casa brancas, que aprenderam a se apoiar no marido para ter segurança econômica, as esposas e mães negras, geralmente também trabalhadoras, raramente puderam dispor de tempo e energia para se tornar especialistas na vida doméstica. Como suas irmãs brancas da classe trabalhadora, que também carregam o fardo duplo de trabalhar para sobreviver e servir a seu marido e as suas crianças, as mulheres negras há muito, muito tempo precisam ser aliviadas dessa situação opressiva. (DAVIS, 2016, p. 233)

---

<sup>108</sup> “As enervantes obrigações domésticas das mulheres em geral oferecem uma flagrante evidência do poder do sexismo. Devido à intrusão adicional do racismo, um vasto número de mulheres negras teve de cumprir as tarefas de sua própria casa e também os afazeres domésticos de outras mulheres. E com frequência as exigências do emprego na casa de uma mulher branca forçavam a trabalhadora doméstica a negligenciar sua própria casa e até mesmo suas próprias crianças. Enquanto empregadas remuneradas, elas eram convocadas a ser mães e esposas substitutas em milhões de casas de famílias brancas.” (DAVIS, p. 239)

Neste sentido, para muitas mulheres negras, o lugar da casa era o território do trabalho e absorção das tarefas generificadas de outra mulher, com direitos trabalhistas regulamentados tardiamente, apenas em 2015<sup>109</sup>. O “abandono da casa” é um lugar convocado para as feministas negras como uma forma de luta a fim da conquista de outros postos de trabalho, mais criativos, melhor remunerados. No que tange às representações de mulheres negras, também é na função doméstica a maior recorrência, contudo, não da sua própria intimidade ou mínimo delineamento de subjetividade, mas na função social tipificada, em que a “empregada doméstica” é uma escada para outras personagens. Obra seminal do cinema africano, *La Noire De*, de Ousmane Sembène, subverte os discursos frequentes ao mostrar o adoecimento da jovem personagem senegalesa, aprisionada em tarefas para uma família francesa. A subversão se dá ao revelar as angústias da moça, desenraizada e submetida a um cotidiano que lhe rouba as condições de existir, aproximando-a de uma condição análoga à escravidão.

Apesar das condições de raça e classe que afetam diretamente a constituição desse espaço-casa e vida privada de mulheres negras – por vezes, inviabilizando a própria existência de uma privacidade – é que também por não caber num modelo de feminilidade frágil e delicada, com outras perspectivas e saberes, há outras modelagens de subjetividade e de entendimento da vida em comunidade. Nas comunidades periféricas, sem estabelecer aqui qualquer tipo de idealização, frequentemente as paredes são rompidas, seja pela porosidade enquanto forma (de tão finas, tudo se escuta, bastante coisa se vê, certos segredos não se sustentam sem a coletividade), mas enquanto redes de cooperação necessárias à sobrevivência em contextos de diversas precariedades. São essas redes de cooperação que permitem o emprego do termo comunidade: o auxílio entre as famílias, seja para levantar a casa propriamente dita, seja pelos cuidados aos pequenos. Também no contexto urbano, é valioso pensar também o espaço dos terreiros e casas de axé como formação de uma outra família e fragilização de noção de individualidade, tendo em vista que toda construção se dá pela perspectiva de coletividade. Esse sobrevoos convém para pensar que há outros modos de constituição de casa, do doméstico e para reconhecer que o próprio termo privacidade é bastante novo. Ao trazer para a cena a casa, somos obrigadas a vê-las sem paredes, sem os

---

<sup>109</sup> E 2015, foi promulgada a Emenda Constitucional 72, mais conhecida como PEC das Domésticas (PEC 66/2012), que definiu a jornada de trabalho máxima semanal de 44h, passando a ter direito a hora extra e também formalizando a categoria profissional das trabalhadoras domésticas, conferindo os demais direitos (como salário-maternidade, auxílio-doença, aposentadoria por invalidez, idade e tempo de contribuição, auxílio-acidente de trabalho, pensão por morte, entre outros). Uma conquista dos movimentos de trabalhadoras domésticas do Brasil, tardia com relação a outras categorias profissionais, mas também reveladora da manutenção da colonialidade no país. Disponível em: <https://www.domesticalegal.com.br/pec-das-domesticas-5-anos-de-uma-conquista/> Acesso em: 26 ago. 2021.

escamoteamentos em torno da intimidade. Também emergir dimensões políticas do próprio amor, que pode ser emancipador, potência de transformação. Ao reconhecer a exclusão das mulheres de um velho projeto de humanidade, no qual se delineou princípios de razão e subjetividade, interessava não mais produzir uma cena de contestação, de oposição, de negação.

*Sobretudo Amor* remonta o espaço da casa, não mais como um território de confinamento de mulheres negras e brancas. Tampouco o amor como um império das sentimentalidades femininas, frívolo e inofensivo. Aqui, a casa aqui é território de nutrição, encontro, troca e sedimentação de modos de existência. É onde o corpo pode se despir para ser frágil e vulnerável: onde a gente se recolhe para recuperar as forças. Sem esquecer que a casa também performa o mundo: os limites impostos pelo gênero, classe, raça, as práticas culturais e relação com a natureza. Estar em casa é estar no mundo.

A intimidade é fruto e uma série de pactos, concessões e negociações sociais, bem como um acordo de exposição e visibilidade controlada das experiências vivências. O que se reconhece é que, num dado momento histórico, atribuiu-se às mulheres o domínio do território doméstico e do íntimo, seja pela maternidade, seja pelas atividades domésticas e mais especificamente no caso das mulheres negras, no serviço de cuidados para os outros. Mas também a partir da modernidade, com as narrativas românticas, às mulheres, é conferido o domínio dos sentimentos e de compreensão dos afetos, com maior fluidez e habilidade em falar sobre o amor – sendo esse um dos poucos, raros, talvez únicos, terrenos onde é autorizada a escrita/leitura de mulheres brancas, racialização necessária e irrefutável dessa pesquisa.

Também nas artes, a construção da intimidade na cena não se dá por um abandono dos artifícios empregados na linguagem da cena, mas pela criação de estratégias e operações com esses artifícios: o texto, modulação na fala, temperatura da luz, paisagem sonora, entre outros elementos. Segundo Jean-Pierre Sarrazac, em *Sobre a Fábula e o Desvio*<sup>110</sup>, no teatro, desde a dramaturgia, a intimidade é forjada – teatralizada, não numa alusão ao falso, mas a uma produção, uma criação de algo que não está ali, tampouco é dado – não é algo que se opõe ao espetacular.

Porque o íntimo não é, na verdade, nada mais que uma profundidade fingida, um sutil efeito de superfície. Em compensação, o teatro íntimo participa de uma espetacularidade estritamente delimitada, e ainda mais concentrada pelo fato de ser voluntariamente restrita. (SARRAZAC, 2013, p. 11)

---

<sup>110</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sobre a fábula e o desvio*. Organização e Tradução: Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

O tom de aproximação, a busca de criação de acolhimento e intimidade não operam no apagamento de recursos de teatralidade. Em *Sobretudo Amor*, o espaço da cena remonta uma casa, na qual parte do público está dentro, e outra por fora, diante de uma casa sem paredes. E naquele espaço cênico, delimitado pelos fios que aludem às paredes, o corpo dança sobre uma mesa, forrada com toalha rendada, mas que também é um palco e uma coxia. Dessa coxia, retira-se um balde de alumínio, tão comum nas casas baianas, frequentemente usado para os banhos de ervas: é nele onde se lavam as cartas. Esse balde não é mais o objeto do cotidiano, mas um dispor de luminosidade, com um refletor que sob as águas, lança luz e contribui para criação de atmosfera onírica. A teatralidade se faz presente – sem negação dos artifícios da linguagem do palco, convivendo com a presença de elementos do real – como o bolo que se assa em cena, o chá cujas ervas são misturadas antes de ser servido, em xícaras de herança de família – não quer parecer ser memória, é a memória partilhada.

A escolha de empregar de ingredientes de intimidade, não para construção de um isolamento, mas para deslocar esse privado dos seus segredos, compreendendo que essas individualidades encenam espetáculos do mundo (MENDES, 2015). Ora, justamente por acreditar que as operações da vida pública, política, com seus sistemas de opressão e controle dos corpos trazem reverberações inescapáveis nos indivíduos – algumas delas, ainda pouco exploradas, indagadas e avaliadas pelos estudiosos da alma, a exemplo do racismo, cujas neuroses e implicações ocasionadas nos sujeitos ainda não foram explorados a fundo no campo da subjetividade. Recordar de si e recordar do mundo:

Cada vez menos doméstico e cada vez mais caótico, ele [o íntimo] concentra, através de sua infinita dispersão, toda a aventura do ser, quer dizer, a tripla experiência do amor, do conhecimento e da morte. A psique contemporânea está sem âncora e sem repouso. O íntimo subsiste, mas fora de qualquer intimidade, na privação de uma reconfortante união – ou unidade – com o outro, com o mundo e consigo mesmo. (SARRAZAC, 2013, p. 70)

Em nossos corpos, individualmente, vivenciamos as experiências, os efeitos da história, os efeitos do poder. Nossos corpos políticos, onde também são produzidos os afetos – formatando circuitos, produzindo sentimentos e sofrimentos, os desejos. Partindo dessa crença, como uma artista da palavra e do corpo, entendo em absoluta interdependência, a produção de sentido que se dá no campo do indivíduo e no político – esse corpo que é palco e agente de transformação e metabolização do mundo – tanto quanto o mundo, também nas suas operações de poder é produzido pelas paixões. Expressão dos afetos. Assim, seja na produção de um teatro

que se entende enquanto político – mas qual teatro não o é? – lanço mão do íntimo, do lírico, das vozes que se integram plurais, não por uma concordância – mas por gritarem a mesma dor, sofrerem as máculas dos mesmos antagonismos. Credo assim, que não há como apartar o indivíduo do mundo. Nem tecer política sem estética, sem afetos, nem poesia.

## **Entrevistas**

Ainda no verão de 2017, começamos a ir às casas de mulheres negras conversar sobre afetividade. Íamos juntas eu e Priscila, ela ficando a cargo das imagens e gravação de som e eu dos contatos iniciais de agendamento e da condução da conversa. Pensamos em construir uma narrativa envolvendo mulheres de diferentes idades, experiências, bairros de Salvador, experiência profissional, orientação sexual, pessoas cis e trans. Fomos conversando com pessoas, procurando contato de outras e agendando as gravações. A intenção do vídeo era garantir um material de registro, bem como um material audiovisual que por si gerasse reflexões e novos debates. Importante sinalizar que o conjunto de mulheres entrevistadas se constituiu tanto por observação de suas presenças e falas, bem como alguns casos por indicação de pessoas próximas e das próprias convidadas. Desse modo, construímos um mapa de mulheres negras com atuação pulsante na Salvador dos anos 2010, especialmente no âmbito da universidade, no campo das artes e do ativismo social. Uma cartografia de mulheres negras com um vocabulário de reflexões sobre a política dos afetos, sem objetivar dar conta de uma ampla diversidade de mulheres negras, que poderiam trazer outros repertórios culturais ou mesmo vivências de subalternização.

Pela perspectiva de ser um conjunto de conversas, para subsidiar um processo artístico e não uma etnografia ou pesquisa científica, optei por não estabelecer um padrão de perguntas. Mas deixar que a conversa fluísse, ter só alguns disparadores de diálogo ou mesmo pontos de entrelaçamento entre as mulheres entrevistadas. A minha intenção era construir um vínculo de conversa entre duas pessoas, a liberdade e a instauração de um fluxo mais livre de consciência.



Figura 16. Mulheres entrevistadas ou que colaboraram na fase das entrevistas. Créditos: Pris Fulô

Nossa primeira entrevista foi com Laís Machado, performer e Àlárinjó<sup>111</sup>, uma artista a qual admiro muitíssimo e já tinha relação de amizade. Passamos em torno de duas horas em sua casa, conversando na sala e no quarto, vendo suas caixas, livros, medalhas e memórias. A conversa partiu de sua infância, passando pelo abandono paterno, a adolescência, juventude, o casamento, a politização e os embates de enfrentamento político presentes em sua obra, mas também nos seus espaços de afetividade. Naquela primeira entrevista sentimos que havia uma potência de beleza e emoção que brota ao permitir-se encontrar o outro, estar em seu espaço e trocar consigo.

A cientista social Naíra Gomes, uma das lideranças da *Marcha do Empoderamento Crespo* foi a segunda entrevistada do percurso, trazendo uma série de reflexões já muito amadurecidas sobre as questões que tangem a subjetividade de mulheres negras, bem como de que modo o monitoramento do corpo, seu controle e criação de estratégias para ser aceito socialmente são recorrentes na formação da identidade. Ainda nesta conversa, tinha uma perspectiva de passar por alguns pontos de reflexão, não seguindo um questionário estruturado, contudo mantendo algumas perguntas e pontos de passagem da conversa. No decorrer dos encontros, nem sempre houve uma manutenção deste formato, tendo em vista que convinha

<sup>111</sup> Por uma postura política, Laís Machado adota o termo yorubá que mais se aproxima da terminologia artista do corpo, ou performer (derivado do inglês, usado amplamente no campo das artes). Àlárinjó significaria “aqueles que dançam e cantam enquanto caminham”.

deixar a conversa transcorrer de modo mais fluído, permitindo que a câmera não gerasse intimidação e emergissem memórias e sensibilidades.

A terceira pessoa foi uma jovem mulher que não conhecia pessoalmente, Samira Soares, também no Rio Vermelho, no bairro do Alto da Sereia. Ali vieram outras reflexões, como a presença forte dos avós em sua criação, o trânsito do interior para capital, os relacionamentos afetivos com mulheres e as reflexões sobre o amor afrocentrado, mas também o abandono paterno e a descoberta da beleza e da identidade como um local de fortalecimento, reposicionamento no mundo. O espaço de vida de Samira, colorido e cheio de outras jovens mulheres trouxe uma dinâmica diferente, mas também a confirmação de algumas recorrências das nossas conversas.

Veio então Jéssica Ipólito, estudante de Gênero e Sexualidade na UFBA, cuja visibilidade pública se deu através do blog *Gorda Sapatão*. Memórias de violência, exposição pública, da relação com a mãe, a formação de uma identidade negra e a descoberta do amor por outras mulheres – e este como um espaço de apaziguamento e acolhimento – perpassaram nossa conversa, registrada em vídeo e fotografias.

Concomitantemente ao início deste novo processo criativo, submeti-me à seleção do Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Naquele início, interessava-me construir uma cartografia de artistas negras contemporâneas, cujos espetáculos fossem solos autorais. Não tinha intenção naquele momento de trazer as questões deste novo trabalho para a pesquisa e achava que não tinha convergência. Aos poucos, fui sendo provocada pelos colegas e professores a enxergar a potência deste trabalho que já estava em curso e que poderia ser incorporado.

No início da pesquisa eu almejava fazer uma cartografia de criadoras negras, tecendo olhares para suas obras e traçando um diálogo entre suas criações com as minhas. Não acreditava ser pertinente, partir de uma centralidade de olhar para o projeto artístico que estava desenvolvendo, tampouco temia ser umbilical ter como objeto de pesquisa os dois espetáculos. Nesse momento, as provocações dos colegas e professores foi por demais decisiva para ajuste das indagações e percepção que ao olhar para *Isto Não É Uma Mulata* e para *Sobretudo Amor*, que já apontava uma cartografia artística de diálogos com outras mulheres negras, trazia mais potência e implicação do que um olhar que se pretendia distanciado para as obras de outras artistas. A implicação assumida enquanto um lugar de pesquisadora, que artisticamente se coloca no lugar de visibilidade sofre as reverberações de estar no palco e sob a atenção do outro.

A quarta mulher a ser entrevistada foi a poetisa e professora doutora do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, Livia Natália. A conversa em sua casa foi extremamente importante para os rumos artísticos do projeto, pois todo diálogo foi entrecortado por itãs de Oxum, o que trouxe metáforas valiosas para pensar a plasticidade da cena e convocar reflexões, sem necessitar de textos verbais, explícitos. Sem dúvidas, no processo criativo, a leitura dos poemas de Livia Natália foi preciosa para aprofundar a construção das imagens do espetáculo e o delineamento dessa voz que é individual, de uma experiência, mas que carrega consigo falas e contribuições da coletividade entrevistada, que também reflete um grupo muito maior de pessoas.

A quinta entrevistada foi a publicitária Celine Ramos, que trouxe uma perspectiva mais leve para pensar seu lugar de mulher negra e lésbica, a contribuição de uma família grande e atenta à sua condição, com respeito e amorosidade. A conversa refletiu muito sobre esse lugar de acolhimento e parceria entre os familiares, contribuindo para constituição do sujeito, sem com isso, ter afirmações de um lugar patriarcal.

A primeira mãe a ser entrevistada foi a relações públicas e terapeuta Jaqueline Almeida, com quem a conversa se deu na presença de sua pequena filha, Brisa, uma criança de quatro anos na época. Na beira do mar, ouvindo o barulho das ondas que quebravam abaixo de sua janela no Alto da Sereia, muito da conversa foi alimentada pela sua reflexão sobre espiritualidade, a maternidade solo, mas também a criação de redes de apoio entre mulheres para tornar possível os cuidados com uma pequena criança. A presença do mar tão próximo e a revelação de haver uma nascente de rio, naquele terreno onde está incrustada sua casa, trouxe uma qualidade de reflexão sobre as águas e a importância de sua simbologia na vida de mulheres negras. Outra conversa que nutriu o trabalho com imagens sobre os elementos energéticos e seu valor para as cosmogonias africanas e epistemologias afro-brasileiras.

Com Lorena Ifé, jornalista e fundadora do maior grupo de relações afetivas entre negros no ambiente das redes sociais, o tema da maternidade solo retoma a centralidade da conversa, mas também a morte, a saudade, o lugar do compartilhamento do alimento como um cuidado central para famílias negras, sendo um espaço de celebração e de fartura. O que foi importante para construção da dramaturgia, entendendo que seria pertinente construir na cena esse momento de produzir um alimento para ser servido ao público, que deveria ser recebido com alegria e intimidade.

Visitamos Nanci Souza Silva, a Vovó Cici, Ebomi de Oxalá e guardiã da memória de Pierre Verger, toda conversa se deu mais fortemente a partir dos itãs contados. Contadora de

histórias e memórias do povo de Santo na cidade, a sua presença e modo de falar, seu ritmo que conduz o ouvinte pela narrativa e, assim, leva-nos a um outro tipo de tempo no qual partilha um conhecimento pelos mitos, casos e histórias. A riqueza presente na narrativa trouxe também uma contribuição específica para a dramaturgia e encenação, agregando essa característica.

A cantora Matilde Charles falou bastante sobre a viuvez, esse lugar da perda, mas envolta também de alegria, do canto e de uma fala envolta em sensibilidade. Uma conversa cujo rumo vaga pelas memórias, pela saudade. Essa experiência de conversa onde a emoção brota, mas também o canto, o gesto também foram valiosos na construção do espetáculo, entendendo a própria deriva que emerge no espaço do encontro – nem sempre nossas conversas são amplamente estruturadas, o que nos permite acessar lugares não planejados e deixar submergir sentimentos, lembranças, nostalgias e dores.

Nossa última entrevista foi com a psicóloga Ariane Sena, a única mulher trans que acessamos no processo de entrevistas e cuja voz agregou poderosas reflexões para os lambes-lambes.

O conjunto de entrevistadas em suas diferenças e aproximações perfilou um corpo de resistência e de insubmissão, seja nos territórios de suas famílias, seja nos ambientes públicos. Enquanto uma cartografia de afetos, as entrevistadas são mulheres negras com um vocabulário de reflexões sobre as questões raciais e das questões de gênero. Suas falas convocaram forças curativas que se expressaram nas várias etapas do projeto artístico e que são revividas nesta pesquisa acadêmica.

As conversas gravadas foram ouvidas inúmeras vezes, no processo de decupagem do vídeo registro, que gerou um produto à parte, lançado presencialmente e disponibilizado digitalmente. A busca por dialogar com outras mulheres negras não partiu de uma crença de dar voz – que seria uma atitude bastante presunçosa e inadequada numa perspectiva artística e intelectual. Mas pela compreensão de uma obra artística que ampliaria a percepção de um sujeito individual, mas pelo reconhecimento de que a tessitura de uma rede de vozes tem maior força curativa e regenerativa das tantas feridas históricas e presentes<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> Cabe convocar bell hooks para agregar uma importante reflexão sobre a potência da fala de mulheres negras, fala que frequentemente é interdita pelo racismo e patriarcado: “Para nós, a fala verdadeira não é somente uma expressão de poder criativo; é um ato de resistência; um gesto político que desafia políticas de dominação que nos conservam anônimos e mudos. Sendo assim, é um ato de coragem – e, como tal, representa uma ameaça. Para aqueles que exercem o poder opressivo, aquilo que é ameaçador deve ser necessariamente apagado, aniquilado e silenciado” (HOOKS, 2019, p. 36-37).

## 4.2 A ESCRITA DE SI E DE NÓS: A DRAMATURGIA

O projeto *Cartografando Afetos*, que envolveu teatro, audiovisual e artes visuais, tem no relato de si uma potência restaurativa, não somente para quem fala, bem como quem escuta, lê: o compartilhamento de memória como um ato criativo. As entrevistas registradas em audiovisual, guardam a prosódia de cada mulher e seu modo de articular o pensamento, tecida pela edição e montagem, condensando as mais de 30 horas de entrevistas em 35 min, onde se discorre sobre família, comunidade, relações afetivas. No espetáculo, falo a partir desse assentamento das percepções e da própria escuta, trazendo para a cena elementos muito particulares de família e de experiências vivenciadas.

Judith Butler pontua que não há nenhum eu que possa estar separado de condições socialmente impostas, que não seja afetado pelas condições morais e pela própria temporalidade – que atravessam sua própria condição de narrar e aquilo que se expressa. O eu não tem nenhuma história própria que não seja também a história de um conjunto de relações e expressões de um conjunto de normas. O simples ato de contar uma história, compartilhar uma memória ou relatar um trauma vivido é absolutamente povoado daquilo que extrapola o próprio sujeito: através da linguagem, da escuta do interlocutor que nos ouve, das condições de emissão e do reconhecimento de quem nos ouve (ou talvez, as interrupções que possam se desencadear durante o discurso). A expressão que é forjada num espetáculo transita nos contornos de uma ficção, a partir da escrita da própria memória, na negociação com a linguagem e na criação de ganchos para captura e participação com os interlocutores. O relato de si, intrincado com o relato das outras que nutriram a escrita dessa obra, não visa representar uma espécie de verdade das mulheres negras, ou voz unívoca – mas como esses relatos se espelham e tornam escutáveis textos até pouco tempo atrás não autorizados<sup>113</sup>.

Nesta obra, diferentemente de em *Isto Não É Uma Mulata*, pareceu-me importante produzir essa escrita anteriormente ao processo de sala de ensaio. Para efetivamente ter um trabalho de artesanaria exclusivamente na palavra, construindo a partir de sua materialidade as imagens e aquilo que se performaria na cena através de meu corpo. A escrita foi também a melhor maneira de assimilação das tantas vozes que ouvi durante os meses de entrevista, entre fevereiro e março de 2017, produzindo em abril e maio a dramaturgia. Conjuntamente às vozes

---

<sup>113</sup> “O que estou tentando descrever é a condição de sujeito, mas ela não é minha: eu não possuo. É anterior ao que constitui a esfera do que poderia ser possuído ou afirmado por mim. De maneira persistente, ela anula a pretensão de ‘minhidade’, escamece-a, às vezes gentilmente, outras vezes violentamente. É uma maneira de ser constituído por um Outro que precede a formação da esfera do que é meu” (BUTLER, 2015, p. 102)

das entrevistadas, duas obras literárias reverberaram muitíssimo no processo criativo, *Crítica da Razão Negra*, de Achille Mbembe e a prosa poética do *O Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa.

Mbembe situa a linguagem como uma máquina de força, que tem o poder de violação e de violência, capaz de proliferação e a serviço da extensão territorial do Ocidente. O filósofo afirma que a efabulação foi eficaz estratégia, forjada a partir da Alta Idade Média até a época das luzes, para incidir nos mundos além da Europa, dando amparo ao imperialismo emergente. A noção de raça surge conjuntamente, renegando à infância da humanidade ou ao reino do pré-humanos todo aqueles não europeus, sendo ainda fundada nesse momento a noção de razão – também está constituída de um conjunto de narrativas e de discursos.

Sujeito plástico que sofreu um processo de transformação através da destruição, o Negro é, efetivamente, o reverso da modernidade só desprendendo-se da forma-escravo, comprometendo-se com novos investimentos e assumindo a condição de fantasma pode outorgar a esta transformação por destruição um significado de futuro. (MBEMBE, 2014, p. 224).

Ao reconhecer o fantasma, a fantasia, aquilo que não se modela no real ou no controle do desejo, pode haver a potência de um porvir novo, fora dos controles da linguagem e da efabulação exitosamente forjada ao longo dos anos do processo colonial. Num franco diálogo com Frantz Fanon, Achille Mbembe reflete sobre os efeitos da linguagem na estrutura mental e no desejo do sujeito colonizado – o colonizado aspira ser invisível, ter seu corpo transitável pelas fronteiras mais diversas da vida cotidiana sem ser visto, sem ser lido pela cartilha das predeterminações. O campo do desejo, do sonho e do simbólico é povoado e governado pelas formas e discursos coloniais, sendo urgente para os que nascem nas sociedades coloniais um franco trabalho de desaprendizagem – ponto extremamente caro para o espetáculo *Sobretudo Amor*, na perspectiva de lançar um olhar para nossas subjetividades forjadas no espelho colonial, adocedor, fabulado por um fracassado projeto de humanidade que não nos contempla.

O encontro com o real só pode ser fragmentário, despedaçado, efêmero, pleno de discordâncias, sempre provisório e sempre a retomar. Aliás, não existe real – e, portanto, vida – que não seja ao mesmo tempo espetáculo, teatro e dramaturgia. O acontecimento por excelência é sempre flutuante. A imagem ou, melhor, a sombra não é uma ilusão, mas um fato. (MBEMBE, 2014 p. 225)

Reconhecer que a realidade é fragmentada, discordante e em franca disputa de narrativas é um passo valioso para interferir na realidade e forjar novos discursos nas brechas das ausências da história, povoando de simbolismos que fragilizem de algum modo a velha semântica. O pensamento de Achille Mbembe reafirma o entendimento que cabe às produções artísticas dos sujeitos subalternizados, colonizados, anteriormente confinados na designação de *O Outro* a provocação de novos fatos: “Ter poder é, portanto, saber dar e receber formas. Mas é também saber desprender-se das formas dadas, mudar tudo e permanecer o mesmo, desposar formas de vida inéditas e entrar sempre em relações novas com a destruição, a perda e a morte” (MBEMBE, 2014, p. 227).

Assim, de acordo com esse pensamento, a produção de textos pode afetar as realidades, promover o deslocamento dos sentidos no mundo como ele é forjado segundo os interesses do capital em nível global e a movimentação das energias de transformação, sejam elas do amor ou de violência:

A esperança de libertação das energias escondidas ou esquecidas, a esperança de um possível regresso das forças visíveis e invisíveis, o sonho secreto de ressurreição dos seres e das coisas são o fundamento antropológico e político da arte negra clássica. No centro encontra-se o corpo, peça essencial do movimento dos poderes, lugar privilegiado da desconstrução de tais poderes e símbolo por excelência da dívida de todas as comunidades humanas, herdadas involuntariamente e que nunca poderemos apurar.

A dívida é outro nome para a vida. Digo isto, porque o objeto central da criação artística, ou mais exatamente o espírito da sua matéria, tem sido a crítica da vida e a mediação das funções de resistência à morte. (MBEMBE, 2014, p. 291)

A escrita do espetáculo foi borrada de contornos que delimitassem individualidades, emerge numa espécie de deriva, tendo alguns pontos de passagem definidos: o espaço cênico seria concebido para receber o público de modo que remetesse a acolhimento de uma casa. E nessa recepção, servir um chá quente, de uma erva que trouxesse tranquilidade, calma, serenidade, para iniciar uma conversa. Erva essa que já provocasse sinestesia por seu aroma, despertasse o desejo de ser provada. Defini que o tempo da peça seria o tempo do bolo assar, ali mesmo também no espaço da cena. Novamente a sinestesia: deixar que o cheiro do bolo tomasse conta do espaço, o barulho do forno funcionando, seu calor. Usar a metáfora do tempo da transformação dos ingredientes em alimento sólido, perfumado, espaço de celebração.

Neste projeto, a noção de autoria se dá numa perspectiva de função, de articulação dos discursos e dos ordenamentos, entendo que o papel enquanto dramaturga não é de falar pelas outras, tampouco ser representante, mas compreender-se enquanto parte de uma coletividade.

Em *O que é um autor*, Michel Foucault recusa a noção de morte do autor, apontando para sua funcionalidade dentro de um contexto social transindividual.

Não há fato humano que não seja estruturado, nem estrutura que não seja significativa, o que quer dizer, como qualidade do psiquismo e do comportamento de um sujeito, que não preencha uma função. Em suma, três teses centrais nessa posição: há um sujeito; na dimensão histórica e cultural, esse sujeito é sempre transindividual; toda atividade psíquica e todo comportamento do sujeito são sempre estruturados e significativos, ou seja, funcionais. (FOUCAULT, 1992, p. 75)

Em *A Ordem do Discurso*, o filósofo afirma que “o autor não entendido, é claro, como um indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, comunidade origem e suas significações, como foco de sua coerência ponto” (FOUCAULT, p. 26). De acordo com seu pensamento, o discurso traduz lutas de um lado ou sistemas de dominação de outro, mas também aquilo pelo qual podemos nos apoderar. A escrita em *Sobretudo Amor* não aspira ser tão somente manifestação da interioridade – é um jogo de negociação entre interioridades para produção de acontecimentos, aparecimentos e existências. No que tange a esta produção, emprega-se o termo autoria, compreendendo seu papel de sistematização, de articulação, de bricolagem – sua função de produzir estrutura. Como em outras funções são desempenhadas na perspectiva dialogada, colaborativa e cúmplice no processo criativo, tais como o figurino, a iluminação, a cenografia, a maquiagem e a direção musical.

Desse modo, compreendendo a especificidade da função e não um lugar presumido de absoluto conhecimento sobre a obra, ou isolamento criativo, em *Sobretudo Amor*, assino a dramaturgia, a encenação e estou implicada na cena enquanto atuante. Nos textos de divulgação, foi ressaltada que a obra foi produzida a partir do diálogo com dez mulheres entrevistadas, dando nome a cada uma delas. A série de lambe-lambes e o registro audiovisual dão rosto e voz a cada uma das mulheres, ainda que sob edição, dadas as especificidades dos suportes.

O ato de escrever conflui com o ato de conhecer e se forjar enquanto sujeito. Proponho ajustar o verbo escrever para o ato de fabular, considerando que a perspectiva logocêntrica calcada na palavra escrita não é universal para todos os povos. Contudo a perspectiva de contar histórias, intrincada com formas de registro da própria memória, engajando corpo e palavra não é dado novo. Produzir fabulação, também se configura na elaboração da própria voz enquanto sujeito. Já Clarice Lispector, na célebre entrevista à TV Cultura, afirmou que sua existência se dá na escrita – sem ela, estaria morta. Convoco esses dois pensamentos para confluir o lugar da

produção e escuta da própria voz. Também dessa elaboração discursiva como uma espécie de digestão, na qual o próprio corpo assimila aquilo que lhe é dado, assim decidindo deglutir ou expelir.

Se a intimidade é fruto de pactos sociais, no tempo de hoje, ela é capital simbólico que nutre páginas e mídias sociais, amplamente compartilhada, naquilo que alguns consideram uma espécie de espetáculo da privacidade. De acordo com Diana Klinger, se os pós-estruturalistas decretaram no passado a morte do autor e desconstrução do sujeito, no presente é difícil uma plena sustentação desta assertiva, tendo em vista o momento de retorno do autor<sup>114</sup>, especialmente nas escritas de autorreferência. A materialidade da experiência real, vivida, bem como as perspectivas sociais, culturais, históricas e econômicas de cada sujeito são hoje indissociáveis da escrita que é produzida e constantemente consideradas pelos leitores.

Contudo a pesquisadora sinaliza que o retorno do autor também indica o retorno do real como materialidade nas obras de arte da contemporaneidade – também a verticalidade da presença dos traumas, das ausências – avançando na crítica do sujeito, apontada pelos pós-estruturalistas. As identidades se encenam e se colocam em crise nos ofícios de escrita, bem como as negociações entre aquilo que é dizível e o indizível e do ficcional com o real. Klinger define que “o autor é considerado enquanto sujeito de uma performance, de uma atuação, que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras” (2006, p. 57).

Ao pensar algumas especificidades do teatro em diferença à performance, percebemos que embora ambas sejam práticas artísticas do corpo e da presença, o teatro opera, por vezes, na zona da ilusão, da artificialidade, da representação. O corpo se coloca em cena para ser um outro, proferindo frequentemente textos que não são seus, numa encenação assinada por outrem. Quanto mais calcado em ser o outro ou a mimesis, mais conectado com a representação teatral, portanto com a artificialidade. Quanto mais despida da ilusão, mais conectada com o presente e com a expressão de si – não de outrem, não substituível, plenamente repetível. Na performance, o artista não representa e nem substitui a realidade. Ele é e está.

Como lembrou Jorge Glusberg, ao pensar a arte da performance, ocorre nela uma incorporação de elementos naturais a um suporte que desnaturaliza: a arte e, dentro dela, as práticas performativas, são questionamentos à suposição de natural, tanto mais fortemente nas

---

<sup>114</sup> Diana Klinger sinaliza que hoje se faz problemático afirmar que não importa quem fala, quando as produções exigem ainda mais as experiências, as memórias e as intervenções públicas do autor. Para a pesquisadora, já não é possível reduzir o autor a uma função na atualidade. (KLINGER, 2006)

relações humanas, sendo inerente aos processos artísticos colocar em crise qualquer dogma ou naturalização<sup>115</sup>.

Por tudo isso, o teatro contemporâneo sofreu todas as contaminações geradas pela *performance art* e já se encontra há muito em formatos híbridos, colocando em crise funções e artifícios. Exacerba-se a condição de signo do corpo, numa radicalização da presença do real e um profundo esvaziamento dos artifícios da personagem. A dramaturgia se enche do real a partir da performatividade, como um operador e como uma emergência, a partir da premente urgência de construir mecanismos de oposição às desumanizações – das vivências estereotipadas, estigmatizadas ou das memórias desprezadas pela história oficial. O trauma, a experiência, a confissão são matéria do teatro que se produz no presente e é povoado pela vida que irrompe e se grafa na cena, numa demanda de restauração das lacunas deixadas por tanto silenciamento sistemático. Não à toa, tanto apontada por Diana Taylor ao pensar os Estudos da Performance no continente americano, quanto por Diane Klinger, falando sobre a escrita performativa e escritas de si, passando pelos Teatros do Real, investigados por Luis Fernando Ramos, encontramos um cenário pulsante em toda América, especialmente na América Latina, numa necessidade premente de produzir experiência, vivência e desnaturalizar todo o silêncio que fora imposto por tantos regimes autoritários e processos coloniais.

*Sobretudo Amor* nasce como uma dramaturgia que flui a partir de vozes múltiplas, alinhavadas numa escrita que congrega esse muito dito, amalgamando com essa experiência que também é minha. A autoria transita entre uma perspectiva de escrita de si e uma escrita de nós, sendo atravessada por um jogo de vozes de outras mulheres negras, num espriar-se enquanto sujeito. E em cena, respeitando um roteiro pré-estabelecido, com uma cenografia que remete à estrutura de uma casa e nela o público se insere, presentifica-se esse espaço doméstico. Serve-se chá, assa-se um bolo, ouve-se música, escrevem-se cartas. As coisas não representam, elas são e a sua presença confere sinestesia e experiência, aliada também a uma função semântica.

Em meio ao lugar de esquina entre o teatro e a performance, o espetáculo e a dramaturgia de *Sobretudo Amor* trazem uma autora-atriz-persona em cena. Ali performo uma partilha de memórias e confissões, tal qual estivéssemos à beira da fogueira – tal qual como Giorgio Agamben adverte que “todo relato - toda a literatura - é, nesse sentido, memória da perda do fogo”, essa fala que expressa um certo desencanto, uma certa perda de ilusão e magia. Perda

---

<sup>115</sup> “A ilusão de um corpo desprovido de significado de suas atitudes normais e naturais, se desvanece por completo para o espectador de performances e leva a descoberta do valor positivo da denúncia que adquire a prática corporal somada ao talento criativo” (GLUSBERG, 2011, p. 58).

essa que nos coloca diante da urgência de contar histórias e memórias, explicações e narrativas, ficções e relatos. Sendo aqui a fogueira como a cena, que possibilita melhor olhar para a realidade, aquecê-la ou restaurá-la.

#### 4.3 LÍRICO E POLÍTICO NA ESCRITA QUE BUSCA O PORVIR

Como foi dito anteriormente, a criação da dramaturgia e da concepção cênica<sup>116</sup> se deu a partir das percepções e escuta do material levantado durante as entrevistas. Uma escrita no horizonte de alinhar as percepções dessas conversas no meu corpo, por meio da palavra e das imagens. A partir das anotações extraídas durante as entrevistas e dos registros em vídeo, iniciei a escrita da dramaturgia. De princípio, enxergava que teria um desafio: queria conseguir construir uma obra que fosse política pela estética, não tão somente pela discursividade – recorrência comum das obras que têm horizontes de reflexão sobre questões do seu tempo. Desejava também que a dramaturgia pudesse transitar entre a conversa coloquial e a palavra soprada no sonho, saindo também do tom informativo ou mesmo didático, também bastante comum, nas obras que explicitamente fazem enfrentamentos políticos, especialmente sobre os efeitos do racismo. A cena busca olhar para os espaços do íntimo, que revela as operações de força do mundo e da sociedade sobre si.

Uma primeira decisão foi não contar uma história, não empregar recursos de criação de uma fábula. Por se tratar de uma obra solo, apenas com uma atriz em cena, optei pela adoção de um texto que transitasse entre um diálogo, realizado de modo direto e próximo com o público, em meio a recursos de liricização – afastamento da criação de uma personagem, o *eu* em cena, fusão do sujeito e objeto na cena, emprego de metáforas e exploração da musicalidade da palavra. Pareceu uma potência buscar o afastamento de estratégias de um teatro mais didático, com elementos mais recorrentes seja da dramaturgia seja das cenas de teatro político.

Importante tecer um diálogo necessário com a Prof. Dra. Cleise Mendes, em seu texto *A ação do lírico na dramaturgia contemporânea*:

---

<sup>116</sup> A íntegra do espetáculo *Sobretudo Amor* está disponível: <https://youtu.be/8ZfZI7FXXWE> Acesso em 01/09/2021

Aí podem ser incluídos: o predomínio da função poética sobre a representativa na linguagem; união de som e sentido, com ênfase na música das palavras; fusão de sujeito e objeto da percepção; subjetivação de espaço e tempo; presença da repetição como recurso de fazer perdurar o fluxo lírico, com uso de estribilhos e variações temáticas; recusa da lógica sintática, com predileção por construções paratáticas (com partes coordenadas, livres de hierarquia), entre outros. De fato, é possível afirmar que essas feições de há muito vêm sendo identificadas na escrita de textos para a cena e que elas remetem, em muitas formas e aspectos, a um modo de configuração poética característica do lírico. Porém, a supervalorização do épico como “progresso” e mesmo “superação” da forma dramática, como foi dito, não deixou espaço para que a contribuição de outros gêneros e tipos de discursos fossem reconhecidos no processo geral de renovação da dramaturgia. Disso resulta, por certo, a parca produção bibliográfica sobre a presença do lírico no drama contemporâneo, mesmo no âmbito dos estudos acadêmicos. (MENDES, 2015, p. 11)

A sonoridade das palavras, o emprego da repetição na diferença para formulação de ritmo, exploração de metáforas, ampliando os sentidos foram alguns dos recursos líricos empregados na dramaturgia da obra na perspectiva de abrir para diferentes possibilidades de leituras, entendimentos.

MÔNICA: Não há cura que venha sem passar pela boca. Remédio, beijo, palavra. Vômito, sorriso, água. Grito, gemido, saliva. Boca boca. Boca poro. Boca ceta. Boca piu. Boca cu. Boca Narina.

Assim como não há cura sem passar por algum tipo de amor. Assim como Deus, a mais banal das palavras. Este é como a boca, alguma espécie de porta para a dor e sua cura.

Assim, aqui. Rogo que esses minutos sejam amor e boca.

*Caminha sobre a mesa, pequeno giro.*

MÔNICA: E que cada palavra dita possa ecoar como num delírio. Mas que antes elas atravessem a minha pele e as vossas como suor. Sinal de que nossas febres vão passar. (*Deita-se sobre a mesa, como se deixando adormecer*).

Outra escolha foi a proposição de uma cena em que o espectador estivesse implicado, aproximado – inserido dentro da casa que se forja no espaço, como um convidado que toma chá e ouve as confidências de alguém. Além de beber e comer na cena, a dramaturgia propôs que os espectadores também escrevessem – num exercício de fazer da palavra escrita uma ação para a transformação de algo. Em folhas de papel que eram entregues, para que esses traçassem no

papel sua carta – cujo conteúdo nunca era lido, mas sim lavado, apagado nas águas, em cena, até que não fosse mais possível ver letra alguma, mas o desfazimento das folhas.

Desejei que o corpo a corpo com o real fosse colocado em primeiro plano na cena de *Sobretudo Amor*, contudo, operando no campo do simbólico, empregando metáforas, dilatação do corpo, criação de imagens. Como dramaturga, reconheço meu apetite pela construção corporal e pela exploração de recursos de teatralidade, para além da palavra.

As rubricas, por vezes, ganharam uma conotação lírica, apontando direções que, na construção da arquitetura da cena, pudessem ter um ponto de partida não necessariamente fechado em ações físicas simples, mas criassem direcionamentos para uma investigação e criação de novos sentidos no desenvolvimento dos ensaios e continuidade do processo criativo. Assim, a presença de rubricas líricas contribuiu para delineamento de apontamentos de uma cena que transitasse entre o real e o sonhado, entre o ordinário e o espetáculo.

#### *TRECHO*

*Debaixo da mesa retirar grandes baldes, repletos de águas e flores. Espelhos que permitem ver seu reflexo. Na medida em que as cartas vão sendo escritas, a atriz vai depositando sob as águas, como quem afoga as palavras, deixa que elas borrem dentro das águas.*

*Importante que a luz possa fazer refletir essas águas nas paredes, nos corpos...como se todos estivessem sob águas.*

*Despeçam-se: das noites de insônia, das balas perdidas, das dívidas encontradas, das traições. Do sono acumulado, do gozo fingido, da solidão no meio da festa. Todo dia é hora de dizer adeus à imposição de sermos menos humanos, sempre acumulando sobrevivência. Despedir-se como quem se dissolve. Como quem transforma água em vinho.*

*Deixar ecoar algum canto que venha, como quem lava roupa no Ribeirão do Meio. Lavando as mágoas. Deixar que isso cresça, envolva, faça ocupar o espaço. Que o próprio movimento de lavar tome expansão.*

*Que a movimentação proposta vá num crescente, de modo que todo ambiente ressoe a água, transmutação, mudança, alteração de estado.*

*Movimento. Dança. Sacudimento. Levantar poeira.*

*Aos poucos amansar com ela: com qualquer giro, violência, grito...o que fluir – livremente – dessa abertura para limpeza.*

As várias vozes do processo documental perderam seu contorno de individualidade para formar uma soma, tal qual um coro, nunca uniforme, consensual, mas polifônico, com suas diferenças de alturas, notas e texturas. A inexistência de uma personagem ou da criação de uma

fábula se deu por evitar uma representação<sup>117</sup> – seja dessas vozes, seja da composição de um indivíduo. A dramaturgia caminhou para voz da autora, atriz, posta em cena como quem conduz uma conversa, que mais que isso é também um ritual coletivo de cura. Interessa empregar os recursos do lírico<sup>118</sup> para reconfigurar a dramaturgia – afastando-se sim de uma narrativa – para adensar a presença desse eu, que se borra nos múltiplos, nas alteridades que aglutina – sem com isso deixar de conter traços épicos e dramáticos.

Desde a dramaturgia, está proposto que haveria a criação das condições de integração do público com o espaço da cena – os espectadores adentram uma pequena casa, cuja delimitação espacial se dá de modo tridimensional, com linhas – que mimetizam suas paredes, contudo paredes invisíveis, contornadas por fios, tornando possível a visão de quem está fora dessa casa. Dentro, o chão coberto de folhas, tal qual um terreiro, tal qual uma casa que já não se habita e a terra com seus frutos passa habitar. Ao centro uma longa mesa, onde a atriz está pousada, limpando suas joias. Ao chão almofadas, nas quais o público se senta. Logo lhe é servido um chá quente de capim santo. Então, o bolo começa a assar e seu cheiro toma conta do espaço. Uma conversa, inicialmente tímida, acabrunhada se dá. Essa conversa segue, sendo interrompida por devires: pelo extracotidiano que rompe, pelo corpo que quebra com a trivialidade e resvala em outras memórias, presentifica danças, evocações, tal qual um xamã que dança. Um jogo entre ser e representar<sup>119</sup> – entre simbolizar uma casa, mas também ser esse espaço de acolhimento, de recebimento, de experiência e alimento.

Seja pelo texto, seja pela encenação, a dosagem lírica e dialogada do texto visava colocar os espectadores num constante exercício de diálogo – não a partir de perguntas que ele precise responder em alto em bom som, mas deliberadamente perguntar-se. Exercitar silenciosamente

---

<sup>117</sup> Ao assumir a voz da autora em cena, agenciando as vozes das mulheres que entrevistou e criando um texto único – embora carregue dissonâncias, dissensos, há uma intencionalidade de não promover uma representação daquilo que é irrepetível – essas outras todas – mas também reconhecer que não há fim na representação. Não há uma representação de uma mulher negra em cena, por todas – mas sendo esta uma, também agrega as outras. “Eis por que no seu fechamento é fatal que a representação continue” (DERRIDA, 2009, p. 365).

<sup>118</sup> A observação de fenômenos típicos da linguagem lírica – como a fusão de som e sentido, padrões rítmicos de recorrências sonoras, fragmentação da sintaxe e outros – apresenta-se hoje como uma ótica das mais produtivas para leitura e interpretação dos textos para teatro, quando se considera que o diálogo ficcional faz bem mais do que apenas reproduzir ocorrências da fala cotidiana. (MENDES, 2015, p. 8)

<sup>119</sup> A dramaturgia, conseqüentemente também o espetáculo, transitam por uma apresentação da vida, do mundo – o sujeito ali na cena, colocando sua voz, em uma espécie de coro irmanado com as outras vozes que sedimentaram o discurso e os problemas da obra. Contudo, não seria possível afirmar que ao partir de uma dramaturgia prévia, de uma roteirização e uma repetição – ainda com seus dados de diferença e aberturas, próprios da linguagem do teatro – implicam em mediações. Assim, embora haja um flerte com a ruptura com lógicas representacionais, não se trata de uma antimimese.

as indagações conduzidas pelo texto. E também escrever aquilo que gostaria de dissolver, expurgar, sem para isso se expor, por meio das cartas que eram lavadas na cena:

**MÔNICA:**

Deixo a possibilidade de lançar as cartas sobre a mesa. Literalmente. Todas em branco. Sem assinatura. Sem remetente. Apenas deixando o lápis a quem interessar possa, fazer do papel coro. Aqui. Mudo de som. Preenhe de gritos. Deixo a possibilidade de escrever aqui sua carta de amor, seu atestado de comparecimento, sua declaração de mágoa. Depositar aqui seus mortos em palavra. Escrever para extrair nódulos da garganta. Pois talvez façamos parte do mesmo coro.

As pessoas do público que estavam sentadas dentro da casa, recebiam folhas de papel em branco e caneta esferográfica azul. Eram convidadas a escrever para desbastar o peito, como diz a dramaturgia. As cartas eram depositadas num balde refletor, cuja luz furta-cor estava submersa em águas. As águas que dissolviam as palavras em tons de azul. Palavras lavadas pela atriz, que era eu, que performava esse gesto de dissolução daquilo que precisa ser dito para liberar a garganta, não necessariamente porque demanda ser ouvido. Ser dito para ser lembrado e tão somente esquecido. Ser dito para daí emergir um vazio. Deixar sim que as águas lavem palavras e dores.

#### 4.4 ANCESTRALIDADE COMO VETOR CRIATIVO

O processo de criação coincidiu – de modo não planejado – com uma série de imersões em buscas de conhecimento de si, práticas medicinais e espirituais de origem indígena e afro-brasileira. Digo que não planejadas, porque muitas dessas experiências foram decisivas para o processo criativo de modo não-intencional. Simplesmente era o movimento da vida conduzindo-me no ato de criação, fazendo através da experiência modular aquela cartografia dos afetos. Muito foi falado aqui sobre as entrevistas para constituição da dramaturgia, contudo essas vivências foram tão necessárias quanto, para elaboração da encenação, para o treinamento do corpo e construção das imagens.

Algumas dessas buscas apresentaram um caminho pouco visitado por mim até então, de conexão com uma ancestralidade indígena a qual não acessava, tanto por não ter traços fenotípicos, quanto por viver uma vida extremamente urbana, num território onde as influências africanas, sobretudo yoruba são mais sentidas e reconhecíveis. O contato com as cerimônias do

ayahuasca, kambô e aplicação de rapé – diferentes medicinas indígenas para o corpo e mente - despertaram uma memória que não pôde ser contada, tanto pela ausência de referências objetivas, quanto por criarem possibilidades de escuta e elaboração em outros territórios para além da palavra materializada, do controle, da lógica. Essas experiências de desterritorialização por meio dos rituais, tanto me levaram a uma ruptura com o tempo, acessando uma linhagem à qual não me conectava, desconhecia pela própria imprecisão causada pelo processo colonial, quanto também me ensinaram sobre a não-linearidade do tempo, que pelo contrário, o passado não é só uma ruminação, mas potencializa o presente. Estas práticas vividas no início do processo criativo não compõem uma busca deliberada da pesquisa artística, mas uma jornada de cura dessas marcas coloniais, que adoecem e acorrentam meu psiquismo enquanto humana, bem como apontam-me para a potência de memórias corporalizadas, que se preservam para além de uma escrita e de uma vivência aclarada na consciência.

Como aponta Diana Taylor, em *El Archivo e El Repertório*, o processo colonizador das Américas consistiu em desacreditar as formas autóctones de preservar e comunicar a compreensão da história. As práticas dos povos originários de territórios como Salvador, onde nasci, cresci e sigo produzindo e pesquisando, foram aplacadas, apagadas e seguem ausentes. Se os sistemas corporalizados de memória foram desqualificados por não se ancorarem em modos de escrita aceitos pelo Ocidente, não será por meio da escrita e de uma estrutura lógica que essa memória soerguerá, mas através daquilo que as regras da civilização dominante desconsideram enquanto epistemologias.

Como define Eduardo Oliveira<sup>120</sup>, “ancestralidade, aqui, é empregada como uma categoria analítica e, por isso mesmo, converte-se em conceito-chave para compreender uma epistemologia que interpreta seu próprio regime de significados a partir do território que produz seus signos de cultura” (p.3). Compreendi ao longo da pesquisa que as referências de ancestralidade perpassam essa Bahia africanizada, também no encontro dessa matriz cultural com os saberes indígenas e portugueses. Não num elogio da mestiçagem, mas na compreensão de que certos traços culturais são intrincados na minha própria criação e nos exercícios de produção a partir da memória e da experiência, negar isso seria recusar minha própria história.

No que tange à ancestralidade indígena, mais ausente das nossas informações, é pela ausência que se dá a presença – ou só consideraremos como existente aquilo que foi pautado e documentado de acordo com a lógica do colonizador, o que é registrado e escrito. Taylor aponta

---

<sup>120</sup> OLIVEIRA, Eduardo. “Epistemologia da ancestralidade”. Disponível em: <http://www.entrelugares.ufc.br/phocadownload/eduardo-artigo.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2019.

inclusive que, ao olhar a produção de performance nas Américas, seria valioso partir não necessariamente pela presença, mas pela ausência dos habitantes originais desse território e povos dos quais descendemos ou cujo chão pisamos, sem consciência. Assim para a autora, as performances contemporâneas<sup>121</sup> podem ser expressão de processos de desaparecimento, não se limitando às formas predeterminadas pelos costumes e epistemologias eurocêntricas.

Neste trabalho, a ancestralidade é um princípio norteador, estando presente em todos os encontros de diálogo, como um marcador importante na vida das mulheres negras, fundamental na sua alimentação, posicionamento no mundo, construção de resistência. Para Oliveira, a ancestralidade é uma epistemologia africana:

Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros. Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro. (OLIVEIRA, 2012, p. 4)

A historiadora Beatriz do Nascimento<sup>122</sup> forja o conceito de corpo-quilombo, compreendendo o corpo negro como lugar onde a memória se alicerça, também onde ela se reinventa na ausência das informações, das materialidades e da porosidade que o epistemicídio colonial proporcionou. O corpo é quilombo por agrupar além de si, a coesão grupal, o passado comum, as estratégias de resistência e os planos de fuga. Da cosmovisão yorubá, Nascimento introduz o conceito de *Orí*, que tanto pode significar cabeça, quanto destino, quanto uma divindade individual e pessoal, que cuida dos interesses de cada ser – é quem delimita a personalidade humana<sup>123</sup>. O *Orí* guarda uma posição tão alta e relevante quanto os *Orisás*:

---

<sup>121</sup> Essa pesquisa adere ao conceito de performance cunhado por Richard Scherchner: performance enquanto um comportamento restaurado, extrapolando as prerrogativas da performance art, mas assimilando práticas culturais que não cabem nas molduras da arte. Seguindo essa elaboração, a Prof. Dra. Diana Taylor explica que “por el contrario, como he tratado de aclarar aquí, es ventajoso pensar en un repertorio expresado a través de la danza, el teatro, la canción, el ritual, la narración testimonial, las prácticas curativas, los senderos de la memoria, y las muchas otras formas de comportamientos reiterados, como algo que no puede ser alojado o contenido en el archivo. (TAYLOR, posição 1087)

<sup>122</sup> O pensamento de Beatriz Nascimento se encontra formulado no roteiro e na narração em *off* do documentário *Orí*, com direção de Raquel Gerber.

<sup>123</sup> ABIMBOLA, Wande. A concepção iorubá da personalidade humana. In: *Colóquio Internacional para a Noção de Pessoa na África Negra*. Paris, 1971.

Na perspectiva de pensarmos Ôrí como fonte cultural com uma potencialidade de constituir no sujeito uma consciência de si, indubitavelmente recaímos sobre a estratégia da narrativa escrita. Ôrí, palavra com raízes na língua Yorubá, se articula diretamente com o conceito de quilombo também desenvolvido pela historiadora. (REIS, 2020, p. 21)<sup>124</sup>

A noção de Orí propõe fragilizar as estratégias de desumanização das pessoas negras, agregando subjetividade, sem com isso se comportar nos contornos do sujeito moderno. Aqui a cabeça não é oposição do corpo, é uma divindade no corpo: cabeça-história-futuro-memória. A cabeça precisa de comida para criar, prosperar e estar em conexão com seu propósito: o ritual do borí é esse espaço de alimentar a sua divindade individual. Ainda quando estava escrevendo a dramaturgia, fui orientada a alimentar minha cabeça, pelo meu guia espiritual. Curioso lembrar que, segundo ele, estava com a cabeça por demais aberta, excessivamente empática e conseqüentemente vulnerável. Como transitei por tantas experiências rituais que me desterritorializaram, porém também reinscreveram minha história, minha memória, era necessário alimentar essa cabeça para que realinhada ela pudesse criar. Talvez tantas vozes estivessem ali, misturadas nesta cabeça que por hora aqui escreve, com um tanto de mar, terra, árvore, aldeia, páginas e páginas de livros, que era necessário ali digerir e metabolizar tudo o que recebi. E também a alimentação desse Orí, pela escuta do pensamento de Beatriz Nascimento, reposiciona a busca de encenação de subjetividade negra em *Sobretudo Amor* – não mais na busca de performar um eu falante, mas conexão dessa cabeça-quilombo-documento-presença.

Minha avó, que era uma mulher negra nascida em Salinas das Margaridas, tinha muitos mistérios, pouca fala sobre o lugar que ia às terças e sábados à tarde. Muito católica e fervorosa, pedia-me que lesse as orações do mês de São José (março), porque já não enxergava as letras do livrinho amarelado pelo tempo. Contudo, discretamente, ela era médium numa casa espiritualista, incorporando sua ancestralidade Tupinambá desde a adolescência. Por razão dos cuidados necessários com sua sensibilidade, ela muito cedo veio para Salvador. Não gostava muito de acompanhá-la, pois tínhamos que chegar muito cedo, sair muito tarde. Não entendia por que razão ela não falava comigo, quando estava estranha, sacudindo as pessoas, falando uma língua que eu não entendia e rodando em círculos. E toda aquela gente, dos mais distintos fenótipos, fazendo o mesmo: falando uma língua que nunca ouvira, sacudindo, dançando com uma expressão que me parecia estranha. Faziam referência a uma senhora já muito idosa

---

<sup>124</sup> REIS, Rodrigo Ferreira dos. ÔRÍ E MEMÓRIA: O PENSAMENTO DE BEATRIZ NASCIMENTO. In **Sankofa**. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana Ano XIII, N°XXIII, abril/2020.

sentada na cadeira. Nós chegávamos naquela casa, sentávamo-nos numa antessala, recebíamos água numa bandeja. Era uma espera longa para minha impaciência infantil, contudo hoje compreendo que era um momento de deixar as preocupações, especialmente dos adultos. Soltar a conexão com a vida lá fora. Depois dentro do salão, os textos que eu não compreendia bem, as orações, os cheiros fortes das ervas, o incenso. Os sacudimentos que me faziam rir muito, as voltas em círculos daquelas pessoas em transe, que nos ajudavam a curar nossos males. Um sopro forte no ouvido. Algumas pessoas se emocionavam, e eu também não compreendia.

Em *Sobretudo Amor*, tanto os elementos de ritualidade, quanto as referências à noção de ancestralidade estavam enquanto arquitetura da dramaturgia e da encenação, não necessariamente enquanto tematização na palavra ou representação. Todo encadeamento das ações físicas e da palavra cumpriam um papel de ritualização de aproximação, exposição, limpeza, harmonização e nutrição. Daquele centro espiritualista que cresci frequentando, acompanhando minha avó, entendi um percurso que me interessava convocar para cena: receber o espectador, num ambiente muito perfumado, sinestésico. Convocá-los a sentar, não simplesmente como quem vem assistir a uma peça, mas sentar-se como quem vai participar de algo que lhes exigirá uma posição mais ativa – não de uma prontidão de ação física, mas de presença plena. Assim como na recepção da casa que frequentei, era necessário servir um chá que lhes trouxesse tranquilidade, resfriamento dos ânimos. Foi aí que cheguei ao Capim-santo, erva extremamente saborosa e perfumada, capaz de nos trazer uma atmosfera de quietude, frescor e alegria.

E uma vez, servidos, ligar o forno para assar um bolo, num forno com timer programado para 40 minutos. Um bolo para ser compartilhado na cena final do espetáculo - aqui já não mais usando a referência do espaço em que cresci frequentando com minha avó, mas de outras práticas, como os sirês ou mesmo as missas, com diferentes perspectivas. Em comum, há o entendimento de que aquele alimento que chega, ao final da jornada, chega para promover e celebrar uma cura nas mais diferentes dimensões, além da alimentação propriamente dita. Numa das entrevistas, uma das mulheres trouxe essa reflexão sobre a potência da partilha da comida como um cuidado, um carinho, uma expressão de alegria. O alimento é para o corpo em sua amplitude e no corpo, especialmente, para a cabeça enquanto divindade – também a dança é alimento, o cheiro é alimento, o toque é alimento, a música é alimento, a palavra soprada é alimento.



Figura 17. Cena do espetáculo *Sobretudo Amor*. Boca, doença, cura, transformação. Créditos: Pris Fulô

Outros elementos foram agregados na materialidade da cena: as folhas secas de pitangueira e amendoeira cobrindo o chão do espaço cênico, que tanto remetem a um ambiente de quintal, fundo de casa. Também era a pitangueira a folha que era espalhada em nossa casa, no Natal. As folhas também cobrem os barracões dos terreiros de Candomblé em dia de festa. Pisar na folha, ouvir o seu som remetem a um outro território para além da sala fria do teatro. O espaço cênico, desde a dramaturgia, já provocava a disposição do público em quatro lados, uma parte dele dentro do espaço cênico e outra ao redor. O cenógrafo Deilton José propôs uma cenografia que remete a uma planta baixa, contudo, tridimensional, com linhas que delimitam portas, janelas, cozinha e sala. Desse modo, com sutileza e simplicidade, podíamos visualmente marcar quem está dentro da casa, desfrutando do chá, sentado nas almofadas, pisando nas folhas; e quem está fora, participando da cena pelo olhar.

Se por um lado, o quadrado da planta baixa remete à solidez da forma em quadrilátero, por vezes austera e estável, as movimentações para se remeter ao público enquanto interlocutor são circulares, demandam o permanente exercício de deslocar-se para fora, para o diálogo com quem rodeia o centro da cena. Como atriz e ocupante do centro da cena, toda atenção é para o lugar onde se dá a escuta e o diálogo: o público que circunda a cena e compõe sua plasticidade, conduz a uma cumplicidade.

Uma grande mesa foi concebida, como uma espécie de passarela para que eu pudesse tanto subir, movimentar, dançar, quanto também nela preparar o chá, cortar o bolo. O figurinista

Cássio Caiazzo lembrou da casa em que cresceu na Cidade Baixa, muito simples, cuja mesa era comprida, formada por dois toneis e um compensado. Contudo esta mesa simples era forrada da renda mais bonita que sua mãe dispunha. Assim, ele produziu essa renda cuidadosa, que cobria as laterais da mesa como cortinas, guardando ali alguns itens de cena durante o espetáculo. Também ele seguiu a indicação de concepção de um vestido entre amarelo e rosa – cores doces, leves, porém vibrantes. O criador buscou flores que bordou no vestido, em meio às rendas e ao veludo molhado.

Esse vestido feito cuidadosamente lembrando as vestes de sua mãe, uma negra mulher trabalhadora, muito feminina e amante de muitos anéis e badulaques. Como tantas das entrevistadas. Longe de querer buscar uma essência de uma feminilidade de mulheres negras, o vestido proposto coadunava com as vozes que ouvi, com a vivência dos criadores envolvidos e com a minha própria. Uma veste que não fechasse numa percepção única do tempo, que trouxesse um trânsito entre as rendas do passado e o amarelo neon do presente.

É preciso dizer que naquele momento, quando escrevi *Sobretudo Amor*, nas minhas costumeiras consultas ao amigo e guia espiritual Pai João de Omolu, sempre os recados me chegavam por Oxum Apará, orixá que naquele período, amparava-me. Também nos encontros com as entrevistadas, inevitavelmente algum itã sobre Oxum era contado. Como o hábito da divindade de lavar suas joias, com muito esmero e cuidado, antes de ir ver seu filho – como quem reconhece aquilo que dispõe de mais bonito, cultiva e toma posse, ficando em condições assim de cuidar e zelar do outro. Essa imagem norteou a abertura do espetáculo, ficando eu, criadora, já em cena, sobre a mesa, polindo meus adereços e lavando numa água perfumada de ervas como alecrim, manjeriço e arruda. Depois de bem polidas, colocava uma a uma, enquanto o público ia tomando seu assento.

Uma preocupação neste processo criativo era ter essas referências todas as quais cito, irrefutáveis num processo criativo em que buscava abordar a potência dos afetos alegres como o amor, numa investigação de uma subjetividade que nos fora roubada – sem com isso objetivar representar orixás, caboclos, divindades. A perspectiva da cena era promover um trânsito entre o cotidiano desta mulher que sou eu, que são as com quem conversei, que abre sua casa para uma conversa. Uma conversa com uma plateia. Uma conversa que não se quer palestra, que não se quer apenas a palavra lógica, mas sobretudo a palavra soprada. Que não quer uma sucessão de eventos e ações, mas simplesmente permitir o jorro, o livre fluxo de consciência, o vômito, para assim, depois de expelido, lavar a boca e os olhos, alimentar-se.

O único gesto convocado de uma movimentação das danças de Orixá para cena é a mão que cobre a orelha presente na divindade feminina Oba, que corta a própria orelha, numa ilusão provocada pela rival Oxum, de que isso agradaria o companheiro Xangô. O gesto é evocado numa sequência coreográfica que emerge a partir de um conjunto de falas sobre o necessário esquecimento das memórias coloniais. Oba é expulsa pelo seu grande amor, segue sendo guerreira, porém ferida. Empunha sua espada, dança, todavia tem a marca da ferida ali. Em sua cabeça. Aqui não há espada em cena. Mas o dedo que aponta para a plateia: como quem acusa, mas quem pergunta se é possível esquecer? É possível esquecer a história? É possível esquecer o trauma?

#### 4.5 MEMÓRIAS CORPORALIZADAS, MEMÓRIAS ENCENADAS

Se por todo processo da escrita, as vozes das mulheres entrevistadas ecoaram amalgamadas às leituras e às vivências relatadas acima, os ensaios contaram com contribuições dos homens colaboradores na direção musical, cenografia, iluminação e figurinos, uma equipe que deu continuidade ao trabalho criativo e em parceria iniciado em *Isto Não É Uma Mulata*. Essa intimidade criativa permitiu que eles estivessem à vontade também para convocar suas memórias, sua infância, suas mães, companheiras, para trazer um pouco de si e da casa em que cresceram para a cena. Tanto na perspectiva da visualidade, quanto da sonoplastia e música da montagem. Assim, é valoroso pensar que as narrações dos colaboradores, suas lembranças e sensações apresentadas nos ensaios são outra forma de escrita que se dá na cena, corporificando e povoando a encenação com outras camadas de experiência e de autoria.

André Oliveira, diretor musical, durante alguns dias, gravou os sons de sua casa, de sua rua: pássaros, barulhos de carro, gatos e cachorros, ruídos dos mais diversos foram capturados, criando uma cama sonora, que se mostra presente na cena, por todo espetáculo, sem que o espectador perceba ativamente. A intenção era colocar em cena os ruídos próprios do ambiente doméstico, em *surround*, sem criar uma artificialidade própria do teatro.

Alguns microfones foram dispostos sob a mesa, capturando os sons dos objetos manipulados, dos movimentos quando danço sobre o móvel e ao redor dele, o chacoalhar da água, quando a levo para a superfície da mesa. Aqui sim, a teatralidade é explorada a fim que esses ruídos se transformem num eco que envolve o espectador. Sua vitrola de casa foi trazida para a cena, assim como alguns vinis, três deles para serem tocados em momentos específicos do espetáculo. Optamos por trazer para *Sobretudo Amor* uma musicalidade negra diaspórica,

com diferentes sonoridades e influências, mas tendo em comum uma perspectiva da música como uma forma de conhecimento africano, apropriada nas Américas, manancial para compartilhamento de nossas experiências.

O poeta e antropólogo Edimilson de Almeida Pereira atualiza as reflexões apontadas anteriormente por Paul Gilroy, no *Atlântico Negro*, quando pensou a potência das elaborações da música negra na diáspora, como um lugar de possibilidades e tensões culturais;

[...] a ideia de mundo globalizado nos obriga a conviver mais de perto com as semelhanças e as divergências aumentando nossas susceptibilidades para a tolerância ou rejeição do Outro. São tempos arduamente velozes. Mas há que se aprender os gestos da vida dignamente e a poesia nos recorda que isso é possível (mesmo quando anuncia a fragilidade da vida). As poéticas negroafricanas (não sei se esse termo é suficiente, já que na contemporaneidade as nomeações se tornam cada vez mais escorregadias...) têm se insinuado a partir dessa recordação, pois têm de superar “séculos de espera”, abrir os cânones e conferir outros significados aos verbos, para mostrar-se. Se a música vem permitindo essa apresentação há mais tempo, por sua vez, poesia escrita e cantofalada segue ritmo mais lento, mas em curso. (PEREIRA, 2013, p. 52-53)

Quando o público entra no espaço, encontrando-me sobre a mesa, escuta em som ambiente, suave, o álbum de blues de Robert Johnson, *The King of Delta*<sup>125</sup>, primeiro *bluesman* gravado nos Estados Unidos, morto em circunstâncias não explicadas ainda aos 27 anos. O diretor musical pensou nas antigas varandas das casas do Mississipi, onde as mulheres negras penteavam os cabelos dos seus filhos e ao fundo ecoava o blues de um velho vinil. A música coaduna com um texto em que falo sobre um sonho que tive, morrendo velha e só numa casa em Cachoeira, este território nosso, tão povoado de colonialidade, quente e úmido, tanto quanto o Sul dos Estados Unidos da América. Nas nossas conversas, relatei para André, que, aos domingos, acordava ouvindo a nossa vizinhança colocar os discos do Olodum no Pelourinho, onde nasci e cresci. Os pesados tambores daquele bloco afro faziam parte do meu cotidiano seja em casa, seja na rua. Trouxemos uma mixagem desses tambores, isolados da faixa *Jeito Faceiro*<sup>126</sup>, com a canção *Encarnações em Kodya*<sup>127</sup>, de Tiganá Santana, que embala um momento de movimento do corpo na cena – o momento em que a palavra cessa para que o corpo fale, grite, contorne. A mixagem das duas faixas marca um retorno afro-brasileiro, um encontro com bases musicais africanas, cada uma das referências num trânsito de olhar para as

<sup>125</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=bJ\\_7nYEpkBo&list=PLYPx-IRv1uyB8Rrw1GNrluTznSqO5-FBN](https://www.youtube.com/watch?v=bJ_7nYEpkBo&list=PLYPx-IRv1uyB8Rrw1GNrluTznSqO5-FBN). Acesso em: 26 ago. 2021.

<sup>126</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m7IYKInLTGo>. Acesso em: 26 ago. 2021.

<sup>127</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dzPJOzwGwnQ>. Acesso em: 26 ago. 2021.

origens, não como uma linha reta, raiz única, mas com os rizomas que nos conformam. O corpo dança até que se faz necessário falar como algo que se expela: a boca como porta para o prazer, a dor e sua cura.



Figura 18. Imagem da vitrola com os álbuns utilizados na trilha da peça. Créditos: Daniela Moura

No momento de referência à boca, o texto é dado entre espasmos, saliva, quase vômito, cadenciados pelos pés que batem na madeira da mesa e cujos sons reverberam na microfonação proposta. Os balangandãs se sacodem e percutem esse corpo que convoca as exalações necessárias para abertura para o novo, a calma e o cansaço que vêm depois que o corpo expela o que lhe intoxica.

A iluminação proposta por Luiz Guimarães cria momentos de uma atmosfera doméstica, permitindo perceber a passagem do tempo, o sol que nasce, a tarde que cai. O laranja de Oba. A delicadeza das águas que lavam as dores. Como a montagem caminha entre a simplicidade do cotidiano, com momentos oníricos, onde cabe transportar o espectador para um lugar extracotidiano, não convencional.

A maquiagem concebida por Nayara Homem buscou a delicadeza de não compor uma máscara distinta para o rosto, mas deixá-lo como é, agregando sobre si, nuances do rosa e do dourado que se harmonizaram com as vestes. Os cabelos propostos foram longas tranças, que começavam bem presas, estruturadas, como uma coroa. Uma coroa que se desfaz, na medida que abro as dores, os anseios, sonhos, frustrações. Meu corpo permite-se despedaçar em movimento e se refazer. Um cabelo que pode ser uma veste por sobre o rosto, qual palha que traveste o brilho do sol, que pode fazer-se ver.

*Sobretudo Amor* é um espetáculo calcado também na palavra, no qual como dramaturga, intentei tecer as palavras de modo que as mesmas pudessem ser encantatórias, permanecer no público para além daquele momento de fruição. Que as palavras pudessem se instalar para dali provocar reflexões, percepções, convocações. Porém, é o teatro a minha plataforma criativa e interessava-me colocar em cena meu corpo implicado, engajado em movimento – seguindo a mesma lógica de fluxo entre o cotidiano e o extracotidiano. Nesse sentido, foi valorosa a parceria criativa com a dançarina e Mestre em Dança, Val Souza, que propôs partituras físicas que contribuiriam para agregar outras textualidades, de um corpo entre o delicado e o vigoroso, entre o serviço gentil de quem recebe amigos em casa e o vigor de quem sacode poeiras muito antigas e que precisa de força para ser dissipada<sup>128</sup>.

---

<sup>128</sup> De acordo com Prof. Dra. Leda Maria Martins, a palavra se atualiza no corpo, local onde se produz saliva, secreção, temperatura, gesto, hálito, movimento. A palavra se atualiza novamente nos ouvidos de quem escuta – nas presenças emanadas, despertando emoções, mobilizando vida. Ao reconhecer a potência da presença, da voz, do corpo e do gesto, não implica uma negação da palavra escrita – contudo, a vinculação e os engajamentos gerados se dão de modo distinto. Neste trabalho, interessou valorizar a palavra falada, previamente escrita, mas de igual modo o gesto, o movimento e a sinestesia – compreendendo não como uma ilustração do texto escrito, mas como uma potência discursiva, que agrega possibilidades e novas textualidades.



Figura 19. Detalhe da xícara de minha avó, que é servida com chá para o público. Créditos: Daniela Moura

Ao dispor o público em torno do espaço cênico, em quatro lados, parte desse público dentro da cena e outro fora, havia o objetivo de criar um ambiente de envolvimento e participação. Primeiro pela sinestesia, os cheiros escolhidos para o espaço, os sons capturados e disparados na cena, pela manipulação dos objetos, ou o caminhar nas folhas e chocalhos dos balangandãs e do próprio vestido. O chá servido quentinho no início do espetáculo e o bolo ao final. O cuidado das xícaras, pertencentes a minha avó e selecionadas por minha irmã. Todo ambiente foi forjado para incluir o espectador numa experiência distinta do simplesmente assistir, mas uma busca de envolvimento.

*Sobretudo Amor* é um espetáculo de teatro performativo, na qual não se busca um drama a ser contado, mas visa ser um acontecimento em si mesmo: um encontro, uma conversa, uma troca, uma limpeza. Performativamente convocar as memórias seja da minha ancestralidade, da minha linhagem, quanto de cada pessoa que colaborou na construção desse trabalho – memórias.

Um momento performativo concebido é a lavagem das cartas, escritas do público para si mesmo no tempo da cena. Os espectadores que estão dentro da casa, recebem folhas do papel e são convidados a um exercício de escrita, uma escrita que em si performa a liberação daquilo que lhe pesa. Uma escrita ritual para desbastar os ombros pesados. Após distribuir as folhas e canetas, dar o tempo de redação, recolho as cartas dentro de um balde de alumínio, que de dentro, por trás das águas, projeta uma luz brilhante.



Figura 20. Momento da lavagem das cartas do público. Créditos: Pris Fulô

Como numa imagem que vi, de mulheres negras lavando as roupas na Cachoeira do Ribeirão do Meio em Lençóis, bem como as lembranças narradas por Samira Soares, uma das entrevistadas, filha de lavadeiras e garimpeiros, busquei delinear na cena essa atmosfera de lavagem – das letras, do papel, das dores. O canto de trabalho simples, que não se quer bonito, apenas canto. Depois de lavadas, despedaçadas as cartas, coloco para fora da casa o balde, repleto de águas – da matéria e da escrita.

Esse momento de limpeza é feito acompanhando pelo álbum da cantora nigeriana Mary Afi Usuah, com a faixa *To Me From You*<sup>129</sup>, enquanto falo sobre a nossa voz compor um coro, de nossas vozes não falarem sós na imensa maioria do tempo, mas expressarem vontades e aspirações muito mais coletivas que individuais. Após o momento da lavagem das cartas e compartilhamento do bolo, coloco o disco da cantora sul-africana Miriam Makeba, nas faixas *Forbiden Games*<sup>130</sup> e *Dubula*<sup>131</sup>. Instaure-se uma vibração mais alegre, mais festiva. O público receberá o bolo, essa transmutação de elementos que se dá sob o fogo e compartilha alimento. Momento de celebrar, encerrar a partilha e ir para casa:

<sup>129</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IN4qkHjbWcc> Acesso em: 31 ago. 2021.

<sup>130</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P8nyffS-2Ds> Acesso em: 31 ago. 2021

<sup>131</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LCus8RdLaMA> Acesso em: 31 ago. 2021.

O bolo também diz: não passe do ponto. Não me deixe aqui dentro. Aqui na fogueira, no corredor comprido, na maca do IPERBA. Por favor, alguma hora do dia, na obviedade que somos, segure minha mão. E o previsível acontecerá, encostarei a cabeça em seu ombro em retribuição.

*Levanta-se. Vai até o forno. Retira o forno, põe sobre a mesa.*

Água é maleável. Persistente. Jorro. Mas fogo queima. Transmuta. Ovo, farinha, leite, açúcar, fermento. No fogo...vira bolo, carinho, abrigo, risinho...afeto.

*Pega guardanapos, uma bandeja, faca. Na mesa, vai cortando delicadamente as fatias de bolo.*

Tem horas que é preciso incendiar para mover.

Se eu não fosse desastrada... queimaria as mágoas velhas. Mas a chance de me chamuscar seria grande.

*Corta as fatias do bolo. Coloca numa grande cesta – que se possível, pode abrigar um bolo outro, já pronto, para aumentar a quantidade a ser servida para plateia.*

O amor só é perfeito na forma do bolo. Mas nem o bolo é perfeito. A busca é fazê-lo bem perfeito. Mas nem sempre dá certo. E no erro, fazemos deliciosos bolos solados.

Tenros pedaços de resiliências adoçados com esperança: sem isso não mudamos nada. Resistir quando preciso. Largar pra ficar leve. Delicadamente piso sobre o esquecimento. Esquecer as sobras, lembrar do sumo – assim mover em frente.

Assim é mover.

Sobretudo é mover.

Come. Ri. Anda.

Eis-me aqui. Na bandeja.

*Deposita o bolo na porta, ao lado das águas. Retira-se.*<sup>132</sup>

*Sobretudo Amor* se projeta como uma obra de teatro performativo, com os limites borrados entre a encenação e a experiência, entre o corpo que pulsa palavra. É uma obra também que parte de um processo documental por meio das entrevistas, das conversas, do mergulho nas próprias fotos e memórias pessoais, contudo não se projeta uma cena de um teatro documentário, onde se quer manter vivo e delimitado o lugar do depoimento, os contornos do sujeito falante. Interessa aqui menos delimitar sujeitos, indivíduos isolados – mesmo que a provocação criativa seja da expressão de uma subjetividade e afetividade negras, historicamente silenciadas, guardadas, sufocadas pelas pautas de sobrevivência e da vida pública.

A propósito dessa abordagem, revisitando o processo criativo, ao produzir a escrita deste tópico da tese, deparo-me com o fato de que havia ali subjacente um princípio filosófico Ubuntu<sup>133</sup>: eu sou porque somos, uma atmosfera familiar compromissada com um projeto de

<sup>132</sup> Trecho da dramaturgia de *Sobretudo Amor*.

<sup>133</sup> “Ubuntu, entendido como ser humano (humanidade); um humano, respeitável e de atitudes corteses para com outros constitui o significado principal deste aforismo. Ubu-ntu, então, não apenas descreve uma condição de ser, na medida em que é indissolivelmente ligado ao umuntu, mas também é o reconhecimento do vir a ser e não, como desejamos enfatizar, o ser e o vir a ser.” (RAMOSE, 1999, p. 3)

coletividade não simplesmente de uma individualidade. Ainda que nas encruzilhadas epistemológicas, atravessada por vetores dos mais diversos, diaspóricos, ameríndios, Ocidente, de modo subjacente, reside ali esse vir a ser, esse movimento que se dá na inteireza e naquilo que é indivisível. Ainda que não houvesse conscientemente este propósito filosófico, empregando esta terminologia, permeia por toda criação um senso de comunidade e a construção uma voz que não se dá pela afirmação da individualidade, mas pela insistência no entendimento de que a afirmação da própria humanidade se dá no reconhecimento da humanidade do outro (RAMOSE, 1999).

A existência desse princípio filosófico no processo criativo, tendo outros elementos presentes como o devir movimento, num fluxo incessante do ser, que não se quer estilhaçado e fragmentado na estrutura sujeito-verbo-objeto, mas compreende o verbo como personificação do agente. Por outro lado, como uma mulher negra nas Américas, sob diversas influências e confluências de procedimentos, referências, faz-se apropriado dizer que a encruzilhada<sup>134</sup> é o princípio filosófico que norteou este trabalho, bem como o fio condutor dessa pesquisa. De acordo com Leda Maria Martins, os Estudos Encruzilhados perfazem o conflito, a tensão como força motriz e os abalos à normalização do campo. Entre as tensões que se explicitam aqui, temos o convívio entre a tradição e a modernidade, a confluência de diferentes perspectivas de ancestralidades, considerando distintas matrizes culturais, encontradas neste território.

Ainda nesta perspectiva encruzilhada, consideram-se as tensões entre tradição e modernidade e o local e o global. Do ponto de vista da linguagem, a arquitetura proposta poderia se ancorar nos compromissos de um Teatro Documentário, bastante em voga no momento atual, por trazer construções que permitem conhecer uma perspectiva sobre um assunto, a partir dos depoimentos pessoais, do acervo que se coloca na cena, das memórias materializadas através de documentos e registros. Embora tenha a partida criativa sido feita a partir das vozes de mulheres negras entrevistadas, interessa aqui construir um corpo único e coletivo. Menos um documento que se enxerga, mais um devir que se expõe.

À medida em que o público adentrava o espaço cênico, deparando-se com uma casa delineada, com elementos tão afro-brasileiros em cena, como as folhas de pitanga no chão, a

---

<sup>134</sup> Sobre a encruzilhada: "Da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção significada e, portanto, de sentidos. nessa via de elaboração, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articuladas pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais." (MARTINS, 1997, p. 28)

quartinha (vaso de barro) com as folhas de Espada de Ogum, Guiné e Arruda na entrada da porta da cena, temos um ambiente muito próximo da maior parte dessa plateia, formada sobretudo por mulheres negras e pardas. Porém, a vitrola também em cena, tocava uma música norte-americana, um blues, suave e melancólico. A música, com letra em inglês e som abafado pelas antigas gravações dos anos 30, convoca uma perspectiva diaspórica – nas diferenças e no espraiamento América afora, o que temos em comum?

Eu, Mônica Santana, coloco-me na cena sem nomear. Sem estabelecer um nome que me limite. Ali a proposição é de existir, sem criar um personagem, uma fábula distintiva. O drama colocado é o da própria existência: os sonhos povoados pelas mãos do colonizador, as mortes cotidianas, os ombros cansados do peso de uma linhagem, a solidão nos corredores dos hospitais. As experiências que colhi, somadas às minhas, criando um lugar para olhar as experiências, rever e apresentar novos sentidos e significados. Uma transformação que se dá no âmbito pessoal e coletivo, seja pelas vozes que conjuntamente falam comigo. O público é conduzido por uma cena-ritual que o conduz para performar uma limpeza alquímica, uma lavagem de dores e memórias nas águas movimentadas na cena, através de um exercício de autorreflexibilidade em conjunto. E sim, este é um teatro político – porém acessando percursos pouco habituais para as obras que se compreendem como políticas, tais como o lirismo, a criação de um ambiente de cumplicidade e não necessariamente de exposição ou constrangimento.

O espetáculo *Sobretudo Amor* se insere numa cena performativa, explorando possibilidades autobiográficas, biográficas numa perspectiva de transformação de si e de contribuir para a transformação coletiva, entendendo a produção de arte como uma experiência compartilhada e comprometida. O meu corpo em cena como uma plataforma moldável, não por uma mimese e um desejo de representar algo, alguém ou ser uma voz pelo todo das mulheres negras. Mas moldável pelo que a experiência do acontecimento cênico proporciona. Por cada encontro do meu olhar com o do expectador e como ele reage à palavra dita. Os novos sentidos que se ganham, os aprendizados que são disparados. Esta cena não é uma cena solitária, pelo contrário – a performance de mulheres e mais especificamente de mulheres negras é um momento pulsante nas Américas, compreendendo a potência deste espaço como político, como expressão de preocupações culturais, sociais, éticas, estéticas e capacidade de implicação na cena. O formato solo proporciona que nós, artistas, possamos estar implicadas na cena não como objeto do olhar e do desejo do masculino dramaturgo ou encenador. Ao assumir essas

diferentes frentes de criação, com voz, corpo, memória, somos “sujeitas” e dentro das nossas condições, fragilizamos um sistema patriarcal de signos<sup>135</sup>.

A partir dessa perspectiva lúdica e poética, *Sobretudo Amor*, obra com a qual estou verticalmente implicada, está inserida numa construção coletiva de política da visibilidade, num contexto de compreensão para negros e negras nas mais diferentes linguagens artísticas de que a fabulação e a produção de memória – uma memória povoada de lacunas, estilhaçada pela história e pela narrativa construída pelo colonizador e posteriormente, pela elite – a fim de nos restabelecer com nossa humanidade. Ao pensar o conceito de escrevivência, a escritora Conceição Evaristo (2008) retoma a potência da palavra nas tradições africanas:

Na tradição africana, a palavra é portadora de força - axé. Contar as histórias dos antepassados é também transmitir a força deles. Saber a tradição é estar protegido, fortalecido para “continuar ser aquilo que é e acredita ser”. A memória e o relato da história se transformam em lição, explicando o mundo e orientando a vida. Existem intenções para criar e abrigar uma memória, assim como existem para criar um esquecimento. Tentar apagar a memória coletiva de um povo é querer impossibilitá-lo de apoderar-se de sua história, é desejar torná-lo vazio, torná-lo realmente sem história. A luta de um povo para conservar, para retomar a sua memória confunde-se com a luta pela sua emancipação, pela sua autodeterminação. A insistência do poder, seja ele no estado moderno ou no estado tradicional em manipular a memória do povo, indica que “a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objetivo do poder. (EVARISTO, 2008, p. 8)

Evaristo propõe essa escrita que se articula a partir de uma reivindicação de uma posição na história, produzindo a memória – seja pela escrita articulada, aceita pelos cânones, seja a que preserva a oralidade como território prioritário de produção de conhecimento. Tavia Nyong'o formula a noção de afro-fabulação, na qual a figura do contador de histórias rompe condições hostis e restritivas para sua emergência na representação – colocando em tensionamento as formas de representação burguesas.

O autor aponta alguns problemas para o artista negro: como fazer uma arte política, comprometida com um devir, sem aceitar os limites sugeridos para o artista negro, convocado a frequentemente estar num território criativo de constatação, reiterando discursos já codificados sobre as pessoas negras, cumprindo um lugar esperado de ser o representante de

---

<sup>135</sup> De acordo com Marvin Carlson (2009), dentro do sistema patriarcal de signos, “as mulheres não têm mecanismos culturais de significado para se constituírem a si mesmas como sujeito ao invés de objeto da performance”. Diria que esta condição se adensa se acrescentamos ao gênero, os aspectos raciais, regionais e de classe. Para uma mulher negra, de classe baixa e nordestina, a produção artística demanda o friccionamento da estética, das operações artísticas e do agenciamento. A investigação de linguagem é convocada para que como mulher negra, possa ser o sujeito falante. E enquanto a fala ocorre, possamos refletir nas condições de emissão e de escuta. A viabilidade de sua continuidade e reverberação.

toda a comunidade e, não raro, renaturalizar o conceito de raça, reproduzindo essencialismos e concebendo uma arte que não pode ir além dos limites impostos do que um artista negro pode falar e dizer: tão somente sobre racismo. Ou pior, cumprir uma cartilha para ser assimilada como autêntica frente ao ocidental, um lugar tão delicado e difícil de ser vencido pelo sujeito negro, em seu psiquismo e sua elaboração.

As provocações de Nyong'o apontam para algumas inquietações vividas neste processo artístico, reconhecendo sim, a potência de uma fala que se dá articulada em comunidade com a finalidade de produzir visibilidade e reivindicar a narração de uma história que é coletiva. Por outro lado, recusei-me dentro da obra, empregar termos, procedimentos e signos que trouxessem uma leitura única para esse acontecimento – está ali meu corpo de mulher negra, no ambiente que já fora descrito, mas estrategicamente evitei textualmente termos que apresentassem leituras unívocas sobre história, racismo, violência<sup>136</sup>. Como criadora, tendo já saído de um processo artístico em *Isto Não É Uma Mulata*, abordado no segundo capítulo desta tese, no qual as discussões sobre racismo e sexismo se dão de modo explícito, diria mais inclusive, já codificado, neste projeto seguinte, ainda que me interesse pensar a subjetividade de mulheres negras, seus afetos, penso em não repetir constatações já feitas ao denunciar os essencialismos e objetificações gerados pelo racismo<sup>137</sup>.

*Sobretudo Amor* fala sobre devir, sobre o movimento de ser sendo, das aspirações e vontades. É um corpo no desafio de, amorosamente, deixar emergir os conflitos intersubjetivos<sup>138</sup>, deixar jorrar as inquietações e a alegria dos encontros, a vulnerabilidade. Em conversa, passar por reflexões sobre os hábitos culturais e os desafios postos para nós, de fazer

---

<sup>136</sup> bell hooks traz uma importante reflexão sobre a potência de se fazer ajustes necessários na linguagem, ao compreender que o campo da produção de sentido e da estética são território de luta. “A luta para acabar com a dominação, a luta individual para se opor à colonização, deslocar-se de objeto para sujeito, expressa-se no esforço de estabelecer uma voz libertadora – aquela maneira de falar que não é mais determinada por sua posição como objeto, como ser oprimido, mas caracterizada pela oposição, pela resistência. Ela demanda que paradigmas mudem – que aprendamos a falar e também a escutar, para ouvir de uma nova maneira.” (HOOKS, 2019, p. 50)

<sup>137</sup> No artigo *Que Negro É Esse na Cultura Negra?*, Stuart Hall fala sobre o fato de que as essencializações também foram empregadas estrategicamente na cultura popular a fim de intervir politicamente pela própria comunidade negra. Contudo, ainda nos anos 90, o cientista social questionava as fragilidades destes mecanismos, que por vezes, buscam um puro que não é próprio das práticas culturais nas diásporas, extremamente híbridas: “o momento essencializante é fraco porque naturaliza e des-historiza a diferença, confunde o que é histórico e cultural com o que é natural, biológico e genético. No momento em que o significante ‘negro’ é arrancado de seu encaixe histórico, cultural e político, e é alojado em uma categoria racial biologicamente constituída, valorizamos, pela inversão, a própria base do racismo que estamos tentando desconstruir. Além disso, como sempre acontece quando naturalizamos categorias históricas (pensem em gênero e sexualidade), fixamos esse significante fora da história, da mudança e da intervenção políticas”. (HALL, 2002, p. 326-327)

<sup>138</sup> “Se o corpo possui história, é preciso rever os hábitos interpretativos, os silêncios e as tônicas na maneira como essa história foi contada e sentida. Se o lugar dos sentimentos e dos afetos esteve limitado – desde a emergência dos ideais românticos no final do século XVIII – à ordem discursiva que abriga a interseção do sujeito na ontologia da sua escrita, os signos amorosos pedem para ser decifrados na travessia por diferentes modos de subjetivação coletiva”. (LOPES, 2012, p. 226)

desse corpo potência. Esta inquietação segue somada a tantas críticas que foram possíveis de acessar ao longo deste Doutorado, como a minha própria aspiração em falar sobre a subjetividade, numa perspectiva de elaboração artística e política, que se distanciem de concepções de individualidade burguesas e de projetos de humanidade, que historicamente recusaram e negaram nossa existência. O desafio se soma à angústia criativa de compreender que essas questões, tanto mais filosóficas que artísticas, são pontos a serem perseguidos e que não devem pesar e impedir o fluxo criativo. Esse exercício de relato de processo artístico, é sobretudo um relato de inquietações criativas, problemas criados, desafios impostos que não se fecham – talvez, porque a aspiração seja pelo devir, uma travessia na proposição de uma performance negra comprometida sim, com a experiência e com a transformação através da cena, tanto de quem nela se implica no ofício, quanto quem nela frui e flui.

#### 4.6 SOBRETUDO SOBRE AMOR

A autora feminista negra bell hooks afirma que o amor pode ser compreendido como uma política de resistência para pessoas negras, transformando o modo como nos vemos e somos, para assim criar as condições necessárias para nos movermos contra as forças de dominação que cotidianamente nos desumanizam. O amor, enquanto potência política e afeto que move, pode (e deve) ser revolucionário, ao romper velhas políticas de ódio e aniquilamento. Diante de velhas instituições muito vivas e ativas no projeto de desumanização de corpos racializados, nos quais o mais exitoso efeito é a assimilação de auto-ódio, o amor representa uma utopia curativa e uma prática cotidiana de desmonte dessas operações.

A primeira imagem que o público acessa ao adentrar o espaço da cena é de uma mulher sentada sobre uma mesa, lavando seus adornos numa água perfumada por ervas. Esses adornos são polidos, para então serem vestidos. Essa imagem, que já fora descrita neste texto, demarca um ponto de partida nessa política de afetos: cuidar de si, não para uma fundação de uma vaidade, entretanto para cura das feridas narcísicas e sobretudo para estar em condição de cuidar do outro, porque, ao estar em comunidade, a vida urge de praticar também esse cuidado em coletividade. Em *Sobretudo Amor*, o ato de servir não é do da servidão histórica, mas um gesto amoroso: entrega. Entrega-se uma xícara de chá, pedindo que cada pessoa retire os aparatos e tudo aquilo que pesa, que impede o movimento: “Boa noite! Bem-vindos! Aquele peso que trouxe consigo, tire do bolso, ou do colo, dos ombros. Apenas deixe” (SANTANA, 2017, p. 2). A frase é repetida até a última pessoa receber sua xícara, o que gera uma cama sonora dessa súplica “deixe”. O amor exige entrega e receptividade, o que significa criação de um espaço para chegada de algo, alguém.

A ideia de abandono das estruturas cristalizadas e desaprendizagem daquilo que esvazia potências é o rumo posterior da conversa que se estabelece na cena, o esquecimento pode ser uma dádiva: “desaprender é a melhor coisa que pode acontecer com uma pessoa”. Ao abordar o erótico como uma potência política para mulheres, a poeta e pensadora afro-americana Audre Lorde nos lembra da urgência de desmontagem dos valores opressores internalizados, numa ação de reconhecer as forças que nos desumanizam não só espaço público, mas na própria capacidade de se ver, sentir e se relacionar com o outro. “De tudo prefiro o esquecimento, incluindo a mim mesma”, falo na performance, o que traz um duplo sentido: tanto esquecimento daquilo que pode ser superado, transposto, perdoado; quanto daquilo que carregamos de tesouro, potência, que é esquecido para caber numa forma socialmente imposta. “Enquanto essa

hora não chega, faço mímicas para afirmar sou humana, embora não pareça”, avançando na reflexão sobre o permanente esforço para dissolver a desumanização que contorna o corpo negro.



Figura 21. A mesa, cama -partilha e refazimento. Créditos: Daniela Moura

A mesa da cenografia também se torna cama: território de alimento, repouso, gozo. É nessa mesa-cama-palco que danço para que todo o corpo se compreenda boca, esse espaço de entrada, recepção e também vagina, por onde se pare, se cria o mundo: “Assim, aqui. Rogo que esses minutos sejam amor e boca”. O erótico como força e poder são questões indissociáveis de *Sobretudo Amor*, por isso novamente, trago o pensamento de Audre Lorde:

O erótico, para mim, 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 [...] Penso que o erótico é como esse núcleo dentro de mim. Quando liberado de sua vigorosa e restritiva cápsula, ele flui e colore a minha vida com uma energia que ele va, sensibiliza e fortalece todas as minhas experiências (LORDE, 2019, p. 58)

O erótico é diminuído enquanto potência para as mulheres, conformado num lugar pornográfico ou sobre onde a moral engessa o movimento. Em *Sobretudo Amor*, não somente a palavra convoca a energia do erótico enquanto força, também o próprio corpo que se movimenta em dança – para que o suor se lance por sobre a pele, desobstrua poros, liberte a língua da centralidade da palavra, a pélvis das contenções morais. A dança, por sobre a mesa-cama, aspira gozar e parir a si mesma. Até que a pequena morte se encena, no corpo que desfalece depois dos espasmos, aceitando simplesmente que o prazer cura: “sinal de que nossas febres vão passar”.

Sozinha me deito. Sozinha me levanto na cena: *Sobretudo Amor* é uma performance sobre a solidão, não no lugar inicial pensado na concepção do projeto artístico – a solidão da mulher negra, seu preterimento no mercado dos afetos. Sim, nas primeiras palavras da dramaturgia falo sobre o sonho-memória que tive/tenho de me ver morrendo sozinha numa casa colonial. A solidão que denuncio ao elencar as tantas mortes perpetradas sobre o corpo na história e na própria existência: “Ainda cedo descobri que posso morrer sozinha. Que já morri sozinha várias vidas. Queimada, amontoada, acorrentada, esquecida, esfolada, empalada, seviciada, silenciada. Todas morremos sozinhas muitas vezes. Todos morremos sozinhos muitas vezes”. Na dramaturgia, cito a estratégia usada por José Saramago em *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), na enumeração das torturas e crimes da Inquisição. Na cena, insiro citações de violações recentes ou emblemáticas, sem necessariamente denunciar os nomes: lembrar de Claudia, arrastada por metros pelo carro da polícia; Elisa, desmembrada e entregue aos cães, tantas outras que vier a lembrar nesse momento. A solidão da morte é lembrada, sim, para fazer pensar sobre a violência patriarcal, também para reconhecer o desamparo ao qual todos estamos entregues na vida. Não para dar voz às que foram emudecidas – aspiração que seria fracassada dada a sua impossibilidade – mas para lembrar das suas ausências. Lembrar desse nosso desamparo.

Desamparo esse, que quando reconhecido, pode ser espaço de potência e liberdade tanto quanto o erótico – não mais por aguardar uma proteção paternal, seja do homem, seja do Estado, mas sim, por exigir de si e da vida, o devir. Ao aceitar a solidão e o desamparo, o medo já não se configura como um senhor, ao qual servir<sup>139</sup>. Tal qual a cena que se dá numa solidão acompanhada pelos encontros, pelas mãos várias que possibilitam a performance acontecer, no

---

<sup>139</sup> “O desamparo não é ao quanto ao qual se luta, mas algo que se afirma. Pois, ao menos para Freud, podemos fazer com desamparo coisas bastante diferentes, como transformar um medo, em busca social, ou parte dele para produzir um gesto um gesto de forte potencial liberador: afirmação da contingência e der ânsia que a posição do desamparo pressupõe, o que transforma esses dois conceitos em dispositivos maiores para um pensamento da transformação política” (SAFATLE, p. 18)

diálogo que se faz com cada espectador: “Estou sozinha. Também não estou. Há os olhos que me cobrem, que me pedem, que me tomam, que me dão, que me fazem levantar.”

Recorro à música, essa companheira de tantas horas solitárias, que na cena serve para demonstrar tanto a potência da nossa voz sozinha e da nossa voz em coro. Coloco na vitrola a música, que ouço enquanto converso com o público. Nesse reconhecimento de que ainda que sejamos únicas, únicos, a diáspora nos une. Há feridas comuns, mas também estratégias vigorosas de atravessar o tempo, repovoar nossa existência com certa alegria trágica – que em muito difere de uma esperança metafísica, mas a alacridade da qual bem fala Muniz Sodré<sup>140</sup>: “Uma alegria trágica não exclui o destino e dá-se, para além da consciência, num transbordamento de forças, sem dependências de passado nem futuro, no aqui e agora de uma situação existencialmente excessiva” (2006, p. 200).



Figura 22. Momento da preparação da bandeja do bolo para o público. Créditos: Prís Fulô

A essa altura, o forno já apitou anunciando que o bolo está pronto. Assim que retirado e colocado na mesa, seu cheiro toma conta do espaço – os aromas alteram o ambiente, transportam-nos para outros lugares e memórias. O perfume de um bolo quente nos conduz a um lugar de alegria e aconchego. O fogo, convidado para a cena, cumpre seu papel de

<sup>140</sup> SODRÉ, Muniz. As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006

transmutar estados e formas: a mistura que gera o bolo, materializa-se ali em tenros pedaços de chocolate. Nas palavras que nesse momento, prossigo refletindo sobre a solidão e sobre o ato de se aquecer: que nos leva a criar. Corto as fatias, enquanto divido o texto entre as pessoas da plateia. As feições mudam, alguns salivam. Sim, a presença do alimento nos conduz ao contentamento e à alegria. Reconheço o prazer de comer e das emoções ali partilhadas, materialmente em fatias, comover. Comum mover-nos: é o que é comunicar, é o que é amar. Deixo a bandeja na porta da casa, esse lugar de proteção e refazimento. Declaro-me entregue ao entregar ali o fruto daquele encontro, doçura. Retiro-me de cena. Não há espaço para aplausos – não faz sentido, naquele ritual que ali se forma. Ainda assim, em algumas apresentações o público aplaude. Retira sua fatia e sai. Enquanto Míriam Makeba canta. Tal qual uma festa, que nas religiões afro-indígenas, são também território de cura e transmutação.

*Sobretudo Amor* é essa proposta de encontro, movimento. Compartilhar sonhos, inclusive aqueles pré-fabricados socialmente, como a necessidade de ser mãe por ser mulher, ou as aspirações de consumo. É espaço de convocar o esquecimento, inclusive das cicatrizes históricas, não por uma alienação, mas para que possamos ser mais – além da dor, além do trauma. É projeto de cuidado como estratégia de cura dessa mesma história, que em nós, está escrita por sobre a pele. O amor é sim essa proposta revolucionária nesse mundo que persiste antinegro. Sobre todas as coisas, o amor cobre as feridas para que possamos ser, apesar de.

## 5. CARTOGRAFIA DE CRIADORAS NEGRAS E APONTAMENTOS PARA O DE VIR

Fui assistir a um dos espetáculos da programação de um festival de dança, no qual estava trabalhando, era maio de 2017. Sentei-me na arquibancada e o espetáculo começou. A bailarina era uma mulher negra alta, esguia, um corpo perfeitamente esculpido. No rosto, trazia uma máscara de Flandres. Ela sambava nas pontas dos pés numa velocidade lenta. E uma Ave Maria subia ao fundo. Aos poucos a velocidade da dança ia aumentando, até que o samba se reconhecia mais fortemente em sua movimentação. Ela tinha o sexo coberto por uma placa com um código de barras. No peito, diversos soutiens sobrepostos, que vão sendo retirados ao longo da coreografia. Enquanto assistia *Entrelinhas*, espetáculo coreografado e interpretado por Jack Elesbão, era tomada por duas sensações comuns. Primeiro, o reconhecimento da proximidade daquela obra com *Isto Não É Uma Mulata*, trabalho que eu já desenvolvia há quase dois anos, até então. Nesse reconhecimento, também as diferentes estratégias de encenar a hipersexualização, o corpo mercadoria, o corpo brutalizado, o corpo silenciado. A segunda percepção foi uma profunda melancolia, que não se fez choro. Uma tristeza que se parece com um costume que se esquece e que fora vigorosamente lembrado ali: diante daquela mulher, que a essa altura já não mais sambava, mas se movimentava em quatro apoios e já tinha tentado emitir a voz, sem êxito. Saí sem jeito e desconfortável.

Essa sensação se repetiu outras vezes. Cada vez com mais frequência. Dali a um ano, fui assistir à estreia de um espetáculo, em que estava trabalhando na assessoria de comunicação. E mesmo tendo feito o texto de divulgação, consciente de que se tratava de uma obra feminista, não tinha uma expectativa bem delineada do que seria a obra. Todas as cadeiras foram retiradas do teatro, que virou um grande salão. Uma grande banda de mulheres. E enfim, a artista surge despida. Carregando na cabeça um grande banco pesado. Pesado demais para seu corpo pequeno e magro. O banco quase caiu algumas vezes e o público foi desviando de sua passagem. Eu também fiz isso. Até que uma mulher da plateia levantou e decidiu ajudar a performer a carregar aquele banco. Nesse momento, entendi minha falha. E também reconheci a sensação de carregar sobre si um peso maior que seu corpo pode suportar. Era julho de 2016, e toda aquela agonia da cena era por demais familiar. Poderia descrever outras imagens de *Obsessiva Dantesca*, obra de Laís Machado. Mas essa é a imagem que mais me afetou a memória corporalmente.

Ao longo dos anos em que realizei essa pesquisa, seja no período da escrita do projeto, seja efetivamente, durante seu desenvolvimento, estive diante dos trabalhos de mulheres negras. Trabalhos aos quais não passei incólume, enquanto espectadora e artista-pesquisadora. Tanto

pelas obras tocarem em pontos muito caros, delicados, quanto por enxergar o modo como cada artista se expõe em cena, tanto no compartilhamento de suas dores: seus trabalhos são traduções dessas experiências comuns entre nós, mulheres negras. Fui reconhecendo os diversos pontos em comum desses trabalhos: como cada uma performa as estratégias de embranquecimento para existir, a inadequação a um modelo de feminilidade, o corpo de exploração/corpo commodities, o silenciamento e a invisibilidade, a hipersexualização e outros mecanismos do racismo e sexismo, debatidos nesses trabalhos. E apesar da repetição dos tópicos, a diferença nos agenciamentos movidos por cada uma das realizadoras.

São obras irmanadas naquilo que nós enfrentamos, para assim, em seu fazer, permitir a emergência dessas mulheres criadoras. Urgências artísticas que são, sobretudo, urgências de existência. São um fazer artístico que perpassa por uma necessidade de fala ou movimento – portas de represa irrompidas. Nascimento de um devir. Também morte: das camadas de representações que nos aprisionam. Do auto-ódio que nos comprime e deforma. Cada obra é berço e também campo de batalha. Florescer e resistência (essa palavra gasta pela violência vertical, que não deixa de nos assombrar).

Performar a máscara embranquecida a pulso sobre a pele negra; cobrir os cabelos crespos por fartos fios loiros, para, assim, tornar-se uma mulher, cabendo na gramática do gênero ou dos afetos; reencenar o corpo à venda, o corpo produto exportação; constranger a história; fazer ouvir os silêncios da voz calada à força, a ferro e liberar todo verbo tanto e muito até que os ouvidos tenham medo.

Estancado o primeiro movimento de expulsão dos tumores, saída da água parada, águas mais límpidas podem correr: celebrar as memórias daquelas que tiveram o nome negado, a humanidade negada. Corporifica-se a afirmação do direito ao amor, ao abrigo, ao cuidado, a ter colo e casa. Para tudo, a expressão do desejo – de produzir outro mundo, outros discursos sobre si, outras micropolíticas – que desfaçam camadas e camadas de velhas histórias e mapas definidores.

Essa cartografia se escreveu nas idas às salas de teatro, aos festivais de teatro ou mostras de performance negra. Essa cartografia se inscreveu por detrás dos meus olhos de espectadora, de curiosa. Nos incômodos que carreguei comigo de volta para casa. Se forjou num período em que mais explicitamente artistas negras ocuparam o espaço da cena, com suas presenças e mais fortemente com discursos sobre si – enquanto, olhavam intrincadamente para a coletividade. Foi tecida em diversas rodas de conversa em que estive, falando e ouvindo, guardando nos bolsos percepções, inquietações, recorrências. O que vos ofereço é uma deglutição.

As marcas temporais se iniciam com as rumações dos trabalhos *Isto Não É Uma Mulata* e *Sobretudo Amor*, como estradas que me conduziram ao encontro dessas outras mulheres e suas afetações. Esses frutos, que já dissequei nessa escrita, colocaram-me diante de um horizonte muito próximo, também às vezes distante dessas outras mulheres – ocupamos um território.

## 5.1 RASTROS POR ONDE PASSAMOS

A década de 2010 foi atravessada por mudanças velozes: começou esperançosa, com uma muito festejada ascensão da classe C e D. Uma expectativa de prosperidade. Era também um período de maior ambiência de participação política e democrática, caminhando junto com elevação do acesso de estudantes pretos e pardos ao ensino superior. Na cultura, era momento de construção de políticas de pulverização de recursos, através dos editais, chamadas públicas e mais artistas tinham acesso a recursos. Grupos artísticos conquistavam recursos para manter pesquisa permanente com remuneração, enquanto festivais se tornavam calendarizados e com condições de promover intercâmbio entre obras.

Se por um lado, o momento era novo, com mais distribuição de recursos, por outro, algumas distorções se mantiveram pouco alteradas, tanto pela aprovação nos editais de criação de obras ou circulação, quanto pelos aspectos de obras escolhidas para participação em festivais e mostras. Ainda mais, quando acrescentamos alguns marcadores de saída como gênero, classe, regionalidade.

Em 2015, mulheres negras vindas dos mais diferentes cantos do Brasil marcharam sobre o planalto Central, trazendo reivindicações diversas. Entre elas, a mais frequente: o genocídio da juventude negra. Se de um lado, havia um vento de prosperidade, por outro, os números de homicídios de jovens homens negros alcançavam níveis históricos. As mulheres negras também denunciavam sua ausência nos espaços políticos e econômicos de poder. E foram recebidas violentamente, com nível de repulsa tal que não parecíamos estar falando de um tempo em que havia uma mulher presidindo o país. Dali a alguns meses, essa mesma presidenta, Dilma Rousseff, sofreu o processo de impeachment e foi afastada do cargo.

Um dos primeiros atos administrativos do presidente Michel Temer foi fechar o Ministério da Cultura. Por todo país, ocupações de prédios públicos por artistas, coletivos e ativistas de direitos humanos. Ocupações com apresentações de músicos consagrados, eventos diversos que mantinham as discussões aquecidas e o encorajamento de organizar a resistência

àquilo que era classificado por muitos como um golpe parlamentar. Em meio a essa turbulência, o estupro coletivo de uma garota periférica de 16 anos por 32 homens foi um outro duro golpe por sobre as mulheres. E tudo era uma dor que se misturava. Sim, tudo.

Nos anos seguintes, com o impeachment da Presidenta Dilma e Michel Temer assumindo a presidência uma onda conservadora cobriu o país – tendo seu ponto máximo, os atuais anos de governo Bolsonaro. Se havia uma política cultural se consolidando, aos poucos, foi havendo um desmonte dos avanços conquistados e da distribuição dos recursos, de modo concomitante à desqualificação da atividade artística. De igual modo, no ambiente acadêmico, mais especificamente junto às universidades públicas, que sofreram constante ataque tanto no campo das interferências à autonomia, quanto expressivos cortes no orçamento, especialmente no ano de 2021, além da produção de notícias falaciosas, descreditando a imagem das instituições junto à opinião pública desde o início da gestão Bolsonaro. A jovem democracia brasileira sofre ataques diversos, desde a suspensão dos espaços de participação política como os conselhos e conferências, bem como as provocações diárias dos partidários da extrema direita brasileira, insuflando ideias golpistas e truculentas.

E a arte, em meio a tudo isso, urge de ser política. Porque há um conjunto de demandas das mais diferentes ordens que provocam uma produção, que dê vazão a algumas urgências. A partir da segunda metade dos anos 2010, as discussões em torno das identidades alcançaram a arena pública, por via das redes sociais, das obras de entretenimento de massa e das próprias discussões políticas. Concomitantemente, os festivais, que foram minguando com a perda dos recursos, precisaram ser permeáveis a obras de artistas que anos antes, talvez não estariam em suas mostras. Ficaram mais atentos a receber obras de mulheres negras, bem como de outros corpos dissidentes (trabalhos de artistas trans, artistas indígenas, pessoas com deficiências entre outros).

Cresceu também o número de mostras mais focadas em circular e visibilizar a produção especificamente de artistas negras – reconhecendo que nos eventos, não-racializados, a exclusão da presença de pessoas negras e suas produções artísticas foi um traço histórico ou essa presença se deu em número minoritário, continuamente, de modo histórico e velado.

Entre os eventos realizados no período dessa pesquisa, destaco a realização do *Fórum Obirìn - Mulheres Negras, Arte Contemporânea e América Latina*, em Salvador, em 2018, o qual vivenciei de perto com apresentações dos meus solos, bem como acompanhando as discussões, performances e trocas. Algumas das mulheres entrevistadas nesta pesquisa, pude conhecer o trabalho por meio do Fórum, assistindo a suas apresentações ou falas: Laís Machado,

Jack Elesbão, Keila Serruya Sankofa e Ana Musidora. Também citar a *Mostra Nova Dramaturgia Melanina Acentuada*, idealizada e com curadoria de Aldri Anunciação, do qual também participei como artista em duas edições e lá pude assistir ao espetáculo *Sete Ventos*, de Débora Almeida, entrevistada aqui. Nesse ponto, é importante reconhecer a importância das políticas culturais, especialmente dos editais que oportunizaram acesso de artistas e produtores culturais a recursos, tornando possível a realização de eventos como estes citados.

É nesse território que pisamos. Levantamos as obras, que são urgência de existências: de denunciar as tantas camadas de violência cotidiana, de opressões políticas, a vontade sensível de poder criar suspensões no tempo – na velocidade, na intensidade, na agressividade dos dias e das palavras. Nesse território nos encontramos e nem sempre é pacífico ou festivo. Há disputas, discordâncias e embates – não um mundo idílico onde todas as mulheres negras são e querem uma única coisa. Nas universidades, maior presença de estudantes e pesquisadores permitiu o surgimento de pesquisas que olham para essas obras – tais como essa, que aqui apresenta seus resultados e percepções. De forma semelhante, os encontros realizados nos espaços de compartilhamento de conhecimento criaram as condições para uma maior circulação de obras de mulheres negras, bem como maior visibilidade desses trabalhos artísticos. Também um *boom* no mercado editorial brasileiro<sup>141</sup> ampliou a tradução de obras de pensadoras negras da Diáspora e a publicação de autoras negras brasileiras nos últimos anos.

Então, mesmo com toda escalada conservadora e indicadores sociais negativos, que apontam para o recuo das conquistas sociais das primeiras duas décadas desde século, as vozes de mulheres negras ecoam em espaços de produção de conhecimento e de expressão. As discussões sobre representação alcançam o espaço público, virando até jargão, atendendo a uma agenda política internacional<sup>142</sup>; contudo essas discussões se dão numa perspectiva mais ingênua, em que a presença resolveria os problemas e disputas de pautas, defesas e do próprio compartilhamento do poder.

---

<sup>141</sup> O mercado editorial brasileiro percebeu o interesse do público por obras de autoras e autores panafrikanistas, bem como por obras de ficção e não-ficção de escritoras e escritores brasileiros, que vêm se destacando nas premiações mais relevantes, cujas obras têm figurado constantemente entre as mais vendidas. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/em-2020-mercado-editorial-viveu-boom-de-autores-negros-mas-ainda-falta-diversificar-cadeia-de-producao-do-livro-24811565>. Acesso em: 30 ago. 2021.

<sup>142</sup> Os movimentos de mulheres negras na diáspora trabalham para o reconhecimento da desigualdade de oportunidades que o racismo e o sexismo geram desde a década de 80. Um espaço relevante foi a Conferência Mundial sobre a Mulher, em Beijing (China), em 1995, o que gerou documentos reconhecendo as desigualdades entre mulheres negras e mulheres brancas. A participação das mulheres negras nas Conferências da ONU, que gera documentos e compromissos nos âmbitos internacionais, fomentando a construção de políticas públicas, envolvendo secretarias, conselhos de direitos – que tem baixíssimo orçamento, mas abrem campo para formulação de uma pauta de direitos – contribuíram para retirar da invisibilidade as reivindicações das mulheres negras. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/GYt9tjpSqnHgy6tV7JF8D6c/?lang=pt>. Acesso em: 29 jun. 2021.

É preciso reconhecer que mulheres negras alcançam alguns territórios de visibilidade, que até alguns anos eram pouco acessíveis. Porém essa permeabilidade se dá no momento de uma espécie de agonia de algumas mídias ou do próprio mercado da arte por sobrevivência – a saber a descontinuidade na efetivação de políticas culturais tanto no nível nacional, como no nível estadual, juntamente com uma própria crise global nos meios de comunicação de massa com o avanço das redes sociais. Com a fragilização das políticas culturais e, conseqüentemente, da cultura, os editais ficaram cada vez mais escassos e houve esvaziamento dos patrocínios, inclusive, pelo próprio contexto da pandemia. Nesse cenário, as presenças negras tiveram sua entrada autorizada apenas no final da festa, quando já não há mais a abundância do que compartilhar ou como um último sopro de renovação.

## 5.2 TRACEJAR DA CARTOGRAFIA

Essa cartografia se fez em um trânsito por entre festivais, mostras e encontros de performance negra. Nesse caminhar pelos eventos, sobre meu olhar de pesquisadora se justapuseram outras funções: a artista, a jornalista, a gestora de comunicação, a dramaturga. E assim, nesse percurso, os trabalhos dessas mulheres foram reverberando tanto em reconhecimento do teor de suas falas, quanto em indagações sobre o que gostaria de perguntar. A cartografia foi feita a partir da deglutição desses encontros com espetáculos, coreografias, performances – sem desejar delimitar um horizonte de uma única linguagem ou estilo específico de trabalho. As conexões aqui se dão pela posição das criadoras nestes trabalhos: implicadas na cena, tanto na presença quanto na concepção dessa obra e agenciamento de sua realização. A alguns trabalhos não pude assistir presencialmente, por questões geográficas, mas me chegaram as indicações para conhecer a obra, por amigos e colegas, que enxergaram as intersecções com o que vinha buscando nesta pesquisa. Então, a cartografia se forma a partir da navegação nesta paisagem, pelo encontro com pontos que convidaram a buscar mais informações, querer escutar mais vozes – uma paisagem que, sobretudo, ofereceu espelhos que permitiram ver e compreender o campo e as minhas próprias obras dentro dele.

Em 2020, quando já estava há um mês no contexto da pandemia, com a rotina num processo de adaptação ao isolamento social, iniciei o contato com as artistas para agendar conversas, a partir de um conjunto de perguntas que remontavam ao entendimento das criadoras sobre identidade, seus processos criativos, a relação com o mercado e como suas obras transformaram em estética suas experiências e desencadearam transformações que afetaram o

lugar que ocupam no mundo. Em abril daquele ano, agendei conversas com Laís Machado (BA), Priscila Rezende (MG), Débora Almeida (RJ), Renata Felinto (SP), Keila Serruya Sankofa (AM), Ana Musidora (SP) e Jack Elesbão (BA). Era um período de muitas incertezas, com toda suspensão provocada pelo isolamento social e adaptações necessárias para viver e sobreviver naquele momento, ainda sem perspectivas de amparo pelo Estado. Eram encontros com pontos de passagem de conversa, mais que uma entrevista com perguntas objetivas – inclusive, porque algumas respostas traziam afetações que se desdobravam num diálogo entre nós.

Ainda compõe a cartografia outra criadora, que não foi entrevistada no período de isolamento em 2020, mas que foi acessada de modo alternativo. Ainda em 2017, propus uma entrevista com a performer Michelle Mattiuzzi, que não concede entrevistas para pesquisas acadêmicas por uma postura política. Por essa razão, em 2020, pedi que pudesse acompanhar como ouvinte sua *Oficina Pensamento Negro Radical*, realizada dentro da programação do Festival Cachoeira DOC. Durante três encontros, pude acessar o pensamento crítico da artista e as reflexões que emergiram do referencial bibliográfico apresentado nessas aulas. Muito desse conteúdo agregou reflexões e aproximação com pensadores cujo pensamento foi bastante útil na fundamentação do primeiro capítulo desta tese.

O que apresento aqui se configura numa dramaturgia cartográfica, como um desenho de um território existencial ou campo de batalha. Uma cartografia que dramaturgicamente apresenta a paisagem, seus desvios e caminhos, também as imagens construídas dentro das obras das artistas e em nossas conversas. Trata-se de uma cartografia e uma experiência de transcrição, a partir de como as obras dessas realizadoras me atravessaram, bem como guardando as características, simbologias e discursos realizados nestes trabalhos. Cada artista se configura como uma estação, com uma ambientação que se afina com suas realizações, mas também referências ao contexto no qual se deu nossa entrevista (o texto encenará as interrupções, as emoções presentes naquele momento, o desafio das mulheres que são mãe solo, no momento do isolamento social, o agravamento da pandemia em territórios como Manaus, entre outros pontos que impactaram diretamente nas entrevistas). Essas marcas estão presentes na dramaturgia, como um traço desse tempo histórico.

As personas que figuram nesta dramaturgia são as criadoras, falando suas palavras, extraídas da entrevista (que estão disponíveis na íntegra nos anexos dessa tese). As reflexões feitas no âmbito das entrevistas estão reposicionadas, enquanto cena – ou melhor dizendo, deglutição das performances dessas criadoras. Assim, tudo que é falado como atriz, bailarina,

professora, performer entre outros nomes que são atribuídos ao longo das paradas, dizem respeito às artistas – que poderão ser identificadas no nome da estação e nas referências, através de notas, situando as obras e resumos dos currículos de cada criadora. Tudo aquilo que se apresenta como fala, monólogo foi extraído das entrevistas, apresentando-se em forma dramática – possibilitando adensamento das falas e forma de edição. Ou seja, nos momentos de monólogos, o que se lerá é uma citação direta das falas e pensamentos das artistas cartografadas.

Nesse sentido, retomo o conceito de cartografia, como define Suely Rolnik (2016), aponta para as micropolíticas: os agenciamentos que o corpo faz, os afetos não subjetivados, uma multiplicidade que não forma um todo e não tem essa intenção. As obras das artistas se entrelaçam com as minhas na proximidade e na diferença: e são esses os nós que amarram as costuras dessa cartografia. Ela se configura das tessituras que se deram nessas conversas, agendadas justamente no período de isolamento, antes de que a rotina de reuniões por videoconferências se estabelecesse à exaustão: era abril de 2020. A metodologia das conversas no distanciamento se impôs por meio dos encontros em vídeo, com tempos que variaram entre uma hora e três horas e trinta minutos de conversas. Apesar da aparente frieza do formato, esses encontros mantiveram o calor da confluência e das divergências de ideias – da justaposição dessas vozes – das reverberações de cada conversa em mim, cartógrafa.

Nessa espécie de dramaturgia errática, ato de transcrição, compreendo meu lugar de escrita como cartógrafa, como uma guia que conduz quem lê pelas paisagens: cada platô alcançado. Platôs que contêm nossos traços comuns, como cada uma criou a partir das imagens de controle que almejavam desmontar, da frequente precariedade das condições de produção, das experiências a serem transformadas. Cartografar como apresentar um mundo que se quer desmanchar – apresenta-se desmanchando (ROLNIK, 2016). Essa dramaturgia é exercício antropofágico.

### 5.3 DRAMA CARTOGRAFIA: AS OITO ESTAÇÕES

#### **Parada 1 – Laís Machado<sup>143</sup>: Mulher Hipérbole**

Espaço cênico e ação: palco vazio, sem objetos ou elementos cênicos. Também o espaço da plateia, que fica sem assentos. Quando o público entra, não se dá conta que uma das performers está num dos cantos, com fardamento verde, tal qual as milhares de trabalhadoras de Serviços Gerais de prédios públicos no Brasil. Sem que os espectadores se deem conta, ela limpa o espaço com discrição e subserviência. Limpa sob os pés dos espectadores. As portas do espaço cênico ficarão abertas para que o público possa entrar e sair quando quiser, sem determinações de início ou fim – o que acontecer ali será dramaturgia, sem tempo pré-determinado para o aplauso, o urro, a vaia que já se explicita no cotidiano. O público não nota que a mulher que limpa o chão é atriz, tem um rosto e esse rosto tem maquiagem, brilho, cores. Entra a *alárínjô*<sup>144</sup>, que consiste numa pessoa que dança e canta enquanto caminha – termo yorubano que foi apropriado pela criadora para designar seu fazer artístico. Ela está completamente despida e caminha pelo espaço cênico carregando sobre a cabeça um banco de madeira. Esse banco pode ser substituído por uma lata de água. Poderia ser um tabuleiro de frutas e alimentos. Pode ser uma família inteira que cria com um salário único e, frequentemente, mínimo. Pode ser a pirâmide socioeconômica brasileira, ou latino-americana, ou de toda América, ou de todo planeta. Ela suporta o peso. É importante que o banco seja

---

<sup>143</sup> Laís Machado, artista do corpo transdisciplinar, alárínjô, negra e feminista, é natural de Salvador - BA, Brasil, onde vive e trabalha. Desenvolve projetos autorais nas artes cênicas, performance-arte, instalação, fotografia e audiovisual. Explorando os limites do corpo atlântico, investiga o transe e fluxo como meio de produção de presenças. Em 2017, fundou com o artista Diego Araújo, a Plataforma ÀRÀKÁ, que tem estabelecido conexões entre artistas experimentais negros diaspóricos e africanos. E, em 2018, idealizou e coordenou o Fórum Obìnrín – Mulheres Negras, Arte Contemporânea e América Latina.

<sup>144</sup> Alárínjô é o termo yorubano, apropriado pela multiartista Laís Machado, traduzido pela própria como aquele que dança e canta enquanto caminha. Na entrevista, Machado fala sobre como o termo satisfaz uma necessidade de apontar uma outra perspectiva para a noção de performer, que já não lhe satisfazia. Ainda que na própria entrevista, a artista aponte que vem refletindo sobre o emprego desse próprio termo, aqui ele será a marca que situa sua figura e produção artística e crítica.

grande, pesado, para que não haja representação do peso – o peso está e ele cai. E quando ele caia, desperte os sentidos do público.



Figura 23. Laís Machado em *Obsessiva Dantesca*. Créditos: Taylla de Paula (2016)

É nesse cair, que o público poderá ter escolhas: auxilia a alárinjó, carregando junto aquele peso ou deixa que ela sustente o que suporta. É essa queda também que pode causar pequenos acidentes, algum descontrole. O acontecer dirá o que ocorre. A cada vez que o banco cai, escolhas poderão ser feitas: agir ou assistir.

As duas mulheres-presenças estão ali em cena, povoadas de outras mulheres. Contudo, naquele encontro, só elas falam – embora se demorem a fazer. Para isso, de modo algum há pressa. A palavra virá pela necessidade.

O banco passa a cair tanto que se torna ameaça. Precisa assustar. Para a outra atriz, ela se torna tão invisível por ser servil, que seus objetos podem também ser arma: pano de chão passa ser chicote. A vassoura-arma apontada para os rostos que assistem. Até que, assim como a outra, pode se despír para vestir-se de um modo que possa ter voz. A essa altura o público já reconhecem que elas existem.

**Alárínjó** (pega o microfone)<sup>145</sup>: Esta é uma presença. Infelizmente vocês me notaram apenas pelo medo. Que bom, porque, apesar disso, não passei despercebida. Eu vim aqui neste lugar chamado teatro para existir. Existir com vocês. Existir com você. Em relação. Em expressão: minha existência só se satisfaz se posso me expressar verdadeiramente. Assim, aqui no corpo, diante de vocês, com vocês. Mas eu não vim aqui cuidar de vocês. Eu não quero cuidar de vocês, nem servir. Eu vos digo que não me destinarei mais para isso. Nem darei longas pausas na vontade de existir. Estou aqui com todos os meus sentidos, sentimentos, mágoas, alegrias, dores e memórias. Em relação.

*Ela enche seu copo de vinho. E aponta para o público como quem oferece, tal qual Bacante, que anseia por desmedida; o sacrifício ali será permitir-se à escuta. Todos bebem. E enquanto isso, a alárínjó deita-se no banco, trazendo consigo um espéculo, que introduz na vagina e se mostra.*

*A outra atriz, enquanto isso, secava o corpo, que banhou em produtos de limpeza das marcas mais variadas: desinfetante, amaciante, óleo de peroba. O odor toma conta do ambiente e se mistura ao cheiro doce do vinho. Tudo um só. Cheiro. Agressivo e ostensivo. A vagina da alárínjó Obsessiva Dantesca<sup>146</sup> é exposta.*

**Atriz-pesquisadora** (toma pergunta de voz aberta, sem microfone): Mas o que você está fazendo? Sua arte é feita então de exhibir suas entranhas?

*E ri. Pois sabe que sim. A pergunta foi só retórica. Pega da garrafa de água sanitária. E bebe. Mais cheiro.*

**Atriz-pesquisadora:** Aqui tudo é cruel.

**Alárínjó:** Eu invento. Eu preciso inventar a minha língua e o que faço todos os dias. Não abandono o que invento. Vou carregando. Mas invento. Essas entranhas aqui carregam dor, perdas, hemorragias. Sugiro que guardem sua pena e piedade. Não é

---

<sup>145</sup> Proponho aqui um diálogo entre a abertura do espetáculo *Isto Não É Uma Mulata* e *Obsessiva Dantesca*, de autoria e performance de Laís Machado, cuja estreia ocorreu em 2016, no Espaço Cultural da Barroquinha. Na oportunidade, prestei assessoria de imprensa da temporada de estreia e acompanhei um dos primeiros ensaios do trabalho.

<sup>146</sup> *Obsessiva Dantesca* é o espetáculo criado e atuado por Laís Machado, com direção artística de Diego Araújo, cuja estreia ocorreu em 2016. A obra propõe um espaço de ritualização das obsessões políticas, existenciais e filosóficas, mesclando duas estruturas estéticas: o show e o rito - a performer vai expondo temas e situações-tabu referentes à condição da mulher negra através de representações, músicas autorais e improvisação, ao mesmo tempo em que consome bebidas alcoólicas, que também são dadas pelo público, subvertendo a lógica da vulnerabilização da mulher mediante a embriaguez.

preciso. E nem quero definição, categorização. Eu só me mostro para que vejam e quem sabe se vejam: já olharam as próprias entranhas hoje?

*A atriz se aproxima da alárínjó carregando um espelho grande, com molduras douradas. Posiciona o espelho de modo que o público pode ver as entranhas da outra e também o próprio olhar.*

**Atriz-pesquisadora:** Quando foi que politizamos as nossas cicatrizes?

*Pausa.*

**Alárínjó:** Eu sei que eu descobri que era uma artista negra, trabalhando com os artistas brancos. O quanto a necessidade de sobreviver impacta a condição de se dedicar e no seu desempenho. Eu aprendi que era uma mulher negra quando entendi que o Feminismo que eu lia e até performava era branco. E percebi que havia tantas dores, tantas dores que eu era forte o suficiente pra falar.

*A alárínjó retira o espelho. A outra guarda o espelho. Afastam o público.*

**Alárínjó:** Conhecer bem de perto a violência obstétrica me fez querer falar, ainda que machucada. Falar antes que colocassem palavras na minha boca.

*Dá um gole na taça de vinho. Enquanto a outra atriz lança palavras soltas ao público, escritas em folha de papel: mulata, cabrocha, produto exportação, entre tantas outras.*

*Como microfone nas mãos, a alárínjó fala em improviso: conta até 32, apontando os homens presentes, faz ciranda com as mulheres negras que estão na plateia, canta músicas, expõe histórias... Pura abertura pro devir. Para o que o vinho suscita, para o que emerge ali no encontro com as pessoas. Do que brota de si.*

**Alárínjó:** Eis que há uma expectativa em torno do que eu vou falar. Sobre o que eu vou e devo dizer. Do que eu vou e devo fazer e quais devem ser os limites da minha arte. E a cada evento, como este aqui, pergunto-me se me convidaram pela qualidade do meu trabalho ou pela agenda de ter que incluir pessoas negras. Expectativas...expectativas... expectativas... o fato é que a motivação para colocar o corpo aqui nesse centro, nessa roda vem quando o incômodo pesa. Pesa tanto que preciso me colocar em movimento, em expressão. E devo dizer que em grande parte do tempo, eu estou incomodada: eu ainda preciso brigar pra existir.

*Ela bebe mais vinho. E mais vinho. E mais vinho. E fala. Fala. E canta. E dança. E vai atiçando as taças de vinho ao seu redor. Cacos e cacos e cacos. Ela ao centro. Ela dança.*

**Atriz-pesquisadora:** Eu lembro que quando te conheci seus cabelos ainda eram tímidos. Eles ainda represavam a força das águas torrentes que jorram sem medo de romper

barragens. De arrastar mortos. Olho para você e me irmano além da mesma tez parecida e da verborragia muita. Pra além dessa identidade território criado para a gente recuperar a alguma raiz que se perdeu no tempo. O bonito é ver que seus cabelos desabrocharam e dele saem águias, que te levam para além das águas.

*Toca As quatro estações de Vivaldi. A luz toma tons de lilás e dourado, como um fim de tarde.*

**Alárínjô:** Essa música foi a primeira experiência que tive com arte. Num toque de telefone, polifônico. Foi a primeira vez que senti uma experiência de beleza que toca e a gente só sente. Pode ter sido o nascimento da tal águia escondida em minha cabeça, por dentro das águas. Eu carrego contêineres com as minhas enchentes. Eu entro em cena para algo morrer: chegou a hora de dizer adeus à Obsessiva Dantesca, que também é dizer adeus a um tanto de violências que me forjaram voraz. Pari, cresceu, foi filha e morreu. Nasceram outras. E enquanto eu existir e houver ânsia, virão mais. E as criações que vão passando vão virando ancestrais. Alçando voos.

*A luz revela os cacos. A alárínjô dentro. A atriz fora.*

*A atriz-pesquisadora vai até a sua lata, de onde retirou as palavras e tira dali de dentro uma lata de Coca-Cola. Abre. O som ecoa. Sede é nada. Bebe um gole. E se aproxima da alárínjô.*

*Ela titubeia de sair. Está ilhada pelos cacos.*

**Alárínjô:** Existe um projeto de isolamento para nós. E a língua parece que fez e faz um bom trabalho com isso. Eu escolhi ser alárínjô como uma invenção e também para lembrar o que esquecemos. E nessa busca de lembrança, me espriar até onde outras parecidas conosco possam se encontrar e trocar.

**Atriz-pesquisadora:** Trocar sem romantismo de oásis, de uma paz perfeita. Mas saber que os encontros são possíveis e que temos mais de proximidade do que distância. O que quebra o isolamento é o movimento. Vem.

**Alárínjô:** Sou de ossos e carne. E se cortar? Essa quase ilha é segura. Será?

**Atriz:** Passa por cima e se houver corte, em segundos ele será só memória. Seu medo é ilusão, que eu sei. Sua natureza é de expandir.

*A atriz passa a lata do refrigerante. A alárínjô bebe. Amassa a lata. Joga pra cima. Com a ajuda, encontra o equilíbrio e sai. O público já há muito é de novo público.*

*A luz vai apagando em resistência. Nesse instante, é possível ver que a alárínjô tem nos olhos duas lâmpadas acesas. Ela está sentada. E ouve-se som de águas. Águas diversas.*

**Texto dito em off:** Aquela memória para mim é extremamente feliz, é a memória de infância. Porque foi a época que faltava luz direto. Estava tendo aquele racionamento de

energia e tal, só que nos bairros periféricos. Você não fazia o racionamento porque queria. Mas no Nordeste desligavam a luz. Então, na minha infância, quando eu era criança, eu adorava quando faltava luz. Era um momento que juntava todo mundo na sala. Era o momento que minha avó fazia sombra com a vela. E eu aprendi a fazer sombra com ela... Então, assim, quando eu cresço e penso política, sobre isso... é claro que eu entendo a precariedade daquela situação. Eu entendo é a sacanagem política que implica naquilo ali, a sabotagem política. Eu entendo mil questões. Mas ali quando era criança, era só bom. Eu não tinha acesso a esses outros elementos que estavam atravessando aquela experiência. Eu só tinha o quanto eu gostava daquilo. Então querendo ou não, fazer *Quaseilhas*<sup>147</sup>, me colocar em contato de novo com essa memória, era me lembrar também desse aspecto. É registrar de novo nesse corpo, ou reencontrar nesse corpo o registro da alegria de estar ali com aquelas pessoas. Mesmo que seja possível politizar tudo isso, existe também o registro que é alegre. E isso coloca o meu corpo mais ativo. ‘Olha! Que lembrança feliz da minha infância’. Não apenas uma infância de privações e sabotagens funcionais, estruturais, sabe? Acho que eu vou ficar com essa. Olha a lembrança do afeto, sabe?

*Escuridão total. Acaba. Palavras. Cacos de vidro. Possíveis cortes.*

*Toca música de improviso. Mulheres tocam juntas. Só mulheres realizaram este espetáculo. Lá fora, na primeira parede que o público verá ao sair, como que pixado: “qual é a arte que vocês esperam de mulheres negras?”*

---

<sup>147</sup> *Quaseilhas* é a primeira obra cênica brasileira integralmente em Yorùbá, com concepção, direção e oríkì's de Diego Pinheiro (*A Bunda de Simone, Oroboro e Arbítrio*). Laís Machado atuou neste trabalho.

## Parada 2 - Priscila Rezende<sup>148</sup>: Passeio pela unidade intensiva de tratamento

A ação se dá na frente da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Ouro Preto. Dali se veem as montanhas em torno da cidade, seu vale e frente da Igreja, uma das Sete Maravilhas da Expansão Portuguesa no Mundo. Ora pois...

Há cruzeiros brancos pintados no chão do pátio<sup>149</sup>, criando uma espécie de estampa por sobre o cimento secularmente batido. Há também quatro estações por onde a performer vai passar:

Uma estação das painéis de alumínio<sup>150</sup>.

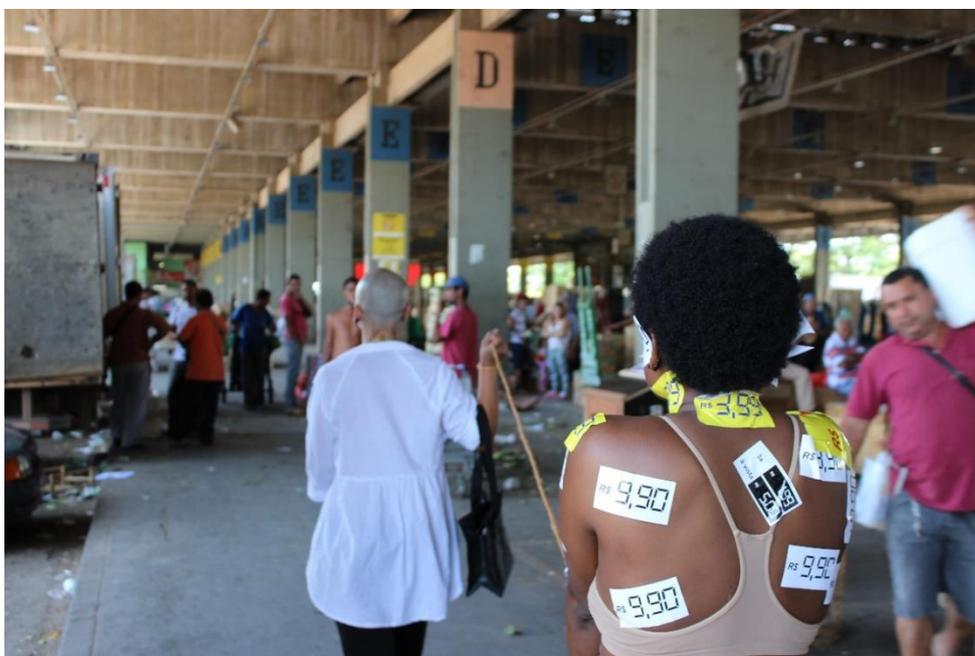


Figura 24. Priscila Rezende na performance *Barganha* (2014). Créditos: Marcelo Balotto

<sup>148</sup> “Priscila Rezende é nascida em Belo Horizonte, 1985. Vive e trabalha em Belo Horizonte. Raça, identidade, inserção e presença do indivíduo negro e das mulheres na sociedade contemporânea são os principais norteadores e questionamentos levantados no trabalho de Priscila Rezende. Partindo de suas próprias experiências, limitações impostas, discriminação e estereótipos são expostas em ações corporais viscerais, que buscam estabelecer com o público um diálogo direto e claro. A artista propõe ao público partilhar e ser confrontado por diferentes realidades, de forma a deslocá-lo de suas posições de conforto e a questionar prerrogativas cristalizadas. Priscila é graduada em Artes Plásticas pela Escola Guignard-UEMG (Belo Horizonte, Brasil) com habilitação em Fotografia e Cerâmica”. Site da Artista: <http://priscilarezendeart.com/#trabalhos>. Acesso em 29 jul. 2021.

<sup>149</sup> Em referência ao trabalho *29 de novembro de 1781*, da artista, que rememora a viagem do navio negreiro Zong, do qual 133 pessoas escravizadas foram atiradas ao mar por conta de falta de água potável. A obra revisita a memória do tráfico atlântico.

<sup>150</sup> Em referência à performance *Bombril*, na qual por uma hora (tempo que ficou sugerido nessa cartografia para as demais ações) a artista esfrega seus cabelos em painéis de alumínio. O nome *Bombril*, famosa marca brasileira de palhas de aço, integra a lista de apelidos pejorativos dados aos cabelos de mulheres negras no Brasil.

Outra estação com penteadeira, escova de cabelo, maquiagem e espelho<sup>151</sup>.

Outra estação com um adereço de cabeça com penas e brilho, também a palavra *Mulata*, com letras adesivas para o corpo<sup>152</sup>.

E por fim uma última estação, com tinta preta e uma bacia com água<sup>153</sup>.

As estações não são nomeadas. Elas trazem consigo o necessário para que a performer possa desempenhar sua ação. Em torno de cada estação, caixas de som pequenas, num tamanho que gere potência sonora para serem ouvidas com nitidez, dispostas de modo que causem um efeito sonoro de proximidade. O som precisa gerar sensação de proximidade com o público que irá ouvi-lo, dentro de cada estação.

As estações serão ocupadas em momentos distintos pela artista.

O público poderá se deslocar pelo espaço, no decorrer do acontecimento como um todo, que deverá durar algumas horas. Será possível aproximar-se de cada estação, quando a performer nela estiver.

A performer vem despida e com as mãos amarradas sendo trazida por duas pessoas vestidas, um homem e uma mulher com roupas estilosas. O corpo da performer carrega etiquetas amarelas com preços: valores diversos sempre terminados em 99. Eles percorrem com ela o caminho até o centro do quadrilátero. Mercam cantando versos de *A Carne*, canção composta por Seu Jorge, Ulises Capelleti e Marcelo Fontes do Nascimento, imortalizada na voz de Elza Soares: “A carne mais barata do mercado é a carne negra/ A carne mais barata do mercado é a carne negra/ A carne mais barata do mercado é a carne negra”. O tom é de mercar, vender. Lembrar como tudo começou.

Percorrem o caminho sem pressa, para que ela possa ser vista, avaliada: vale a pena? Até que a deixam no centro do pátio. Soltam suas mãos. As amarras ficam ali em seu entorno. Ela para. Olha em volta. Respira e começa a retirar os preços do seu corpo.

O sistema de som inicia seu trabalho. É a voz da performer. Sempre será a voz da performer ecoando nessas caixas, em volta do público:

---

<sup>151</sup> Cita a performance *Deformação* (2014), em que a artista se senta diante de um espelho e se maquia. “Gradativamente a relação antes estabelecida com o espelho e a imagem nele refletida é alterada. Há uma espécie de estranhamento diante desta imagem, e com uma escova o cabelo é esticado, moldado, de forma agressiva, desesperada, provocando, assim, uma espécie de deformação dessa imagem refletida no espelho”. Disponível em: <http://priscilarezendeart.com/projects/deformacao-2015/>. Acesso em 29 jul. 2021.

<sup>152</sup> Aqui referência à performance *Vem pra ser infeliz* (2017), na qual a artista samba ininterruptamente até à exaustão, utilizando a máscara de Flandres.

<sup>153</sup> Alusão à performance *Purificação* (2014), na qual a artista pede que o público escreva em seu corpo palavras pejorativas usadas para se referir a pessoas negras. Ao final do trabalho ela se banha e apaga as palavras que foram colocadas sobre seu corpo. Como uma purificação.

**Performer**<sup>154</sup>: Eu sempre gostei de tudo que era sobre arte. Sempre gostei de desenhar. Minha mãe trazia papeis do trabalho dela e levava pra casa, pra eu poder desenhar. Quando eu fiz uns 11 anos, comecei a fazer teatro na escola. Depois até fiz aula de Jazz. Eu sonhava em ser bailarina. Minha tia professora trazia revistas em quadrinho para casa e eu gostava de ler, de desenhar as histórias. Sempre que eu estava muito, muito só, eu desenhava. Eu sonhava em ser estilista, atriz, bailarina, modelo... eu queria ser tudo. Depois eu comecei a fotografar... a querer capturar o mundo. A enquadrar. Aí eu tentei, tentei tanto entrar na universidade... e perdi, e perdi e perdi. Achei que nunca conseguiria. Minha mãe me disse assim: “Eu nunca vi ninguém vencer na vida fazendo o que você quer fazer”.

Quando ela termina de retirar todas as etiquetas, aquelas duas pessoas, agora trajadas com roupa elegante e neutra, aproximam-se trazendo uma bata solta e uma saia larga, rodada cobrindo até os pés. Ajudam a performer se vestir. Amarram um pano da costa em sua cintura. Soltam seus cabelos e a acompanham até a estação das Panelas, que fica na esquerda alta do pátio. Lá chegando, eles se afastam. A performer encontra várias painéis. Examina cada uma, observa suas formas. Aos poucos solta seus cabelos – ouriça, melhor dizendo. Aos poucos, ela vai pegando cada uma das painéis e esfregando em seus cabelos: ela aia as painéis com os próprios cabelos. Esfrega em intensidades diversas. Fecha os olhos. Absorve-se no gesto. No esfregar seus cabelos nas painéis que recebeu.

Nesse momento, o público poderá se aproximar, ver de perto. Sem tocá-la ou tentar uma conversa. Ela tem os olhos fechados por estar absorva no seu esforço de explicitar a metonímia: o cabelo bombril, de palha de aço. O público enxerga a piada que se habituou a fazer. Ela esfrega muito. Às vezes forte. É visível que seus braços cansam. Que os dentes travam, brota raiva. Brota cansaço. Ela sua. Vez ou outra ela abre os olhos e por trás das eventuais lágrimas, pode ver.

---

<sup>154</sup> As falas que serão designadas como da **Performer** são trechos próprios das falas de Priscila Rezende, em entrevista, que foram editados para esta forma dramatúrgica.



Figura 25. Priscila Rezende na performance Bombril. Créditos: Priscila Rezende

Depois de um tempo da ação sendo desempenhada, as caixas de som começam a emitir algumas memórias da performer. Texto que sai da caixa na voz da artista:

**Performer:** Eu precisei trabalhar como operadora de telemarketing. Aí consegui uma vaga para trabalhar de madrugada, que me parecia ser o mais tranquilo e não atender um volume de 200 ligações por expediente. Eu pegava no serviço da meia noite até às 6h da manhã. E às 14h, tinha a única disciplina da graduação para Performance. Eu não queria dormir na aula... e depois de quase três meses de trabalho, eu pedi demissão. Eu encontrei na performance a possibilidade de externalizar as coisas que me incomodavam. Eu não tinha a mínima noção de como me expressar sobre minhas experiências.

**Performer:** Quando eu comecei a fazer a performance, não tinha ainda muita consciência racial. Eu fui fazendo e aos poucos entendendo minhas memórias. Lembrando de coisas que aconteceram comigo desde muito pequena, desde os cinco anos... até a faculdade... fui aprendendo a dar nome: racismo. Cada vez mais que eu descobria, mais eu trazia pra performance. Foi nesse lugar que eu encontrei um jeito de

não me silenciar. Eu não sabia que eu era silenciada, quando eu era mais nova. Mas eu era. E aí eu fui vendo o quanto havia de coletivo nisso. Nessas coisas que eu ouvi, de brincarem que nosso cabelo é palha de aço. Fui querendo com meu trabalho fazer pensar sobre essas microagressões...

**Performer:** Eu nunca pensei que eu iria longe fazendo isso. Que tanta gente ia ver. Ia se afetar, se identificar. Ia reconhecer isso como coletivo. Nunca pensei que ia fazer por tanto tempo esse trabalho e andar por tantos lugares com ele.

**Performer:** É difícil você ser uma pessoa negra artista e viver no Brasil, porque a sociedade não acredita que uma pessoa preta possa estar fazendo arte. A nossa sociedade acha que a gente é ignorante, que a gente não é intelectual, que a gente não é capaz. Eu entendo minha mãe achar que eu não iria longe fazendo arte. Ela viveu numa casa em que o pai dela não permitiu que estudasse: lugar de mulher é cuidando da casa. Ela só cursou até a quarta série. Eu entendo ela olhar pra mim e não acreditar que eu poderia ser artista e viver bem com isso.

O tempo da ação durará em torno de uma hora, entre ela ariar cada uma das oito painéis em torno de si. Como um estado meditativo. Com toda sua presença dilatada. E o texto se repetirá ao longo do tempo. Sua voz capturada flui serena, apenas conta. Apenas lembra.

Quando se alcança o tempo estimado, os dois outros performers-assistentes ressurgem. Trazem consigo um vestido preto, alinhado, bem cortado e acinturado. Eles erguem a performer, auxiliam na troca das vestes. Agora sem violência, sem intimidação aparente. Conduzem a performer até a segunda estação, posicionada na direita alta do terreiro. Lá onde fica a penteadeira, os produtos de beleza, pentes, espelho. Um deles traz uma cadeira para que ela possa se sentar.

Assim, ela se senta e se vê diante do espelho. Cabelo desganhado e bagunçado de tanto tempo esfregando as painéis, lustrando o alumínio. Machucando-se. Agora ela poderá enfeitar-se. Começa a lentamente maquiar-se, preparando a pele – nota-se que a maquiagem não é adequada para sua pele retinta. A maquiagem é desastrosa e forma uma camada aclarada sobre seu rosto. Ela lentamente se maquia. Cobre as imperfeições e seu rosto vai ficando mais claro, um tanto acinzentado. Tenta diminuir a largura dos lábios. Maquia os olhos. Encontra o pente

e começa a pentear os cabelos. Repetidas vezes penteando, escovando, tentando esticar, alisar, fazer caber o volume numa pequena presilha. Escova o cabelo tanto até que... aqui novamente se machuca. Os fios de cabelo caem sobre suas costas. Ela está cansada. Não desiste.

A ação será desempenhada por uma hora. Repetidas vezes aclarando a pele. Alisando o cabelo. Tentando caber. A caixa de som novamente emite trechos de fala da artista:

**Performer:** Mas não é a gente porque não era só porque tinha muitas meninas no Brasil, e não davam para todas serem paquitas. Porque a gente... um cabelo preto... porque se fosse você branca, dava pra no máximo você descolorir o cabelo. Mas não... porque a gente era preta. Era a construção... sabe? Uma construção muito sutil de auto-ódio. Como a gente era criança, a gente não tem a consciência e racionalidade para entender que era um auto-ódio, sim. Mas hoje eu entendo como era um auto-ódio e como isso é cruel para quem nunca falava.

Tipo assim, quando eu era criança, eu e as minhas amigas, a gente brincava muito de sermos paquitas e de imitar também cenas de novelas. A gente botava tudo o que a gente achava na cabeça. Um colocavam toalhas, outras colocavam lençóis. Quanto maior o pano, mais comprido seria o cabelo. Ninguém nunca chegou pra mim pra dizer “você tem que ser assim ou assado”. Mas não precisava. A gente ligava a TV e via o que era bonito, o que era sucesso. Eu lembro a primeira vez que vi uma menina negra na TV... era no *Castelo Ratimbum*. Fora isso... era raro na minha infância.

**Performer:** Na escola, nós, meninas negras, geralmente estamos na lista das feias. Na adolescência, a gente nunca é a menina que os caras paqueram. Geralmente, a gente fica fazendo a amiga das brancas. A adolescência foi muito difícil. Porque é o momento que a gente começa a gostar das pessoas, a gente se apaixona e a gente quer ser correspondida. Foi quando eu comecei a me achar muito feia. Eu alisava meu cabelo, ele nunca crescia, sempre estava com marcas de rolinhos... parecia um lixo. Por mais que eu alisasse, ele estava sempre um lixo. Eu me achava horrorosa, vivia me comparando. Olhava para os caras e já sabia que alguns deles só ficavam com meninas brancas. Ou com

negras muito claras, com cabelos cacheados. Eu só me olhava no espelho de manhã. Na hora de ir pra escola. Quando eu faço esse trabalho, dói. Porque movimenta muitas dessas feridas. Cansa muito. Mas fazendo, acho que já chorei tanto, que me sinto curada. Já não choro mais.

A performer repete o gesto de maquiar e remaquiar e pentear o cabelo tanto até que ele pareça de algum modo próximo do liso. Possivelmente seu rosto guardará marcas desses gestos repetidos, de constante refazimento.

Dessa vez, a performer levanta sozinha, sem o auxílio dos contrarregras senhores. Ela cruza o espaço em diagonal e vai para a esquerda baixa. Lá os contrarregras vêm com adereços: um adorno de cabeça, com penas e brilho, alguns adesivos coloridos e a máscara de flandres. A mulher auxilia que a performer se dispa e nela vai fixando os adesivos, que repetidas vezes, trazem escrito a palavra Mulata. Colocam o adorno de cabeça e, por fim, a máscara. Os contrarregras levam o figurino anterior. E começa a tocar o samba...por uma hora. Ela sambará sem parar. Mesmo que os passos causem cansaço físico. Ainda assim ela se manterá sambando efusivamente. O cansaço afeta seu ritmo. O suor cobre seu corpo. As letras se descolam.

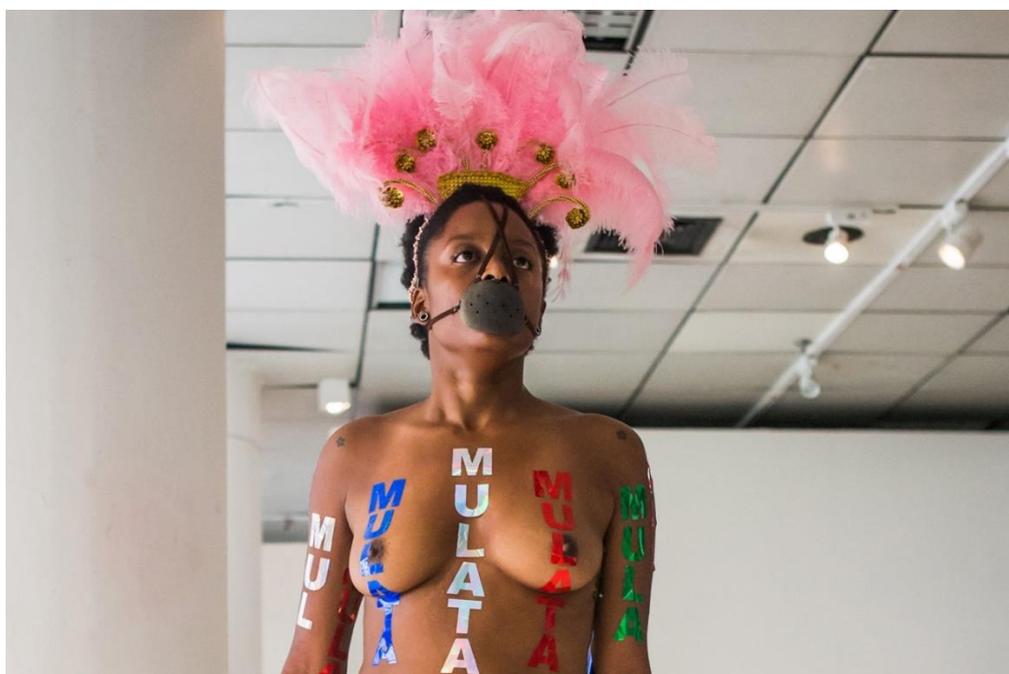


Figura 26. Priscila Rezende em Vem pra ser infeliz (2017). Crédito: Luiza Palhares

Vai conviver com a batida do samba, a voz da performer, falando e ecoando no espaço:

**Performer:** A ideia do trabalho é trazer essa agressividade mesmo, porque é mostrar essa ferida, que não é uma ferida física, sabe? Por isso que quando eu faço trabalho, muitas vezes, eu não fico olhando as pessoas em volta. Cara, eu estou trazendo para fora aquela ferida que é interna, sabe? Que é todo esse racismo e esse auto-ódio me causaram. Então, eu trago uma agressividade mesmo. Eu preciso trazer essa agressividade, porque aquela imagem que eu quero criar, é para as pessoas entenderem essa dor, sabe?

Dessa vez, sua voz fala menos. O samba fala mais a frente, mascara um pouco o que é dito. Traveste de alegria a dor que sua fala expressa. Torna negativo daquela transgressão de corpo – que samba apesar do cansaço, do auto-ódio, da sujeição. O samba toma a frente também porque é força, cria mundo e suas ficções. O samba altera a paisagem.

Na medida que o samba vai baixando até ser silenciado. Nesse tempo de redução do volume, a performer se desloca do lado esquerdo do palco para o direito. Lá já estão os dois contrarregas, que retiram a máscara de flandres do seu rosto, bem como o adorno da cabeça e os adesivos do corpo.

Na área em que está há uma bacia com água cristalina, um balde de tinta preta e pincéis. Os contrarregas se afastam e a performer fica só. Aos poucos ela começa a escrever no chão, com os pincéis e tinta preta, adjetivos frequentemente atribuídos a pessoas negras: devassa, moreninha, macaca, entre outros. As palavras no chão são como pegadas. Depois de um volume de palavras, a performer entrega os pincéis ao público para que os escrevam em seu corpo. O público irá colocar sobre o corpo dela todos esses nomes que marcaram historicamente pessoas negras.

Durante a ação, ecoa o áudio:

**Performer:** Uma coisa que acontece muito nos meus trabalhos mais violentos é que as pessoas acham graça. Eu acho que pode parecer péssimo... eu falar isso, mas é a realidade. É uma coisa que eu tenho entendido e percebido: a verdade é que tem gente no Brasil que se pudesse botava a gente no tronco, sim. Se pudesse escravizava a gente, sim. Só que eu acho que, muitas vezes, quando eu estou fazendo um trabalho, a pessoa não tem coragem de dizer. Então, ela fica fazendo

uma cara de quem tá achando estranho, quando na verdade ela está gostando. Muitas pessoas negras ficam incomodadas com meu trabalho. Porque, às vezes, elas pensam que eu fazer esse trabalho é um reforço; que eu estou dando uma satisfação para o racista. Gente, existem milhares de pessoas neste Brasil, né? Infelizmente, é um trabalho, não vai mudar o mundo. Tem gente que vê e acha graça e fica satisfeita. São pessoas podres. Mas já aconteceu de eu fazer trabalhos e muitas pessoas se sentirem impactadas, incomodadas e isso fazia com que elas refletissem, sim. Então, eu penso que se for só uma pessoa: está bom, sim.

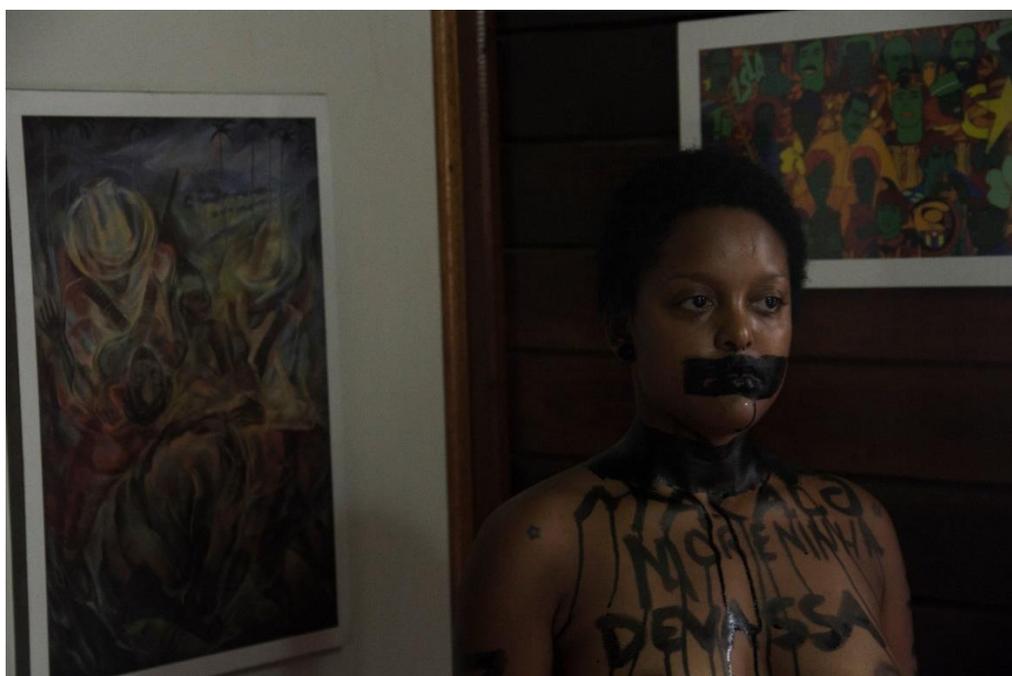


Figura 27. Priscila Rezende em *Purificação II* (2014). Crédito: Felipe Messias

Quando o corpo da performer está absolutamente coberto das palavras, bem como o chão em seu entorno, ela se desloca para a bacia. E se lava. Esfrega-se para que todas as palavras sejam apagadas e sua pele apareça novamente, sem aquelas marcas tão evidentes. Ela espalha a água pelo chão. As palavras também na terra esmaecem, perdem a evidência através do trabalho das águas.

Enquanto ela se limpa, ecoa no espaço novo áudio:

**Performer:** O trabalho da gente é o nosso espaço de cura também, né? É um espaço onde a gente resolve essas questões; onde a gente consegue expressar o que está engasgado e que a gente não teve outro espaço para poder elaborar.

Ela sai. As frases se repetem até que ela desaparece, adentrando a igreja, com seu corpo despido de tudo aquilo que se submeteu naquela jornada.

### **Parada 3 – Jaqueline<sup>155</sup> Elesbão: Quando sambar dói<sup>156</sup>**

O palco nu. Uma barra de balé no canto direito. Uma arara cheia de tutus empilhados num degradê de tons de pele clara. Enfileirados embaixo diversas sapatilhas em tons de pele clara.

A bailarina entra trazendo consigo uma caixa volumosa e ela traça diversos sutiãs sobrepostos e seu sexo e nádegas estão cobertos por uma placa com código de barras. Ela se alonga, se prepara para dançar. O corte da luz não permite ver seu rosto, apenas seu corpo. Ela é alta, longilínea. Faz exercícios na barra de costas para a plateia.

Depois de um tempo, dirige-se para a arara. Procura uma sapatilha. Testa várias sapatilhas. Primeiro observa que nenhuma das sapatilhas combina com seu tom de pele. A maioria também não cabe em seus pés. Até que ela encontra uma sapatilha muito gasta, com remendos.

Ela calça a sapatilha.

Nenhum tutu cabe em seus quadris. Todos muito estreitos. Nenhum se assemelha ao seu tom de pele – a mesma falha das sapatilhas.

O sinal toca três vezes, enquanto ela tenta se encaixar nos tutus, nas sapatilhas.

---

<sup>155</sup> Jaqueline Elesbão é bailarina, coreógrafa, produtora cultural. Iniciou seus estudos na dança através do Projeto Axé, no ano de 1999. Jack conheceu a arte através da dança moderna, mas não se identificava muito com a modalidade. Em 2004, aos 19 anos, ela foi aprovada no Ateliê de Coreógrafos Brasileiros. Por lá, encontrou o coreógrafo Luiz de Abreu, no processo criativo do *Samba do Crioulo Doido*, coreografia da qual a artista participou e foi decisiva na sua trajetória artística. Em 2012, Jaqueline Elesbão iniciou o seu primeiro trabalho solo, intitulado *Entrelinhas*, que recebeu muitas críticas de profissionais da dança moderna pelo teor questionador do corpo nas performances. Criou o Coletivo Ponto Art e nele desenvolveu a websérie *Voz Sem Medo*, tratando de violência contra mulheres. É uma das gestoras da Casa Charriot, espaço ocupado por artistas na região do Comércio em Salvador, onde ocorrem performances, eventos, aulas. Atualmente, integra o coletivo Pico Preto.

<sup>156</sup> Em referência ao espetáculo *Entrelinhas*, coreografado e performado por Jack Elesbão, ao qual esse ponto da cartografia se debruça. A obra foca nas diversas expressões da violência contra a mulher, sejam de ordem psicológica, sexual ou emocional, e denuncia o processo cultural de silenciamento do discurso feminino.

Posiciona-se no centro do palco, onde há um foco. Finalmente é possível ver seu rosto. Ela traz fixada em sua face uma máscara de Flandres. Começa a tocar a *Ave Maria*. Ela começa a se movimentar lentamente. Tal qual uma passista de escola de samba. Em ponta ela samba, delicada, graciosa e amordaçada pela máscara. Seu samba transita entre o corpo de uma bailarina clássica e uma passista. Na medida em que dança, extrai algumas camadas de sutiãs do seu peito e atira pelo palco.



Figura 28. Jack Elesbão, em *Entrelinhas*. Créditos: Chun Fotografia

A certa altura, ela interrompe o samba e usa da Língua Brasileira de Sinais para falar. *Ao fundo do palco, uma projeção traduz sua fala:*

**Bailarina**<sup>157</sup>: Para mim, estar nos espaços de dança sempre foi muito complicado, porque sempre tive necessidade de falar. A dança reproduzida nunca me interessou muito. Fazer o passo... não sei o que... eu sempre tive muita preguiça de executar. Me ensinaram que o bom bailarino não se pronuncia. Só executa bem. E isso sempre me

<sup>157</sup> Os monólogos designados à **Bailarina** são trechos da entrevista com Jack Elesbão, extraído suas falas, com edições necessárias ao formato de dramaturgia, que aqui apresento.

incomodou. Levei um tempo para entender que eu precisava tomar as rédeas da minha vida artística. Todos os meus professores se frustraram comigo. Porque eles me viam num Teatro Guaíra, numa grande academia. Meu corpo tinha esse potencial. Só que eu nunca consegui lidar com as competições e a atitude necessária para ter um solo num espetáculo. Eu nunca tive autoestima para ser solista. E eu tenho 1,80 m. E entram as questões de gênero e aquilo que se espera de uma mulher grande, alta. Eu passei a ser chamada de grande à toa. Eu sou muito magra, muito grande e surpreendentemente lânguida. Eu não sou o que as pessoas esperam do meu corpo. Eu sou muito negra. E quando não me sinto à vontade eu vou me apagando.

A luz altera. Escurece. Entra uma música eletrônica, algo que remeta a uma música de boate, de strip-tease. Ela retira a sapatilha de ponta. Coloca um salto bastante alto. Muito dourado. A música toca e, aos poucos, ela vai tirando um a um dos diversos sutiãs que tem sobre seus seios. A dança tem uma evolução. De uma graça inicial, passando por uma sensualidade até chegar em movimentos de dificuldade em se despir. Das alças impedirem os movimentos dos braços, prenderem no rosto. Como se a queima do sutiã... aquela queima histórica não fosse possível. Fosse insuportavelmente difícil. Até porque são diversos, diversos. Exaustivos. Até que ela cai no chão, de quatro, esgotada. Nesse momento, ela se desloca pelo espaço do palco, nos quatro apoios. Toca *The Great Gig in The Sky*, do Pink Floyd. Ainda vestida com o sutiã. Ainda com o código de barras cobrindo seu sexo. Ela se movimenta lentamente, vagarosamente. Quebrada pela posição em que está. Sua respiração poderá ser escutada.

De joelhos, no canto direito do palco, ela volta a falar por meio da língua brasileira de sinais.

**Bailarina:** Para os fascistas, para os escrotos, os opressores – de certa forma – eles sentem prazer em me ver sofrendo aqui no palco. Mesmo que isso aqui seja uma narrativa. Seja descrever uma opressão. Eu vejo que eles... melhor dizendo, alguns de vocês, sentem prazer em reconhecer essa opressão. Eu desejo é ser irônica com essa gente... no mínimo. Isso aqui não é lugar de opinião. Isso aqui é lugar de vivência. E eu não quero ter que falar por ninguém.

Ela se senta e retira a placa de código de barras. Descalça os pés. Abre a caixa que trouxe e depositou ali ao lado. Retira dela uma grande cruz. A qual coloca a frente do sexo e respira em silêncio. À medida em que o tempo passa, seu corpo começa a ter espasmos, tremores, como se tentasse expelir algo, como se fosse vomitar sem que isso se concretizasse. Até que em meio aos tremores, ela derruba a cruz e respira aliviada. Agacha.

Respira mais e volta a se expressar pela LBS e sua fala a ser reproduzida no telão:

**Bailarina:** Não acho que eu tenho como representar outros negros e outras, nesse contexto de representatividade. Eu acho que é importante a gente entender os caminhos que cada um trilhou. E isso não significa que é possível para todo negro, para toda a mulher negra de Salvador, chegar à cena. Não é fácil: inclusive, é quase impossível. As que estão é porque faz parte de um recorte, que é necessário ter. Nenhuma escolheu selecionou essas pessoas, porque talento, competência... têm várias outras que têm o mesmo trabalho, são tão potentes quanto. Existe uma seletividade para poder escolher quem são essas que vão representar e o processo de tentar embranquecer essas pessoas que estão representando.

**Bailarina:** Não sucumbo a esse lugar. Inclusive nos lugares em que eu danço, eu costumo realmente por exercício não agradecer, porque eu entendo que se trata de um negócio. É necessário que eu esteja. Se não for eu, vai ser outra pessoa que vai estar nesses ambientes nesses festivais, falando ou dançando. Porque não tem mais lógica, inclusive, até para captar recurso, é muito mais viável quando ele traz as minhas questões, as nossas questões para dentro desses encontros então. A minha luta é para além do palco. Essa vaidade - que eles tentam nos colocar é uma coisa que eu... é a minha grande luta hoje em dia.

**Bailarina:** Eu só não quero estar em espaços em que eu não possa falar. A minha identidade é inegociável. Se é pra eu estar num lugar silenciada, prefiro ganhar dinheiro fazendo beiju. Para mim qualquer política, ela cai por Terra, a partir do momento em que eu me sinto oprimida, se eu me sinto desconfortável. O que a gente faz quando a gente entra na academia é se distanciar dos nossos através da

comunicação. A gente não entende mais o que as pessoas falam. As pessoas começam a virar um reprodutor de livro ou de pensamento. Isso se distancia muito da nossa realidade, de botar o pé no chão e viver. Então, são poucos que conseguem. Esses poucos, eu persigo, esses poucos ‘me representam’.

Olha em volta. Vai até a caixa. Tira os papéis que protegem algo. Abre outra caixa. Outra caixa. Rasga. Espalha tudo. Encontra um tutu marrom escuro. Muito dobrado. Veste. Arranca os últimos sutiãs. Seu seio está desnudo.

Dança. E dança. E dança.

Pode-se ouvir sua voz falada. Frases soltas:

**Bailarina:** Eu sou destemida.

Sou um problema para a sociedade, porque não tenho medo.

Eu só queria saber controlar a dor. Porque absorvo muitas dores que não são só as minhas.

Fazer esse trabalho é saber que vou ter que sentir essa dor. Toda vez é isso: vou ali sentir uma dorzinha agora.

E aí eu vejo que as pessoas vão sair em silêncio. Ou vão querer falar comigo. E eu não sei o que dizer. Eu não sei como lidar. Eu não sei como administrar. Eu fico perdida. Perdida.

O som para.

A luz abre. Todo o palco acende. Plateia. Um menino entra. Um adolescente negro com um enorme sonho doce nas mãos.

**Filho da bailarina:** Mãe! Trouxe seu lanche. Vem, sai daí. Vem pra cá.

Eu tiro isso do seu rosto. Chega! Vem comer.

*Blackout.* Sons de passos. Portas abrindo e fechando.

#### Parada 4 - Renata Felinto<sup>158</sup>: Museu de novidades

A ação acontece preferencialmente, por conta do acervo e obras citadas nesta dramaturgia, no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Com as devidas adaptações, poderia ocorrer no Museu de Arte da Bahia. Ou na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Um grupo de mulheres negras retintas, muito escuras, com perucas loiras e elegantemente vestidas: *tailleur* bem cortado, saia lápis ou vestido bem acinturado. As perucas loiras<sup>159</sup> trazem um tom loiro muito claro, muito alvo. Fio reto. Sem cachos nem ondulações. Calçam *scarpins*. Importante usarem bolsas pequenas ou de alças curtas no pulso. O grupo guarda em torno de dez mulheres negras retintas. A maquiagem é muito discreta, embora seja uma máscara branca bem feita em seus rostos e pescoços. Elas usam colares de pérolas, anéis delicados em dourado. Brincos discretos.

Entram no museu e sobem a escadaria em grupo. Juntas. Uma lidera o grupo, conduzindo a excursão. Elas posam para fotos entre si. *Selfies*. Sem muita efusividade, pois são elegantes e bastante discretas. Elas não precisam aparecer além do que sua presença já produz. Quando alcançam a galeria de esculturas do museu, cada uma das performers para diante das obras, estática. Apenas uma delas se desloca, a Professora-Performer.

**Professora-Performer<sup>160</sup>:** Boa tarde, meninas! Sejam bem vindas à aula inaugural da nossa imersão em História da Arte Brasileira. É uma alegria conduzi-las nesse passeio pelas Artes Visuais do nosso país. Esta, sem dúvidas, será uma tarde muitíssimo agradável. Desejo que vocês se sintam ao máximo confortáveis nesta pele nova. E estejam abertas para se divertir: é muito mais divertido ser loira. Veremos muitas imagens e vocês notarão que não há gente loira chorando nas margens. Assim, hoje

<sup>158</sup> Renata Felinto é artista visual, pesquisadora, educadora, escritora, performer e ilustradora. Suas obras se fundamentam na questão da identidade negra feminina e, por meio de diferentes linguagens, questionam construções estéticas e culturais. A artista também se destaca pelo exercício da arte-educação em universidades e instituições de cultura. É Mestre e Doutora em Artes Visuais pelo IA/UNESP. É Professora Adjunta na Universidade Regional do Cariri, onde lidera o grupo de pesquisa NZINGA – Novos Ziriguiduns (Inter)Nacionais Gerados na Arte – e conduz o projeto de pesquisa YABARTE – Processos Gestacionais na Arte Contemporânea a Partir dos Fazeres e Pensares Negros Femininos.

<sup>159</sup> Referência à performance *White Face and Blonde Hair*, na qual a artista usa o travestismo corporal para criar uma representação de si oposta ao seu fenótipo negro. Na ação, utiliza peruca loira, maquiagem mais clara que seu tom de pele e anda ostensivamente pela rua Oscar Freire, em São Paulo, subvertendo as noções de raça e classe. Há no trabalho uma reflexão sobre a presença do corpo negro nos espaços públicos elitizados e uma crítica ao *blackface*, recurso amplamente utilizado por atores e atrizes brancos, desde o início do século XX, para representar e, por vezes, satirizar personagens negros”. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa637835/renata-felinto>. Acesso em 30 jul. 2021.

<sup>160</sup> As falas que estão demarcadas como **Professora-Performer** são trechos da entrevista com Renata Felinto, atribuídos a artista e apresentados aqui nesta dramaturgia/ cartografia, valorizando o lugar de performer, mas também professora que a artista desempenha.

vocês desfrutarão do gozo de alcançarem um padrão aceitável. Eventualmente pode ser que algumas pessoas brancas neste espaço se sintam incomodadas com a caracterização de vocês. É absolutamente aceitável que elas se sintam insatisfeitas com essa breve revanche. Vamos conhecer o museu, meninas? *Allez y!*



Figura 29 Renata Felinto na performance White Face and Blonde Hair (imagem de divulgação).

Caminham em um grupo coeso. Primeiro chegam ao Salão das Pinturas da Escola de Belas Artes do Século XIX. Lá uma pequena pausa diante de uma das obras:

**Professora-Performer:** Hoje é comum entre nós que alguns artistas façam uso da violência para falar da colonialidade. Que haja uma vontade de devolução da violência colonial, do processo de desterramento e de trazer essas consequências para o espectador branco. Eu não tenho esse objetivo aqui. Concordo que há muitas camadas dessa história que não foram reveladas e as Artes Visuais, principalmente através da Performance, como estamos fazendo, tem sido um veículo muito eficiente. Como nesse momento em que suas presenças fazem uma crítica direta à branquitude como um padrão para esta sociedade. Quando finalizarmos nossa excursão, fiquem absolutamente à vontade para conversar com as pessoas do público, contar a versão das suas histórias e quem sabe

contribuir para libertá-las de algum modo do sofrimento psíquico do racismo – seja de quem sofre, seja de quem reproduz.

A excursão se dirige até o salão em que está exposta a obra *Redenção de Cam*, Modesto Brocos. Elas param diante da obra, contemplam.

**Professora-Performer:** A população preta, quando ascende socialmente, também busca seus pares como pessoas brancas. Atravessa o tempo e os gêneros, uma mentalidade que nos impede de ver pessoas pretas como possíveis para andarem do nosso lado, para se deitarem na nossa cama e para jantarem com a gente na mesa do restaurante. A minha provocação para vocês, diante das obras que veremos e da nossa presença aqui, não é tão somente ao sistema museológico ou de galerias. Mas trazer-nos para lugares de humanidade e reflexão como tal.

Deslocam-se até ao autorretrato de Tarsila do Amaral ou *Le Mantou Rouge*.



Figura 30. À esquerda, o autorretrato *Le Mantou Rouge* (1923) e à direita, a obra *A Negra* (1923), ambas de Tarsila do Amaral

**Professora-performer:** Queridas, estamos diante de um autorretrato de Tarsila do Amaral, importante pintora do Modernismo Brasileiro. Notem bem as cores, os traços e a delicadeza da artista ao representar-se. Peço que nesse momento abram os celulares de vocês e busquem alguma fotografia do quadro *A Negra*, também de Tarsila do Amaral<sup>161</sup>. Darei alguns segundos para que encontrem a referida imagem.

Pausa um minuto para que o grupo identifique.

**Professora-Performer:** Esta tela que vocês estão visualizando nos seus celulares é de 1923 e trata-se de uma representação da ama de leite de Tarsila. Essa mulher foi transformada numa figura abstraída, meio selvagem. Exposta à exaustão. Tarsila retirou suas roupas, deixou sua ama careca. Brutaliza a figura. São representações femininas extremamente distintas para além das obras em si, mas também naquilo que apresenta do posicionamento da artista diante da figura que representa. Então isso revela a face do projeto Modernista brasileiro: um projeto Modernista para as classes dominantes. Como tudo que é feito no Brasil, em termos de ação coletiva. Estamos aqui para realocar a gente, pessoas pretas, mulheres pretas, dentro do que a gente chama de História da Arte. Por que os nossos corpos precisam ser representados nus? Será que a nudez pode nos acionar outras camadas de afeto, de toque? Temos uma dívida grande com nossos antepassados nesses terrenos! O cuidado e o carinho não são só com nossa pele do presente – mas também com eles.

Seguem e se deslocam para o Salão em que está a obra *Os Colonos* de Di Cavalcanti.

---

<sup>161</sup> Na obra *Axexê de A Negra* ou o *Descanso das Mulheres que Mereciam Serem Amadas* (2017), Renata Felinto realiza “uma ação performática representa o enterro de mulheres negras que serviram de amas de leite durante a escravidão. Criticando a exploração e a discriminação de pessoas negras por famílias tradicionais brasileiras, a artista lança fotografias à terra, devolvendo a ela a vida dessas mulheres, em um gesto simbólico. O trabalho é apresentado na 44ª Feira Internacional de Arte Contemporânea – FIAC (2017) e na exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018)”. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa637835/renata-felinto>. Acesso em: 30 jul. 2021.



Figura 31. *Os Colonos*, de Di Cavalcanti (1944)

**Professora-performer:** Gostaria que percebam que neste Museu temos diversas obras históricas, cujas figuras são nomeadas, identificadas. As nossas invisibilizações datam de muito tempo. Os homens e mulheres negros que deram contribuições relevantes em nossa história não estavam situados numa posição que permitissem ser pintados. Meu compromisso atual é fazer uma série de pinturas de mulheres negras importantes em nossa história, a exemplo de Tia Ciata, Hilária Batista, Tia Simoa<sup>162</sup>, entre outras que tiveram papel relevante, mas que desconhecemos a história.

<sup>162</sup> Na exposição *As que me habitam* (2017-2019), artista produziu trabalhos que partiram de biografias de mulheres negras comuns e também daquelas que tiveram atuação relevante na história do país. Ainda sobre esse tema, na exposição *Ex-votos* (2019), Renata Felinto recriou os rostos sistematicamente apagados das mulheres negras importantes na história do Brasil. As pinturas foram “transformadas em ex-votos, essas pinturas compõem um congá/instalação, um lugar sagrado, de agradecimentos e reconhecimento dos feitos e contribuições conquistadas por essas mulheres”. Site da Artista: <https://renatafelinto.com/as-que-me-habitam/>. Acesso em 30 jul. 2021.

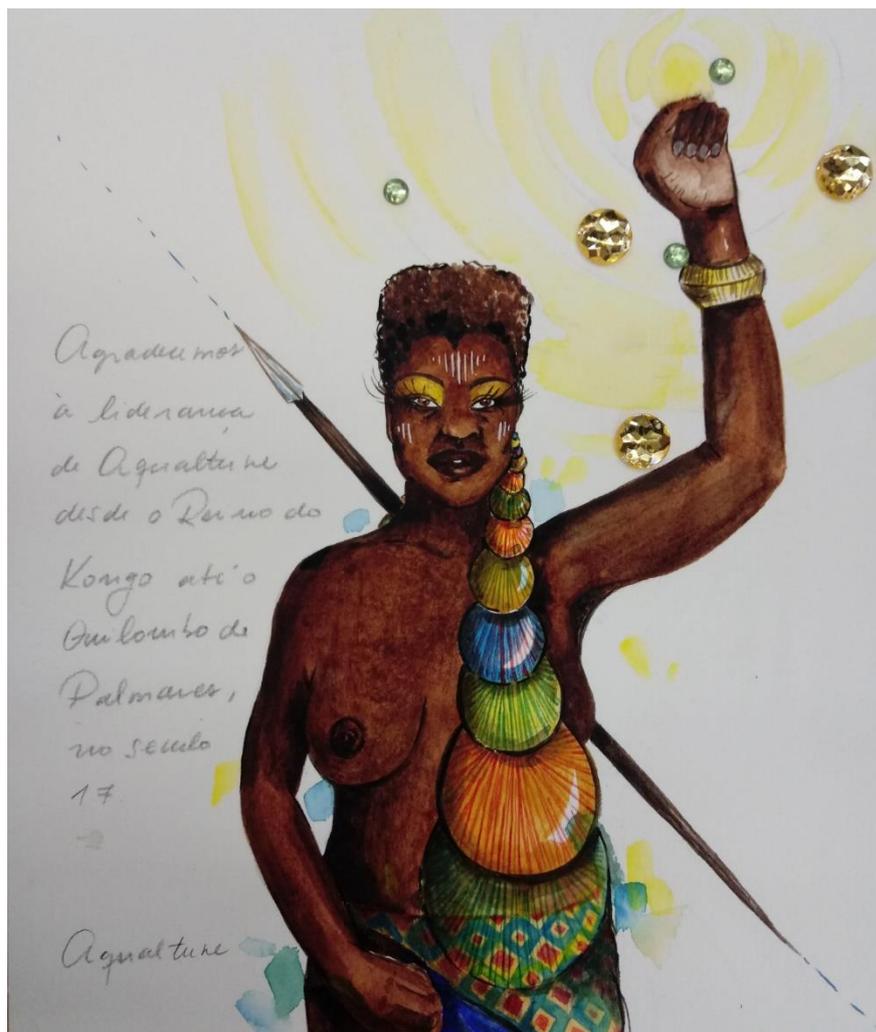


Figura 32. *Ex-votos* (2019) - Aguatune, aquarela sobre papel de Renata Felinto

**Professora-performer:** Penso que a construção do nosso trabalho artístico se dá coletivamente. E quando acessamos recursos, é valioso pensar como reverter as verbas para nossa comunidade. Performances coletivas como esta são parte desse entendimento.

O grupo se desloca pelo museu, por algum salão onde estejam dispostas obras mais conceituais, herméticas. Diante de uma das obras, aleatoriamente param para a continuidade da palestra-performance:

**Professora-performer:** Não é mais exigida a obrigatoriedade de geração de emoção direta a partir da obra de arte. Entretanto, como artista, sinto-me realizada quando alguém se vê emocionada diante de uma obra minha e começa a olhar de modo diferente

para suas vivências. Num país como o nosso, com os desafios que temos, considero que a arte tem função sim. O que não significa que essa arte deve ser didática. Mas também que ela deve ser compreendida apenas pelo mercado de arte. Como artista, interessa alcançar quanto mais pessoas forem possíveis e disparar reflexões – mesmo que sejam fugidias, efêmeras. Gostaria de citar Mário de Andrade: “a arte é feita para a sociedade e não o contrário”.



Figura 33 A Batalha de Avaí (1877), de Pedro Américo

*A professora-performer conduz o grupo até o grande painel A Batalha do Avaí, de Pedro Américo<sup>163</sup>. Ao chegar neste espaço, logo em frente à tela, há um círculo de esteiras, algumas bacias com ervas. Todo ambiente cheira a incenso feito com ervas. Há um perfume intenso no ambiente, perfume que contrasta com a imagem monumental da barbárie do império brasileiro. As mulheres retiram as perucas, deixam debaixo do quadro. Despem as saias justas, os ternos*

<sup>163</sup> O quadro tem proporções monumentais (10 m x 6 m) e foi encomendado pelo Estado Imperial, após a Guerra do Paraguai, a mais sangrenta de nossa história e encontra-se em exposição permanente no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. De acordo com Lília Moritz Schwarcz: “De longe, a obra narra a guerra com um ar glorioso, como se a civilização lutasse contra a barbárie — daí os soldados da Tríplice Aliança estarem vestidos, e os paraguaios, seminus”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/a-batalha-do-avai-tela-monumental-de-pedro-americo-destrinchada-em-livro-10749005>. Acesso em 30 jul. 2021.

*e blusas muito alinhadas. Vestem longas batas, vestidos soltos que estavam dispostos por sobre as esteiras<sup>164</sup>.*



Figura 34. *Amor-Tecimento* (2019), performance coletiva de Renata Felinto. Créditos: Crioulla Oliveira

*Elas se sentam nas esteiras em círculo. Contudo, um círculo, que é uma fileira, no qual cada uma está virada para as costas da outra. Elas começam a fazer cafuné nos cabelos umas das outras, soltar os cabelos presos, distensionar a nuca, massagear os ombros, as costas, o quadril. Elas fazem carinho, passam as ervas e cheiros em si. Cuidam de si.*

**Professora-Performer:** Que seja esse também um descanso para as mulheres que merecem ser amadas.

<sup>164</sup> Citação da performance coletiva *Amor-Tecimento* (2019), na qual Renata Felinto convida pessoas negras a tocarem-se, acariciarem-se e massagearem-se de forma orientada. O trabalho trata do resgate do autoamor entre pessoas negras num contexto afrodiaspóricas, num país no qual há fortes resquícios da escravidão e de racismo que impactam nas relações sociais, psicológicas, afetivas e sexuais entre essas pessoas. Durante a apresentação três senhoras tecem em fio dourado uma peça que será confeccionada ao longo de várias apresentações.

## Parada 5 - Débora Almeida<sup>165</sup> - Mãe Vermelha

Ambiente: Uma cozinha de uma casa: geladeira, mesa, fogão, fruteira. Tapetinho próximo à pia. Uma mulher negra toma seu café com pão. Passa geleia. Ela tem em sua frente um computador aberto.

*Barulho de videochamada chegando.*

*Fala em direção à porta, que leva a ver uma senhora negra mais velha, fazendo seu tricô numa cadeira de balanço. É possível ouvir o som do movimento da cadeira.*

**Débora:** Mãe, a pesquisadora está me ligando agora. Vou dar entrevista<sup>166</sup>. Se Gui acordar, me avise.

Atende.

**Débora:** Olá, Mônica! Bom dia! Você me ouve?

Áudio do computador.

**Voz de Mônica:** Olá, Débora! Bom dia! Te ouço bem. E você me escuta?

**Débora:** Sim! Ouço bem! Servida?

Mostra a xícara de café. Do computador, Mônica responde:

**Mônica:** Obrigada! Acabei de tomar café da manhã aqui também.

**Débora:** Desculpe marcar contigo tão cedo. É porque depois que Guilherme acordar ficará difícil poder responder a você e também atender às demandas de trabalho. Mônica, parece que você mutou o microfone. Pronto!

**Mônica:** Desculpe! Sem querer cliquei em desligar o microfone! Então vamos lá continuar a conversa do ponto em que paramos ontem. Eu te perguntei como você se descobriu artista.

Débora está pegando uma fruta, cortando. De pé, responde:

**Débora:** Olha, minha aproximação é com a arte desde criança, né? E sempre fui muito incentivada em casa pela minha mãe, que é professora. Ela levava a mim e minha irmã ao cinema, aos concertos de música e dança. Éramos sempre espectadoras. Minha mãe ouvia muita música em casa. (*Vai em direção à porta*): Estou falando de você, amor!

<sup>165</sup> Débora Almeida é atriz independente, escritora, cantora, bailarina, produtora cultural, professora e pesquisadora em Artes Cênicas. Dedicou-se à pesquisa em performance afro-brasileira e teatro negro desde 2001. É Mestre em Letras e Linguagem pela Universidade Federal do Acre.

<sup>166</sup> Assim como o espetáculo *Sobretudo Amor*, a atriz e dramaturga Débora Almeida criou seu solo *Sete Ventos* a partir de uma série de entrevistas com mulheres negras. O fio condutor dessas entrevistas eram a relação dessas mulheres com a orixá Yansã, que no panteão yorubano rege os ventos, a força, o movimento, mas também a condução das pessoas do Aiyê (terra) para o Orum (céu). É nessa conexão de procedimento dramaturgício e modo de alinhar esse procedimento, que nossos trabalhos se tangenciam.

**Ouve-se a mãe perguntando:** Falando o quê?

**Débora:** Estou contando que minha trajetória artística começa com você.

**Mãe** (responde e continua a tricotar): Ah tá, é, foi mesmo.

Débora volta para a frente do computador. Come seu mamão e continua a falar:

**Débora:** Tudo o que minha mãe pôde me dar acesso de cursos, oficinas, ela deu. Aulas de desenho, pintura, dança, canto, balé, jazz. O teatro chegou por último e acabou exigindo mais dedicação do que as outras artes, por causa dos ensaios. E aí, quando chegou a hora do vestibular, fiquei na dúvida entre Teatro e Direito. Passei nas duas faculdades, mas optei por cursar Artes Cênicas. Era muito nova. Mas era o que eu queria mesmo. Enfim, acho que talvez o meu caminho tenha sido diferente de outras pessoas negras, por conta desses acessos que tive.

**Mônica:** Débora, e que tipo de artista é você?

**Débora:** Uau! Pergunta de um milhão de dólares! – bebe um gole de suco. Pausa.

**Mônica:** Vamos ajustar a pergunta: O que é que te leva a criar? O que te move para a criação artística?

**Débora:** Pera que eu preciso pensar como responder isso. Eu sou uma atriz... pera... deixa eu ver... é que... é que depois que você é mãe, parece que as palavras somem. Elas demoram um pouco para vir.

Pausa entre as duas.

**Débora:** Sinto que as palavras somem. Porque há outros conhecimentos pra acomodar. E o cansaço. Muito cansaço. É... acho que estou sempre pensando sobre o meu estar no mundo. E como eu posso interferir nesse mundo. Como o que eu escrevo ou como atuo pode interferir no cotidiano. Eu olho pro cotidiano, pro que eu acho que tem que mudar... Como é que eu digo isso? Tô tentando melhorar minha fala... mas é isso. Eu olho para o que eu acho que precisa ter uma intervenção, artística, política, cidadã. E eu não separo a Débora atriz, a Debora mulher, artista, cidadã. Tudo uma coisa só que caminha junto, então. Como é que essa pessoa pode estar interferindo. Eu sou uma artista que está pensando o tempo inteiro nisso. Não tem como a gente ser no palco diferente do que a gente é fora dele. Isso é mentira! É uma tentativa de colocar a gente numas gavetas que não dão. Mas também é uma tentativa de sair pela tangente, não respondendo às urgências que o mundo nos traz. Venha como artista, como mulher negra, o mundo me traz urgências a todo o momento. E eu quero responder a essas urgências, né? Eu vou responder através do meu estar no mundo. Meu estar no mundo é através da arte, é

através da literatura, através do teatro, através da dança, através do hoje da criação do meu filho também. Através da roupa que eu visto...



Figura 35. Débora Almeida (2016) em cena no espetáculo *Sete Ventos*. Créditos: Diney Araújo

Som de choro de criança.

**Débora:** O meu acordou só um instantinho.

*Ela levanta-se. Dá uma corridinha pra dentro da sala. Acalma a criança. Sua mãe assume.*

*Leva uns minutos. O espaço vazio. Barulhos externos.*

*Retorna.*

**Débora:** Minha mãe vai colocar o café da manhã dele. Acho que dá para responder mais um pouco.

**Mônica:** Vamos em frente! O fato de estar corporalmente implicada na cena traz quais afetações para você integralmente, para além do campo profissional?

**Débora:** Olha...Ser atriz faz com que o meu corpo sempre esteja presente ou sempre se sinta convocado a falar, mesmo quando não performo no palco. É sempre a experiência da atriz quem comanda, quem se sobrepõe a todos os meus outros papéis. Talvez porque o teatro nos coloque nesse lugar da performance total, que une gesto, palavra, imagem, ação e reação. Então, a relação é com tudo o que está ao redor.

A criança chama. E chora. E chora. E chora. Ela consegue responder, diante de algumas pausas pelo choro que atravessou o espaço.

**Mônica:** Vai, Débora. Tentamos seguir em outro momento. Muito obrigada. Ela corre. Não consegue se despedir. Sai correndo. Os barulhos de fora. A criança para de chorar. Ao ver a mãe, ri.

### **Parada 6 - Keila Serruya Sankofa<sup>167</sup> – Mensagens de lá**

Palco tomado de plantas. Taiobas, mosteras, samambaias, espadas de São Jorge e Yansã. O ambiente é úmido. Do teto respinga água. No chão barro vermelho. Há restos de madeira queimada caídos no espaço. Há também duas grandes televisões à frente do espaço. São ininterruptas notícias de Manaus durante os meses de março e abril de 2020. Notícias sobre falta de oxigênio. Falta de respiradores. Corpos sendo transportados em aviões. Falta de leitos. Números elevados de mortos. Colapso nos cemitérios. Notícias, notícias, notícias.

Uma mulher vestida de branco se posiciona no centro do palco. Ela pega uma bacia. Cata algumas folhas e porções da terra. A bacia tem água. É possível ver que a água exala vapor. Está quente. Ela macera as ervas. E passa no rosto. Ela passa argila na pele, tanto que se torna mais e mais vermelha. Há terra escura, bastante preta. Ela acrescenta essa terra na bacia, mistura com as águas. Ela se pinta. E passa aquela mistura nos cabelos.

As telas passam a alternar a tela de um celular. É uma troca de mensagens no aplicativo WhatsApp:

1

**Mônica Santana:** Oi querida! Queria marcar uma entrevista contigo. Poderia ser no Zoom. No dia e horário que for melhor para você.

2

**Keila Serruya Sankofa:** Oi! Olha... eu não tô dando conta de Zoom. Será que poderia ser por escrito?

**Mônica Santana:** Claro. Vou preparar as perguntas e te envio.

...

---

<sup>167</sup> Keila Serruya Sankofa Keila é artista visual e realizadora audiovisual. Formada em Comunicação Social pelo ProUni, é também Especialista em Gestão de Produção Cultural pela Universidade Estadual do Amazonas - UEA. Suas narrativas são voltadas às questões ligadas à sua ancestralidade negra e gênero. Keila compreende a rua como espaço de diálogo com a cidade, produzindo instalações audiovisuais que exibem filmes, fotos e videoarte em espaço urbano. A artista utiliza a fotografia e o audiovisual como ferramenta para propor autoestima e questionar apagamentos de pessoas negras; atualmente, utiliza seu corpo como protagonista na construção de suas obras. gestora do Grupo Picolé da Massa, Diretora artística do Projeto Direito à Memória, membra da APAN Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro e do Coletivo Tupiniquen. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/artistas/keila-serruya-sankofa/>. Acesso: 30 jul. 2021.



Figura 36. Keila Serruya Sankofa em *Ancestralidade da Terra e Planta*. Créditos: João Machado

....

3

**Mônica Santana:** Oi! Você recebeu as perguntas?

...

4

**Mônica Santana::** Oi! Tudo bem? Desculpa a insistência... você recebeu as perguntas?

...

...

5

**Mônica Santana::** Querida, eu peço perdão! Tão imersa na pesquisa... não me dei conta de tudo o que está acontecendo aí. Não tem pressa. Responda no seu tempo. E se for possível.

...

6

**Keila Serruya Sankofa:** Oi mana! É... está muito difícil aqui. Peço desculpas por não responder. Estou tentando me manter sã. O que nos falta é: bom senso e caixão.

**Mônica Santana:** Querida, eu peço desculpas por tentar marcar entrevista num momento assim.

...

...

7

**Keila Serruya Sankofa:** O Bolsonaro está expulsando todos os cônsules da Venezuela do Brasil. Para nossa cidade, onde há muitos, a situação é gravíssima.

...

8

Aos poucos as respostas vão aparecendo:

**Mônica Santana:** Como você se vê como artista? O que te move para a criação artística?

**Keila Serruya Sankofa:** Compreendo arte como política, questionamento humano sobre o futuro e o movimento do tempo. Eu, como mulher negra, tenho necessidade extrema de produzir e sei que modifico os micromundos todas as vezes que crio, produzo, performo, filmo, fotografo, instalo, intervenho e ocupo.

**Mônica Santana:** Qual é o lugar da discussão racial e de gênero dentro de sua criação artística? Como você se descobriu uma artista negra?

**Keila Serruya Sankofa:** Eu sei que sou negra desde criança, então quando me entendi como artista, conseqüentemente, sabia que era uma artista negra.

**Mônica Santana:** De que maneira você enxerga as reverberações do seu trabalho artístico no seu território?

**Keila Serruya Sankofa:** Me sinto estereotipada, alguns me amam, mas quase não conhecem meu trabalho. Queria mesmo é ver alguém debatendo sobre o que produzo. Aqui eu saio bastante em jornais e até revista, mas ainda acho que meus traços não negroides e minha pele mais clara podem ser apenas uma cota para o colonizador justificar sua postura excludente. Me sinto transparente como produtora criativa de conhecimento: tem gente que se esforça muito para não me enxergar, gente que faz um esforço para não compreender. Mas também, nem sei se essa gente é gente. Só sei que é branca.

As mensagens são interrompidas. Agora não mais as notícias ou trechos da conversa. A imagem da artista se multiplica. Ela está nas telas. Debaixo de uma grande árvore. Vestida de branco. Ela respira. E respira. E se mistura com as plantas. Se cobre das folhas maceradas. Verde. Vermelha. Ela tem muitos anéis. Muitos adornos. E seu vestido branco se cola na pele, na medida que as águas caem da bacia de alumínio sobre si.

### Parada 7 - Ana Musidora<sup>168</sup> – Sobre bordado e memórias



Figura 37. Ana Musidora performando *Leite Derramado*. Não há créditos na imagem

O salão é todo preenchido de uma enorme saia. Essa saia tem as partes compridas de modo que cobre todo o chão, percorre as paredes até o teto. A saia é toda estampada com palavras, frases. Fotografias. Bordados.

No centro da sala, que é também o cós da saia, está uma mulher negra, sentada com os seios despidos. Ela tem uma agulha e linha vermelha. Algumas agulhas.

Na medida que o público for entrando para a instalação, vai percorrendo a saia, suas imagens. Tentando ler aquela história. Compreender as lacunas.

<sup>168</sup> Ana Musidora é uma performer, dançarina e atriz, formada em Comunicação das Artes do Corpo, com habilitação em Dança pela PUC - SP. Atua também como gestora cultural e artista-educadora.

Ao centro, a mulher costura o próprio seio. Como quem remenda, como quem conecta. Como quem estanca um leite que fora derramado<sup>169</sup>. Lentamente, é esta a sua ação. Seu único gesto naquele tempo ali.

A saia<sup>170</sup> traz as fotos de uma família. Mãe, avó, pai, avó, irmãos, tios, primos. Família em São Paulo, família no Rio Grande do Norte. Mais irmãos. Filho. Amigos. Faculdade. Casa. Ocupação. Coletivos artísticos. Residências artísticas. Casa. Viagens.

Palavras:

Família - Maternidade - Alienação parental - Desagregamento familiar – Ancestralidade – Mãe – Leite – Derramado – Filho – Filha – Irmã - Pai – Mulher – Negra – Mulata - Perfuração – Letargia – Mortos – Espiritualidade

Política – Protestos – Periferia

Textos – Controle – Descontrole – Autoria – Público branco

Corpo frágil - espetacularização

As frases escritas são:

“Em cena. Era como meu corpo falasse coisas que eu não tinha controle: a mulata sempre vinha na frente.”

“Me pedia pra sambar deitada no chão.”

“Viver carregando o luto de si.”

“Como vivenciar a ancestralidade para além da dor?”

“Você é linda! É só cantar afinado.”

“Era sobre um corpo negro de mulher, e sobre uma negritude reprimida em detrimento de uma possível brancura.”

“Era um corpo que tinha passado por uma maternidade e que havia perdido convívio social. Era sobre ter sido assediada e/ou violentada em praticamente todas as minhas relações de trabalho. “

“Era sobre ter casado com um homem branco.”

“Era sobre meu pai e meu avô terem se casado com mulheres ‘embranquecidas’.”

<sup>169</sup> A cartografia cita a performance *Leite Derramado*, da artista Ana Musidora, na qual a performer cria em seu corpo um autorretrato vivo das “mães pretas” ou “amas de leite”, como eram conhecidas no Brasil Colônia. Em sua própria pele, através de agulhas, linhas e leite, a artista convoca a memória dessas mulheres, que tiveram seus corpos objetificados e destituídos de sua autonomia.

<sup>170</sup> Na performance *Leite Derramado*, a artista trazia em sua saia imagens de família, afixadas sobre sua veste. Aqui esse elemento permanece, somado a palavras e frases que foram ditas pela artista na entrevista concedida em abril de 2020, nesta pesquisa.

“Era sobre minha mãe e o abandono dos filhos, sobre minhas avós e o abandono dos filhos.”

“Era sobre ter aprendido desde cedo a ser amada com violência nas relações interraciais.”

“Era sobre humanizar e proteger a mim e meu filho, sobre entender porque eu o rejeitava mesmo amando-o verdadeiramente.”

“Era sobre um corpo negro que *wakanda* não escreveu.”

“Acho muito ofensivo ser resumida à louca ressentida que fura os peitos.”

“É o meu jeito de ritualizar o corpo e as histórias.”

“Atravessar a comunicação para criar um de lugar de escuta, um lugar de ver, ouvir e tocar a produção de artistas negras.”

O público pode se aproximar da performer, que se borda. Pode ler os textos e frases escritos. Pode deslocar-se. Até que seu seio já tem uma trama bordada. Ela se levanta.

Um comando é dado. O público evacua o espaço. A saia é recolhida. De modo que fica menor e desprendida das paredes. Ela se desloca pelo espaço. O volume da saia pesa. Seus movimentos são lentos. Ela passa pela porta e caminha levando seu peso. Sua saia de memórias. Seu peito bordado.

Enquanto ela caminha, uma garçonete serve ao público uma bandeja com copos de leite.

Fim da ação.

## Parada Final - Carta para Musa Michelle Mattiuzzi<sup>171</sup>

Salvador, 26 de julho de 2021

Musa, tudo bem?

Te escrevo dessa Salvador, nublada e molhada, que você bem conhece. Espero que esteja bem e em segurança – como você disse: é a coisa mais radical que uma pessoa negra pode querer nesse mundo que não nos quer por aqui. Vi nos stories que você está viajando para algum lugar. Que esteja plena e com muita saúde.

Te escrevo porque não foi possível te entrevistar, pelos motivos que sinalizou: recusar a academia e o que ela representa historicamente. Assenti sua decisão. Eu te compreendo e assimilo como um gesto. Um gesto valioso de demarcação. Você foi a primeira mulher com quem desejei conversar, entendendo essa conversa, essa entrevista não como uma extração de um fruto de uma árvore para consumo. Mas como uma troca. Te ouvir como quem lê um livro, tendo a possibilidade de devolver-lhe minhas palavras no calor da hora. E também depois.

Seu gesto reiterou o compromisso para enxergar-me dentro de uma cena, de uma rede onde cada uma de nós elabora seus diferentes modos de produzir existência diante da violência colonial que se renova, mesmo quando esse colonial se afirma superado. Um gesto de recusa em estar dentro de um sistema historicamente forjado em desqualificar as pessoas negras como produtoras de conhecimento. Ou espoliar esse conhecimento, patenteado e fagocitado por uma moldagem burguesa, que substitui o eu do cientista por uma voz impessoal e universalista, não implicada. Essa entrevista que não houve foi então o bastante para aqui encenar essa crítica.

Na ausência da conversa formal, fui ler e ver sua obra por outras vias. Acompanhar suas aulas sobre Pensamento Negro Radical. Foi melhor assim. Você escreveu com Jota Mombaça: “visibilidade é uma armadilha e a representação é um beco sem saída”<sup>172</sup> e com isso aponta sua descrença na ideia de que a representação resolveria os problemas das mulheres negras. E sim, é nas poéticas negras feministas que emerge uma aguda denúncia daquilo que persiste na história, no tempo e se renova, atualizando os modos como insistem em nos manter como objetos. Te ouvi explicar que sua poética se constitui num contramovimento a partir daquilo

---

<sup>171</sup> Musa Michelle Mattiuzzi é performer, diretora de cinema, escritora e pesquisadora do pensamento radical negro norte-americano. Seus trabalhos se apropriam do/e subvertem o lugar exótico atribuído ao corpo da mulher negra pelo imaginário cis-normativo branco, que o transforma numa espécie de aberração, entidade dividida entre o maravilhoso e o abjeto.

<sup>172</sup> Prefácio de Michelle Mattiuzzi e Jota Mombaça para: SILVA, Denise Ferreira. *A Dívida Impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política, 2019.

que viu nos corpos negros na cidade de Salvador, com seus excessos (a radicalidade, a violência, o suor, o vermelho, a desobediência) e modos de produzir resistência no tempo de hoje.



Figura 38. Musa Michelle Mattiuzzi em frame de seu curta metragem *Experimentando Vermelho em Dilúvio* (2017)

Michelle, nossos trabalhos – nossos não só o seu, o meu, mas os de outras, em suas singularidades – apresentam repetições como uma necessidade intrínseca de revelar o que não era visto. Mostrar outra perspectiva daqueles quadros nas paredes, das estátuas. Há poucos dias, jovens periféricos tacaram fogo na estátua de Borba Gato na sua cidade natal, São Paulo. A estátua chamoscou, mas não ruiu – como essa estrutura decrépita capital agoniza, asfixia, mas não tomba. Homens armados guardaram a imagem daquele homem histórico: velam o monumento da barbárie.

Fico feliz de ver que você assiste a essas cenas em segurança: esse gesto, que aprendi lhe ouvindo, que a maior radicalidade para um corpo negro é estar protegido. Protegido pelo cuidado, pela ancestralidade, pela oportuna capa de invisibilidade e por dentro dela soltar balas de projeteis. Traçar planos de fuga. Imaginar outros devires.

Essa carta é um agradecimento pela entrevista que não existiu, porque ela deu margem a outros encontros e pensamentos. Disparou muito. Que bom!

Fica bem. Segura. Protegida e altamente inflamável.

Forte abraço, a cartógrafa.

#### 5.4 SOBRE DEVIR E FAGOCITAR

Submerjo dessas cenas – que nada mais são do que leituras. Seja do encontro com as obras delas, seja dessas obras conversando com a minha escrita, com meu corpo e experiência. Seja de nós em palavras, imagens e silêncios produzindo um palco que cruza discursos e histórias. Reconheço: estamos cansadas de tanta história. E desse cansaço produzimos uma arte que aspira emancipação dessa história, de suas marcas, conformações, limitações. Produzimos utopia.

Esse capítulo justapõe nossas vozes: ecos dentro e fora do tempo. E ainda que se rasgue a representação, ela permanece entre o confronto e a rejeição. Contranarrativas: a voz não ouvida da escravizada Anastácia, o desconforto de quem forja uma outra pele para poder existir, a gargalhada de quem teve o riso sequestrado. Pela repetição, com suas semelhanças, mas também diferenças, especialmente nas negociações entre a evocação da dor e o rompimento com a representação do suplício, essas obras carregam no corpo as vozes das que lamentaram nos canaviais, das que tiveram os filhos roubados dos seios, das que queimaram os dedos nos fogões sem sentar-se ao banquete que serviram.

Além da recorrência de imagens ou pontos de passagem, a aspiração de ultrapassar os limites do trauma colonial: gastar, expurgar, deglutir, denunciar, fazer ver, sobretudo curar (a si e a quem assiste). Leia-se curar como quem retira uma parte adoecida, como quem deixa sair uma moléstia, como quem transforma uma dor adormecida. Essas obras se colocam a serviço da vida: dos afetos, do exercício generoso de reinventar o tempo e enxergar o amor – sim, essa força frequentemente gasta em verbo, pouco em ação – como força revolucionária, especialmente para aqueles corpos, mercantilizados e esvaziados de zelo e cuidado. Então, ultrapassam os limites da denúncia para o anúncio: há vida e a beleza é antídoto.

Assumo, então, provável falha no horizonte de expectativa, que talvez eu própria tenha cultivado no desenrolar desta pesquisa em conseguir construir um olhar crítico em torno das produções. Compreendo essa falha como positiva porque ela resulta num reconhecimento da posição de alguém que cartografa e é afetada pela paisagem – que não é tão somente exterior, mas é constituinte de quem sou. Reconheço nossa crise comum: a tensão entre a denúncia da história e sua manutenção e o anúncio de existências e belezas.

De um lado, o tensionamento entre afirmar uma história que foi ocultada, para enxergar a persistência da doença colonial que ainda mói vidas, territórios e nega o convívio com outras visões do mundo. De outro, o abandono dos contornos dessa colonialidade nas nossas

subjetividades e caminhar no mundo. Serve-nos a segunda consideração intempestiva de Friedrich Nietzsche: “o histórico e o a-histórico são na mesma medida necessários para a saúde de um indivíduo, um povo e uma cultura” (2003, p. 10). A negociação entre esses polos atravessa essas obras numa ambivalência entre lembrar e esquecer. Entre lembrar, inclusive do que existia antes e esquecer a docilidade imposta. Esquecer para voltar. Lembrar de outros jeitos de fazer e esquecer as verdades únicas, para quem sabe alterar o rumo desse movimento que pode nos conduzir ao aniquilamento.

Para dentro da cena, para além das forças que ela aspira mover, encontramos as condições dadas para essa produção ocorrer: que fazem do processo histórico margem de rio corrente. A precariedade ou a limitação de recursos é um enfrentamento comum: produções realizadas com poucos recursos materiais ou tecnológicos, equipes enxutas pela própria necessidade de circulação das obras e condições de produção. Trabalhos como *Encruzilhada*, de Jack Elesbão, *Obsessiva Dantesca*, de Laís Machado, as performances de Priscila Rezende (*Bombri!l*, *Deformação*, *Purificação*, *Vem pra ser infeliz* e *Barganha*), *Leite Derramado*, de Ana Musidora e *Sete Ventos*, de Débora Almeida; são obras que se dão inteiramente no corpo das performers: poucos elementos cênicos, suas presenças com voz, gesto e respiração. No caso de obras cuja performance é registrada e veiculada através do audiovisual, o emprego de recursos mais enxutos também permanece, como nas obras *Ancestralidade de Terra e Planta*, de Keila Serruya Sankofa e *Canção da Filha das Águas*, de Laís Machado.

Bacias de alumínio, vasos com água, terra, plantas, esteiras, palavras sobre o corpo, palavras materializadas são outra camada de pontos comuns nesses trabalhos. Necessidade de banhar, desfazer, colocar a palavra e desmontar seus mecanismos, trazer a terra e a folha, elementos da natureza para fazer ressurgir no corpo, aquilo que foi retirado. Enternecer, amortecer. Pontos em comum do meu próprio trabalho *Sobretudo Amor* com as obras de Renata Felinto (*Amor-Tecimento*) e Keila Serruya Sankofa (*Ancestralidade Terra e Planta*). O próprio vento que toma o movimento em dança de Débora Nascimento, em *Sete Ventos*, convoca a ancestralidade e a espiritualidade, na celebração da orixá Yansã, que promove movimento, mudança, levar os mortos para outro plano. Esses objetos falam também de práticas cotidianas de cuidado e equilíbrio – que nos transportam para dentro de casa, seja essa o lar ou a casa de axé e reconexão espiritual e territorial (com aquela outra casa da qual nossos ancestrais foram sequestrados).

O sacrifício da carne, a radicalidade da performance e a presentificação do trauma colonial e contemporâneo são outros traços comuns e revisitados. O seio perfurado de Ana

Musidora, em *Leite Derramado*, o espéculo introduzido na vagina de Laís Machado, em *Obsessiva Dantesca*, a máscara de Flandres que volta nos rostos de Jack Elesbão, Priscila Rezende e também Michelle Mattiuzzi. Esta que retira a máscara e nos mostra a boca fechada também por costura e perfuração. Carne sangra. São obras que compartilham o incômodo, o desconforto.

Tanto nessas transcrições que se apresentaram neste capítulo, quanto pela trajetória das obras nossas, há percepção política dos lugares que cada apresentação/performance ocupa, alterando rotinas desses próprios espaços ou, pelo menos, colocando sob revisão a prática de festivais, teatros e galerias, frequentemente pouco habituadas à presença de obras de artistas negras e negros em sua programação. As presenças dessas obras trazem tensionamentos para além da cena, evidenciando como o mercado da arte precisou se rever. Trabalhos como os de Renata Felinto, como *Axexê da Nega*, as pinturas de mulheres negras de atuação histórica ou a performance *White Face Blonde Hair*, em galerias de arte de regiões consideradas nobres de São Paulo, provocam uma revisão para dentro do contexto da arte – revelam sua crise, sua vinculação a traços de tradição, família, propriedade e a própria construção de uma arte brasileira que bebe nas culturas afro-brasileiras e ameríndias, sem fazer partilhas dos louros com os artistas dessas identidades.

E uma última dimensão, que figurou nas conversas com as artistas, também traço comum dos enfrentamentos das nossas obras na sua relação intrincada com a história é: a dor. Uma dor que é agenciada na perspectiva da transformação, seja na experiência individual de cada criadora, seja no encontro com a plateia e suas reverberações. Essa dor moveu até a criação, porém ela afeta as condições de manter a produção em cartaz. Ana Musidora e Jack Elesbão falam sobre o incômodo ao perceber que suas obras colocam em cena essa dor, que não quer ser espetacularizada, por isso, demanda cuidados nas escolhas dos elementos associados à cena, como música, figurino, movimento, iluminação, ruptura de ilusão. Contudo a espetacularidade se dá na própria contradição. Assim como Priscila Rezende, elas desejam produzir obras que tragam outras camadas, afinal, não somos tão somente dor. E de dentro da cena, todas reconhecemos o olhar de quem se compraz com ver alusão a uma sujeição. E como foi citado aqui, no primeiro capítulo desta tese, a partir do pensamento de Saidiya Hartman: as cenas de sujeição dos corpos negros falam do poderio do corpo branco. E essa é uma contradição permanente de nossas produções: seja pelo que ainda é necessário denunciar, seja pela expectativa que curadores, produtores e o público têm em torno das obras de artistas negros – tratem, sobretudo, do racismo.

Laís Machado fez uma série fotográfica com seu companheiro, o multiartista e encenador Diego Araújo, intitulada *Cafuné*. Tanto ela, quanto Renata Felinto criaram ações de registrar ou presentificar o toque afetuoso em *Amor-Tecimento*: porque a dimensão erótica enquanto poder, pulsão de vida, força e criação foi esvaziada. Também porque o corpo negro é pouco visto como digno de afeto. O que moveu a criação da obra *Sobretudo Amor*, a qual nos debruçamos no terceiro capítulo, cuja premissa nos serve para alinhar essas reflexões sobre o que há de comum no modo como produzimos cena: compreender a arte como esse espaço de escultura da sociedade, também na sua revolução – numa revolução que pode ter no afeto, no cuidado e na generosidade da partilha uma força contranarrativa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há poucas horas, no início da manhã do dia de hoje, 10 de agosto de 2021, tanques de guerra marcharam na Praça dos Três Poderes em Brasília. Decrépitos e fumacentos, eles cruzaram a frente do Congresso Nacional e do Supremo Tribunal Federal, como quem tira suas armas para ameaçar. Ameaça com armas tão velhas, que soam risíveis. Performam um tempo que agoniza para permanecer vivo e sobrepujante. Não pude me apartar do presente, das horas de agora. Creio que, no presente da leitura deste parágrafo, já haverá respostas desses encaminhamentos. Será outro tempo. Aspiro que sim. E, ao assumir o cheiro de pólvora e ferrugem deste tempo, de álcool em gel e distâncias. Como em tantos outros tempos históricos, a brutalidade se impõe. E por ela, o fazer artístico se configura num gesto em busca de saídas, de mudanças, de criação de espaço para existências. Ao datar explicitamente este texto, demarco também que as considerações finais se dão ao remontar a travessia feita, noite adentro das angústias e urgências deste tempo.

Ao assumir de pronto que a arte é saída para ruptura com os padrões de brutalização secularmente renovados neste projeto de nação, gostaria de trazer algumas sinalizações em torno da compreensão de que arte falo: como um devir radical, como modo de vida, como ação no mundo, como expressão e autodefinição. Como prática de liberdade – liberdade que se forja não somente individualmente, mas coletivamente. A arte nos traz sentido e, com ele, nos permite novas determinações – fazer arte pode não nos salvar dos tanques que marcham, do sucateamento das universidades públicas, da criminalização da cultura, do genocídio dos povos indígenas, do banal extermínio da juventude negra. A arte não para as 80 balas diante de um carro ocupado por uma família, nem impede a queda de uma menina indígena de 11 anos, atirada do alto de uma pedreira. A arte, infelizmente, não tem o poder de interromper a brutalidade: mas ela nos permite dizer dessa brutalidade, atravessar o tempo. Ela nos permite desnaturalizar as imposições colocadas pela história, pelas estruturas e hegemonias. Ela nos permite lembrar que somos mais, muito mais. Ela nos oferece um modo de existir no mundo, cotidianamente.

As obras de arte sobre as quais tratei nesta tese nasceram dessas necessidades estéticas e éticas: produzir ações de enfrentamento às matrizes de opressão por dentro da linguagem e em consonância com as vidas. Das histórias e experiências emergiram as obras – feitas não somente num momento isolado de criação, mas como uma perspectiva mais ampliada de vivência da arte – como política, como cotidiano, o reconhecimento da

performatividade/identidade, os enfrentamentos às dimensões interpessoais e micropolíticas das opressões. Digo obras de arte, como podemos dizer produção de vida ou sobrevida.

Sobrevida, essa expectativa que soa pequena, aquém da vida – contudo é com ela que mulheres negras lidam em maior número. E por se tratar de sobrevida, as produções artísticas são povoadas do sentido de Resistência – uma força que se expressa diante de outra força. A palavra resistência se faz presente no vocabulário cotidiano, nos gestos, na respiração, nas movimentações. Por precisar demonstrar força, vigor, capacidade de suportar, costumam-se seios, samba-se lembrando de fatos históricos, costura-se a boca para exemplificar o silêncio imposto. Algumas obras longas, extenuantes, precárias, corpo exposto em sua vulnerabilidade – resistência performada, configurando uma espécie de traço irrefutável das artes produzidas por mulheres negras contemporaneamente no Brasil.

A sobrevivência é tema, é cotidiano e é contingência para o fazer artístico. Jack Elesbão fala na entrevista, cuja íntegra poderá ser lida nos anexos, que sente alívio ao atinar que foi libertador entender que sua arte não precisaria se submeter à nada, porque ela poderia buscar formas de viver fora dela. Vender beiju / tapioca se fosse preciso, mas dançar a dança que lhe interessa e que lhe conclama à liberdade. As cenas falam de uma sobrevivência pelo esvaziamento das imagens de controle, o desgaste da sujeição: a (in)visibilidade é vista, lida. As palavras que adjetivam e conformam são atiradas no chão, esfregadas para fora do corpo, como quem se purifica. A sobrevida coletiva: a alteração e abandono desses sentidos e imagens de controle são trabalho de grupo.

O trauma da sujeição – nas cenas e performances revisitadas aqui – produziu também resistência. E dessas resistências, o reconhecimento da pluralidade das existências – para além dos contornos das identidades, da colonialidade, das sentenças dadas pelo mercado e das políticas de morte do Estado. As obras enumeram o trauma da sujeição, que não é mera obra do passado, mas que se atualiza na experiência vivida de cada criadora. A ação artística possibilita a sanção do trauma – não num desejo de fazer clínica – esmiuça-o no corpo, na palavra, na imagem, revive até que se desgasta e já não dói. E chega hora de criar o novo: outra obra, outra urgência, outra demanda.

A performer e escritora Jota Mombaça sinaliza que vivemos num tempo de hipervisibilidade do sujeito subalterno, o que aponta para uma mudança no regime das autorizações de produção de narrativa e sentido, mas não desmonta o regime que gera e mantém as opressões. Ela diz:

A noção de saberes situados precisa começar a servir para que pessoas brancas se situem de sua branquitude, pessoas cis de sua cisgeneridade, e por aí. Quero dizer: o modo como essa categoria entrou na nossa vida acadêmica e política acabou por refazer os mecanismos de hipervisibilização da experiência subalterna, criando um lastro para que a posição de politicamente oprimido fosse, enfim, narrável como uma forma de conhecimento. O problema fundamental disso é que, por meio dos saberes situados, aprendemos a falar de como o mundo nos fode, de como as relações de poder nos precarizam, mas não abrimos a possibilidade de situar-nos também em nossos privilégios, em nossos modos de estender a duração da ruína que é este mundo. Quero dizer: nos últimos anos temos tido a chance de aprender a falar sobre os efeitos de subalternidade que envolvem nossa experiência com o mundo, mas infelizmente esse trabalho não foi coextensivo ao de revelação dessas posições de poder cujo sentido da existência é inseparável da reprodução de regimes subalternizantes. Por isso o conceito de saberes situados acabou se limitando a reproduzir a hipervisibilidade da posição subalterna como objeto discursivo, sem criar condições para que, ao situar-se, os sujeitos posicionados em relação de privilégio perante a cisnormatividade, a heterossexualidade e a supremacia branca fossem capazes de perceber densamente a própria posição. (MOMBAÇA, 2017)

Por um lado, há uma emergência da produção artística e intelectual de mulheres negras, seja no contexto da arte, da cultura e da universidade – presença essa com trabalhos que produzem a racialização dos corpos brancos, a demarcação dessa produção forjada como neutra na sociedade brasileira e na produção de conhecimento. De outro lado, a aparente visibilidade das pessoas historicamente subalternizadas, a disputa narrativa e a marcação da posição de quem fala, não implicaram uma mudança na correlação das forças – que se mantém inalterada. As obras produzem os constrangimentos ao colocar sob rasura a neutralidade do sujeito branco universal, acrescentam pontos de vista anteriormente negligenciados nas narrativas históricas e produzem outras fabulações de mundo – como uma cura alquímica de desfazer um trabalho que foi feito. Intencionar mover essas forças de dismantelar o que foi produzido sobre nossos corpos, memórias.

Essa intenção motivou a pergunta desta pesquisa: seria este um momento de criadoras negras reiventarem a si mesmas por meio da cena e da performance – instante de maior visibilidade das produções, bem como de um fluxo de produções mais autorais? Perguntava se era um momento de mulheres negras, historicamente subalternizadas também nas artes, falarem por si mesmas, através de suas obras. Podemos falar? No decorrer da pesquisa, fui provocada a me ver por dentro dessa pergunta: como falo através de minhas obras? A arte foi um lugar de reinventar os textos forjados? E qual foi o meu lugar diante desses textos? Era um lugar passivo? Dissolveu-se qualquer filtro de me distanciar dessas perguntas, porque elas dizem respeito também à minha trajetória artística, às obras que vivi intensamente nestes anos de pesquisa e

trabalho. Apresentações, ensaios, ajustes, estreia, festivais, trocas, oficinas, rodas de conversa e, nesses trânsitos, o trabalho das outras criadoras – que eram espelhos e diferença.

O trajeto da pesquisa me mostrou que o corpo não aceita passivamente as imagens de controle construídas e a resistência aos processos de dominação vem de longos tempos – como disse, resistência é um princípio da existência negra neste país. Contudo, não aceitar passivamente as imagens de controle não desmonta as opressões por inteiro. E essa é uma demanda coletiva, permanente e creio que a necessidade persistirá enquanto houver racismo – afinal, a estrutura se sedimenta sobre pressuposições e biologização das diferenças e comportamentos.

A criação artística se configura nessa reação diante desses textos que, como disse Ana Musidora em nossa entrevista, surgiam sem que ela tivesse controle nos espetáculos em que dançou. Para além da reação, a ação de cultivar um devir de desaprendizagens, como provooco em *Sobretudo Amor* e é reconhecível nas obras de Renata Felinto. Esse despir dessa pele de signos, gerada pela macropolítica e pelo racismo/sexismo, para que o corpo sue e, no suor, outras palavras sejam geradas. Não somente na perspectiva deste tempo, mas também das que se foram, sem condição de fala: Felinto sinalizou, em entrevista, “temos uma dívida com nossos ancestrais”. Através de nossas obras, fazer ecoar suas vozes e reposicionar a humanidade sequestrada.

No decorrer do trabalho, tanto no voltar o olhar para os meus processos criativos, quanto ao encontrar os trabalhos das outras, houve um reconhecimento da perspectiva coletiva que a dimensão individual desse fazer de desmontar e inventar a si mesma opera; porque se trata de tomar para si, para nós, a tarefa de fabular nossa história. O exercício dolorido e solitário da sala de ensaio ou de ainda exausta da apresentação, com tudo que ela move, conversar com as pessoas da plateia são faces desse trabalho que é, por assim dizer, comunitário. Vai para além das artistas do Teatro, da Dança, da Performance, se expressa nas obras literárias, ou na função de uma professora em sala de aula. Compõe essa demanda de fabulação permanente – recompondo as narrativas e os acontecimentos, que nos colocam em dúvida: faz algum sentido produzir isso?

No primeiro semestre de pesquisa, acreditava que construiria a cartografia sem tratar dos meus trabalhos. Estimava construir um lugar de analisar os trabalhos das outras criadoras, dissecá-los, contudo um recorte fundamental desta pesquisa era a implicação das autoras na cena, na concepção e na presença. Ao transferir o olhar analítico para as minhas obras, o processo criativo se torna a fonte que responde sobre de que maneira a cena nos reposiciona

perante o mundo, permeável às nossas formas de fabulação e de ação por meio da palavra encarnada na cena e no gesto. E o encontro com as criadoras já não foi numa perspectiva de análise crítica de suas obras, mas compreendendo os adensamentos desse corpo comum e suas urgências de fala. A construção da cartografia por meio de esboços de cena visou transcriar a atmosfera desses trabalhos, enxergando-os de perto, de dentro e traduzir essas obras, revisando seus discursos, movimentos, emprego de signos e elementos.

Nesse sentido, dado ao contexto rico de produções artísticas de mulheres negras na cena das Artes do Corpo no Brasil, considero um campo fértil de pesquisa, avançando na perspectiva analítica das obras, nas suas múltiplas dimensões: atos criativos, perspectivas disciplinares de linguagem artística, análise dos discursos e elementos constitutivos das obras, recepção e relações com mercado. Há um amplo terreno que pode ser explorado com diferentes estratégias metodológicas e chaves de leituras teóricas para compreender a produção contemporânea. Inclusive seus limites, reentrâncias e desafios estéticos, políticos.

E foi assumido nessa tese o risco da posição de relatar um processo criativo, suas angústias e alegrias, com o olhar de quem age e testemunha uma cena de produção artística e produção de conhecimento. Aqui fui pesquisadora-artista-testemunha. Essa constatação se dá enquanto tomo uma xícara de café. Rapidamente verifico o celular, vejo que recebi um vídeo narrando a história de um jovem negro, preso há 8 anos, injustamente, por conta de falta de imprecisões na investigação. Sem inocência presumida, a estereotipação de bandido prevaleceu. Sem defesa, ele tem seus dias roubados num cárcere. Eficientemente, as imagens nos controlam. Volto para a tela em que escrevo. Pauso. Assim foi realizar esta pesquisa, transitando entre arte, teoria e a realidade que confirma diariamente que há muito trabalho a ser feito na construção de melhores horizontes de existência para corpos não-brancos neste país e nos discursos em torno dessas existências. E essa existência envolve estética, poética e a possibilidade de existir para além do binômio sobrevivência/ resistência. Creio que ainda não pudemos produzir coletivamente fora dessa chave – também aqui uma constatação.

E dado o peso dessa realidade, as obras são sim povoadas de muita dor – o que muitas vezes traz um impasse criativo, com o confronto diante do fato que nossas existências não se resumem a isso. Impasse entre refletir sobre reviver essa dor em cena, catarticamente denunciando a violência da colonialidade, em conflito se essa carne exposta não sustenta fetiches ou reitera uma imagem explorada à exaustão na arte e fora dela: o corpo negro sob ultraje e sofrimento. Nesse sentido, um ponto que pode ser investigado em pesquisas posteriores

é a própria relação da audiência com essas imagens, seja pelo potencial didático, transformador, entre outras possibilidades que um estudo no campo da recepção poderá apontar.

Sanar a dor trouxe movimento no campo criativo e na própria pesquisa, a partir da análise do processo de desenvolvimento de *Sobretudo Amor*. E durante as entrevistas, especificamente, com Renata Felinto, Jack Elesbão, Laís Machado, Keila Serruya Sankofa, também reconheci o ponto de buscar na cena colocar o estado de corpo em outro horizonte: em reconexão com o corpo erótico, sensorial e de criação de saúde para si e para a audiência. Além do tempo, nas dobras de uma temporalidade não-linear, espiralada, essas obras também intentam saudar ancestrais e futuros.

Recorro ao pensamento Muniz Sodré para amparar a noção de corpo que essa pesquisa reconheceu nos pontos de entrelaçamento dos trabalhos observados: o delineamento de um corpo único – não numa perspectiva da materialidade, do físico, mas qualidades coletivas, que envolvem sentido, também ancestralidade e alquimia. Para além dos contornos de individualização, uma espécie de corpo coletivo – todas unidas num só corpo, num pensamento-corpo. Segundo Sodré, essa aglutinação compõe a noção de corporeidade:

Num sujeito coletivo, como é o caso do grupo, corporeidade é a coleção dos atributos de potência e ação, diferente dos atributos individuais, do mesmo modo que um grupo é diferente de seus membros constitutivos. Claro, o grupo pertence ao indivíduo tanto quanto este pertence ao grupo, mas em ação e pensamento, o grupo – pleno de movimentos contidos ou reprimidos – tem mais potência, o que significa pensar coletiva e anonimamente, algo que se poderia designar como *pensamento-corpo*. (SODRÉ, 2017, p. 106)

E embora a maioria desses trabalhos tenha se dado sem que estas criadoras tivessem já estabelecido algum tipo de conhecimento mútuo, trocas, encontros, não configurando uma espécie de grupo de presença física, de proximidade ou afetos, essa corporeidade existe, irrefutavelmente e expressa pensamento-corpo – que tem aspirações comuns, como tomar posse de si, mesmo ontologicamente falando. Pensamento-corpo que reescreve a história, tampona os espaços esburacados da memória, discorda das políticas de morte vigentes. Pensamento-corpo em conflito dentro e fora da cena com a banalidade da vida – e, por isso, reconhece que a tarefa mais radical para estes corpos, que também são alvo, seja tecer planos e rotas de fuga, caminhos de segurança e de afetos. A tarefa radical pode ser manter a vida – pulsante seja no estado de arte e, sobretudo, fora dela.

Essa posse de si, a aspiração de ser quem se é, enquanto coletividade e enquanto sujeitos é horizonte da cena – para além dos contornos disciplinares entre teatro, dança, performance ou

artes visuais. Cena enquanto lugar onde se vê, sente, ouve. E nesse lugar constato a resposta para a pergunta dessa pesquisa: sobre ser o espaço da cena um lugar de reinvenção de nós, performers negras, também lugar de rasura nas narrativas históricas oficiais, emergência dos devires frequentemente interditados. É lugar de (res)(ex)istir.

## REFERÊNCIAS

ABIMBOLA, Wande. A concepção iorubá da personalidade humana. *In: COLÓQUIO INTERNACIONAL PARA A NOÇÃO DE PESSOA NA ÁFRICA NEGRA*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1981, edição nº54.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. *O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

ANUÁRIO BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. Disponível: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/10/anuario-14-2020-v1-Interativo.pdf>. Acesso em: 01 set. 2021.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora HUTEK, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. *In: BAKHTIN, M. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Hucitec, 2014, p. 211-362.

BAROSSO, Luana. (Po)éticas da escrevivência. *In: Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 51, p. 22-40, maio/ago. 2017.

BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/barthes-a-morte-do-autor-2.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2021.

BERVERLEY, John. Puede ser gay la nacion? *In: RODRIGUES, Ileana (org). Convergencia de Tiempos: Estudios Subalternos/ contextos, latino-americanos estado, cultura, subalternidade*. Amsterdam. Ed. Atlanta, 2001.

BONFIM, Vânia Maria da Silva. A identidade contraditória da mulher negra brasileira: bases históricas. *In: Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica Inovador*. Organização Elisa Lark Nascimento. São Paulo, 2009.

BUTLER, Judith. Actos performativos e constituição de gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *In MACEDO, Ana Gabriela e RAYNER, Francesca. Gênero, cultura visual e performance*. Ribeirão: Edições Húmus, 2011.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. *In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). O Corpo Educado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. p. 151-172.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. 15ª edição. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução Rogério Bettoni. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma Introdução crítica*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução Jamille Pinheiro Dias. 1ª edição. São Paulo: Boitempo, 2019.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução Heci Regina Candiani. 1ª edição. São Paulo: Boitempo, 2016.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DOMINGUES, Petrônio. Luso-Brazilian Review, n° 46:2. *Board of Regents of the University of Wisconsin Press*. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/371313>. Acesso em: 21 abr. 2021.

DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, número 26, 2001, p. 313-363. Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77002609>. Acesso em: 31 ago. 2021.

DUBOIS, W.B. Criteria of Negro art. In: A. Mitchell (Ed), *Within the circle: An anthology of African American literacy criticism from Harlem Renaissance to the present* (p. 60-69), Durham, NC: Duke University Press *apud* JOHNSON, E. Patrick. *Black Performance Studies: Genealogies, Politics, Futures*. In *Performance and Politics*, 1994.

EVARISTO, Conceição. Escrivivências da Afro-brasilidade: história e memória. *Revista Releituras*: Publicado na Revista Releitura – ISSN1980-3354, Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura, novembro, n° 23, 2008.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Disponível em: [http://kilombagem.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/07/Os\\_condenados\\_da\\_Terra-Frantz-Fanon.pdf](http://kilombagem.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/07/Os_condenados_da_Terra-Frantz-Fanon.pdf). Acesso em: 01 set. 2021.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: UFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. A Ordem do Discurso. AULA INAUGURAL DO COLLÈGE DE FRANCE, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. *O que é o autor*. Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Resumo do curso do Collège de France (1970-1982)*: tradução Andrea Daher; consultoria, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

FREITAS, Henrique. *O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

FREITAS, Régia Mabel da Silva. *Bando de Teatro Olodum: uma política social em cena*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2014.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da Intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.

GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulatas Profissionais: Raça, Gênero e Ocupação*. In: Rev. Estud. Fem. vol.14 no.1 Florianópolis Jan./Apr. 2006.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244.

HALL, Stuart. Raça, o significante flutuante. Tradução de Liv Sovik, em colaboração de Kátia Santos. Z Cultural. *Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, 2015. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante%EF%80%AA/>. Acesso em: 01 set. 2021.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Organização Liv Sovik. Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARTMAN, Saidyia. *Scenes of Subjection: terror, slavery and self-making* In: Nineteen-century America. New York: Oxford University Press, 1997.

HISTÓRIAS DO MOVIMENTO NEGRO NO BRASIL: depoimentos ao CPDOC. Org. Verena Alberti e Amílcar Araújo Pereira. Rio de Janeiro: Pallas; CPDOC-FGV, 2007.

HOOKS, bell. *Black looks: race and representations*. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2006000100006>. Acesso em: 01 set. 2021.

HOOKS, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiúva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. *Intelectuais Negras*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/10/16465-50747-1-PB.pdf>. Acesso em: 01 set. 2021.

HOOKS, bell. Performance practice as a site of opposition. In: C. Ugwu (Ed.), *Let's get it on: The Politics of black performance* (p. 210-221). Seattle: Bay Press.

JESUS, Carolina Maria. *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2014. p. 38.

JOHNSON, Patrics E. *Black Performance Studies: genealogies, politics, future*. In: *Black Performance Studies*. Thousand Oaks/CA: Sage, 2005.

KILOMBA, Grada. *Plantation memories: episodes of everyday racism*. Münster: Ebook UNRAST Verlag, 2018.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Letras, UERJ, 2006.

LEMOS, Flávia Cristina Silveira; CARDOSO Jr., Hélio Rebello. *A Genealogia em Foucault: uma trajetória*. 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822009000300008>. Acesso em: 01/09/2021

LEAL, Mara Lucia. *Memória e Autobiografia na Composição da Cena*. Anais IV Reunião Científica da ABRACE. Uberlândia: UFU; Professora Assistente; UFBA; Doutorado em Artes Cênicas; Professor Orientador Fernando Passos, 2011.

LIGIERO, Zeca. “Conceito de motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. *Revista Pós Ci*. V. 8, n° 16, jul/ dez. 2011.

LIGIÉRO, Zeca. *Teatro das origens: estudo das performances afro-ameríndias*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. *Repertório*, n° 17, p 82-88, 2011.

LOPES, Cássia. *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*. São Paulo: Perspectiva: 2012.

LOPES, Cássia Dolores. O outro doce bárbaro: Tom Zé. In: *Na Literatura: as canções*. Org. Roniere Menezes. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2020. 1ª edição.

LORDE, Audre. *Sister Outsider: Irmã Outsider*. Tradução de Stephanie Borges. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MALLET, Maria Eduarda. *Costureiras do Sri Lanka acusam linha de Beyoncé para fast fashion de trabalho escravo*. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/famosos/costureiras-do-sri-lanka-acusam-linha-de-beyonce-para-fast-fashion-de-trabalho-escravo/> Acesso em: 01 set. 2021.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MATTIUZZI, Michelle. *Merci beaucoup, blanco!* Escrito experimento fotografia performance. Disponível em:

[https://issuu.com/amilcarpacker/docs/merci\\_beaucoup\\_\\_blanco\\_michelle\\_mat](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/merci_beaucoup__blanco_michelle_mat). Acesso em: 28 jun. 2021.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.

MBEMBE, Achille. *Políticas da Inimizade*. Tradução Marta Lança. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2017.

MENDES, Cleise Furtado. A ação do lírico na dramaturgia contemporânea. *Revista Aspás*, Brasil, v. 5, n. 2, p. 5-15, dec. 2015. ISSN 2238-3999. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/aspas/article/view/102334/107739>>. Acesso em: 10 sep. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v5i2p5-15>.

MENDES, Cleise Furtado. Dramaturgia, corpo e representação. *Agente Revista de Psicanálise*, v. 1, p. 148-154, 2013.

MENEZES, Roniere. *O sexo da palavra*. Uberlândia (MG): 2020, 101 p.

MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. Tradução de Ângela Lopes Norte. Caderno de Letras da UFF, 2008, p. 290.

MOTEN, Fred. 2003. *In The Break: The aesthetics of the black radical tradition*. University of Minnesota Press: ProQuest Ebook Central, 2003.

MOORE, Carlos. *Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 1ª edição. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração Intempestiva: Da utilidade e da desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NUNES, Homero. *Aqui Jazz Billie Holiday: a tragédia de uma diva*. Disponível em: [http://lounge.obviousmag.org/isso\\_compensa/2015/04/100-anos-de-billie-holiday.html](http://lounge.obviousmag.org/isso_compensa/2015/04/100-anos-de-billie-holiday.html). Acesso em: 01 set. 2021.

NYONG'O, Tavia. Unbordening Representation. *The Black Scholar*, vol. 4, number 2, 2014.

OIDA, Yoshi. *O Ator Invisível*. Yoshi Oida e Lorna Marshall. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.

OLIVEIRA, Eduardo David de. A epistemologia da ancestralidade. *Revista Entrelugares – Revista de Sociopoética e abordagens afins*, ISSN 1984-1787, 2009 – Disponível: <http://www.entrelugares.ufc.br/phocadownload/eduardo-resumo.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2020.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. *Mulher negra: afetividade e solidão*. Salvador: EDUFBA, 2013.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Blue Note: entrevista imaginada*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *In: Novos Rumos*, 17, nº37, 2002.

RAMOSE, Mogobe B. *African Philosophy through Ubuntu*. Harare: Mond Books, 1999, p. 49-66. Tradução para uso didático por Arnaldo Vasconcellos.

RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis Performativa: A Margem de Invenção Possível*. São Paulo: Annablume, 2015.

RESENDE, Catarina Mendes. *Escutar com o corpo: a experiência sensível entre dança, poesia e clínica* / Orientador: Cristina Rauter. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2013. Bibliografia: f. 207-218.

REIS, Rodrigo Ferreira dos. Ôrí e memória: o pensamento de Beatriz Nascimento. *In: Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana*. Ano XIII, NºXXIII, abril/2020.

RODRIGUES, Cristiano Santos; PRADO, Marco Aurélio Máximo. Movimento de mulheres negras: trajetória política, práticas mobilizatórias e articulações com o Estado brasileiro. *In Revista Psicologia & Sociedade*, nº22, Belo Horizonte: UFMG, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/GYt9tjpSqHgy6tV7JF8D6c/?lang=pt>. Acesso em: 01 set. 2021.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2ª edição. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2016.

SALLES, Cecília. *O Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sobre a fábula e o desvio*. Organização e Tradução: Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SANTANA, Mônica. *A performance de criadoras negras e o corpo como discurso*. Disponível em: [www.ppgac.tea.ufba.br/Index.php/publicacoes/cadernos---gipe---cit/](http://www.ppgac.tea.ufba.br/Index.php/publicacoes/cadernos---gipe---cit/). Acesso em: 03 jun. 2021.

SANTANA, Mônica. *Pode a mulher negra falar*. Anais XII ENECULT. Salvador, UFBA, 2016. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/2894-2/>. Acesso em: 31 ago. 2021.

SANTOS, Renata Felinto. *Não brancos, não héteros, não homens*. Não me vejo, mas existo: a sub-representação das minorias na arte brasileira. São Paulo: 2016.

SANTOS, Renata Felinto. Portinari coloca negros e negras na sala de jantar das elites. *In: Brasil de Fato*. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2016/10/17/artigoor-portinari-coloca-negros-e-negras-na-sala-de-jantar-das-elites>. Acesso em: 01 set. 2021.

SCHECHNER, Richard. What is performance? *In: Performance Studies*: Introduction, second edition. New York & Londres: Routledge, 2006, 28-51.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance? *In: O Percevejo*: Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano II, nº2003. Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

SCHECHNER, Richard; THOMPSON, James. Why “Social Theatre”? *In: The Drama Review*, 48 (T183), Outono 2004. New York University and the Massachusetts Institute of Technology.

SCHWARCZ, Lili Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, Instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SETENTA, Jussara Sobreira. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Denise. *A dívida impagável*. Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/divida-impagavel/> (PDF). Acesso em: 01 set. 2021.

SILVA, Tomas Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (org). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

SOARES, Stênio José Paulino. *O corpo-testemunha na encruzilhada poética*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2018.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil*. 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 2015.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. *Samba: O dono do corpo*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUSA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SPIVAK, Gayatri. Chakravorty Spivak. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STORI, Noberto & MARANHÃO, Romero de Albuquerque. A questão racial nas obras de Cândido Portinari. *Revista Estúdio*, artistas sobre outras obras. Janeiro 2018 [186] 179-187.

TAYLOR, Diana. *El Archivo y El Repertorio: el cuerpo y la memoria cultural em las Americas*. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado (ebook Kindle), 2015.

TINTEL, Guilherme. *O que ninguém te explicou sobre Beyoncé e o caso do “trabalho escravo” com a linha Ivy Park*. Disponível em: <https://www.portalitpop.com/2016/05/beyonce-trabalho-escravo.html>. Acesso em 01 set. 2021.

TRUTH, Sojourner. *Eu não sou uma mulher* [1851]. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/> Acesso em: 31 ago. 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição, 2015.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

# **ANEXOS**

## ANEXO A – ENTREVISTAS

### 1. ENTREVISTA COM ANA MUSIDORA

#### a) Como foi que se descobriu artista? Quais necessidades tinha que lhe aproximaram da arte?

Eu tive certeza mesmo quando fiz uma leitura de um poema do “Livro do Desassossego”, do Fernando Pessoa: “a alma humana é um manicômio de caricaturas. se uma alma pudesse revelar-se com verdade, nem houvesse um pudor mais profundo que todas as vergonhas conhecidas e definidas, seria, como dizem da verdade, um poço, mas um poço sinistro cheio de ecos vagos, habitado por vidas ignóbeis, viscosidades sem vida, lesmas sem ser, ranho da subjetividade.”

Eu não queria apenas ler, queria trazer as imagens-poço, a voz-poço, o corpo-poço a sensação-poço. trabalhei com argila, passei-a no corpo todo e recitava o poema enquanto girava o espelho entre as mãos, alternando as imagens que refletiam no espelho, ora eu, ora o público. Começava em pé e fazia toda uma movimentação, sustentando e aproximando o tronco do chão, numa qualidade de rastejante, anfíbio. minha intuição me guiava pela voz/palavra/língua, me interessava pelo teatro, mas mais pelas letras, a voz, o corpo da voz, a cosmologia da palavra. Ali aconteceu um babado, e eu me senti conectada com meu corpo, meu desejo e minha existência. tanto que os amigos todos ficaram em choque, ninguém sabia que eu “era artista”, nem eu, rs.

Isto foi entre 2004 e 2006 mais ou menos. em 2004 havia ingressado como aluna bolsista na Faculdade de Letras da PUC. Até então eu trabalhava numa empresa como auxiliar de escritório e comecei a ter contato com as bibliotecas do centro de SP, primeiro do meu trabalho, depois do cursinho universitário, CCSP, CCBB, Mario de Andrade, PUCSP, USP. comecei a desenvolver um gosto por estes espaços culturais e acompanhar a programação dos finais de semana, via cinema, música, teatro, dança.

Havia muitas coisas me atravessando naquele momento e nesse teretetê todo eu me envolvi com um coletivo, o coletivo crase, formado por gente de diversas áreas da comunicação, tinha poeta, cantora, gente do cinema, da filosofia, anarquistas, partidários, etc. lá fazíamos ações engajadas em oposição às atividades propostas pelo centro acadêmico. produzíamos saraus também, e foi num destes saraus que aconteceu minha experiência de se saber artista.

**b) Como você se vê como artista? O que te move para a criação artística?**

Isso oscila muito até hoje. vire e mexe eu me pergunto se sou artista mesmo. para que serve um artista, para quem serve a arte que faço?

Fui ser "artista velha", eu não cresci em contato com arte, fazendo cursos de arte, ou sendo filha de artistas. de diferente na minha infância, meus pais só me achavam sensível demais, que eu chorava muito, que eu gostava de ficar na rua e era muito respondona, rs. Nada ali indicava uma "vocação". profissão mesmo era quando era auxiliar de escritório ou mesmo produtora cultural. é difícil se desprender destes padrões pra entender que arte seja um ofício, e isso me complicou muito.

Mas se eu for artista mesmo, kkkkk, eu não consigo ser só artista, ainda mais com estes padrões todos que falei. há uma pele que vem na frente, e eu só entendi claramente fazendo teatro. quando estava em cena, sem texto que me dissesse, era como se meu corpo falasse coisas que eu não tinha controle. a mulata sempre vinha na frente. e daí eu fui entendendo que não era só na arte, que a alienação de quem eu era, das violências sexuais que atravessaram meu corpo vinha deste estereótipo. e que isso era sobre uma história e política que até então não me contaram.

Eu queria muito fugir disso do alto da minha humanidade, acreditei ingenuamente que um dia poderia ser atriz somente sem adjetivos. eu nunca sonhei em ser uma artista mulher negra. Eu só queria ser artista. queria inventar um lugar pra eu existir livre. pra ser o que eu quisesse ser sem fim. escolhi fazer arte pra vida passar sem tanta dureza e estatística.

O *Leite Derramado* que você viu é de 2013. Ali foi importante porque iniciei um processo autoral dentro da faculdade de artes do corpo. e novamente não era porque queria ser uma artista negra autoral, na verdade eu queria fazer iniciação científica, pesquisar butô com uma especialista do meu curso. a Cristine Greiner. Mas ela recusou qualquer tentativa de me orientar por mais de três vezes, fora as exposições gratuitas em sala de aula. eu fiquei tão sem chão, o que eu havia planejado não aconteceria. já não gostava da faculdade, depois disso tudo vivia estressada, mal-humorada, cansada de ouvir que pagavam minha bolsa, que era preguiçosa, que não estava entendendo nada do curso... e isso ainda duraria 4 anos. sempre muito cansada e 0 de paciência, era uma bomba de nervos. mas teve dois professores que eu respeitava, a Vera Sala e o Chico Medeiros, eles eram um respiro. o Chico me fazia umas provocações que me estimulava. Ele dizia que era um parteiro de ideias, rs, E era mesmo. Porque me fez entrar em

contato com minha intimidade. O Leite Derramado é um grande gozo, vômito, foi a primeira experiência estética em que consegui organizar minhas ideias sobre meu corpo, minha história e minha perspectiva do mundo. Me ajudou muito a começar organizar minha confusão mental, meus sentimentos.

Fico sempre imaginando também o que eu seria se eu não tivesse nascido mulher e negra parda doida. Que mundos e histórias eu viveria se meu corpo não precisasse se explicar tanto. Como não posso mudar os fatos e as histórias que me antecederam tento reescrevê-las. então eu não sei ainda o que de fato me move para a criação artística, a não ser o fato de “fugir de mim mesma”, a recusa de histórias que eu já conheço roteiro e dramaturgia, criar outras estratégias de existência.

**c) Qual é o lugar da discussão racial e de gênero dentro de sua criação artística? Como você se descobriu uma artista negra?**

Certa vez, num compartilhamento de processo criativo, fiz uma cena em grupo qual não havia qualquer texto/fala, tudo era baseado nas ações e na movimentação dos “personagens”. Tinha gostado do resultado, tinha uma coreografia bonita e tals. O silêncio era nosso objeto de pesquisa. eu era a única mulher negra neste processo. depois da apresentação das cenas, abrimos para o público falar suas impressões, e fiquei passada. a maioria das leituras passavam por questões raciais e apareceram as palavras empregada, empresa, escrava, senzala, abuso e estupro. Mesmo me sabendo negra eu era ingênua à época, o teatro que eu tinha estudado não havia me ensinado nada disso. foi 2007. desde então a ideia de Personagem começou a ruir e as práticas de estudo do ator não me entusiasmavam tanto. por exemplo, adorava aulas de “máscara neutra”, é um trabalho incrível para o corpo, mas não fazia qualquer sentido para mim se quem chegava à frente do personagem era a *mulata*, falando um monte de coisa que eu não era.

Então chegou a maternidade e tudo ficou em suspensão, não sabia mais nada, porque certamente a dinâmica da minha vida seria outra e eu não faria ideia. Mesmo assim continuei prestando audições de barriga. Nunca me chamaram, rs. Muitas águas rolaram, mas do teatro acabou restando mesmo apenas certa obsessão pelas anti-heroínas, Medéia de Eurípedes e Marta de Jorge de Andrade, ambas mães e mulheres.

Neste período, não me lembro exatamente como, mas chegou até mim uma imagem de Kazuo Ohno. nossa! “É isso o que eu quero, quero falar com o corpo assim”. o butô foi uma grande chave para mim.

2010 – Passei num processo seletivo para o espetáculo de dança contemporânea MaBe MA, direção de Tadashi Endo. através dele conheci o butô, Tai-Chi, Seitai Ho, Suzuki. Era sobre-humano, mas eu amava, tinha um trabalho corporal puxado e depois saia correndo para pegar meu filho na creche, e embalar no 2º turno. ele fechou um elenco “multiétnico”, eram todos brasileiros, mas havia descendente de japonês, chinês, brancos variados, eu e mais um amigo negro. Após um mês de trabalho cada bailarino recebeu uma tela do artista plástico japonês Mabe para realizar as improvisações em dança, a tela que eu recebi se chamava “Explosão do Samba”. Era linda a tela, mas quando ouvi esse nome eu gelei, passou um filme rápido na minha cabeça. foi um inferno. Esse cara queria sair comigo de qualquer jeito, me perseguia e eu fugia, então começou a me expor de várias formas, porque eu o recusava. dizia que eu não estava entendendo o processo, ria de mim enquanto eu estava improvisando, me pedia para sambar deitada no chão, me colocava no fundão de todas as cenas. meu amigo negro de cena também era muito zoadado, mas ele estava muito orgulhoso em fazer parte do espetáculo e de forma alguma achava que isso tinha qualquer relação com racismo... complicado, coincidência ou não a mulata chegou novamente na frente.

2011 - Depois em outro contexto – eu já era mãe, passei numa audição para interpretar Araci de Almeida para um musical do Noel Rosa. Era a situação perfeita porque os ensaios eram próximos a minha casa, dava pra deixar meu filho com o pai por umas horas e voltar em seguida. Lá fui eu. estava feliz por ter conseguido a chance de interpretar uma artista preta foda como a Araci. sempre gostei de pesquisar, e assim o fiz. a diretora era exclusivamente preocupada com a marcação de luz das cenas e erros de português. Somente. a dramaturgia era dela também. achava tudo uma bobagem, era bem teatrão, tudo terminava em cantoria sem qualquer contexto social ou político. ela não compreendia quem realmente era Araci de Almeida em sua época, sendo uma artista negra. então eu trazia muita problematização e sugestões de interpretação e ela se irritava facilmente, dizia que eu tinha o tipo e que não precisava me preocupar com interpretação, “você é linda e só cantar afinado”. Foi o que fiz até me cansar e me sentir um lixo. já ansiava por um teatro mais politizado, não me encontrava na cena de jeito nenhum, e não queria fazer entretenimento para a classe média alta, para mim era a morte. Havia me separado do pai do meu filho recentemente, vivia de bicos, longe da minha família, dos amigos e passei a ficar maior parte do tempo nessa relação com a maternidade.

O bom de recontar essas coisas é que a gente entende porque caminhou até aqui. desde o início o gênero e a raça se apresentaram para mim, eu poderia ter ignorado, mas não foi o que fiz. dado momento a ficha caiu que a questão não era o teatro, a dança contemporânea, as artes plásticas, figurativas ou abstratas... era a mulata, e se ela chegava antes, não era só uma questão de *forma*, mas também de *fundo*. daí comecei a dar mais atenção para isso.

Daí o baguio ficou loko. Não era sobre ser artista. era sobre um corpo negro de mulher, e sobre uma negritude reprimida em detrimento de uma possível brancura. Era um corpo que tinha passado por uma maternidade e que havia perdido convívio social. Era sobre ter sido assediada e/ou violentada em praticamente todas as minhas relações de trabalho. Era sobre ter casado com um homem branco. era sobre meu pai e meu avô terem se casado com mulheres “embranquecidas”. Era sobre minha mãe e o abandono dos filhos. Sobre minhas avós e o abandono dos filhos. Era sobre ter aprendido desde cedo a ser amada com violência nas relações inter-raciais. Era sobre humanizar e proteger a mim e meu filho, sobre entender por que eu o rejeitava mesmo amando-o verdadeiramente. Era sobre um corpo negro que Wakanda não escreveu. todos estes processos me fizeram caminhar para a performance e para o trabalho autoral. 2013 foi um marco político para mim porque estas angústias encontraram uma vazante no *Leite Derramado* e na *Ana Paula Padrão Exportação*.

**d) De que maneira você enxerga as reverberações do seu trabalho artístico no seu território?**

Dentro de um contexto de militância sinto reverberação, comecei a trabalhar com mulheres periféricas, artistas e não artistas, orientando performance para manifestações de rua. Foi muito precioso porque ressignificou meu lugar de artista e de como compartilhar meu processo de criação. No entanto não se trata de um trabalho remunerado. Já no circuito das artes não sinto espaço nenhum. Faço algumas coisas pontualmente, mas raramente me chamam pra trabalhar. O SESC chama de vez em quando, mas fico num dilema porque sinto que meu trabalho não faz qualquer sentido em ser apresentado para pessoas brancas, eu não pensei este trabalho para eles, é estranho.

**e) O fato de estar corporalmente implicada na cena traz quais afetações para você integralmente, para além do campo profissional?**

Trabalhar com perfuração é complicado, vira um grande espetáculo. Algumas pessoas têm repulsa do meu trabalho, acha que eu sou doida, como se estivesse revisitando algum trauma ou revivendo ciclos de violência. Acho que o trabalho não fala de dor, se eu sofresse não faria. Mas é sobre morte. e principalmente atravessamentos. Atravessar a comunicação para criar um de lugar de escuta, um lugar de ver, ouvir e tocar a produção de artistas negras.

Eu fico um pouco frustrada as vezes, porque tem uma série de informações que organizo cuidadosamente, nada é gratuito. A comunicação para mim é muito importante, estou ensinando o público a ler usando meu corpo. tudo na “cena” tem um cuidado para isso, acho muito ofensivo ser resumida a loka ressentida que fura os peitos.

A perfuração sem si me coloca num estado de letargia, ela serve para abrir campos de comunicação espiritual com os mortos da minha família. Também é meu jeito de ritualizar o corpo e as histórias. sinto que precisaria ter alguém comigo, mas nem sempre isso acontece, então em geral eu fico bem descompensada.

Teve uma apresentação na UFBA que pensei, se continuar fazendo este trabalho vai dar ruim. Eu vou agredir pessoas e não é pra isso que faço este trabalho. É muito difícil lidar com a espetacularização do corpo na performance. sobretudo de corpos expostos, "frágeis".

**f) Como você vê a relação das suas obras com o mercado da arte (curadores, festivais, produtores)**

Estou batalhando nisso. Tô com 37. espero que dê tempo, rs. Há 2 anos saí da graduação, tenho muitas ideias, mas sempre esbarro no meu financeiro, eu preciso garantir o básico e nem sempre consigo sozinha. estou aprendendo ainda como funciona esse mercado da arte. ao mesmo tempo me vejo num momento maduro, não me interessa trabalhar com qualquer pessoa, fazer qualquer coisa a todo custo.

## 2. ENTREVISTA COM DÉBORA ALMEIDA

Já estávamos conversando, quando comecei a gravar a entrevista.

**Débora Almeida** - É, mas na verdade não é, cara. Os brancos falam deles o tempo todo. O tempo todo o trabalho deles, é para manter uma estética e uma ideologia de branquitude, sabe? Eu não sou mais ingênua em relação a isso, não. Sim, eles tão falando deles o tempo todo. Eles fazem peças sobre eles. Eu hoje eu vejo que esses artistas que fazem muitas peças europeias, isso é para marcar um lugar e para sustentar uma imagem, para sustentar uma posição. Não é só porque eles acham bonito, incrível, maravilhoso não.

**Mônica Santana** – Isso! É para ser respeitado, né? Enquanto artista que tem que fazer?

**Débora Almeida** - Não só isso. É para marcar um lugar mesmo, sabe? É só para aguardar um lugar. Sim, é por isso: é sobrevivência. E, talvez, eles não tenham isso muito elaborado criticamente.

**Mônica Santana** - A primeira pergunta é saber como é que você se descobriu artista?

**Débora Almeida** - Na verdade, a minha aproximação com a arte desde criança, né? Assim, eu sempre gostei muito sim. E sempre fui muito incentivada muito em casa. Eu e a minha irmã pela minha mãe. Minha mãe é professora. Sempre gostou muito de arte, principalmente de dança. E ela sempre estimulou isso na gente. Então, além de nós sermos sempre espectadoras, a gente ia a muitos concertos de dança, a gente ia muito ao cinema. A gente ia muito a concertos de música. A gente ouvia muita música em casa. Minha mãe ouvia muita música em casa. Estou falando de você, amor (*se referindo a mãe, que estava com ela em casa naquele momento*). Minha trajetória artística começa com você. Ela está me está me perguntando aqui, como é que eu comecei com a arte. Desde pequena. E aí não estou falando com você sempre me estimulou. Então, teve sempre um estímulo muito grande. Não só como de desenhar, de pintar, de dançar e de cantar: isso sempre foi estimulada dentro de casa desde criança. Então, tudo o que a minha mãe pode me colocar, que ela havia que eu tinha essa vontade, ela me colocava. Então eu fiz curso de desenho. Eu sei desenhar, eu fiz curso de desenho, eu fiz aula de música, eu fiz aula de dança. O teatro chegou por último na verdade. Então desde a infância. E o teatro ele chega quando eu tenho 14 anos, e eu já dançava. E aí eu mudei de escola. Eu fiz balé e jazz, né? E aí no Pedro Segundo, foi meu primeiro ano lá. É um colégio federal aqui no Rio de Janeiro, ia abrir umas oficinas de artes. E aí claro que eu quis fazer, né? Porque é uma coisa que eu fazia desde criança, eu estava no segundo grau, já ia me inscrever em todas. Sempre foi muito, assim de fazer logo tudo. Assim, então me inscrevi nas aulas de desenho, me inscrevi nas aulas de música, me inscrevi nas aulas de canto, me inscrevi na aula de dança e me inscrevi na aula de teatro, que no final todo mundo que ia fazer dança, teve que fazer teatro, então eu fui. Na verdade, então foi o teatro que chegou por último, né? Depois de que eu já tinha passado por todas as outras áreas. E aí foi natural dele, de repente eu saí. O teatro ele acabava necessitando de mim uma maior dedicação. Então, porque tinha muitos ensaios né? Então eu tinha que ir para a escola, ficar lá dia inteiro, ia para escolas aos finais de semana. E aí naturalmente eu fui saindo das outras. Então fui saindo da aula de desenho, aí eu fui saindo da aula de canto, aí eu fui saindo da aula de música e aí fiquei na aula de dança, que era junto com aula de teatro. E assim o teatro entrou, e assim, eu me apaixonei enlouquecidamente por fazer teatro. E logo,

depois, veio o vestibular. E eu estava muito na dúvida se eu faria Teatro ou se eu faria Direito que eram as duas carreiras que eu queria seguir. Fiz vestibular para as duas, passei para as duas, mas eu era muito nova e eu resolvi fazer Teatro primeiro. Eu entrei na faculdade já até acreditava ia cursar Direito depois. Claro que isso não aconteceu, que ótimo. E aí era o que eu queria. Eu sempre tive uma coisa de gostar muito de estudar, então para mim era importante estudar Teatro, já que é que ia trabalhar com isso. Eu sempre muito CDF, eu sou CDF até hoje. Estava assim “bom, já que eu quero cursar teatro, eu quero saber sobre o Teatro”. E tive esse estímulo em casa. E iniciei, então, fazendo uma faculdade de teatro, fiz UNIRIO, depois da escola, do cursinho da escola, foi meu primeiro curso de Teatro e o único né? E fiz UNIRIO, que é uma universidade federal de Teatro aqui, fiz Interpretação Teatral depois, eu fiz Licenciatura e é assim começou. Eu comecei profissionalmente né? Quando eu estava na UNIRIO. Foi um é um caminho um pouco diferente de muitas pessoas negras, né?

**Mônica Santana - E como você se vê como artista? Que é artista é você?**

**Débora Almeida** – Gente, uma pergunta de um milhão de dólares, mulher. você.

**Mônica Santana** - Seria você falar o que é que te move como artista. O que é que você o que te leva a criar? Como você queria? Como é que são os seus processos? É pensar tanto os motores de criação? Quanto é você é dentro deles né o que é que o que é que você busca dentro deles?

**Débora Almeida** - Pensar um pouco, né? Para não como é que a gente vai responder isso. Eu acho que eu sou uma atriz... Deixa eu pensar aqui a melhor forma de falar isso... depois que você é mãe as palavras, elas meio que somem. Elas demoram um pouco a voltar. Daí a gente fica com problema de memória.

**Mônica Santana** – Mais cansada.

**Débora Almeida** - E tem uma coisa também que parece que o cérebro muda, né? Aí realmente você passa um tempo assim meio de desmemoriada, porque vai acomodando outras coisas no seu cérebro, para acomodar novos conhecimentos. Fora o cansaço, né? Mas eu acho que eu sou uma atriz que estou sempre pensando no que meu trabalho traz uma reflexão do meu estar no mundo. De como penso a minha interferência no mundo ao meu redor. Como é que a arte que eu faço, seja através do teatro, da literatura, como é que essa arte ela pode interferir cotidianamente, politicamente, esteticamente. Porque eu acho que estética e política são coisas que estão ligadas. Não existe isso de você fazer um teatro politicamente engajado e não pensar na estética, porque a estética eu percebo que ela é um desdobramento do que você pensa. Então eu acho que eu me penso enquanto artista dessa forma. Está muito mal falado, eu estou tentando melhorar aqui. Mas, então, eu acho que através do meu trabalho eu trago mais uma reflexão, que é como é que eu posso estar interferindo. A partir do que eu observo, o que que eu acho que tem que mudar. O que que eu acho que tem que ter uma intervenção artística, política, cidadã. Eu não tiro, eu não divido a Débora atriz, a Debora mulher, artista, cidadã. Tudo uma coisa só que caminha junto, então. Como é que essa pessoa pode estar a interferindo. Eu sou uma artista que está pensando o tempo inteiro nisso. Eu não consigo fazer o tipo. Ah, mais inclusive, eu acho que fazer uma coisa por fazer é uma atitude política. Mas não é atitude que me interessa sim. Eu acho que o meu trabalho ele tem um propósito né? Eu quero falar quando eu escrevo alguma coisa, quando eu dirijo, ou quando eu enceno, eu quero falar sobre algo né? E trazer o meu posicionamento sobre aquilo ali, sim. Então, nunca é só uma busca estética -

aliada a uma busca estética - mas não é só uma coisa também. Até porque eu não vejo que as coisas estão apartadas. Não sei o que vai fazer para escrever isso.

Então, porque a gente não tem como a gente ser no palco diferente do que a gente é fora dele. Isso é mentira. É uma tentativa de colocar a gente numas gavetas que não dão. Mas também é uma tentativa de a sair pela tangente, não respondendo às urgências que o mundo nos traz. Venha como artista, como mulher negra, o mundo me traz urgências a todo o momento. E eu quero responder a essas urgências, né? Eu vou responder através do meu estar no mundo. Meu estar no mundo é através do quê? É através da arte, é através da literatura, através do teatro, através da dança, através do hoje da criação do meu filho também. Através da roupa que eu visto. O meu acordou só um instantinho.

**Mônica Santana** - Tá bom.

*Afasta para acolher a criança que acordou.*

**Débora Almeida** - Esse é o meu estar no mundo mais importante.

*A partir desse momento, pela necessidade de amamentar a criação, a entrevista via Zoom foi interrompida. Dias depois, Débora respondeu às perguntas através de mensagem de texto, pois ficou inviável pela própria condição de mãe solo para artista responder nos horários disponíveis para agendamento.*

**Mônica Santana - De que maneira você enxerga as reverberações do seu trabalho artístico no seu território?**

**Débora Almeida** - Eu vejo que o meu trabalho tem tocado bastante as pessoas, em geral. De forma bastante específica, as mulheres negras, pois é desse lugar e desse universo que eu escolhi falar, mas também as pessoas não negras. As pessoas da comunidade negra se sentem representadas, fazem pontes com as suas histórias pessoais, familiares. Elas veem suas tradições, tristezas e alegrias e as não negras se surpreendem, ou porque não imaginavam a intensidade de nossas experiências ou porque não se imaginavam como pertencentes ao grupo que nos causam dor. Artisticamente, também vim recebendo críticas positivas sobre minhas escolhas estéticas, sejam na cena, sejam na minha escrita e continuo recebendo convites para levar meu espetáculo, outras cenas, para escrever. Então, isso também quer dizer alguma coisa que eu considero positiva.

**Mônica Santana - O fato de estar corporalmente implicada na cena traz quais afetações para você integralmente, para além do campo profissional?**

**Débora Almeida** - Ser atriz faz com que o meu corpo sempre esteja presente ou sempre se sinta convocado a falar, mesmo quando não performo no palco. É sempre a experiência da atriz quem comanda, quem se sobrepõe a todos os meus outros papéis. Talvez porque o teatro nos coloque nesse lugar da performance total, que une gesto, palavra, imagem, ação e reação. Então, a relação é com tudo o que está ao redor.

**Mônica Santana - Como você vê a relação das suas obras com o mercado da arte (curadores, festivais, produtores)?**

**Débora Almeida** - Desde que eu comecei a fazer Teatro Negro, em 2001 pra cá, muita coisa mudou. Hoje há mais mercado, muito por conta da multiplicação das mostras e festivais de arte negra. Rodo bastante em festivais negros e não negros, mas ainda não é fácil. Conseguir uma pauta em um festival que não é de temática específica ainda é um desafio, pois o Teatro Negro ainda é recebido com olhares enviesados. O cenário político brasileiro atual está forçando a classe artística a pensar o caráter político da arte e isso está fazendo com que o Teatro Negro seja visto de outra forma agora, então, algumas coisas estão se redesenhando, mas o espaço ainda é pouco e a verba também. Participei de experiências bem interessantes com parcerias que, talvez se o Brasil não estivesse nesse buraco negro de agora, não sei se aconteceriam, pois, como eu disse, o teatro negro ou os artistas negros que trabalhavam com essa temática antes dessa crise ainda tinham seus trabalhos recebidos com receio.

### **3. ENTREVISTA COM JACK ELESBÃO**

**Mônica Santana** - **Então, vou começar com primeira pergunta sobre trajetória artística né como é que você se descobriu artista e quais as necessidades você tinha e que te aproximaram da arte?**

**Jack Elesbão** - Amiga na verdade, na verdade, eu comecei no Projeto Axé. Na verdade, eu comecei com Itamar Ribeiro, Itamar não sei seu sobrenome. É isso, mas Itamar deu aula para uma galera, uma geração de bailarinos, muito importante. E inclusive, Carla Perez, a gente dançava lá, Carla, Guilherme, uma galera muito potente da dança, de uma geração. Ela dava aula nesse colégio, escola...

**Mônica Santana** - **Samara é uma mulher?**

**Jack Elesbão** - É uma mulher. Uma professorona, muita gente já reverenciou ela. Ela não é da mídia, mas ela formou muita gente. Assim ela deu muita ela deu um pontapé inicial para uns 70% dos dançarinos da cidade. Principalmente para quem morava no Pau Miúdo, Cidade Nova. Porque era essa localidade do colégio. Eu morava no Pau Miúdo, do lado do colégio.

**Mônica Santana** - **Qual é o colégio?**

**Jack Elesbão** - Minha dinda... Escola Professora Candolina. Minha madrinha era vice-diretora, Marina. E aí, eu comecei a dançar com ela, toda terça e quinta, depois da aula. Era muito bom e aí surgiu a possibilidade do Projeto Axé. E aí, eu fiz aula lá com várias pessoas. Só que é isso: a minha trajetória de dança na Bahia, ela é marcada justamente pelo Projeto Axé e um espaço elitista da dança, que a dança moderna, que é o balé clássico. Que era o que eu fazia e sempre gostei muito de fazer. Então, para mim, foi muito complicado estar nesses espaços. Porque eu já tinha necessidade de falar. A dança reproduzida, ela não me satisfazia muito. Fazer o passo, eu não sei que. Eu sempre questionava os coreógrafos. Porque eu sei que naquela época, eu tinha muita preguiça de executar. Hoje em dia, eu já entendo que, na verdade, a preguiça era outra. Era essa outra necessidade, que eu tinha, mas meu corpo me dizia, naquele momento, que era uma preguiça que eu tinha de ter que no arabesque, perna alta o tempo todo. Ter alguém mandando, eu não falando. Porque o bom bailarino - pelo menos o que foi me foi ensinado, naquela época - era o que não se pronunciava, era o que executava muito bem.

**Mônica Santana - Pois é. E no teatro se fala isso: ator faz, ator não pensa.**

**Jack Elesbão -** Pois é. E isso começou a me incomodar profundamente. Mas eu sem espaço na cidade - porque infelizmente e felizmente... as pessoas, mesmo na Dança da Funceb (por exemplo, que são pessoas de comunidade). Eu sei que existe um preconceito muito grande de quem vinha de projeto social. Existe, a gente está falando de, realmente, uma sociedade extremamente fascista...

E quando eu comecei, eu andava muito com Jofre Santos. E ele sempre me indicou e me orientou. É um mestre, professor, é bailarino do TCA. Hoje, é meu compadre. Ele foi meu primeiro mestre de balé. Aí eu fui entendendo outros caminhos da dança. Não foi por uma necessidade. Eu gosto muito da dança. E essa dança me incomodava. Eu não entendia direito. Eu percebi que eu vim entender que eu tinha outras possibilidades, outras possibilidades artísticas quando eu conheci Luiz de Abreu, que é um homem que não vendia seu trabalho. Tinha trabalhos solos. Ele mesmo trabalhava, ele mesmo era intérprete, era ele mesmo vendia, ele era empresário, ele era tudo. Olhar tudo isso me encantou muito aos 19 anos.

Então, eu fui para São Paulo. E aí, eu sei entendendo que eu poderia articular outras coisas, a partir de mim. Aí eu volto para Salvador, já fazendo o meu coletivo e já criando, já entendendo mais o meu corpo e as minhas necessidades como artista.

Eu precisava me colocar. Existiam contextos em mim que eu precisava expor na arte. E isso não era suprido a partir da ideia de outra pessoa. Era necessário mesmo que eu tomasse as rédeas da minha vida artística. E segui, não sei se eu te respondi, eu estou “locona”. Mas foi mais ou menos isso assim minha.

**Mônica Santana – Não. Respondeu super.**

**Jack Elesbão -** Trajetória na dança foi a partir de Luís. Foi um divisor de águas. Com certeza, ele foi a pessoa que me apresentou essas outras possibilidades enquanto artista. E aí sigo até hoje.

**Mônica Santana – Esse encontro foi bonito de vocês. Muito potente.**

**Jack Elesbão -** Até hoje meu amor.

**Mônica Santana - Muito potente mesmo é bonito isso é ver esses encontros na trajetória da gente né? E esses encontros catalisadores da mudança.**

**Jack Elesbão -** Meus professores todos viraram amigos. Ele, Jofre, Paulo Fonseca. Foram pessoas que me deram aula com 15 anos de idade. Hoje são amigos pessoais. E todos eles se frustraram comigo, porque todos eles imaginaram uma trajetória e eu fui completamente o contrário.

**Mônica Santana -** Imaginaram você no balé né? Por causa do corpo?

**Jack Elesbão -** Era o corpo. Marcelo Moacir, o sonho dele era me ver no Guaíra. Ele fez isso ó. Eu falei não saio daqui de jeito nenhum. Então, houve uma tentativa muito grande mesmo, de me colocar em um espaço - que, na verdade, eu via que meu corpo tinha esse potencial. Mas eu não tinha essa. Acabei não tinha condição nenhuma de entrar no contexto de academia ou de companhia e conviver.

**Mônica Santana - Companhia né? E ser o tipo de bailarina, que precisa ser para esse tipo de espaço, como você disse. Isso eu acho essa pergunta não estava prevista, mas eu acho que essa sua fala me trouxe a pensar sobre o quanto... - não é que o teatro não tenha isso, mas se dá de outro modo - o quanto o corpo determina. A morfologia determina a sua possibilidade de ali dentro.**

**Jack Elesbão** - E querida, e entra aí a questão de gênero. Porque a mulher tem um lugar nessa dança moderna e no balé clássico, que eu não me enquadrava porque eu tenho 1 m 80. Então, eu tinha um perfil de solista, mas eu também não me enquadrava. Porque eu nunca tive a autoestima suficiente para ser solista. Quando eu me via naquele contexto, né...

**Mônica Santana - Mas hoje você é uma solista. Era aquele contexto?**

**Jack Elesbão** - Daquele contexto. Naquele contexto das pessoas, daquela pressão, daquela disputa de ter mais três pessoas disputando o mesmo papel. Eu nunca consegui administrar isso. Nunca consegui administrar real aquela disputa. Então, eu sempre – a tendência - que de 1m80 eu ficasse de 1m20. Eu era chamada de grande atoa. Por que aquilo tudo me intimidava muito, ser solista...

Porque quando eu estava com alguém, destoava. Mas ao mesmo tempo, eu entendo que a minha performance na dança, é muito boa. Eu tinha uma técnica que, inclusive falavam, que hoje eu entendo que - como é louco, não é - que eu sou lânguida. “Ah você é lânguida”. Você é como aquela bailarina... e isso espantava as pessoas, porque é importante. Eu to ciente que eu sou muito negra, muito grande e não era o que se esperava desse corpo. Quando eu não me sinto à vontade, eu vou me apagando. Então até esse conceito da dança moderna me apagava muito me deixava muito desorientada mesmo quando bailarina.

**Mônica Santana – Jack, como é que você se vê como artista hoje? Que artista é você? Você já falou um pouco de seu encontro com Luís. Você enumerou as características de Luís, né? Que é um artista da dança, mas um artista que se produz; um artista que coreografa; que faz trabalhos com discursos. Você consegue apresentar Luiz e como é que você se apresenta? Quais são as suas características e que tipo de artista é você? Seja de competência, seja de urgências de discurso, de produção e de inquietação.**

**Jack Elesbão** - Amiga, eu sou um artista muito aberta. Eu não me vejo só na cena hoje em dia. Eu consigo hoje, graças a mim e ao meu entorno negro, a minha vivência com mulheres pretas... enfim, né? Quando a gente se reconhece, quando a gente consegue se perceber, eu consigo ver outras qualidades em mim. Por exemplo, eu sou muito boa produtora real. Eu só não tenho é a carteira para dar de algum lugar que eu fiz algum curso. Mas eu sou uma autodidata. Eu gosto muito de mim como produtora; gosta de mim muito como gestora - papel que eu venho fazendo, desenvolvendo na Casa Charriot e vem me agradando muito com as programações. Com a ideia da casa, isso vem transformando a minha contribuição lá dentro. Não é porque somos nós. E tem também o Coletivo Ponto Art, que futuramente vai se chamar Pico Preto. É onde eu desenvolvo também esse lado de gestão e eu acho também que é bacana. Então, assim, eu me reconheço não me vejo só na cena. Me arrisco no audiovisual dirigindo, né? Eu tenho a websérie, também juntamente com o coletivo. Eu sou um artista muito curiosa. Eu agora estou indo para o campo da moda, minha filha. Eu vou ficando louca eu sou.

**Mônica Santana – Ai! gente é mesmo? É com Solon [estilista Solon Diego, integrante da Casa Charriot, falecido meses depois desta entrevista] ou é outra coisa nada a ver?**

**Jack Elesbão** - Com Solon! A gente está fazendo uma parceria agora.

**Monica Santana – Desfile, não é?**

**Jack Elesbão** - Minha filha, eu já desfilei. Mas eu meu negócio é fica mais nos bastidores, bicha. A minha coisa de entendimento de moda vai ser mais nessa coisa de produção de moda. E tem um outro entendimento, eu me vejo muito curiosa, amiga. Tipo como artista, eu sou super curiosa e tem uma vantagem de ter muitos talentos, eu só preciso administrar.

Como eu sou muito curiosa tenho talentos mesmo. Porque se eu me predispuser - acho que todo mundo – mas, enfim estou falando de mim agora, eu vejo que todo mundo passa por isso. Mas se eu tiver uma pré-disposição... Na verdade, não é nem pré-disposição, é necessidade. Porque eu não virei produtora porque eu quis... nada porque eu quis. Fora a dança que, realmente eu quis desde pequena as coisas vão me levando. Mas, se eu desenvolvi uma pré-disposição para parada, eu geralmente, me saio muito bem. Eu sou uma artista muito curiosa mesmo, muito generosa porque eu gosto muito que me ensinem. E então eu absorvo muito, eu procuro muito quente sabe para me dar toque, para não ser que...

Não me rotulo mais como bailarina, dançarina. Porque não consigo, acho que isso não é suficiente. Mas para mim, acho que performance é o que mais me descreve, mas aconteceu só isso. Só me sinto muito produtora, me sinto muito gestora, articuladora. É isso.

**Mônica Santana - O que é que te move para a criação artística? O que é que te move para criar?**

**Jack Elesbão** - Aí amiga, acho que é subverter a lógica opressora mesmo. Acho que é, a partir de algum entendimento que eu tenho em relação ao meu corpo. Tipo o fato de eu ser mulher negra, isso já me abre várias possibilidades de questionamento artístico. Então, é muito a partir de mim - e muito a partir do que eu vejo, é muito a partir do que me toca. Por exemplo, eu estou com um novo processo, que eu não estou mostrando e está mais guardadinho - que é porque eu simplesmente porque eu estava dançando *Entrelinhas* e eu percebi que para essas pessoas, para os fascistas, para os escrotos, os opressores - de certa forma -, eles sentem prazer em me ver sofrendo no palco. Mesmo que não seja 100% sofrimento, tem todo uma idealização, tem todo um contexto, a narrativa está muito bem construída. Mas eles se pegam, simplesmente, naquele corpo que está que está descrevendo algum tipo de opressão. Então, como perceber esse prazer neles - foi na época que eu dancei, por exemplo, em outubro quando teve a as eleições de Bolsonaro - perceber isso me deu muita vontade de criar uma ironia para essas leituras. Então, eu vou muito me inspirando nos acontecimentos mesmo, a partir de minha vida, a partir do meu entorno, eu não tenho muita pretensão de falar sobre questões que eu não que eu não alcanço, por mais que me toquem.

Mas eu não consigo ultrapassar muito. Morro de vontade de falar sobre o corpo trans - por exemplo, eu tenho, inclusive, um projeto escrito sobre corpo trans. Mas eu não consigo fazer, colocar em prática porque eu não me sinto autorizada, a partir do meu corpo, a partir da minha vivência, falar sobre isso. Tanto que eu já estive em contato com algumas pessoas, pedindo para pegar esse projeto. Falar assim: meu amor, pega esse projeto, faz aí porque eu não posso.

Então, quando está sob meu alcance, eu realizo. Quando não, eu sou muito franca com a proposta. Quando me vem alguma inspiração de ou passar adiante, ou deixar guardado. Mas é muito do que eu passo a partir do que eu vivo como mulher preta. Também tenho coisas escritas sobre homens pretos também. Mas eu acho que é importante, quando vem dele essa fala esse questionamento. Porque a minha opinião... É isso: é porque eu não entendo a cena como um lugar de opinião. Eu entendo a cena hoje, para mim, como lugar de vivência.

Eu tenho muito minha opinião e conversas. Mas eu acho que, no palco é muito delicado quando se mistura a figura com a narrativa. Eu acho que eu tenho uma relação de mais cuidado com o que eu levo para a cena. Então, eu vou peneirando as minhas dores, esses meus questionamentos e só levo o mesmo até onde eu posso falar. Até onde eu me sinto à vontade para falar.

**Mônica Santana - Maravilhoso, Jack. Essa fala muito potente. A cena como lugar de vivência. Eu acho que tem umas coisas que eu vou falando que não tem evitável não está vontade de comentar. Isso que você fala esse lugar da necessidade da vivência como motor da cena. A vivência como o motivador. É a urgência de produzir de falar. Eu acho que isso é caro para nós mulheres negras até porque como a gente vem dessa nossa história em que a gente foi falada durante séculos. E as nossas vozes - não é que a gente não falasse, a gente falava - nossas vozes não eram escutadas, eram silenciadas. Então, velho, esse momento de a gente ter condição de produzir uma fala. E essa fala ter algum espaço de visibilidade. E você falou do trabalho com o outro, o corpo trans, né? Muitas vezes fico um pouco na dúvida, mas será que a gente não pode falar junto? Eu acho que isso... é até porque, no caso das pessoas trans, são tantas as interdições de acesso a tantas coisas que é necessário que possa se falar junto para que se tenha condição de falar e sair do lugar do gueto e ser visto. Enfim.**

**Jack Elesbão** - Eu só acho que é perigoso, por exemplo, porque eu entendo muito essa síndrome do Branco Salvador. Eu fico muito com medo de ficar aí nesse mesmo lugar. Não de branco salvador, lá ele! Mas como buscar uma generosidade mínima para dar o protagonismo, mesmo eu propondo. Então, enquanto não tiver escuro na minha cabeça como uma possibilidade de parceria. Tipo eu idealizei o projeto porque eu não quero de novo ter que “estar dando voz” para trans. Eu não quero dar voz para pessoas trans: eu quero estar com eles na luta deles e delas. E contribuir, fazer minha parte, mas com muito cuidado. Para mim... Não! Aí eu já eu problematizo demais. Para mim não é tão fácil simplesmente fazer quando fazer a parceria, eu sempre fico com receio.

**Mônica Santana – Mas esse tipo de texto “dar voz não cabe mais”. Ninguém dá voz ninguém.**

**Jack Elesbão** - E se é deles, que eles protagonizem. Então assim, eu estou... eu estava até pensando uma época, quando esse projeto estava mais fresco na minha cabeça - porque agora realmente deu uma “mornadona”, esfriou e aí vieram outras coisas. Eu até pensei: “digo poxa, talvez nem falar que eu idealizei” - tudo bem que é meu trabalho. Mas é meu trabalho em relação à história de outra pessoa... eu fico com muito receio de não invadir os espaços. Porque eu, como mulher preta, eu sou muito chata por conta disso. Isso, inclusive, é determinante nas minhas relações. Então, automaticamente, para me relacionar com outras questões, eu tenho a mesma eu tenho a mesma peneira. Para mim, é muito complicado mesmo. Por isso que, inclusive, a minha relação de pessoas brancas de esquerda é tão complicada porque eu não

consigo... eu não consigo aceitar, admitir um discurso excessivo de brancos em relação a minha história, meu corpo ou o corpo de qualquer outra pessoa branca, ou de qualquer outra pessoa. Amiga, esta é uma coisa que me incomoda profundamente. Então, reproduzir isso para mim, ou pensar em fazer algo parecido, ia ser uma problemática absurda, porque se me toca muito.

**Mônica Santana - Eu acho que, com todas essas preocupações, o risco de repetir esse comportamento, suponho que seja bastante baixo.**

**Jack Elesbão - Sim! Sim! Total! Isso a gente sabe.**

**Mônica Santana - É que a gente sabe. A gente já se inquieta.**

**Jack Elesbão -** É por isso que é para mim tão campo minado. Assim eu vou tão devagarzinho, porque realmente para eu cair nesse lugar é muito... E a gente tende a fazer isso. É uma coisa muito do nosso instinto. Eu lembro que eu era assim na escola. E defendia quem ia apanhar, que eu não sei quê... então, hoje eu estou no auge de falar: espera aí! Eu não vou falar “escute ela”. Ela vai ter que falar. Mas o que eu posso fazer é uma guarda, porque se alguém se bota, a gente cai de pau junto. Mas eu não quero ter que falar por ninguém.

**Mônica Santana - Qual é o lugar da discussão racial desde a sua criação artística e aí quando é que você se descobriu uma artista negra? Como é que foi isso?**

**Jack Elesbão -** Em 2004, em *O Samba do Criolo Doido*. Na verdade, quando descobri que eu era preta foi Luiz quem me disse que eu era preta e que não sabia. E eu percebi que eu era mulher, só que isso a ficha não caiu na hora, né? Mas foi ali, naquele momento, em que a inquietação tomou forma dentro do Samba. Eu descobri que era mulher, porque mesmo no ambiente negro, com 9 homens dançando o *Samba do Criolo Doido*, que foi no Ateliê de Coreógrafos. E eu, com um coreógrafo, num ambiente em que eu estava me descobrindo negra, eu senti muito machismo ali dentro. Até hoje a gente discute sobre esse e Luís porque agora recentemente, esse ano, ele conseguiu entender um pouco do que eu estava falando. Porque é muito sutil, mas foi um processo que, por exemplo, eu não conseguia falar. A minha voz, ela não conseguia ter alcance diante de 10 homens, 11, né? Contando com assistente. Mesmo sendo gay, é só sexo masculino. A entonação da voz a forma de se impor, essa autoestima. Então, eu não conseguia. Depois com o tempo eu fui entendendo. Então, foi nesse período que eu descobri que eu era negra e foi quando eu fui para São Paulo, que aí ficou mais evidente ainda. Porque São Paulo, que é bem... a crueldade daqui em relação a questão racial em São Paulo, é cruel porque é constatado logo. Aqui tem uma ideia de enrolar, de chamar de morena. E de relação com o colorismo, de falar que não é tão preta assim. E eu sei quem São Paulo não tem isso. Na época em que eu fui não tinha isso. Você é logo negra. Se você tem dinheiro para pagar, beleza? Se você não tem se saia.

Logo quando eu dancei o *Samba do Criolo Doido*, ainda com 19 anos, eu fui logo para São Paulo. Então, foi nesse período que eu falei assim: “pô! agora começou a cair minha ficha em relação a várias coisas que eu passei, inclusive, no próprio projeto Axé.

**Mônica Santana - E hoje como é que você vê o lugar da discussão racial nas suas criações?**

**Jack Elesbão -** É o condutor. Eu percebo que a questão racial ela permeia qualquer assunto que a gente vá falar referente à opressão, frente ao gênero, referente a qualquer coisa, a questão racial era determinante. Então, ela vai estar sempre em tudo o que é produção que eu faça como

artista. Já até porque isso se refere a uma pessoa negra que está produzindo. Então esse questionamento, esse corpo ele já vem naturalmente. Então para mim, é mais do que necessário e é importante eu me reafirmar, entendendo, inclusive, o estado em que eu estou morando, porque a tentativa é sempre de embranquecimento. Principalmente, quando você começa a entrar em alguns lugares que a maioria dos negros não entram. Então, a gente começa a se tornar “o negro exemplo” - isso é uma coisa também que eu tenho que eu corto sempre. Não acho que eu tenho como representar outros negros e outras, nesse contexto de representatividade. Eu acho que é importante a gente entender os caminhos que cada um trilhou. E isso não significa que é possível para todo negro, para toda a mulher negra de Salvador chegar à cena. Não é fácil: inclusive, é quase impossível. A questão é porque faz parte de um recorte, que é necessário ter. Nenhuma escola selecionou essas pessoas, porque talento, competência... têm várias outras que têm o mesmo trabalho, são tão potentes quanto. Existe uma seletividade para poder escolher quem são essas que vão representar e o processo de tentar embranquecer essas pessoas que estão representando. Mesmo com o discurso negro para enfraquecer os negros que não estão chegando nesse local. Então, para mim é muito importante sempre nos trabalhos deixar isso muito escuro e nas falas também.

Não sucumbo a esse lugar. Inclusive nos lugares que eu danço, eu costumo realmente por exercício não agradecer, porque eu entendo que se trata de um negócio. É necessário que eu esteja. Se não foreu, vai ser outra pessoa que vai estar nesses ambientes nesses festivais, falando ou dançando. Porque não tem mais lógica, inclusive, até para captar recurso, é muito mais viável quando ele traz as minhas questões, as nossas questões para dentro desses encontros então. A minha luta é para além do palco. Essa vaidade - que eles tentam nos colocar é uma coisa que eu... é a minha grande luta hoje em dia.

**Mônica Santana - Eu queria que você falasse como é que se dá a sua a sua relação com os mercados da arte. No caso do mercado da arte, no caso com os curadores, com os festivais, com os produtores, coreógrafos. Você tem os seus trabalhos autorais, mas você participou de trabalhos que circularam no Brasil, assinados por outros coreógrafos. A começar pelo *Samba* (do Criolo Doido), mas mais recentemente teve *Strip Tempo*, a circulação de *Looping*. Então, tem uma relação com criadores, com diretores, coreógrafos, que inclusive não são negros e negras. Também tem essa relação tem relação com os festivais, seu solo circulou em muito festivais. E você tem a sua posição gestora também. Então, muitas vezes lida de gestor para gestor, né? Como é isso? Como é que você se vê lidando com o mercado de arte e que avaliação você tem do mercado de arte como um artista negra?**

**Jack Elesbão** - Bicha, eu gosto muito de ser dirigida, dentro do meu contexto, dentro da minha realidade. Então, são poucos os trabalhos, hoje em dia que eu faço. *Looping*, por exemplo, me seduziu na época a proposta de falar sobre festa de largo. Depois, dentro do processo, eu vou vendo outras coisas que, realmente, vão me desinteressando. Mas aí vai caindo a questão da sobrevivência, do cachê, do não sei quê. Hoje de estar mais... essa coisa de ...

**Mônica Santana - Você não está mais?**

**Jack Elesbão** - É... Não, não está rolando. E já não me vejo não me vejo mais nesse contexto. Não me vejo mais de trabalhando... eu acho que pelo fato de os diretores serem brancos, com certeza é um fator. Até que ponto eles se reveem. De que lugar eles falam dessa festa de largo. E em relação a *Strip Tempo*, por exemplo, com o diretor que é o Jorge Alencar, ele é branco,

mas foi sobre o meu trabalho. Tem uma questão também de que poderia ter sido colocado aqueles outros trabalhos, de outra forma, na sinopse do projeto. Deixar mais escuro que se trata de trabalhos que já existem, porque muitas pessoas chegavam para mim, não sabiam que era sobre trabalhos que já existiam. Mas eu escolho tramar, a partir do diretor e do branco – porque, infelizmente, ainda quem as pessoas, a maioria das pessoas que ainda têm condição de chamar, de produzir um festival, ainda são pessoas brancas. Mas eu escolho muito se os brancos são aliados, se vale a pena. Porque é sempre isso: não é, por melhor que eles sejam que, por exemplo, eu tenho um apreço muito grande por Neto e por Jorge, apreço mesmo, afetivo. A gente sempre... a questão racial. Ela sempre é, ela sempre está na nossa relação. Isso é sempre colocado.

Eu gosto de ser dirigida. Estou louca para ter um preto me dirija, me chame, diga assim: “eu vou te dirigir. Você quer?”. Até porque é a forma que eu tenho de me reciclar como diretora, como intérprete. Porque quando caio de eu mesma a fazer o meu próprio trabalho, não sei quê... eu acho que vai ficando um trabalho meio limitado. Por mais que eu me respeite como diretora e como intérprete, vai ficando limitado. Então, eu gosto muito do desafio de ser dirigida.

A minha relação com os festivais... porque é isso: os lugares de poder estão na mão dos brancos, né? O máximo que eu posso fazer - porque eu acho que hoje, ainda pensando, é realmente o que eu posso fazer, é estar - porque se trata do meu sustento. Mas as pessoas sabem com quem estão - hoje em dia, as pessoas sabem quem chamam, quando chamam Jaqueline. Minha identidade, ela é mais importante do que qualquer relação. Inclusive só fala comigo, realmente o branco que ter muito culhão - porque eu já começo falando que, por melhor que seja o branco, ele nunca presta nunca presta. Porque vem do contexto social, que leva ele a realmente não pensar em coisas que para mim são essenciais. Então, a gente sempre vai ter conflitos com isso. Mas eu só não quero não estar é no espaço que eu não possa falar. Isso aí para mim, realmente, eu prefiro fazer beiju. Vou embora fazer beiju, uma coisa que eu acho chiquérrima. Já fez muito um beiju, sou a dona da tapioca de Salvador.

### **Mônica Santana – Ai, gente eu sou tão ruim...**

**Jack Elesbão** - Eu acho também que tem isso.... eu acho também que tem isso, amiga. Por eu saber que eu posso fazer outra coisa que não seja arte, eu fui ficando um pouco mais cada vez mais problemática. Ele permitiu ser problemática nesse cenário, é tipo assim... O dia que não rola mais ele, eu abri a “beijuria”. Real para mim! Isso é muito escuro! Assim tipo, então, eu vou tá para falar o que eu quiser, para me colocar da forma que eu quiser. Não sou obrigada a agradecer a branco nenhum. Se eu já entendo da política, se você já sabe por que eu estou. Então, assim, a partir daí eu me relaciono me relaciono tranquilamente. É muito mais, na verdade, para eles verem se eles me querem com eles. Porque para mim, se não for uma pessoa nociva, escrota, tanananã... o fato de ser branco, eu não tenho problema nenhum de me relacionar. Mas eles vão realmente estar com uma pessoa que... Eu me sinto sabe como, amiga? Sabe ladrão que não tem nada a perder, quando vai, quando cai no babado, se a pessoa não... se a pessoa, assim, se botar vai se fuder na mão dele? Aquele mau, tipo assim. Eu tenho muito a sensação... assim eu não preciso mesmo.

Para mim qualquer política, ela cai por Terra, a partir do momento em que eu me sinto é oprimida, se eu me sinto desconfortável. Se eu não puder beber, fumar minha maconha, falar com as pessoas... eu não estou nos ambientes. Isso para mim está muito escuro. Tipo, eu tenho

35 anos de idade, eu já sei, por exemplo, que eu não quero isso de forma inegociável. Posição a questão de grupo também, das minhas condutas. Eu não negocio isso. Se eu tiver que negociar, eu vou e ligo o foda-se, já tenho meu caminho. Faça minha história, realmente, eu não preciso. E, financeiramente, eu tenho outras formas de conseguir dinheiro. Então, me relaciono de forma muito franca comigo, com a minha história e principalmente, quando as outras. Porque quando eu vou para outros lugares, eu sempre penso que eu não estou sozinha. Eu nasci na Pero Vaz - eu nasci não, eu vivi muito tempo da minha vida na Pero Vaz. Sabe? Eu tenho a minha mãe, eu tenho minhas irmãs, eu sinto que eu sou uma continuidade delas. Assim como os pretos e as pretas que me representam, eles são minha continuidade. Que nem toda preta me representa.

**Mônica Santana – Sim. E não tem que.**

**Jack Elesbão -** E não tem que com certeza e não tem mesmo.

**Mônica Santana - Nem você tem que defender todo. E nem os outros têm que falar por você.**

**Jack Elesbão -** Não! Para mim recorte é muito evidente. Para mim, o negócio é muito evidente. Não me sinto apresentada por vários pretas e inclusive, muitas acadêmicas, muitas pessoas acadêmicas. Não me representam. Acho uma distância absurda do que é falado na academia e do que é realidade. A não academia é uma escolha minha. Inclusive, tô matriculada na UFBA, porque descobri agora que não existe mais jubramento, não sei se é verdade. Porque na minha mente eu já seria jubilada porque eu me matriculei 2012, só fiz um semestre. Me permiti, por exemplo, não fazer e bancar o que for em relação a isso. Não quero estar para poder cumprir com um papel de como tem que ser feito, do que tem que ser feito. Eu acho que se não for feito com prazer, a gente não tem que fazer. A gente tem um tem preços a pagar. Então, não é não é todo o preto que me representa, não é toda preta que me representa. Mas os que me representam - tem muitos também que me representam. Muitas e muitas que me representam. Alguns de academia, assim porque conseguem se desvencilhar. Conseguem, por exemplo, manter uma coisa, que eu acho que a gente se perde muito, que é na comunicação. O que a gente faz quando a gente entra na academia é se distanciar dos nossos através da comunicação. A gente não entende mais o que as pessoas falam. As pessoas começam a virar um reprodutor de livro ou de pensamento. Essa lógica acadêmica. Isso se distancia muito da nossa realidade, de botar o pé no chão e viver. Então, são poucos que conseguem. Esses poucos, eu persigo, esses poucos me representam. Mesmo também academia, hoje, por exemplo, estou seguindo a mina que ela é de academia de balé clássico. Ela é uma bailarina clássica negra de uma companhia na Suíça. Essa menina me representa tanto! Porque o que ela fala, o que ela o que ela provoca.

**Mônica Santana - Sabe o nome dela pra eu dar uma olhada?**

**Jack Elesbão -** Eu posso te passar a página depois. Ai gente, eu sempre vou esquecer o nome dela...Cris..., eu não vou lembrar. Mas eu posso te passar a página dela. É única de balé clássico que eu sigo. Inclusive, ela fez aquela moda agora: estar de essas coisas de fazer assim na tela e mudar... não sei. Ela fez só com bailarinos negros de outras companhias, não só companhia dela. Então ela é uma revolucionária dentro desse espaço. Então ela me representa muito. Eu me sinto, se eu fosse bailarina clássica, se tivesse tido essa disposição, eu, com certeza estaria no pé, buscando no mínimo esse caminho que ela está trilhando agora. Essa desobediência. Eu não lembro mais qual foi a pergunta. Somente um minutinho, amiga. (interrupção)

**Mônica Santana - Você respondeu.**

**Jack Elesbão - Voltei! Eu voltei!**

**Mônica Santana - Chegamos nas duas últimas perguntas. E a penúltima é: como é que você enxerga que o seu trabalho é visto pelo território. Como é que você vê, especialmente com Entrelinhas, espetáculo que você circulou bastante pelo Brasil? Acho que você pode falar desse território Salvador. Como é que você vê as reverberações no seu trabalho na cidade. Aqui teve bastante reverberação com a websérie?**

**Jack Elesbão** - Amiga, eu não consigo falar, responder isso muito bem, não. Porque eu não tenho ideia. É isso, porque eu venho de um de um lugar de uma solidão artística muito grande. Eu nunca me vinculei. Quem me conhece pode perceber. Eu não venho de grupo nenhum. Porque tem muitos negros que vêm de um... que tem um grupo de amigos, cê fala assim “ah, fulano, beltrano e sicrano”. Geralmente pessoas conhecidas. Eu não tenho muito isso. O meu gueto, realmente... o meu círculo de amizades... eu tenho um círculo de amizades artísticas, mas com muito... Tudo isso para dizer o quê? Para dizer que eu venho de um processo, de uma autoestima muito baixa. Sabe? Eu não consigo ter uma avaliação do que as pessoas têm do meu trabalho. Porque eu simplesmente faço. Eu vou fazendo, vou fazendo, fazendo. Eu entrei numa mecânica.

A repercussão, quando é negativa, ela vem logo. Mas eu também tenho isso... eu também não ligo, amor. Eu também não ligo muito. Não ligo nada porque eu acho que o momento em que a gente está, justamente de “ser contrariado todo mundo”. Então, a gente não está no jogo. Eu não posso ter a pretensão de achar que eu estou falando de um grupo de pessoas e eu estou excluída disso. Eu tenho que entender que eu reproduzi muita violência. Isso não ser só no discurso, porque a gente aprendeu a dizer isso é bonitinho, isso funciona. Isso na prática, isso é no corpo, isso na sensação. Eu acho muito cruel quando eu vejo as pessoas, quando vão se defender, se colocar no lugar completamente apartados. Eu falo assim: oxente, gente! Inclusive, a gente pode tornar essas denúncias, tornar essas leituras, se for do solo ou denúncia, se for da web muito mais potente. Inclusive, meu sonho é de alguém que está sendo citado [na websérie *Voz sem Medo*], se pronunciar, de forma assim: “é velho, ocorreu e foda mesmo, porque a gente reproduz”. Aí então, assim que isso vai virando uma rede. É meu sonho de consumo que isso acontecesse, porque a ideia não é - é pelo menos de alguns discursos, alguns discos que estão completamente inflamados, que são, inclusive, um tipo de reprodução de crime mesmo. Mas tem onde dariam para ser conversado, ainda mais quando se referem a pessoas conhecidas. Eu acho que nunca, no primeiro no primeiro episódio, eu sofri uma ameaça. Porque tem isso, né? Eu nem conheço os caras e alguns deles... já... ou todos me conhecem e acabam a me conhecer realmente. Se eu levar um pau na rua, eu não vou nem saber de quem foi que veio, porque realmente eu não conheço. Então eu sofri uma ameaça ano passado, na primeira edição e houve coisas muito graves. Essa [edição] também teve coisas muito graves, mas as mulheres estão cada vez com mais cuidado, quando se trata de homem preto, por exemplo. E a maioria dos agressores citados são negros, então, você tem mais um cuidado a gente.

Enfim... eu sou muito destemida, amiga. Eu realmente sou um problema para a sociedade, porque eu não me importo muito não. Não me importa muito não. Eu me importo, a minha escolha de escuta, de empatia são para outros corpos. Esses corpos que reproduzem agressão e não se retratam, eu não tenho importância nenhuma sobre esses corpos. E as opiniões quando

são só para defender. Quando é crítica mesmo, uma crítica produtiva construtiva, mas não chega nada para eu ouvir. Só acho que as pessoas, meio que não falam nada para mim. Eu não tenho uma base de retorno de trabalho, eu não tenho não tenho noção. Acho que faz não sei não se não chega nada para mim. Não chega nada para mim. Realmente eu tenho a sensação de que mesmo fazendo o trabalho, eu sigo só. Tipo quando eu acabo o solo não tem um diz uma coisa... até porque quando eu acabo o solo, eu vou ficar na minha, sozinha. Então eu vou, eu fui também criando alguns rituais que me isolam, naturalmente, então acabo me blindando de algumas coisas. Eu percebo como isso é evidente, quando você me pergunta isso e eu realmente não sei da repercussão. Para algumas mulheres negras quando assistem o solo, é sempre de muito evidente, de muita identificação. Elas identificam e elas percebem. Teve uma pessoa que me falou assim “eu sou gorda”, chorando né? perdeu a virgindade aos quase 30 anos de idade, nunca teve esse corpo desejado do qual eu me refiro no solo. Mas ela disse: “mas esse solo me representa profundamente, mas ninguém nunca quis me comer”. E quando ela falou isso, eu fiquei depois tentando falar: “gente, qual é a semelhança?”. Mas as semelhanças são os requintes de violência pelos quais nosso corpo é submetido. Sim, então, esses feedbacks, eu recebo muito dessas mulheres. São muitas mulheres pretas, a maioria, são muito generosas, né? Então, ela sempre vem falando e a gente está nesse processo agora e que eu acho que eu nunca me senti tão acolhida. Que é da gente poder se divulgar, se compartilhar, se referenciar. Eu estou assunto ótimo. Mulheres que não são de um padrão só. Eu estou começando a seguir por mulheres pretas com vitiligo... eu não sei... eu tô me sentindo ... eu tava dizendo “gente, estou vivendo um mundo que eu acho que eu queria viver”. Ai sabe? Poder ter acesso graças às redes sociais a mulheres com vitiligo, as mulheres deficientes, mulheres lésbicas, da mulher... escolher... mesmo que elas nem saibam que quem sou eu. No anonimato perseguindo e sabendo quem são...

**Mônica Santana - O fato de você, no caso de *Entrelinhas*, estar implicada na cena... não é um trabalho que você coreografa, você está implicada de vários modos na cena, desenvolvendo aquele trabalho para espetáculo. E aí eu queria saber é: quais as afetações que isso traz para você? Como estar implicada na cena te afeta?**

**Jacke Elesbão** - Hoje em dia eu consigo estar mais na cena. Antes era mais difícil. Hoje com a Ponto Art, a gente está se entendendo como produtora, que a gente já percebeu que é possível realizar e fazer produções e com competência. Então para mim, eu fico mais nesse lugar mesmo de observar o processo de longe, mas tem quem faça, tem quem realize essas outras funções. Porque durante um período foi muito complicado. Para mim, estar na cena, hoje escolho bastante executar uma função só, ou pelo menos duas ou três. Enfim, o mínimo de função dentro de um projeto. Eu não consigo mais acumular porque realmente eu entro em curto muito fácil. E como eu gosto de ... no meu corpo... que eu até gostaria que fosse menos, mas como eu preciso muito do contato com as pessoas, porque eu sou atea e a única coisa que eu acredito na minha vida. Então, como eu preciso muito desse contato com as pessoas para me relacionar, para olhar no olho, para não sei, que então isso me absorve, me suga de uma forma que eu não... realmente tanto que eu comecei a fazer o solo em 2012 e eu parei. Porque eu tava sozinha e eu não dava conta de produzir, dançar, não sei que... depois conversar, continuar contato não sei o que... Eu não dava conta! Não só pela função, mas também pelo que eu me obrigava a que eu me obrigava a estar enquanto relação. Hoje em dia está muito mais administrado. Hoje em dia, eu consigo, mas dentro de projeto de cada projeto, me entender mais e reduzir mais esse meu trabalho. Canalizando o que me interessa mais. Não o que me interessa não. O que é da minha

competência porque existem pessoas com competência para estar fazendo outras coisas dentro do projeto. E como eu tenho como a gente se respeita, se confia e se admira muito, eu nem interfiro no trabalho das pessoas. Tipo assim, ninguém interfere no meu. Então hoje para mim está muito mais tranquilo. Não sei se eu respondi, mas para mim está mais tranquilo. Tipo da websérie, a minha função é essa direção é mais a direção, mas toda outra estrutura é feita por outras pessoas, então eu só foco nisso, na minha relação com as depoentes. Então, hoje eu consigo mais pela estrutura que foi criada pela Ponto Art, a gente eu consigo mais me concentrar em poucas coisas. E se não for uma coisa só, em poucas coisas.

**Mônica Santana - E aí eu acho que é mais um caso de *Entrelinhas*, mesmo pela natureza do trabalho... Eu queria saber se ao longo desse tempo que você faz *Entrelinhas*, como esse trabalho te afetou? Pela característica dele que é um trabalho que você está fisicamente implicada. Como aquilo afeta?**

**Jack Elesbão -** Acho que tem dor muita dor, muita dor. É cansativo, amiga. Tipo, eu estou querendo produzir outro solo para mim, que essa versão em relação ao que eu entendi isso, que tem algumas pessoas quando assistem. Por isso, porque para mim está cada vez mais doloroso. Porque eu estou cada vez vivendo mais essa violência com outras mulheres. Eu acho que, na cena tem um lugar que eu tenho que buscar ainda que eu não sei se eu consigo, mas a minha tentativa é buscar uma um controle sobre essa dor. Mas se como fala do meu corpo e como eu absorvo outras dores também, de outras escutas, vai ficando cada vez mais desafiador para mim. Então tem esse lado do desafio da cena que nunca o solo é o mesmo, que sempre para mim é de outra forma. Mas tem um lugar também, eu fico me perguntando, às vezes: porra, velho eu vou ter que sentir uma dorzinha agora. E aí você se preparar para sentir uma dor é sempre complicado. Para mim, é sempre complicado.

Quando eu dançava Looping, no estado de corpo que eu saía, eu saía querendo beber. Quando você sai de *Entrelinhas* até para curtir uma festa é difícil. E aí tá equipe toda no mesmo estado. Ainda tem isso... não tem ninguém que fala assim: “vamos fechar”, porque todo mundo está no mesmo estado, porque esse estado ele já é imprimido no teatro horas antes. Não se trata de vou pra cena fazer isso. Não, eu estou fazendo um resgate. Porque no meu dia a dia não fico buscando o sofrimento. Então tem que fazer um resgate em pouco tempo. Então, desde o som que está no teatro, desde a forma como eu, às vezes, às vezes, me isolo sempre em algum período. Depois eu entro em pânico desse isolamento. Porque o monstro quando vem, vem tanto que eu entre em pânico. E toda apresentação é a mesma coisa. Busco isolamento, depois não dou conta. Aí tem que ter alguém comigo, seguindo até o final porque eu começo a ficar em pânico, então o que precisa ser gerado para atender sua performance de 40 minutos. Porra, eu quero logo botar um outro trabalho aí na rede... no cenário aí pra eu ir alternando.

E respeitar o tempo das pessoas que assistem. Ainda tem isso tipo. Eu vinha de um lugar do aplauso como referência de gostar ou não gostar. *Entrelinhas* me ensinou que o aplauso não é necessariamente esse termômetro, porque dificilmente sai um aplauso.

**Mônica Santana - É um trabalho que sai em silêncio.**

**Jack Elesbão -** E quando saiu um é demorado. Então eu tive que entender isso dentro do dentro da minha vaidade de artista. Porque ela já sair puta e falar “porra nenhuma é meu trabalho, velho tem que aplaudir”.

(risos mútuos)

**Mônica Santana – Demora né.**

**Jack Elesbão** - Eu dizia “pelo menos aplaude. É o mínimo que tem que fazer”. Aí fui entendendo o tempo que cada um tem. Entendendo que o trabalho é, muitas vezes para mim, uma escola mesmo. Eu tenho essa compreensão com o público. Eu saber que quando eu vou sair da plateia pro camarim, sempre vai ter gente chorando.

**Mônica Santana - E que vai querer falar com você.**

**Jack Elesbão** - Eu não consigo lidar com isso até hoje. É a minha escola ainda, porque ou alguém tá te endeusando, porque você passa a virar a intérprete da vida da pessoa. Porque a gente necessita de deuses, deusas né? As pessoas precisam criar e colocar em pedestais inabaláveis. Eu não sei lidar com isso. Eu não acredito nesse tipo de relação com as pessoas que eu admiro. Então isso tudo me broxa muito. Tem um amigo meu chamado Leonardo Luz, quando a gente *dançou O Samba do Criolo Doido*, que foi uma coisa, uma enxurrada. Eu lembro que eu não conseguia sair do teatro.

**Mônica Santana - Era foda aquele espetáculo.**

**Jack Elesbão** - Quando a gente saiu e, pelo fato de ser a única mulher, não sei que. Então teve esse assédio é esse corpo, mas é o que eu sinto, o bicho meu maior mesmo. Então, não sabia como lidar. Ele chegou para mim e falou assim: “Jack, é impressionante! Você no palco é tão grande, quando você sai, você é tão pequenininha! As pessoas falando com você e eu vendo na sua cara que você queria sair correndo”. Eu lembro disso sempre, porque o meu corpo tem essa memória. Sempre que eu acabo de dançar, eu tenho vontade de sair correndo. Porque eu não gosto, não sei lidar com “obrigado”. Eu não sei falar para as pessoas. Algumas poucas que se tocam, se sentem tocadas com solo, eu não sei o que dizer. Eu não sei como lidar, eu não sei como administrar. Então, para mim é sempre... que se fosse um outro tema. Porque ali eu vou ter que parar para deixar a pessoa à vontade, eu tenho de parar pra conversar sobre a vida da pessoa e não tem esse tempo no teatro.

**Mônica Santana - Com as obrigações que a gente a tem no teatro.**

**Jack Elesbão** - E aí eu fico muito sem saber. Então o solo antes, durante e depois, a administração dele para mim até hoje é uma incógnita, é um lugar ainda é muito misterioso. É interessante, mas ainda para mim é muito de aprender a lidar mesmo, porque a gente vem de um lugar, né bicha? Assim pelo menos, eu venho de um lugar que é de comunidade, essa relação de quilombo, essa relação com essa realidade. Então é todo mundo muito no mesmo lugar. A admiração é no lugar de mandando tomar no cu, a admiração é no lugar de vá se fuder. Eu te amo eu te mando você se fuder. Eu sou fã do seu trabalho não muda. Eu não preciso colocar você num pedestal. Eu não preciso anular outras pessoas para poder te amar. Para você existir.

Eu lembro que eu terminei um bate-papo com Renata, que fez aquela peça de Jesus... Renata Carvalho?

Esse é o nome dela Renata Carvalho.

Renata Carvalho é isso. A gente fez a essa coisa no FIAC. E quando acabou uma mulher veio ajoelhar velho para mim. Pronto, eu vou... eu só tinha vontade de um tapa na cara dela.

**Mônica Santana – Constrangimento.**

**Jack Elesbão** - Ela negra, mas só me veio vontade de agredir ela fisicamente. E aí depois que esse tipo eu sou. muito podre que eu sou de verdade. Só veio vontade de bater. Eu cheguei, levantei para sair, velho, na moral.

**Mônica Santana – Mas é constrangedor isso.**

**Jack Elesbão** - Faça isso comigo não, porque eu me sentia medo. Não faça coisas. Talvez outras pessoas gostem, amiga. Porque tem gente que gosta, que acha que é bacana, que a gente precisa desse lugar de diva. Eu acho que é bacana também. Só que a gente tem que saber quando é ou pelo menos ser um pouco menos é. Escolhas. Ou ser um pouco menos invasivo para perceber quando a pessoa gosta ou quando a pessoa não gosta. Porque quando não gosta, bate ruim para caramba.

**Mônica Santana - Acho que ficaria morta de vergonha.**

**Jack Elesbão** - Tipo me senti completamente constrangida. Me senti mal. E não sei lidar a vontade de sair correndo. Eu, automaticamente, fico... eu fico... Jorge que fala que eu viro uma pessoa antissocial, eu não sei socializar a partir daí. Eu só sei socializar a partir da horizontalidade. Fora isso qualquer outro nível. Se a pessoa se sentir superior a mim ou se sentir abaixo de mim, eu fico completamente perdida. Completamente perdida. E ambas as partes me vêm vontade de agredir.

Talvez na igreja... (risos)

**Mônica Santana - Deus é mais.**

**Jack Elesbão** - Só me dá vontade de agredir, viado. Dá tanta raiva. Vontade de falar "corre! cê está maluca?" sabe? Que maluquice, bicha! Tá tendo panelaço!

(O som fica impossível e a conversa se encerra.)

#### **4. ENTREVISTA COM KEILA SERRUYA SANKOFA**

Diferentemente das demais entrevistadas, a conversa com Keila Serruya Sankofa aconteceu por meio escrito, enviando as perguntas para a artista e ela respondendo alguns dias depois. Naquele momento, abril de 2020, a artista, natural e habitante de Manaus (AM), estava totalmente imersa nos desafios do contexto pandêmico, com pessoas próximas afetadas pela COVID.

**Mônica Santana - Como foi que se descobriu artista? Quais necessidades tinha que lhe aproximaram da arte?**

**Keila Serruya Sankofa** - Cresci indo a ensaios de escola de samba, me conectei como Hip Hop, cantei rap na adolescência. No ensino médio, tive oportunidade de encontrar um professor de arte, chamado Odacy de Oliveira, e logo após, eu fiz um curso de cinema básico com Junior Rodrigues. Essas coisas foram me atravessando, me construindo e ensinando. A rua também

foi base para esse aprendizado e produção. Essa encruzilhada de acontecimento me fez entender a necessidade da arte, da rua e da memória.

**Mônica Santana - Como você se vê como artista? O que te move para a criação artística?**

**Keila Serruya Sankofa** - Compreendo arte como política, questionamento humano sobre o futuro e o movimento do tempo. Eu, como mulher negra, tenho necessidade extrema de produzir e sei que modifico o micro-mundos todas as vezes que crio, produzo, performo, filmo, fotografo, instalo, intervenho e ocupo.

**Mônica Santana - Qual é o lugar da discussão racial e de gênero dentro de sua criação artística? Como você se descobriu uma artista negra?**

**Keila Serruya Sankofa** - Eu sei que sou negra desde criança, então quando me entendi como artista, consequentemente, sabia que era uma artista negra.

**Mônica Santana - De que maneira você enxerga as reverberações do seu trabalho artístico no seu território?**

**Keila Serruya Sankofa** - Me sinto estereotipada, alguns me amam, mas quase não conhecem meu trabalho. Queria mesmo é ver alguém debatendo sobre o que produzo. Aqui eu saio bastante em jornais e até revista, mas ainda acho que meus traços não negroides e minha pele mais clara podem ser apenas uma cota para o colonizador justificar sua postura excludente. Me sinto transparente como produtora criativa de conhecimento: tem gente que se esforça muito para não me enxergar, gente que faz um esforço para não compreender. Mas também, nem sei se essa gente é gente. Só sei que é branca.

**Mônica Santana - O fato de estar corporalmente implicada na cena traz quais afetações para você integralmente, para além do campo profissional?**

**Keila Serruya Sankofa** - Meu trabalho com performance é tão novo. Não sei se compreendo a profundidade disso na minha vida como um todo. Não separo profissional e pessoal, pra mim é tudo junto, mas não misturado. Minha autoestima melhorou um pouco, me vejo mais potente, falante, erguida. Percebo que todas as vezes que estou existindo na cena como suporte, sou eu e mais muitas outras mulheres falantes de corpo presente. O fato é, modifica o outro e a mim.

**Mônica Santana - Como você vê a relação de suas obras com o mercado da arte (curadores, festivais, produtores)?**

**Keila Serruya Sankofa** - Distante me parece o mercado da arte é bem doente, principalmente os que faço parte, sendo cinema e artes visuais. Me causa uma aflição profunda esses comportamentos não diretos, egos inflamados, falas muito rebuscadas, e inclusive, algumas completamente sem sentido. Acredito na morte, não negocio o inegociável, principalmente devido esses gestores mercadológicos serem brancos ou embranquecidos.

## 5. ENTREVISTA COM LAÍS MACHADO

**Mônica Santana - Eu queria que você falasse em que momento você se descobriu artista? E quais foram as necessidades que você tinha que te aproximaram da arte?**

**Laís Machado** - Esse começo eu acho que vai ser clichê, mas real está então eu vou me jogar.

**Mônica Santana - Vamos não tem problema.**

**Laís Machado** - Bom na minha família não tinha nenhuma relação com artes. Claro que se ouvia muita música, que é a mídia mais popular, mas nem a leitura era uma coisa tão frequente na minha casa. E teatro, nem em passeio de escola. Mas eu acho que tipo assim eu sempre falo que a primeira crise de belo insuportável foi quando - por mais louco que pareça -, foi quando eu ganhei o celular da Sandy e do Junior, aquele Sony Ericsson. Não sei se você lembra disso, que tinha toque polifônico. E aí, eu estava indo para a escola e eu fui baixar “As Quatro Estações” e veio por engano Beethoven, “Sonata do luar”. É sério, assim, aquele momento foi muito marcante. Porque eu me lembro de estar sozinha no ponto de ônibus, ouvindo a música que eu tinha baixado errado. Ficado louca com aquela melodia em toque polifônico, nem era uma melodia real assim. E quando eu cheguei na escola tinha aquele laboratório de informática lá, com aqueles três computadorinhos e eu fui procurar na internet. Não tinha essa facilidade que tem hoje, mas eu fui procurar na internet aquela música. Eu não lembro se era YouTube já ou se era qualquer outro negócio de vídeo. E eu fiquei ouvindo aquela música e tendo síncope. Ali eu acho que tive essa sensação que você não consegue explicar, mas te atravessa. Isso que você não consegue colocar em palavras ou analisar de maneira concreta, mas que te toca profundamente. Desperta outras coisas e ficar pensando sobre aquilo durante dias. Acho que essa foi uma das minhas primeiras relações assim com as artes. Digo como uma coisa muito importante.

Com o passar do tempo, eu comecei a fazer teatro no Sesi do Rio Vermelho, com Luciana Rocha. E ela tinha um grupo de teatro amador, e tinha uma colega minha desse mesmo colégio que fazia. Ela me chamou para participar de uma peça, que estava em andamento. Era aquele projeto não sei se você lembra, eu também não lembro o nome. Era num caminhão que ia pelas periferias, aí abria o caminhão e tinha o palco.

**Mônica Santana - Acho que era o Boca de Brasa.**

**Laís Machado** - Não lembro, Nossa. Não sei. Era um negócio pouco aberto esse caminhão. Ele ia montava o palco no lugar e apresentava. E eu comecei a circular no Nordeste [de Amaralina], onde eu morava nessa época, apresentando essa peça. E comecei a fazer Química. E aí vida que segue, a vida continua. Só que a minha relação – olha que loucura - eu comecei a fazer teatro por causa de Nelson Rodrigues. Hoje eu não tenho nenhuma relação mais com Nelson Rodrigues. Mas eu fazia CEFET nessa época. Eu fazia Química e sempre ia na biblioteca do CEFET pegar algum livro para ler que não fosse do curso. E eu me bati com os livros de Nelson Rodrigues - e eu era a única pessoa que pegava esses livros, porque eles sempre estavam disponíveis para mim. Então eu sempre pegava: lia, relia, relia, lia. Comecei a me encantar com aquilo - que eu sempre falo, inclusive eu falei isso no meu PIBIC Júnior, como resultado, que por mais misógino que Nelson fosse e por mais que ele tivesse tentado a todo o curso difamar o feminismo ou qualquer coisa do tipo. As personagens que ele criou é foi um

tiro no pé também, porque certa maneira, tinha algumas personagens femininas que eram muito complexas. Era uma possibilidade de personagens femininas, que não eram só acessórios, mas tinha muita relevância. Eu estava terminando o CEFET e estava estudando para Medicina. E aí quando eu fui me inscrever [para o vestibular], me inscrevi em Teatro por causa de Nelson Rodrigues, da relação que eu estava estabelecendo com o teatro, dentro desse grupo com Luciana. Eu não contei para minha mãe, não contei para ninguém. Eu decidi “vou fazer teatro”, enfim como uma possibilidade de descobrir essas coisas que eu não tinha nome para dar. Aí, eu fui fiz o curso, só que é isso: eu considero que a minha formação de teatro não foi a Escola de Teatro, mas o grupo Teatro Base. Porque por mais que a escola tivesse aberto meus horizontes, inclusive para pensar pesquisa acadêmica como pesquisa - coisa que eu sempre me interessei pela pelo ato de pesquisar, porque eu já vinha da pesquisa em Química - então, pensar que a escola era meio essa possibilidade de entender o teatro e essas expressões como pesquisa também, né? Foi bom para mim, mas eu acho que a minha formação mesmo foi no Teatro Base, que era o grupo que Diego [Pinheiro] tinha criado há um ano, quando eu entrei.

Lá foi onde eu pude explorar os meus interesses, porque eu acho que na graduação, eu não tinha possibilidade para isso. É como se eu sentisse que os meus interesses de pesquisa, eles não tinham muito espaço, porque tinha necessidade de construir um vocabulário. Sem poder se aprofundar no que te interessava desse vocabulário, sabe? E eu tinha um interesse muito grande - e isso é muito importante para o que eu faço hoje - pela presença.

A minha pesquisa era sobre a presença - e eu acho que, hoje pensando sobre isso. Eu não sei se estou antecipando alguma pergunta. Mas hoje pensando sobre isso, me veio a ideia de que: se você é uma mulher negra, a sua existência ela passa despercebida. Ou ela deve passar e ninguém pode te notar. E eu acho que quando eu pensar no palco a ideia de ver alguém que tinha presença no palco era uma coisa que me mexia com a possibilidade de existir. De existir. Então no Teatro Base foi quando eu fui aprofundando essas minhas pesquisas sobre a presença, sobre outras possibilidades de enxergar a presença; sobre outras possibilidades de composição de presença etc., etc. Até que eu cheguei num ponto em que eu pensei: “bom, eu não acho que isso é de ninguém”. Eu acho que a presença ela está nas relações. Eu só existo agora com você. Eu só estou presente com você, porque estamos nos relacionando. Então eu comecei a pensar que a presença com uma coisa que o ator tinha, que o dançarino tinha, como uma coisa meio “brancocentrada”, meio eurocentrada, meio autoritária. Então comecei a pensar sobre presença, pensando relação.

Isso é muito importante para mim “mudada”, para minha virada para Dantesca [persona]. Porque é basicamente é um experimento de relação, no qual eu posso existir na minha versão mais complexa dentro desse pacto, que era feito com o público. Quero dar bebida etc., mas era uma existência que passava por todos os aspectos que eram bonitos da minha existência, mas também os que eram feios, que eram grotescos, que eram doloridos, mas também os que eram felizes e qualquer coisa desse tipo. A segunda pergunta que você fez foi qual mesmo?

**Mônica Santana – Quais as necessidades que você tinha que te aproximaram do fazer arte?**

**Laís Machado** – Primeiramente, existir. Depois quando eu começo a me colocar como autora, é entender que a minha existência elas são seria satisfatória para mim se eu pudesse

Expressar. Me expressar verdadeiramente e, aí nesse momento, eu encontrei o caminho autoral como única possibilidade também. Sem ter que necessariamente - observe, eu sou super a favor do diálogo da construção horizontal, de uma construção coletiva colaborativa etc. - mas pensando no corpo da mulher negra, na sociedade, é esse é o corpo que sempre cede. E esse é o corpo que sempre cuida. Então é como se dentro de um coletivo, por mais que seja um lugar que me interessa construir, enquanto coisa política,

Enquanto artista, é como se dentro de um coletivo, as minhas necessidades elas fossem sempre sendo deixadas para depois, depois pela necessidade de cuidar das outras necessidades. Então, ser autora é única possibilidade de que eu podia fazer isso, sem ter que cuidar mais de ninguém. Então agora me dar uma pausa para existir. Então, acho que isso também foi dizendo um pouco o caminho que eu fui traçando sabe sim.

**Mônica Santana - Laís, como é que você se vê com o artista? Que tipo de artista é você?**

**Laís Machado** - Eita \*\*\*\*\*! Eita xinguei no Doutorado dos outros.

*(Risos)*

Pergunta bem complexa. É uma pergunta que eu fico filosofando, pensando sobre isso muitas vezes. Filosofando e tal. Mas eu acho que ainda não tem muito uma resposta, porque tem um pensamento que eu e Diego Araújo a gente compartilha - e aí citando, não é? - parece que a gente sempre tem que inventar o que a gente está fazendo, né? E dominar a língua que a gente está inventando. Então, por exemplo, quando eu decidi me chamar de alarinjó<sup>173</sup>. Não como uma identidade, mas como um ofício. Foi exatamente para me poupar de ter que ficar dizendo que eu sou um artista multidisciplinar. Porque eu acho que a ideia da caminhada, que já está implícita na tradução de alarinjo, que é “aquele que dança e canta enquanto caminha” já diz muito do tipo de artista eu sou. Pensando não só a caminhada em termos de Geografia, mas a caminhada em entre as linguagens também. Aquela que vai passando entre as linguagens, levando a bagagem. Não deixando. Não abandonando. Hoje eu me vejo eu me vejo pouco com um artista de teatro, por exemplo. Mas eu reconheço que tudo o que eu produzo tem muito de teatro. Porque isso faz parte da minha bagagem, mas é como se eu achasse que é o recorte, o limite do teatro é pouco para essa existência que eu estou procurando, sabe? O que eu estou querendo manifestar. Então eu acho que seria isso.

Mas que é difícil em termos de uma perspectiva mais pragmática, por exemplo. É difícil muitas vezes, principalmente, quando você começa a radicalizar isso, como eu tenho tentado fazer. É difícil você encontrar meios de captação, meios de explicar o que você está fazendo. Ou qual é o lugar que melhor receberia. Ou que melhor daria conta dessa obra. Como é que você explica que você está lidando com uma instalação, que não é somente Artes Visuais. Como é que você explica que é Fotografia, mas que também a Performance. Como é que, então em termos pragmáticos, tem um desafio também. Eu acho que, além de inventar a linguagem, dominar a língua que você está inventando, é também criar um mercado. Dominar o mercado que você inventando também. Porque em termos concretos se começa a ficar, sei lá, difícil de realizar.

**Mônica Santana - Eu me vejo muito como você se vê. Eu tenho dificuldade, de ter muitas facetas na vida e isso sempre me causou um certo constrangimento. Não é constrangimento de vergonha, é um constrangimento de que as coisas não dão conta. O**

<sup>173</sup> pessoas que dançam e cantam enquanto caminham. Termo iorubano, traduzido pela artista.

**Teatro sozinho não dá conta, a comunicação sozinha não dá conta, desenhar apenas não dá conta, escrever somente, não dá conta. É noto que esse lugar disciplinar, de novo ele, é um lugar duro e eurocentrado, né? E que é um lugar aqui que o próprio dentro do próprio contexto europeu ele nasce conjuntamente com o momento que o negro inventado, um momento que o indígena inventado, né? É um momento no qual essas categorias vão nascer. Então, eu acho que nem dizer que o próprio europeu é uma coisa só, porque isso também foi a criação. O branco também tem um acordo. No passado, os criadores não viveram esses “constrangimentos”. Houve um tempo em que você podia fazer muitas coisas. Eu acho que a gente tem pessoas muitos, artistas negros e negras, como nós eu acho que tem essa dificuldade disciplinar. De ter que comportar-se dentro. Tudo é forjado para que a gente esteja dentro de um lugar.**

**Laís Machado** – Por que você está se contrapondo à lógica da categorização né? Onde as coisas precisam ser categorizadas. E aí você fala de múltiplo, exatamente, porque é um modo de simplificar e tornar-se - ou pelo menos, a justificativa é essa - é tornar exequível, porque foi categorizada. E há uma dificuldade de pensar uma produção no mercado, onde essa não fosse a coisa mais definidora, se isso existe ou não existe. Se é possível existir ou não é possível financiar ou não é. Sabe? Essa é uma parte bem difícil.

**Mônica Santana - O que eu quero te perguntar é o que te move para a criação artística?**

**Laís Machado** - Eu tenho conversado com o bastante com Diego, citando outra vez, porque eu acho que tem rolado uma movimentação. Inclusive ganhado muitos adeptos negros nessa movimentação - que eu não sei se é tão interessante. A partir do momento que a gente decide, ou tem decidido falar sobre anúncios possíveis e não só denunciar realidades complexas opressivas etc., parece que existe um movimento - acho que principalmente nas Artes Visuais - de distanciamento, né? Onde parece que sua motivação, e sua existência é muito autocentrada. E eu acho muito delicado, porque eu acho que esse também é um movimento que está ligado com isso que estamos falando agora sobre as categorizações. Porque, assim respondendo sinceramente sua pergunta, o que me motiva a criar atualmente é quando eu não encontro espaço de expressão em outro lugar. Quando alguma questão me atravessa tanto, que para mim não é suficiente a elaboração de um ensaio acadêmico, onde não é suficiente a elaboração disso em outro lugar, então preciso botar o meu corpo na roda. Porque eu acho que, enfim, são muitas inteligências. E por isso, tem uma ligação com essa questão da categorização, com o “penso, logo existo”. Mas eu acho que existem muitas inteligências e quando você coloca todas para jogo, a coisa se rearranja? E, às vezes, esse rearranjo é uma resposta, ou também outra pergunta para investigar. Então, geralmente o que é motivo para criar, é quando existe alguma coisa que está atravessando e que não tem um outro espaço para elaborar que não seja colocar o corpo na roda para criar alguma coisa.

E eu passei muito tempo muito tempo desde 2013, quando eu comecei a investir em coisas autobiográficas, com certo receio de egotrip. Com certo receio de egoísmo e autocentramento. Até porque, eu era uma pessoa politizada que pensa o coletivo, etc., não podia ter caído nessa contradição. Até o refletir que “bom, talvez não seja bem assim”. Não é porque, por exemplo, quando em 2013, eu resolvi fazer um solo, a partir da minha experiência dentro do uma maternidade pública em relação ao aborto. Essa é experiência de muitos corpos e é uma experiência sobre a qual raramente - se bem que agora até mais, não vou ser injusta - é colocada em discussão, quando se fala sobre o aborto. Então querendo ou não, assim, por isso que eu

digo hoje mais, porque querendo ou não, a gente conseguiu fazer ecoar a voz de que a questão do aborto é uma questão saúde pública. Mas o único lugar que eu tinha para abordar aquilo - claro em diálogo com muitas outras coisas e com um processo de politização dessa dor, que foi acontecendo durante e também foi uma forma de alívio de cura disso. Mas o único caminho que eu podia me aproximar, naquele momento, era a partir da minha experiência. E sendo eu um corpo negro, que estava no Sistema Público de Saúde - porque essa era a única possibilidade - falar dessa experiência decidi falar sobre o coletivo. Até porque não consegue para isso. A questão é que eu fui entendendo como isso era coletivamente no processo de criação desta obra. Eu fui entendendo o que é que aquilo era pessoalmente, subjetivamente e politicamente no processo de construção daquela obra. E a obra, que é Oroboro, que eu estou falando ela era basicamente, onde eu consegui chegar naquele ponto. Resolvi a questão? Não ela aparece de novo em Dantesca, mas já com outra camada, já olhando para outras dimensões.

**Mônica Santana - E aí que eu quero que você fale sobre qual é o lugar da discussão racial e de gênero dentro da sua criação artística. E eu queria que você falasse como foi que você se descobriu como uma artista negra?**

**Laís Machado** - Eu me descobri como artista negra trabalhando com artistas brancos. É não, não, não majoritariamente assim. Claro que dentro do meu processo de graduação isso já existia. Então, por exemplo, por mais que tivesse bastante pessoas negras na minha turma de graduação, especificamente tinha muitas pessoas brancas na minha turma - e brancas de uma classe social que era infinitamente superior à minha. Então, assim, eu acho que foi a primeira vez na minha vida que eu me bati com a diferença de classe. Real. Porque, até então, por mais que eu tivesse dado escola particular, era escola particular do Nordeste de Amaralina. Não era nenhum Sartre<sup>174</sup>. É outra realidade. Quando eu fui para Ensino Médio para o CEFET, que é um espaço que tem sido maravilhoso, que foi absolutamente importante para mim. Eu parabeno, eu agradeço o ensino que eu tive dentro do CEFET, hoje Instituto Federal – IFBA. Mas pelo apelo industrial que essa instituição tem, iam muitas pessoas negras e periféricas pela possibilidade de um trabalho no Polo [industrial de Camaçari/BA] depois. Pois, então, assim na minha turma eu não me confrontei com pessoas que eram de outra classe social. A Vera.

**Mônica Santana – E mesmo o branco quando está, ali é um branco de classe baixa. Não é um branco dos bairros de elite de Salvador.**

**Laís Machado** - Exatamente. Que foram as pessoas que encontrei na graduação. Então isso também era um choque de entender, às vezes até a própria relação com a criação. Sei lá, você está passando por algum tipo de necessidade. E isso vai automaticamente, seja ela financeira, seja emocional, seja o que for, isso vai implicar no quanto você consegue se dedicar aquilo. Também era visível isso na minha turma, esse recorte de classe na minha turma. Como isso consegue impactar o desempenho. Como isso impactava a relação com a própria instituição, as notas, a relação com os professores. O quanto aqueles estudantes tinham para dar e eu não. O quanto eu não tinha para dar semelhante aos meus. Ou melhor sem nem me dar conta, eu fazia parte de um certo grupo, porque minha consciência racial era muito reduzida, nesse período, muito reduzida. Mas existia um grupo que tinha tanto, enfim, foi esse o momento do choque de classe. Dentro do grupo do Teatro Base isso também existia, mas não era uma coisa para qual também estava atenta assim. Não eram pessoas de classes sociais tão distintas, mas bastante

---

<sup>174</sup> Escola privada de elite de Salvador (BA).

distintas também. Embora tivessem também muitas pessoas negras. Eu falo de mim Diego, Alex, a própria Larissa, que eu não sei muito bem enfim. Porém quando a gente estava fazendo a Bunda de Simone, que foi a primeira peça do grupo quando a gente resolveu assumir uma postura feminista. Assumir uma posição diante da imposição de gênero. Quando a gente terminou a primeira fase, a primeira temporada daquela peça, aí que a gente pensou em retornar, alguns retornos que a gente recebeu comentaram o quão branco era abordagem do feminismo naquela obra. E a gente começou a pensar sobre as coisas que a gente não conseguiu fazer encaixar ali dentro. Mas a gente não tomou isso naquela época com uma coisa absolutamente negativa, mas como parte do processo da gente de entendimento. Até porque a *Bunda de Simone* deixava evidente estava engatinhando num processo de politização sobre essa pauta. Não era uma mentira porque eu estava querendo passar de que "oh...brocamo aí". Quando esses retornos começam a se tornar muito frequentes, o grupo começou a pensar em série certas discussões. Só que elas só caberiam na minha boca, não caberiam na boca de nenhuma outra pessoa e eram questões que ainda eram doloridas para mim, a ponto de eu não me sentir confortável para falar sobre elas ainda. Então havia uma pressão para que eu falasse sobre certas coisas porque elas só caberiam na minha boca. E não eram questões sobre coisas queria falar ainda. Ou não daquele jeito exatamente, talvez fosse isso também. E foi aí que eu entendi: Opa! Olha só! Além dessa questão de ser mulher existe uma outra pauta que talvez eu preciso começar a dar conta. Foi quando eu comecei a pensar sobre os outros espaços onde eu não cabia. Porque querendo ou não, você ser artista já está meio no lugar meio subversivo, meio fora da norma e tal, mas existe um fora da norma do fora da norma. E aí você vai somando as opressões, você está bem fora da norma. Foi quando eu comecei a pensar que eu preciso começar dar conta dessas questões, para mim mesma. Eram coisas que eu queria começar a olhar. E olha que nesse período já tinha passado o bolo.

Então apesar de estar discutindo a realidade da maternidade pública, por exemplo, eu ainda não tinha me tocado disso. Até alguém ter querido colocar coisas na minha boca. E aí eu falei bom eu quero mergulhar nisso. E a partir desse momento começou um outro dilema para mim que é o dilema das expectativas sobre a minha produção. Então a partir do momento que eu me politizo, que eu assumo que essa é uma produção em afro-perspectiva, parece também existir uma espécie de expectativa sobre como eu abordo as questões.

E aí de todos os lados. Tanto por parte das instituições brancas que querem incluir certas pautas - e por isso, você se tornar a pessoa possível -, quanto por parte da militância. Por exemplo que muitas vezes não acompanha a produção de arte das mulheres negras, não acompanha o movimento. Ou as interferências que vão acontecer de uma hora para outra, dos assuntos, das pautas mais recentes etc. e que também esperam um tipo de postura, um tipo de abordagem que eu não tenho para dar.

Então, até chegar o momento como o que a gente conversou naquele dia em *off*, mas que eu não me importo de deixar aqui em *on*, que foi no processo de Obirin<sup>175</sup>, ouvir de uma outra mulher negra que não iria porque era um evento de mulher negra de pele clara, acadêmica, privilegiada. E a questão é (o que eu queria ter dito para ela, se eu tivesse tido a oportunidade né?): bom, se

---

<sup>175</sup> Plataforma Obirin foi um evento de confluência artística, envolvendo rodas de discussão, residência artística, encontros de performance e apresentações artísticas de mulheres negras da América Latina, que contou com a idealização e curadoria de Laís Machado, em 2018.

você quer entregar o monopólio do pensamento crítico à academia, você pode fazer porque nem academia que eu sou, então... É bem complicado é bem, bem tem complexo.

E aí eu também não quero livrar de pessoas brancas disso também não. Porque eles também têm uma expectativa sobre o que eu vou falar, sobre em que espaço isso cabe, sobre como eu devo falar. Então existe também uma expectativa, que aí de novo, parece que você não existe. Voltou para o começo da nossa conversa. Mas que você é, o que você organiza, o que você produz, enquanto conceito, poética e posicionamentos estéticos não existem porque não cabe. Aí você tem que inventar um espaço para isso caber.

**Mônica Santana - Qual é o lugar da discussão racial e de gênero dentro da sua criação artística?**

**Laís Machado** – Eu acho que isso dialoga com o final da resposta anterior, quando eu falo também sobre ter que lidar com as expectativas de todos os lados; sobre como eu deveria me expressar sobre tudo isso. Porque na verdade, a partir do que eu falei antes também sobre, não é, o que me motiva a criar. Quando existe alguma coisa que me atravessa tanto, a ponto de não ser possível expressar em outro lugar. E aí, eu transformo isso em obra, eu coloco meu corpo na roda, eu vejo no que é que dá mesmo. Automaticamente essas duas pautas, que são pautas que interferem absolutamente na minha existência, elas estão presentes automaticamente sobre isso. Primeiro, porque essas são as referências que me interessam e que, de certa maneira, o encontro com referências, com afro-referências de diversos lugares, por acidente ou intencionalmente, acabam gerando outras possibilidades de abertura de perspectiva. Mas porque falar da minha existência e do que me atravessa profundamente, já é falar sobre essa questão da pauta de raça de gênero. Porque se eu não existo, é por isso. Se eu preciso brigar para assistir, é por isso. Se eu preciso brigar para estar viva, é por isso. Se eu... então, é como se todas as coisas que eu tenho feito até aqui, na minha trajetória, são reflexos ou frutos, de como ao longo da vida eu me relacionei com essas duas pautas.

No momento que eu fui levada sem saber. No momento em que eu só me confrontei; no momento em que eu perdi porque me impus; no momento que eu ganhei porque me impus. Então essas duas pautas, elas regem a minha existência. Se elas regem a minha existência, de certa maneira, elas atravessam a existência. Elas atravessam o que eu crio, que é muito aproximado. De como eu entendo a minha existência e aquilo que você começou falando, quando você começou apresentou sua pesquisa no começo aqui da conversa.

Eu sou uma pessoa completamente diferente depois de Dantesca. Dantesca já era completamente diferente de Dantesca quando ela surgiu. Quando resolvo matar, acabou, fim, The End, que eu estou partindo para Erù Yíá, Dantesca é um ancestral. É um ancestral de Erù Yíá, uma ancestral minha. Eu sou outra pessoa depois desse encontro com Dantesca, depois desse nascimento e morte de Dantesca. É como se eu tivesse escolhido um pedaço meu que nasceu, morreu e opa! Ainda está porque é ancestral, sabe? Ai eu também achei fofo, depois eu quero quando você para escrever isso?

**Mônica Santana** – **Quando eu transcrever você vai ver. Belíssimo, belíssimo me tocou. Bom, eu queria que você falasse um pouco de como é que você enxerga as reverberações do seu trabalho artístico dentro do seu território. Eu estou agora pensando, acho que se você quiser problematizar esse conceito de território que eu trago aqui, né? Porque como você é uma pessoa, cujo trabalho já teve deslocamentos né? Você já apresentou aqui em**

**Salvador, fora de Salvador, fora do Brasil. Então, acho que é pensar também esse deslocamento é interessante no seu caso. Como é que você vê que as pessoas, como é que elas lidam, como é que elas recebem o seu trabalho? E a sua visão mesmo. É o seu entendimento disso.**

**Laís Machado** - Ó. Acho que vou começar pela problematização do território, do deslocamento, na verdade. Uma coisa que eu percebo é que como existe um projeto de isolamento para a gente, toda vez que você se desloca, existe enfrentar a sensação de que você não tem história. Eu tenho a impressão que toda vez que eu me desloquei era como se eu não tivesse história. É como se eu existisse a partir do momento que as pessoas me conheceram. E o que existe, na verdade é pouco interesse sobre a minha trajetória. Então, por exemplo, quando eu chego Erù Yíá (Cabeça d'água) a instalação ou com qualquer outra coisa, eu sinto que existe pouco interesse de "sim o que você fez? O que você fez? Como você chegou aonde você está? É acho que existe uma... como é que eu vou explicar... é porque eu estou tentando achar o melhor jeito de explicar essa situação, porque o que eu posso falar é meio complexo. Assim pode soar mal. Eu estou tentando encontrar o melhor jeito de falar isso, embora em Salvador, também tenho um pouco essa sensação. De que parece que você não tem história, então, por exemplo, Dantesca foi esse fenômeno. Foi uma obra em que muitas pessoas que não era de teatro, se relacionaram. De maneira muito é... Eu tinha mais dificuldade de estabelecer o convite aquela experiência para pessoas que eram das Artes que eram de Teatro, que eram da Performance, do que as pessoas que não eram. Existe uma relação muito mais disponível para quem não era. E acho que Dantesca foi das coisa que mais atingiu um público que não era de arte. Eu tive eu tive essa impressão. Mas ao mesmo tempo que houve um burburinho na cidade sobre Dantesca, ao mesmo tempo que falei muitos lugares a partir de Dantesca ou sobre Dantesca, quando ela para de ser apresentada parece que de novo não tenho história. Eu não sei se você deve ser impressão, mas eu essa sensação de que o tempo inteiro você não tem história. E aí, você precisa sempre estar lembrando, se precisa sempre estar... e aparece que você tem de fazer aquele trabalho chato de ficar se vendendo o tempo inteiro. Mas não é um "tá se vendendo": é eu tenho história, eu não cheguei aqui do Nada e por favor, respeite o caminho que eu tracei até aqui. Quando se desloca acho que se potencializa também. Até porque existe um movimento - e aí falando de ter saído do país. Eu acho que o mundo estava - estava até o Corona (vírus) não sei como é que vai ser daqui para frente - muito interessado no que as pessoas afrodiáspóricas estavam produzindo. Principalmente os países da Europa que têm essa vontade, ou pelo menos intenção de "parecer" reparar o arrependido de um passado escravocrata.

Então de novo, parecia que às vezes não há o interesse pela sua trajetória, pela sua história porque a sua presença ali para cumprir este requisito de "estamos reparando, estamos cumprindo agenda". Embora tenha tido gratas surpresas no caminho também. Aí você percebe que período de isolamento, ele é a absurdo, porque além de, por exemplo, além do dinheiro - que é uma coisa que te impede de migrar- tem a língua, que é uma coisa que te impede de sair do território nacional, ou de se relacionar bem fora do território nacional. Mesmo na América Latina que eu não tive ainda, não fui. Não apresentei nada nenhum outro país latino-americano, mas estava num festival latino-americano, então, mesmo pensando Latino América, o Brasil é o país que só fala português. A gente não tem nem espanhol na escola, então a língua é uma barreira muito concreta desse processo de isolamento. Mas além disso, existe - também eu acho - como não existe a possibilidade, na sua formação, desse trânsito acontecer. Quando ele

acontece, você vai completamente despreparada e não sabe o que esperar dessas relações. Ou como usar dessas relações para fortificar outras possibilidades.

Mas aí o que me acalmou pessoalmente, uma coisa que foi acalentadora para mim, nesses deslocamentos foi perceber a infinidade de outros artistas negros fazendo o mesmo movimento de outros lugares. Então, e percebendo isso que, você também falou no começo da apresentação da sua pesquisa, aqui existem abordagens muito específicas. Existem questões muito específicas, mas existem pontos de convergência. E que você pode estar no meio de Berlim e vai encontrar algumas pessoas negras com quem você vai se sentar para conversar e você vai encontrar pontos de convergência nas suas produções, sabe? Isso acaba sendo acalentador, porque de fato existe a vontade de conexão entre noite também. E eu acho que isso acalentador.

**Mônica Santana - Maravilhoso você disse. Porque isso traz alguns pontos de uma riqueza de pensar.**

**Laís Machado** - E até o fato também da gente não saber do que estão por sendo produzido agora. E foi até uma coisa que eu disse na abertura do GT na Escola de Teatro. Que foi quando eu falei: “gente, eu nunca ia imaginar sei lá que o precursor da instalação Multi-telas dentro das exposições de audiovisual, nas Artes Visuais fosse um cara negro, mas eu sinto informar é.

Mas a gente tem muita dificuldade de circular produção contemporânea. E eu não estou falando contemporânea, enquanto estética, mas eu tô falando contemporânea que está acontecendo agora. Tem muita dificuldade de circular isso, de circular essas informações. Esse cara está vivo esteve em Salvador: Isaac Julien. Ele esteve aqui. Eu nunca soube disso.

**Mônica Santana - A relação com o mercado da arte, essas relações com curadoria com o sistema de produção, de circulação. A cena do mercado da arte.**

**Laís Machado** - É essa difícil, porque eu acho que eu falei bastante sobre. Meio que pulverizado aí tudo. Eu tô tentando lembrar que eu falei eu vou poder fechar uma nova resposta. Tipo aquela coisa escreva com suas palavras. Tá. Bom eu acho que tem uma clara dificuldade - ainda mais quando você resolve entrar para esse lugar do multidisciplinar, etc. pela questão disciplinar que organiza o mercado. Já existe aí uma dificuldade de, então onde, você se encaixa e quem pode financiar isso. Além disso, existe uma que né? Que eu acho que é meio sabido expectativas sobre como e o que eu produzo. Existe também uma coisa que eu acho que, de vez em quando se bate também, que é questão de orçamento. Eu também acho que às vezes também quantas pessoas supõem que isso custa. E aí como você não tem uma história, é difícil você defender que isso custa mais. Isso além do próprio custo da obra, o seu pró-labore ou seu trabalho intelectual que, afinal de contas, você tem uma trajetória. Só você ter noção disso que eu estou falando, eu me toquei esse ano, quando estava em São Paulo no meio de uma crise pensando: eu estou aqui porque meu posicionamento como crítica relevante ou eu estou cumprindo agenda? Quando eu me bati nessa crise, foi que eu me toquei gente eu vou fazer 10 anos de carreira profissional. Eu vi essa mocinha de 29 anos, estou completando 10 anos de carreira profissional. Em 10 anos, eu acumulei muita coisa. Transformei muita coisa, me confrontei, me desdisei, me disse de novo. Existe uma trajetória que como ela não é levada em consideração simbolicamente, ela também não é levada em consideração monetariamente, financeiramente. Então, eu acho que isso também é outra dificuldade, porque na medida em que você vai começar a sentir necessidade de alcançar outras mídias e outras equipes, que tem um valor de custo mais caro. Por exemplo, sei lá se eu começo a me relacionar com alguma

coisa do audiovisual e preciso me relacionar com alguém montar uma equipe que seja do audiovisual - você está falando de outro tipo de orçamento, de outro tipo de cachê, de outro tipo de... então, esse trânsito também entre as linguagens é dificultado pelo próprio mercado considerando o custo que isso tem o custo de recursos humanos, não é? É não só de recursos humanos. Mas também principalmente, até porque eu acho que a gente de teatro gasta a maior parte do nosso orçamento com recursos humanos. Ao contrário de outras mídias que usam como justificativa o custo dos aparelhos, dos equipamentos. Como se a gente não tivesse não compusesse para a gente equipamentos mais caros, se a gente tivesse acesso a isso. Mas enfim, eu acho que isso muito louco. E aí eu acho que tem essa coisa também. Além dessa coisa, você não tem história, isso também implica nos orçamentos.

Eu acho que também tem a coisa das agendas. Nunca, às vezes, você precisa se confrontar com dilemas do tipo: “bom eu sei o que estão querendo de mim aqui?”. Eu realmente tenho estrutura para tirar proveito e dar a volta aqui? Ou vou só passar raiva? Sim, porque sim, eu vou ocupar esse espaço e vou conseguir fazer dele um espaço potente? Eu tenho realmente essa estrutura emocional agora para fazer isso ou só vou passar raiva? Porque também... eu estou querendo dizer que os espaços quererem cumprir agenda é uma coisa ruim. Acho que é obrigação, mas às vezes, isso gera uma expectativa sobre, inclusive, o seu modo de se comportar nesses espaços, que não condiz com a realidade.

Sei lá, estou pensando aqui que ainda tem coisa para falar, só não estou satisfeita ainda. Outra coisa que eu também muito, muito louca. E eu tenho conversado com outros artistas negros, estava conversando recentemente, agora também São Paulo sobre isso, como às vezes, você conseguir circular é outro clichê, mas é também real: como a relação das famílias interfere também na sua trajetória profissional. Então, se eu estou falando de uma pessoa branca, uma classe média relativamente alta o que estava na vida ela faz o deslocamento o que sobra financeiramente, inclusive desse deslocamento. Tudo é melhor convertido para a própria pessoa, quando a gente faz um deslocamento para ser uma viagem fora do país. Ou receber euro, o que quer que seja, existe uma expectativa da sua família também sobre o quanto você recebeu. E que às vezes não condiz com o que parece. Porque muitas vezes você está lá, meus está gastando muito para estar. Ou como você não tem dinheiro antes para investir na viagem, o dinheiro que você recebe é revertido para o próprio custo da viagem. Então, isso eu acho que dialoga com outra coisa que estava falando sobre o privilégio, direito, etc. Então a dificuldade também de conseguir ocupar esses lugares, o isolamento que existe nesses lugares, por conta da sua pré-condição financeira. E das expectativas sobre esse valor, que você vai receber em relação a sua própria família, por exemplo. Ou do que você deixou de dívidas, ou o que quer que seja. E automaticamente você tem um adesivo colado em você de privilegiada. E você fala assim “oi? em que momento que isso aconteceu que eu não fui informada?”

Não é mais outra coisa em relação ao mercado. É uma coisa que eu fiquei pensando nos encontros do Fuxicos Futuros, que foi na ocupação do Goethe, foi até na fala de Carol Barreto<sup>176</sup>, quando ela falou alguma coisa sobre o trabalho dela e teve uma provocação da plateia que foi muito boa. Assim do tipo, “poxa, mas estamos aqui entre mulheres negras. Então,

---

<sup>176</sup> Carol Barreto é uma estilista baiana e Dra. Em Cultura e Sociedade, que integrou o grupo de artistas e intelectuais que compunham o Fuxicos Futuros, um coletivo que pautava discussões e performances de mulheres negras no Goethe Institut Bahia no período de 2018-2019.

essa dificuldade que você fala eu já reconheço, mas eu queria saber: sei lá você gosta de desenhar ouvindo música? Como é o seu processo criativo? Vem antes a imagem ou é o tecido? Ou quer que seja”. E aí ela falou assim: “bom, essa é uma provocação excelente. Porque eu estou acostumada a ir aos espaços defender a necessidade e legitimidade de estar nesse espaço, que me sobra pouco espaço para falar sobre o que estou criando, os conceitos que eu estou criando, elaborando, ou como eu crio metodologia ou qualquer coisa. E aí ela falou uma coisa que eu me identifiquei muito, porque ela falou assim: “eu sempre sou chamada para falar sobre mulheres negras em tal lugar. Ou num evento ou feito para pessoas negras, por exemplo, mas ela nunca tem a chance de dar “vrá” dela numa mesa, sei lá especificamente sobre moda. Estar falando sobre é mercado também é isso. Tipo eu me vi muitas vezes sendo chamada para falar em para ser objeto de estudo de dissertação ou tese, como você começou falando no começo. Ou para mesas onde ia discutir, sei lá, sobre as mulheres negras na arte. Ou uma mesa que discutir mulheres na arte e tem uma mulher negra você está lá. É mas poucas vezes interessadas sobre os conceitos que eu estou criando. Ia ir lá e perguntar: “Laís, gata, qual é a sua pesquisa?”. Pesquisa o transe em relação à presença. Deixa eu te contar esse babado aí, eu faço uma interação entre Beatriz do Nascimento e Grotowski, rola Artaud, às vezes aí. Poucas vezes é sobre isso. Poucas vezes você tem espaço para se desenvolver com uma pensadora da área também. E aí tem uma coisa que eu acho interessante é que: quando esses poucos espaços acontecem, geralmente já de cara, não existem pessoas, por exemplo, brancas interessados no que você está dizendo. Porque parece que, como sou eu que eu vou falar sobre performance, o que eu falo sobre performance não interessa, de maneira geral interessa sim...

**Mônica Santana** – De modo racializado?

**Laís Machado** - Exatamente. Como se tudo não devesse ser. Como se tudo no Brasil não obedecesse a isso. Todas as estruturas no Brasil, se não se colocar o filtro da racialização desses processos, acho que você não está pensando direito a coisa. Então, eu acho que isso também é uma questão, assim do mercado, de como se afirmar também conhecedora da performance, como se afirmar como pensadora da cena, como se afirmar é um caminho que eu ainda não faço a menor ideia de como fazer.

**Mônica Santana - Última pergunta. O fato de você estar implicada corporalmente na cena traz que afetações para você? Para além do campo da profissão, mas o teu campo mais amplo de existência.**

**Laís Machado** - Ai eu acho que interfere completamente, né? Eu não sei o que eu falei. Acho que eu um pouco disso, quando eu falei Dantesca, que eu sou, com certeza, uma outra pessoa depois de ter feito Dantesca. E aí, eu acho que pra falar disso, eu falo, defendendo de novo: é aquela coisa de “eu penso, logo existo” como regra da inteligência. E aí uma vez eu vi Félix Omdire falando sobre a lógica iorubá, por exemplo - não querendo transferir de uma para outra, mas com outra possibilidade - de somos, não existo. Então, tem tantas possibilidades de inteligência de existência. E aí eu acho que o que eu penso sobre performance, o que eu tenho trabalhado quanto construção poética, a forma como o meu corpo é aplicado nisso, o fato de criar alguma coisa que eu não consigo elaborar de outro jeito, faz com que eu ative uma outra inteligência que a inteligência do meu próprio corpo. É então, eu sinto que na medida que essas questões que eu não consigo elaborar de outro jeito são processadas a partir da minha relação com o corpo. E aí eu estou falando o corpo, tipo, não só como esse limite de carne e osso, que tem.

Mas também com a possibilidade de expandir ele para outros lugares e ficar nesse jogo. Mas acho que faz com que ele registre uma outra informação, registre uma outra memória nele.

Então é como se fosse um processo de, sei lá, por exemplo, falar sobre aborto em Dantesca, já na fase madura de Dantesca. Já pensando no quanto foi elaborado de Orobolo até Dantesca, faz com que, no meu corpo seja inserido uma outra memória sobre o aborto, que não é só a memória da maternidade, da violência. Mas é também a memória da elaboração disso tudo. E isso é uma forma de cura. É como se eu tivesse criado uma outra memória colocada nele.

Dentro desse diálogo com público, dentro desse diálogo com a própria obra, dentro desse diálogo com o recorte que eu escolhi para aquela obra. É como se esse corpo, então, registra-se uma outra memória. E isso é outra pessoa do mundo.

Por exemplo, para *Quaseilhas*, que não é obra minha, não é uma obra de autoria minha, que é a obra de autoria de Diego, foi engraçado porque ele fez uma provocação no começo do processo que era: "eu queria pedir para vocês, alarinjós, que vocês trouxessem uma memória relacionada afrodiáspora, de vocês, que fosse uma memória feliz". Só feliz. Ninguém conseguiu. Assim tipo, ninguém. A gente começou a entrar umas coisas assim, pá... e aí no processo lá, da criação, das histórias, no processo do encontro com os oriki, quando terminou, quando estava pronto ... aí eu pensei "cara, eu trouxe uma memória feliz". Você assistiu de Camamu?

**Mônica Santana - Sim, assisti todos que é?**

**Laís Machado** - Que aquele momento em que eu uso óculos. Aquela memória para mim é extremamente feliz, é a memória de infância. Porque foi a época que faltava luz direto. Que estava tendo aquele racionamento de energia e tal, só que nos bairros periféricos. Você não fazia o racionamento, porque queria. Mas no Nordeste desligavam a luz. Então na minha infância, quando eu era criança, eu adorava quando faltava luz. Era um momento que juntava todo mundo na sala. Era o momento quem minha avó fazia sombra com a vela. E eu aprendi a fazer sobre com ela... Então, assim, quando eu cresço e penso política, sobre isso... é claro que eu entendo a precariedade daquela situação. Eu entendo é a sacanagem política que implica naquilo ali, a sabotagem política. Eu entendo mil questões. Mas ali quando era criança, era só bom. Eu não tinha acesso a esses outros elementos que estavam atravessando aquela experiência. Eu só tinha o quanto eu gostava daquilo. Então querendo ou não, fazer *Quaseilhas*, me colocar em contato de novo com essa memória, era me lembrar também desse aspecto. É registrar de novo nesse corpo, ou reencontrar nesse corpo o registro da alegria de estar ali com aquelas pessoas. Mesmo que seja possível politizar tudo isso, existe também o registro que é, alegre. E isso coloca o meu corpo mais altivo. "Olha! Que lembrança feliz da minha infância". Não apenas uma infância de privações e sabotagens funcionais, estruturais, sabe?

**Mônica Santana - Sim.**

**Laís Machado** - Acho que eu vou ficar com essa. Olha a lembrança do afeto, sabe?

## 6. ENTREVISTA COM PRISCILA REZENDE

**Mônica Santana - Bom, então, minha primeira pergunta para você, Priscila, é como é que você se descobriu artista? E quais são as necessidades que te aproximaram da arte?**

**Priscila Rezende** – Então, é curioso porque eu sempre gostei. Desde criança, tudo que eu gostava tinha alguma relação com arte, sabe? Não necessariamente com artes visuais. Porque é uma coisa que eu percebo é que existe um entendimento quando a gente fala em arte, que muitas pessoas. E eu acho que eu tenho uma certa arrogância das artes visuais, artes plásticas de quando a gente fala arte, pensar somente em artes plásticas. Tipo teatro, para mim, acho que o cinema é arte, música arte, dança arte, né? Literatura... então eu gostava de... sempre gostei de dançar. Não, sou tão boa em fazer espontaneamente, mas eu gostava de fazer. Quando era criança... na verdade, meu sonho era bailarina. Estava fazendo umas aulas de balé, um tempo. Eu fiz uma aula de jazz, um momento. Aí, eu tive um problema no joelho e eu tive que parar.

Mas eu sempre gostei de desenhar. Quando eu tinha, mais ou menos, uns 11 anos, eu fiz umas oficinas de teatro que a escola em que eu estudava tinha. Teatro eu fiz, mais ou menos, um ano. Nossa, assim eu não era nada boa. Até porque eu tinha só 11 anos e sempre fui muito tímida. Naquela época, eu era muito mais. Então, eu fui fazer teatro e tal. Eu nem tinha muita noção do que que era - até porque eu não tinha hábito de ir ao teatro. E assim, neste ano que eu fiz esse teatro com 11 anos, eu não desenvolvi nada, de fato. Mas o que foi bom porque eu conheci o teatro. A professora era a professora de artes da escola. Ela oferecia oficinas de teatro como extracurricular. Ela era professora de artes e era diretora de um teatro, aqui em BH. Então era massa, porque a gente ia nas peças. Ela conseguiu ingresso grátis. Então, tipo assim, prático. Quase todo sábado, eu ia assistir ao teatro. Não era muito bom, não.

**Mônica Santana - Mas foi uma aproximação, né?**

**Priscila Rezende** – Sim, tem umas peças aqui em BH... que hoje eu nem sei se eles ainda fazem. Mas quando eu tinha uns 11 anos... como as peças que todo o fim de semana passava, tipo uma família Adams essas histórias.

**Mônica Santana – Quando fui a BH, alguém me mostrou isso e tinha essas paradas, né?**

**Priscila Rezende** - Nem te falo nada. É como é que fala...? Chapeuzinho Vermelho, essas histórias bem batidas. Sabe que tem uns grupos assim que ficam fazendo para as crianças. Está é uma coisa super repetitivo e tal. Foi quando eu comecei a ir ao teatro. Minha família não tinha esse hábito.

E aí depois, é tipo sempre gostei de desenhar. Desenhar é uma coisa que eu sempre gostei desde criança. Era uma coisa que eu comecei a fazer por minha conta. Eu observava as coisas e principalmente com as revistas em quadrinhos. Porque eu tinha uma tia que dava aulas e ela fez magistério. E aí ela tinha revistas em quadrinhos. Mas ela levava para casa, estava mostrando os alunos dela, às vezes. E eu gostava de ler. Minha mãe também trabalhava na escola. Às vezes ela ganhava algumas da Turma da Mônica. Então, foi uma das coisas que eu comecei a ler quando era criança, a Turma da Mônica.

Eu tenho uma irmã, né? Então, tipo assim às vezes ela não queria brincar. Então, às vezes, eu estava sozinha, mas muitas vezes, o que tinha para fazer era desenhar - que era uma coisa que dava para fazer sozinha. Então, às vezes, o que eu fazia era tipo ver um desenho pequenininho. E aí eu ampliava o desenho. Na sala de aula também. A aula de arte, geralmente, eu gostava mais. Eu desenhava também fora da aula de artes. Quando eu terminava de fazer os exercícios na sala de aula, terminava a prova, a professora deixava desenhar. E aí eu desenhava no cantinho da prova. Eu desenhava atrás da prova. Eu ficava lá.

Eu tive uma fase de moda realmente adorava.

**Mônica Santana – Claro! Eu também tive.**

**Priscila Rezende** - E a minha mãe minha mãe tinha assinatura de Moda Moldes e Manequim.

Quando chegava, eu folheava todas as revistas.

**Mônica Santana - Eu também ficava desenhando. Também tive a fase estilista.**

**Priscila Rezende** - Tive a fase estilista! Nossa, se eu visse os meus desenhos hoje gente. E a minha mãe também. Tipo, teve um lugar que ela trabalhou e que, muitas vezes ela, conseguia papel de rascunho, sabe? O papel que eles jogavam fora que, tipo aí, atrás e tinha uns buracos no canto. Do que ela levava para casa muito. Assim nossa! Eu tinha muito papel! Às vezes, eu levava pra escola. Eu lembro que eu estava na terceira série, uns 9 anos. Nossa... foi minha fase muito feliz. Eu gostava do papel, tamanho da mão, A5, né? Que é a metade do A4, do ofício. Eu partia o papel e aí eu levava para a sala de aula. Quando eu já tinha terminado de fazer exercícios, então eu não tinha outra coisa para fazer... eu pegava aquele papelzinho pequeno, que eu tirava da mochila, que eu tinha levado comigo. Ficava inventando um monte de vestidos. Às vezes, assim, eu fazia três. Aquele grande, o pequeno lado A5, numa aula só

Eu tive uma fase estilista. Achei que ia ser atriz. Quando era bem criança meu sonho era ser bailarina, mas eu tinha falado que ia ser professora, que ia ser modelo, que eu ia ser atriz, queria ser várias coisas. E aí eu tive essa fase estilista também. Então assim, eu sempre gostei de desenhar.

Com o tempo eu fui passando de desenhar, sabe? Tipo, na adolescência, eu comecei a gostar mais de música. Assim, quando eu comecei a ouvir música é isso... e aí eu estava bem assim nessa coisa de música, som. Desenhava, mas bem menos do que... eu... não, hoje eu praticamente não desenho. Porque com o tempo eu fui... uma coisa que eu fui deixando de gostar de fazer. Mas na adolescência, eu comecei a gostar bastante de música, que aí eu comecei a me interessar por fotografia também. Eu fotografava... Tinha uma meta de fazer umas fotos boas... Mas sabe eu não tinha curso, não tinha nada. Eu e minha mãe sempre gostou na verdade, desde quando era criança, a gente tinha uma câmera fotográfica em casa. Ela sempre levava e tal, mas assim a gente nunca fez as fotos assim... tipo com um olhar super técnico, sabe? Eu lembrei agora de uma vez que eu fiz um curso de fotografia. Acho que foi até com minha mãe... eu não lembro. Acho que era uma coisa oferecida pela prefeitura. E foi uma coisa bem básica, assim nossa! Tem muitos anos.

E aí, tipo na adolescência, quando eu ia nos shows das bandas que eu gostava, eu sempre levava a câmera. Mas eu fazia aquelas fotos que, nossa... hoje eu olho minhas fotos... foto que eu

cortava o braço da pessoa, cortava a cabeça... Realmente não tinha mais chances com foto. Até porque não era digital e já era digital.

Logo quando eu comecei a ouvir umas bandas não era analógica. Ainda dava porque eu também estava lá no meio do povo, né? Então, às vezes, era meio difícil manter a câmera parada, analógica mesmo. Mas depois quando veio a digital, aí né? Fazia mais fotos. Mas aí eu comecei a tentar fazer uma foto melhor, sabe? Aí, eu observava melhor. Tipo, tentar enquadrar melhor... essas coisas. E isso foi me fazendo me interessar mais por fotografia. Porque eu comecei isso... era um hábito. Assim eu realmente levava a câmera em todos os shows que eu ia.

Sempre gostei bastante de fotografar shows. E aí depois eu comecei a me interessar por algumas outras coisas, sabe? Tentar fotografar outras coisas que não fossem só os shows, né?

Fiz você oficina de fotografia, mas assim, nada muito profissional e aí quando eu

eu formei no ensino médio, eu tentei Belas Artes. Que era uma coisa que eu gostava, sempre gostei. Só que eu só conhecia o curso de Belas Artes, que tem a da federal aqui. Eu tentei, eu tava em dúvida entre Filosofia e Belas Artes. Eu me lembrei disso esses dias, assim que eu comecei a ver uma série na TV sobre filosofia. E nossa, eu lembrei que eu gostava muito de filosofia. Aí eu tentei definir tipo Design Gráfico. que é uma coisa que eu acho massa. Assim, na época, também quando eu tinha lá, pelos meus 18 anos, eu comecei a mexer bastante, assim em programa de edição, né? No computador, inventava várias coisas. Vou fazer uns papéis de parede de banda. Pegava as fotos da banda, eu ficava digitando e fazer o papel de parede do meu computador.

E eu gostava bastante, assim, eu tentei design gráfico. É uma coisa que eu gosto. O mesmo pode ser também, era tipo “a minha paixão”, assim nossa! Caramba! Eu amo isso que eu mais amo na vida. Mas eu pensei. Tentei design gráfico porque vem aquela puta pressão, né? Dos meus pais... é tipo: “ai, nossa! Você vai fazer a arte? Por que você vai fazer isso? Sabe? E aí eu resolvi tentar design gráfico que eu pensei: design gráfico, eu vi que era uma coisa que dava para ter emprego, sabe?

Era uma coisa que tinha algo de artístico e que dava para ter emprego. Ai eu fui tentei Belas Artes e Design Gráfico. Não passei em nenhum dos dois. E era bem difícil passar em Design Gráfico na UEMG, que é a universidade do estado aqui. A Escola de Design da UEMG é super conceituada. O curso de Design de Produto deles tem uma parceria com... Acho que com a Fiat, sabe? Parece que é o segundo mais concorrido do Brasil. E, tipo, na época que eu tentei o vestibular, eles ainda não tinham SISU (Sistema de Seleção Unificada). Nem estava começando na época. Então, tipo assim, nem era só um teste para poder avaliar a qualidade de ensino médio. Eles tinham vestibular próprio e aí o vestibular deles era por peso. As matérias que tinham mais a ver com o curso tinham uma pontuação maior, né? E matemática tinha maior pontuação. Eu sempre odiei matemática sempre foi uma bosta em matemática, velho! Fui muito ruim em matemática. E aí eu fui tentar sem graça, sabe? Tipo assim, eu ia uma... ia muito ruim nas provas, velho! Eu acertava duas em matemática. Teve ano que eu acertei uma. E aí eu acertava tipo História, Português, Geografia. E Matemática, super mal. Aí, eu tipo assim, eu tentei Belas Artes uma vez não consegui. Tentei a Federal e eu sabia que eu seria difícil porque eu estava na escola pública. Uma escola que não era muito boa e tal.

Eu passei na prova de desenho, embora tivesse tipo uns anos que eu não desenhava. Quando eu fui fazer a prova de desenho pensei: “nossa! Eu acho que eu vou super mal nessa prova”. “Acho que eu não vou nem passar”. Anos sem desenhar e eu consegui passar na prova de desenho. Mas aí eu não passei no vestibular e tal. E aí eu desisti fiquei tipo uns quatro anos tentando design gráfico. Porque aí veio tentar design gráfico, que é essa coisa, né?

A pressão é, tipo assim, que você faz... a minha mãe não ficava pressionando tanto, sabe? Aí você tem que fazer isso, tem que fazer aquilo. Só que quando eu... Mas a gente se cobra, né?

Sim e quando eu ia formar no ensino médio, eu falei para os meus pais que eu queria tentar Belas Artes ou Filosofia, a minha mãe falou assim: “Eu nunca vi ninguém vencer na vida fazendo o que você quer fazer”. E essa frase ficou muito na minha cabeça, sabe? Então, tipo assim, eu decidi não fazer Artes, porque eu fiquei com isso na cabeça. Assim, tipo, o que eu vou fazer com isso, sabe? E aí eu fiquei tentando Design Gráfico, porque era isso era uma coisa que eu acreditava que eu conseguiria um emprego. Só que aí, depois de uns quatro anos tentando Design Gráfico e tentando – assim, eu vou ser bem franca, que eu nunca tentei com afinco, porque eu precisava estudar matemática, que era uma coisa que eu odiava. Então, no fundo, no fundo, eu nunca fiquei estudando real. Eu me inscrevi, aí fui fazer a prova e aí nunca passei. E aí, depois de uns quatro anos, eu descobri que tinha esse curso de Artes, aqui na Universidade do Estado também tem curso de Artes, e aí eu resolvi tentar lá.

Tentei. Fiz a prova de desenho, fiz o vestibular e aí eu fiquei no excedente. Eu fiquei, tipo assim, no décimo excedente. Era umas 25 vagas e eu fiquei em 36º lugar. E aí, eu fiquei meio torcendo para talvez alguém desistir e eu conseguir entrar. Mas eu sabia que era bastante gente. Mas isso me deu um puta desânimo, sabe? Eu tentei no ano seguinte e consegui! Nossa, velho, eu chorei. Quando eu consegui, porque putz, 5 anos depois que eu tinha formado no ensino médio e não tinha passado, sabe? Eu já estava achando que era uma coisa que eu não ia conseguir mais. Então, beleza. Hoje eu percebo que eu não conhecer nada de arte tem a ver com minha família preta e pobre. Não é uma família que tem essa ideia de que é arte. O que é que a gente vai levando para a vida, né? Tirando umas histórias em quadrinhos que a minha mãe levava para a casa, de vez em quando. Ela sempre soube que eu gostava de desenhar. Então, ela até já me deu um incentivo para fazer uns cursos. Uma vez, quando eu tinha uns 16 anos, rolou um curso de desenho, oferecido pela prefeitura. Ela ficou sabendo e me falou. Estava escrevendo, mas eu não consigo mais focado em quadrinhos, sabe? E quadrinhos é uma coisa que eu acho o máximo. É uma coisa que eu quero ficar fazendo para a vida, sabe? E aí, ela viu que eu gostava. Mas, assim, meu, eu nunca tinha ouvido falar em gravura, sabe? Para mim, quando eu pensava em arte, achava que era desenhar, que era o que eu conhecia. E aí, quando eu resolvi tentar um vestibular para Artes, de novo, foi depois que eu fui conhecendo melhor sobre a fotografia. Eu vi que dava para viver de fotografia. Hum, pensei assim: “nossa, então, eu vou fazer Artes!

Nessa faculdade que eu fui fazer dava para formar em Fotografia. Então, o meu foco era isso. Ai gente que engano, né? Aí, eu fui fazer o curso né? E aí lá pela faculdade, que eu fui descobrindo outras mídias. Eu nunca tinha ouvido falar de instalação. E que na faculdade também não ouvi muito porque, embora o curso que eu fiz seja mais atual do que a federal, ainda é muito tradicional. A gente não tem aula de vídeo. A gente não tem aula de instalação. E a aula de Performance que eu fiz, foi porque é uma iniciativa de um professor da faculdade, que sempre trabalhou com performance.

Era uma disciplina optativa. Na verdade, até hoje, que eu saiba, ainda é disciplina optativa. Não faz parte da grade obrigatória. Isso é bem foda, né? Porque, tipo assim, eu tinha a grade de aulas e aí a aula que ele oferecia, era em outro horário. Então eu lembro que quando eu fiz a disciplina, foi numa época bem fodida da minha vida. Eu tinha pegado um emprego de fazer um estágio. Eu larguei meu estágio, porque questões pessoais e arrumei um emprego de operadora de telemarketing. Meu segundo emprego de telemarketing. E como era meu segundo emprego de telemarketing, eu sabia que era uma merda, que dificilmente eu ia dar conta psicologicamente de ficar naquela coisa do tipo de 200 ligações por dia – igual ao meu primeiro emprego. Aí eu peguei o emprego de telemarketing de madrugada, porque eu sabia que ia cair menos ligações. Aí eu estudava à noite, saía da faculdade 10h 40 da noite, pegava um serviço meia noite e saía às 6:00 da manhã. E aí a disciplina de Performance era toda terça-feira 1 h da tarde. Era foda, velho, porque eu fiquei três meses nesse emprego de telemarketing. Faltava dois dias para dar um período de experiência e aí eu falei que eu não queria ficar, porque depois de 88 dias, eu já estava um tanto... Era foda, porque tipo na terça-feira, eu trabalhava na segunda né e aí eu saía do trabalho 6h 20 da manhã. Aí, geralmente, eu conseguia chegar em casa umas 7h30 da manhã, dormia até às 11h 30, acordava e saía correndo para a faculdade para chegar lá na faculdade, mais ou menos, umas 2 horas da tarde para conseguir pegar a disciplina de Performance.

Então, tipo assim, no primeiro mês e meio, quase dois meses da disciplina, foi muito foda, porque eu estava morrendo de sono, porque eu praticamente não tinha dormido.

A gente nunca produziu instalação. A gente teve aula de gravura, serigrafia e gravura em metal, litogravura e xilogravura. Aí tivemos aula de pintura, aulas de desenho, aula de modelagem que eles chamavam de escultura. Mas, na prática, nunca foi escultura real - porque eu acho que eu tive um semestre dessa aula, que dá as práticas. A gente tinha um semestre Pintura e a gente teve dois que era obrigatório. E eu atrás. Aí, nossa aula de escultura foi muito ruim. A gente não usava argila e era modelagem. E era um professor mega estúpido. Ele era muito escroto, ele era muito grosso e humilhava os alunos na sala de aula. Teve um dia que eu saí pra poder ir no banheiro chorar de umas merdas que ele falava para mim. Então, tipo assim, eu fiz uma vez que acabou e nunca mais eu quis fazer. Era isso... foi isso que a gente fez com argila. Eu nunca aprendi a mexer com gesso. Eu nunca aprendi a mexer com o metal. Eu nunca aprendi a mexer com madeira. Porque não teve isso.

Praticamente, todas essas disciplinas - gravura e pintura também - foi uma coisa que eu experimentei na faculdade. Lógico que eu já tinha visto, eu já tinha ido algumas exposições de arte; mas não tinha noção nenhuma de técnica... a mínima. E aí, conheci na faculdade... eu acho que quando eu era bem mais nova, eu não fazia a mínima ideia de que eu estaria fazendo o que eu faço hoje, nas mídias que eu trabalho hoje.

Porque era um suporte que eu não conhecia. E porque a minha família nunca teve esse hábito de ir ao museu e tal. Mas nós, hoje, eu entendo que, na verdade, eu sempre tive uma ligação com arte, sabe? Eu sempre tivesse interesse desde criança; sempre tive algum interesse de em atividades artísticas. Ou, às vezes, era uma cena de trabalho manual – que foi uma coisa que eu sempre gostei desde criança. Sempre gostei de pegar as coisas e transformar. Pegar uma caixa de papelão e fazer uma caixa de papel, embrulhar com papel de presente e fazer uns desenhos. Fazer virar uma coisa, na outra coisa. Mas, assim, eu sempre tive o interesse só que eu não tinha esse conhecimento - digamos que tido como erudito. Que é um conhecimento que a gente acabou, muitas vezes, adquirindo na faculdade, que é possível você adquirir de forma

autodidata, se você tem referências, acesso. Se você tem referência, se você tem quem te apresente. Quando que eu nunca tive que me apresentasse algo assim. Eu não tinha noção de que existia isso. Mas, de alguma forma, eu sempre tive esse interesse em arte e tudo o que estivesse relacionado com arte. E aí eu cheguei onde eu estou hoje. Dessa forma quando eu fui para a faculdade.

Eu penso que na performance me interessei bastante. E que eu me identifiquei, na verdade, sabe? Eu acredito que foi uma identificação, porque eu já tinha interesse em práticas que envolvesse o corpo.

**Mônica Santana - Sim você falou.**

**Priscila Rezende** - Eu gostava de cantar. Eu tinha feito um pouco de teatro na adolescência também, tipo lá pelos 18 anos. Eu penso que mesmo no ensino médio e eu fiz parte de um grupo de oficina de teatro para adolescentes no Hospital das Clínicas aqui em BH.

Então, sempre tive também, interesse sim e já tinha feito atividades que envolvessem o corpo. Eu só não fazia a mínima ideia que existia performance. E quando eu descobri uma forma com que eu me identifiquei. Eu me identifiquei muito com a performance. Eu acho que exatamente por essa possibilidade de o corpo estar presente no trabalho em si. É um trabalho de arte, melhor forma de usar o corpo como expressividade. E eu descobri outra forma de fazer isso, que não era dança e que não era o teatro - que eu já tinha conhecido antes.

**Mônica Santana – Priscila, eu queria que você falasse como é que você se vê como artista e o que é que te move para criação artística? Como é que você se enxerga e o que é que mobiliza você a criar artisticamente?**

**Priscila Rezende** – Caramba! Como eu me enxergo como artista? Olha, você sabe que hoje é...

Acho que hoje eu tenho uma percepção... Acho que ainda estou construindo uma percepção

mais ampliada do meu trabalho como artista. Porque é lógico que a gente quer ter sucesso naquilo que a gente faz. A gente quer que as coisas que a gente faz dê certo. Mas eu confesso que quando eu comecei a fazer isso, eu não imaginei que eu ia chegar aonde eu estou hoje, da forma como as coisas estão a ponto de as pessoas conhecerem meu trabalho e falarem desse trabalho, sabe? Eu só queria... Cara, eu só queria falar das coisas que me incomodavam. E eu encontrei na... foi isso, sabe? Eu encontrei na performance uma possibilidade de externalizar as coisas que me incomodavam, coisas que eu vivi e que eu nunca soube como falar.

Hoje eu compreendo que eu não tinha a mínima noção de como me expressar em relação às minhas experiências, sabe? A minha vida. Muito por causa do racismo. Eu não entendia isso quando eu era mais nova - até porque eu também não tinha essa consciência racial, né? Por vir de uma família que não discute essas questões, muitas coisas que aconteceram comigo em vários momentos da minha vida eu nem nomeava. Nem tinha esse nome, né? Que era racismo? Então, assim, quando eu fui entendendo, quando eu comecei a fazer performance, eu ainda não tinha essa consciência racial, sabe? Foram duas coisas que foram se desenvolvendo para mim bem paralelamente. Ao mesmo tempo em que eu fui conhecendo mais a performance, eu fui me envolvendo mais com a performance, foi ao mesmo tempo que eu fui despertando mais para a questão da consciência racial.

Então, para mim, hoje eu vejo também que uma coisa alimentou a outra. Porque à medida em que eu fui entendendo, e entendendo essas questões raciais... nossa! Aí que minha ficha foi caindo, sabe? Nossa aquilo que aconteceu comigo com 5 anos foi racismo! Aquilo que acontecia muito, quando eu estudava, quando eu estava no ensino fundamental foi racismo. Aquilo que aconteceu quando eu era adolescente, era por causa de racismo. À medida em que eu fui entendendo mais, eu fui ficando cada vez mais instigada a colocar isso na performance. E à medida em que eu fui fazendo as performances também. E fazer uma performance, eu tenho a possibilidade de fazer as performances e tratar disso na performance também. Me fez cada vez mais aprofundar mais nesse conhecimento, porque para mim, assim eu tento muito quando eu vou fazer os trabalhos, de forma leviana, sabe? Eu não vou dizer que eu sou a pessoa mais estudada, sim, sabe? Sobre racismo, sobre raça - que não vou dizer que eu já li todos os autores, todos os escritores, os teóricos mais importantes. Eu gosto de pesquisar, sabe? E se algo que eu quero tratar no trabalho, talvez esteja alocado em algum momento da história, que eu gosto de ir lá pesquisar e procurar aquele momento. Uma coisa foi instigando a outra, sabe? Eu costumo partir bastante de experiências pessoais. É uma coisa que eu falei antes também... não é assim... eu encontrei no meu trabalho na arte, principalmente na performance, um espaço para eu poder me expressar mesmo. Eu não gosto muito de ficar usando essa palavra: de me expressar, porque é muito clichê. Então, não gosto muito desse termo, mas é isso. Hoje eu vejo também que a performance, para mim, é um lugar muito catártico, sabe? Foi esse lugar que eu encontrei um jeito não mais me silenciar. Porque hoje eu entendo como eu era muito silenciada, sabe? Quando eu era mais nova, até porque eu nem era silenciada... hoje eu entendo até pela ignorância que o racismo coloca a gente, sabe?

Porque é conveniente para o racismo que a gente seja ignorante. Ignorante, que eu digo não no sentido de inteligência, de conhecimento, mas de ignorar. É muito conveniente para o racismo, para os racistas fazerem a gente ignorar o racismo. A gente não entender o que está acontecendo. Então, durante muitos momentos da minha vida, eu não sabia o que estava acontecendo. E quando eu fui entendendo: agora... Nossa! Passou a ser muito necessário, para mim, saber falar dessas coisas. Falar das várias situações que eu vivi. E nossa, eu tinha tipo uns acho que uns 25 anos, quando eu comecei a fazer performance. Cara, eu fui recapitulando minha infância, sabe? Situações de infância... hoje eu entendo a primeira a situação de racismo que eu me recordo de ter vivido. Eu devia ter uns 5 anos de idade, sabe? Então, eu fui recapitulando tudo isso assim e passou a ser muito necessário para mim trazer isso para o trabalho, falar sobre isso.

Então, eu sempre parti muito de experiências pessoais. Muitas vezes, imagens coloco no trabalho. Às vezes, foram situações nas quais houve coisas que eu ouvi, mas eu também tento ampliar, porque eu entendo que quando eu penso no racismo, em que ações sociais não é algo seu pessoal, né? Eu acho que não dá para eu falar de racismo e isso ser só experiência pessoal.

Que é uma coisa que hoje, eu entendo muito quando eu fiz a performance *Bombril*. Era pessoal e claro que era também sobre o coletivo - porque eu sabia que esses apelidos de comparar o cabelo crespo com esponja de aço, não foi uma coisa que eu fui a única pessoa que que ouvi. Mas eu te confesso, Mônica, que eu não tinha noção do que do efeito. Eu não tinha noção de quão isso era quão gigante isso era. Na verdade, até hoje eu fico impactada, até hoje, porque esse ano vai fazer 10 anos que eu fiz esse trabalho.

### **Mônica Santana – Há dez anos que você começou a fazer Bombril?**

**Priscila Rezende** - Dez anos, cara. Quando eu fiz o trabalho, eu não tinha visibilidade que eu tenho hoje. Eu estava na faculdade ainda, sabe? Eu fiz um trabalho na faculdade, quando eu apresentei e aí vou levar uns quatro anos... assim, para que alguém fora de Belo Horizonte tivesse visto esse trabalho. Na verdade, no final de 2013, que alguém viu esse trabalho e aí eu fui ao Rio de Janeiro. Mas eu não apresentei o trabalho, porque eu tinha raspado a cabeça. E eu fiz um outro trabalho. Mas eu mostrei o trabalho, falei sobre o trabalho num seminário, no Rio de Janeiro, aí depois eu fui apresentar em abril de novo, 2014 e aí tipo lá para 2015, 2016, que o trabalho foi ganhando uma proporção. Mas, então, agora tem mais ou menos, uns 5 anos que o trabalho realmente ganhou uma visibilidade gigante. Mas até hoje, depois de cinco anos, ele ainda tem muito impacto. Porque ele vai chegando a cada vez mais pessoas e aí as pessoas vêm até a mim. Às vezes, para poder falar sobre, mesmo que não seja direto, a pessoa vem falar comigo. Mas, às vezes, eu postei na internet, foi uma pessoa, vai lá e comenta, reage. Tem um vídeo que eu postei em janeiro de 2018. Nossa, até hoje, volta e meia aparece para mim, fulano reagiu ao seu vídeo, a sua foto... aí na hora que eu vou ver é essa postagem de *Bombril*, sabe? São várias reações. Tem gente que se identifica, tem gente que se comove, tem gente que reflete e tem gente que ri. Tem gente que acha graça. Mas, assim, é isso né? São várias reações.

E aí, eu fui criando vários outros trabalhos. E alguns trabalhos são pensando de uma forma bem ampla sobre a história negra no Brasil. Refletindo sobre essa questão da escravidão mesmo, dessa história do Brasil e da negritude, do racismo no Brasil. E alguns trabalhos são o que são... também... coletivos, né? Uma vez que o que o racismo, ele não afeta só a mim, mas muitas vezes, parte de experiências pessoais e alguns trabalhos... assim alguns dos trabalhos mais recentes, eu tenho pensado mais a questão feminina, sabe? Eu não acho que eu estou pensando a questão de gênero, porque eu realmente não falo de pessoas trans - até porque eu acho que eu estou nesse lugar, eu acho que eu não posso fazer um trabalho para falar disso, porque não é uma experiência que eu tenho, mas eu tenho pensado bastante sobre o patriarcado, né? Sobre a violência contra a mulher - até porque também são experiências que eu tive de microagressões, de micromachismos, mas até situações extremas. Sabe, eu já sofri violência doméstica. Então, me interessa bastante pensar isso também. Meus últimos trabalhos têm pensado essas questões também. E que é claro que eu acho necessário, eu acho que é importante a gente pensar a questão da mulher negra, mais especificamente, porque é claro que quando a gente pensa a violência contra a mulher, quando a gente pensa a violência contra a mulher, a gente sabe que por sermos negras algumas situações são intensificadas. Alguns trabalhos quando eu penso a violência contra a mulher, eu não estou direcionando à mulher negra especificamente. Porque, não que eu queira falar das brancas, mas não dá para negar que algumas mulheres brancas sofrem violência também. Então, tem alguns trabalhos que eu tenho feito pensando violência contra a mulher, que eu não estou tratando da questão racial. Não tratei questão racial de forma explícita.

E me pensar como artista... Cara...é foda, né? Porque uma coisa que eu entendo hoje é que a gente tem um reconhecimento de área, também é uma responsabilidade, sabe? Porque tem hora que eu fico pensando: “caramba, meu! Várias pessoas conhecem meu trabalho e tem gente que até estava falando do meu trabalho”. E eu sei que tem outros artistas que tem o meu trabalho como referência. Então, eu sinto até necessidade de fazer o meu trabalho com mais responsabilidades. Porque tem hora que eu fico pensando que nossa... eu não posso fazer merda. Porque tem isso... eu acho. Porque tem hora que eu fico pensando: “aí gente, mas a gente erra,

né? Às vezes”. Mas, enquanto preta, a gente vai ter o direito de errar? A gente não tem. A gente ainda não tem, mas precisa, desejo que a gente tenha o direito de errar e continuar podendo fazer. Nossa, cara, mas assim eu vou te falar que eu me sinto... eu me sinto surpresa ainda em alguns momentos. mas bastante contente que meu trabalho tenha... seja uma referência, sabe? Assim... que seja uma coisa que nossa... eu tenho uma amiga... assim que aqui virou uma amiga. Ela é estudante de Artes Visuais - estudante não, é na verdade, ela está se graduando agora. Quando a gente se conheceu ela era estudante ainda de Artes Visuais. No Crato, no interior do Ceará. Ela é aluna de Renata Felinto.

**Mônica Santana - Engraçado que eu descobri o trabalho de vocês duas no mesmo período. E eu já fazia *Isto Não É Uma Mulata* e quando eu vi o de Renata [Felinto], a caracterização, a peruca loira, o apelo que é muito próximo, só que também muito distinto, a ação que ela faz é diferente do que eu faço. E eu estava fazendo uma performance em 2016, quando várias pessoas me mandaram seu trabalho. Eu estava fazendo uma performance que é diferente da sua, mas do mesmo modo, diferente e próxima. Eu estava alisando os cabelos, eu comprei uma chapa de cabelo. Eu sentava e chapava o cabelo, né? Eu fiz essa ação umas duas ou três vezes. Eram em lugares fechados, o fedor... Você sabe, né?**

**Priscila Rezende - Hamham.**

**Mônica Santana - Um cabelo que é humano, né? Cabelo queimando, então é esse aspecto que me interessa muito. Os aspectos da sensação, né? Do sensorial. As pessoas ficavam muito chocadas. As mulheres negras que muitas vezes choravam. Acredito que isso aconteça muito no seu trabalho. Elas entraram e se batiam com lembrança daquele cheiro, que já tinham esquecido, quanto as pessoas brancas que não conheciam esse cheiro, e ficavam chocadas. Claro que tem pessoas brancas - porque o racismo é uma estrutura e as mulheres brancas que têm o cabelo cacheado também passam por isso. Mas muita gente não conhecia, né? Então ficava assim. Isso, enfim, só para dizer que é eu estou vendo você falar, estou lembrando disso e pensando que eu descobri vocês duas na mesma época.**

**Priscila Rezende -** Falo muito com Renata. Estou trabalhando com ela. É muito massa. Ela é uma puta referência para mim. E aí um dia eu tava conversando com a Maria Macedo e ela me falou uma coisa que eu nunca... eu achei... eu achei massa ela ter me falado isso. E eu não falo isso para me gabar, sabe? Mas eu achei incrível ela ter falado isso. Ela falou para mim que eu, a minha, as coisas que têm rolado dá para outras pessoas negras a ideia de outras possibilidades de existência. Que lindo! E eu achei muito incrível! Quando ela me falou isso sabe? Porque eu achei incrível ela falar isso assim. Porque eu nunca tinha pensado nisso, sabe? É que não é só hoje. Eu vejo assim que não é só o meu trabalho. O meu trabalho é uma referência. O meu trabalho artístico é uma referência. Mas uma coisa que tem sido legal é que, cara, eu fui conquistando. Eu fui conquistando muitas coisas, sabe? E aí umas coisas que por mais que eu sonhasse, que eu quisesse fazer durante muito tempo, até eu achei que eu não fosse conseguir, sabe? Eu sempre quis viajar, por exemplo. Agora enquanto eu vivia com os meus pais, até quando estava na faculdade... Nossa, gente, quando eu formei na faculdade, passei uns momentos bem difíceis. Então, nossa teve momentos na minha vida que era essa situação, sabe? Então, eu lembro que a primeira vez que eu recebi um convite para apresentar um trabalho fora do Brasil... eu não acreditei. Eu levei tipo três dias para responder a pessoa. Porque quando a

pessoa me mandou uma mensagem fazendo o convite a pessoa escreveu em inglês, aí eu olhei li, a pessoa mandou uma mensagem no Messenger do Facebook. Eu olhei a mensagem, eu li e aí na época, estava no meu último emprego de carteira assinada, que era emprego... Aí quero fazer que eu não gostava, mas eu tive uns problemas, umas coisas bem difíceis nesse emprego. E eu lembro que, nesse dia que eu recebi essa mensagem dessa pessoa, era um dia que estava meio difícil. Não estava meio legal o dia. E aí eu li a mensagem da pessoa e aí eu penso: gente, será que a pessoa

está escrevendo para mim mesmo? Será que ela se enganou, sabe? Eu pensei isso, então, nossa, será que ela se enganou? Vai ver que ela mandou a mensagem para pessoa errada!

Ai que louco! Meu inglês não é muito bom. Vai ver que eu não entendi direito a mensagem da pessoa, sabe? Copiei a mensagem. (*interrupção da conversa por conta de um inseto*) Mas eu tenho uma amiga que é curadora. Foi essa a primeira pessoa que viu meu trabalho e me chamou para apresentar a performance *Bombril* em São Paulo, mas assim ela me deu um puta incentivo, sabe? Ela chama Fabiana Lopes. E foi incrível conhecer a Fabiana, porque a Fabiana era uma mulher negra, assim escura. Ela é mais escura que eu, sabe? Ela mais escura que eu, muito bem retinta. E ela tem um cabelo bem crespo, também tipo o meu e tal e ela é curadora. E quando a gente se conheceu, ela me incentivou tanto, sabe? Eu estava super desmotivada com meu trabalho artístico. Porque tinha formado, não consegui emprego. Não estava conseguindo trabalhar com arte, estava em outro emprego, fazendo outra coisa e tal. E ela mora nos Estados Unidos, então o inglês dela é muito bom. Eu copiei a mensagem que a menina mandou para mim, mandei para ela e perguntei: Fabiana, é porque me mandaram isso aqui e aí eu estou pensando... vai ver que eu não entendi direito. Como você fala inglês muito bem, será que você pode me falar para o que a pessoa me falou e tal. E aí ela falou: olha... Não! Tipo assim, passou uns dois dias. Eu não respondi a pessoa e aí a pessoa me escreveu de novo. Aí quando a pessoa me escreveu de novo, eu olhei a mensagem eu falei nossa! É verdade. É verdade! Não tinha Google tradutor não, velho. Nossa! Uma ligação tem noção? Assim eu fiquei: “caramba! não acredito, cara! Foi a primeira vez que eu saí do Brasil. Foi quando eu fui apresentar em Berlim. Aí tipo, eu tinha um passaporte que foi a Fabiana que me incentivou a fazer o passaporte. Eu queria viajar, mas não tinha dinheiro para nada, então... pense nem passaporte eu fiz, porque eu pensei assim “ó, quanto que eu vou sair do Brasil, né?” E aí a Fabiana me falou pra fazer um passaporte e aí eu tinha feito um passaporte, mas nunca tinha rolado nada e aí quando veio essa oportunidade, foi aí eu já tinha o passaporte – que eu tinha feito por incentivo da Fabiana. Eu fiz essa viagem primeira vez que eu saí do Brasil. Nos 10 meses depois, eu acho que uns 9, 10 meses depois, eu fui demitida.

Só que tipo, quando eu fui demitida do meu trabalho, do meu emprego, eu já tinha começado a ganhar um pouco mais de visibilidade. E na verdade, foi uma coisa muito boa que eu fiz, assim sabe? Eu não parei de investir no meu trabalho artístico, porque eu estava nesse emprego, sabe? Eu continuei fazendo outras coisas, continuei aceitando propostas. Eu fiquei conciliando com esse emprego, que eu tinha. Nesse emprego, eu trabalhava sábado, domingo, feriado. Então, quando a gente trabalhava sábado, a gente fazia hora extra. Então o que eu fazia era não ficar gastando as minhas horas extras, sabe? Eu trabalhava no sábado, aí eu juntava as horas. E aí quando eu sabia que tinha alguma coisa, vou poder usar. O que eu queria fazer se alguém me convidava para apresentar em algum lugar, eu usava as minhas horas extras. Ou então, quando eu ia trabalhar no domingo ou no feriado, a gente tinha que trocar a folga durante a semana. Se

eu sabia que eu tinha alguma coisa para fazer, eu já trocava a minha folga do domingo para aquele dia, sabe?

Eu percebo assim que... cara, o controle... Como é que eu posso dizer assim o controle do...

Ai... eu perdi a palavra que eu queria usar. O controle do empresariado é tentar fazer com o proletário... Ele é muito forte, né? Eu lembro que quando eu estava nessa empresa, o meu o coordenador, ele era bastante compreensivo. Todas as vezes que eu queria tirar uma folga, para as coisas que eu queria fazer, eu falava com ele. Mas assim, eu nunca pedi uma folga. Eu só falava que eu queria fazer um negócio que era importante, e que eu queria num dia x. Já teve vezes que ele me deu uma folga, tipo assim. Mas ele fazia uma escala, então ele me colocava de folga no dia x, tal que eu falava que eu tinha uma coisa importante para fazer. Quando eu tinha, sei lá uns 2 anos que eu estava lá, ou quase 2 anos, eles fizeram uma readequação da subdivisão das equipes. E a gente tinha supervisores diferentes. E aí eu fiquei conversando com um supervisor da equipe que eles me colocaram... E aí eles queriam sei lá... acho que saber mais sobre mim. E aí eu falei com ele que eu era artista plástica. E que para além daquele emprego, eu também tinha um trabalho artístico e que, às vezes, eu fazia outras coisas fora dali. Aí para quê? Cara! Eu lembro que ele falou comigo, Mônica. Ele virou para mim e falou assim: “mas o seu trabalho é aqui, não é?” Foi meio uma coisa assim que ele me falou, sabe? Ai “belê”... ainda bem que eu não me deixei intimidar por isso. Porque se eu fosse parar os meus trabalhos artísticos por causa disso. Eu teria sido demitida de lá, estaria com uma mão na frente e outra atrás. Porque o que me permitiu, depois que eu saí desse emprego, continuar trabalhando. Foi a repercussão do meu trabalho e essa rede que eu criei, enquanto eu ia fazendo a minha carreira artística, paralelamente a esse emprego, sabe?

E aí foi isso... várias coisas foram rolando, eu fui conseguindo trabalhos. E então, teve um dia que a Maria Macedo me fez esse comentário e eu achei isso incrível. Assim porque eu entendi que além das pessoas reconhecerem a minha produção artística, o fato de eu ser uma pessoa negra, que tem conseguido conquistar coisas na vida, a partir do meu trabalho como artista. Isso também é incrível! Porque a nossa sociedade, assim é difícil você viver como artista no Brasil. É difícil você ser artista, mas é mais difícil ainda você ser uma pessoa negra artista. Porque a nossa sociedade não acredita que uma pessoa preta possa estar fazendo arte. A nossa sociedade acha que a gente é ignorante, acha que a gente não é intelectual, acha que a gente não é capaz. E ainda tem isso, assim né? É muito subentendido na nossa sociedade que estar nesse lugar não é para a gente. Até para nós mesmos e até para os nossos pais, né? a minha mãe não queria que eu fizesse isso, porque ela achava que isso não ia dar nada para mim na vida. E durante muito tempo, essa frase que ela falou para mim me magoou. Mas hoje eu super entendo, sabe? Ela ter me falado isso. Ela é uma mulher negra pobre, que veio de uma família... a minha mãe não tinha nem estudo. Quando os meus pais se casaram, ela não tinha ensino médio porque o meu avô, o pai dela achava que lugar de mulher em casa. E ele não quis pagar para ela e nenhuma das minhas tias terminarem de estudar. Ele pagou os meus tios, os homens. E ela até falou para mim, ela comentou comigo uma vez que o próprio pai dela falou isso, porque quando ela era mais nova o ensino médio não era gratuito. Não era obrigatório a escola pública oferecer ensino médio. Então ela e as minhas tias professoras estudaram até a quarta série. E aí o meu avô pagou para os meus tios homens terminarem de estudar. E ela contou para mim que ele falou isso, que ele não ia pagar estudo para ela e para as minhas tias, porque o lugar de mulher é em casa cuidando da casa. Então sabe, hoje eu penso eu entendo ela não acreditar que eu poderia fazer alguma coisa estudando arte, sabe? E é o que a maior parte da nossa sociedade pensa para

peessoas negras. Então eu entendo também hoje... que tipo pô, cara, se eu vou ali fazer uma viagem fora do Brasil, sabe? Isso representa muito para pessoas negras. E aí eu falo isso assim... não é querendo me gabar - porque eu acho que isso é um outro problema também da negritude. Porque tem muitas pessoas negras que acham que a gente sai do Brasil é um complexo de vira-lata, que a gente está pagando pau pra gringo. Aí você vai para Europa, você está pagando pau pra europeu, que você está indo na Terra do colonizador, que você está indo dar dinheiro para colonizadora, que não sei o quê... Só que meu, eu acho super importante a gente pensar sobre isso. Porque sim, sair do Brasil para uma pessoa negra é muito significativo. Porque sair do Brasil viajar para fora, sempre foi elite. Isso sempre foi uma aquisição de elite. Porque a gente nunca teve dinheiro para isso, sabe? Então eu ainda acho que para uma pessoa negra conseguir sair do Brasil, nem que seja para ele ir na Argentina, sabe? Que está aqui está ali do lado é muito significativo. Com o nosso trabalho é mais significativo ainda, sabe?

Eu, então eu acho muito cansativo, sabe? Então, quando ela me falou isso que eu achei incrível também, pensar que quando a gente faz o nosso trabalho, a gente tem esse retorno de trabalho. Não é só o trabalho, sabe? A gente acaba sendo uma referência de uma outra possibilidade de existência, sabe? Porque a gente mostra para outras pessoas negras e para a nossa sociedade, que sim a gente pode fazer outras coisas; que a gente pode estar, além desse lugar é o que a sociedade espera para a gente; de que a gente não vai ser nada...sabe? Eu achei muito incrível quando ela falou isso. Depois eu fiquei pensando nisso. Fiquei pensando sobre isso: até aquele momento eu nunca tinha tido nada assim.

**Mônica Santana - Algumas coisas que eu perguntar você já foi respondendo assim na fala. Então eu dei uma organizada aqui nas perguntas e eu estou na penúltima.**

**Priscila Rezende - Já é muita coisa assim!**

**Mônica Santana – Porque o que eu ia perguntar você já foi falando, então seria repetir.**

**De certo modo, você já falou disso que eu vou perguntar, mas eu acho que essa eu prefiro fazer essa pergunta e - ainda que possa já ter passado – ter gravado. É que o fato de você estar corporalmente aplicada na tua performance. Pelo menos as performances que eu vi nas imagens no teu site, tem a última imagem que eu vi e eu achei muito engraçado que era uma imagem que eu tinha pensado. Por isso que eu acho muito foda o contexto das nossas questões que nos afetam. Porque, muitas vezes, as coisas... a gente pensa uma imagem - e não necessariamente a gente executa essa imagem. E quando você vê, tem outra criadora que está fazendo. Porque essas opressões são as coletivas, ainda que possam ser pessoais. Então uma das coisas que eu tinha pensado em Isto Não É Uma Mulata era fazer um varal com camisas manchadas de sangue. Só que eu mudei a dramaturgia, mudei a lógica da cena. E aí a gente substituiu – como eu tenho uma coisa para usar muito os produtos limpeza, e todo o ambiente deve ser uma área de serviço. O cenógrafo propôs que fosse pano de chão. E gente usasse bandeiras. Então, eu não coloquei a camisa, mas a gente colocou as bandeiras: do Brasil, a bandeira da secessão norte-americana. Então a gente não usou as camisas e aí eu vi o teu varal, a imagem no varal com as camisas sujas de sangue.**

**Eu achei foda. Hoje eu acho essas convergências muito bonitas. Acho isso poderoso assim. E também triste, porque as nossas dores são dores muito comuns então. A gente sabe do que se trata. Para nós, enquanto povo, enquanto mulheres negras na diáspora, eu acho**

que que são dores extremamente próximas. Mas, ao mesmo tempo, do ponto de vista de pensar como operamos e criativamente. Nas suas imagens, nas que você está implicada corporalmente... você com os preços pelo corpo, trazendo a coisa da passista/mulata de Carnaval, ou Bombril, agora a pesquisa para construção da Paqueta. Eu desconheço alguma menina que nasceu na década de 80, 90, que não sonhou em ser paqueta. Hoje eu vejo como isso era cruel.

**Priscila Rezende** – Demais! Por isso que é isso que eu penso esse trabalho. Nossa! eu acho que talvez pode parecer uma coisa muito inocente. Quando eu lembro daquele momento... é isso que eu quero trazer naquele trabalho, que parece ser parece uma coisa muito boba, sabe? Falar disso ... eu queria ser paqueta, mas não consegui.

Mas não é a gente porque não era só porque tinham muitas meninas no Brasil, e não davam para todas serem paquetas. Porque se fosse você branca, dava pra, no máximo, você descolorir o cabelo. Mas não... porque a gente era preta. Era a construção... sabe? Pronto! Então, não era só não ter conseguido ser paqueta. Mas era uma construção muito sutil de auto-ódio. Como a gente era criança, a gente não tem a consciência e racionalidade para entender que era um auto-ódio, sim. Mas hoje eu entendo como era um auto-ódio e como isso é cruel para quem nunca falava.

Tipo assim, quando eu era criança, eu e as minhas amigas, a gente brincava muito na área de paqueta. De imitar também novelas. Assim, a gente botava, meu, tudo que a gente achava, a gente botava na cabeça. Não tinha toalha para todo mundo. Era algumas com a toalha, outras com lençol. E tinha essa coisa quanto maior era maior o cabelo... então a camisa dava um cabelo médio. Uma camisa, uma saia. A toalha de mesa dava um cabelo maior. Aí o lençol era era o cabelo, sabe?

**Mônica Santana** - Porque a gente fala isso hoje. A gente dá umas risadas, mas eu acho isso muito cruel e eu penso nisso. E é louco porque eu fui uma criança que eu brinquei muito sozinha. Eu vivia numa casa só com adultos e enfim, não convivia muito com outras crianças. Uma parte do tempo estava sozinha. E o tempo todo com pano na cabeça. O tempo todo e eu ficava nessa viagem lá nas sombras. E quando eu olhava minha sombra, eu viajava nisso: “olha o cabelo, né? Não é a saia de minha mãe. Eu lembro de uma saia de babado de minha mãe e eu adorava usar essa saia como o cabelo, porque na sombra ela dava uma impressão de cabelos cacheados. Muitas vezes hoje, eu vejo crianças pretas brincando ou os gays quando vão fazer certas brincadeiras, principalmente as bichas pretas, né? As bichas pretas jovens, que fazem umas uns vídeos maravilhosos, mas eu vejo aquela mesma coisa que eu fazia quando criança. Eu acho que é uma coisa que eu vejo em você também de novo. O quanto essas coisas estão para a gente, e que a gente cresça mais tem referência que outras crianças, talvez tão longe dali estão fazendo isso, né? Essa coisa de gostar de cabelão.

**Priscila Rezende** – Sim, ninguém nunca chegou para mim... - assim, eu não me recordo de ninguém nunca ter chegado e falado “aí, porque você tem que ser assim”. Mas o simples fato de a gente ver na televisão que aquilo era o sucesso, aquilo é que era incrível. E a gente olhava e via que elas eram de um jeito que aquilo era o sucesso. Aquilo era bonito. Aquilo era que o todo mundo gostava e a gente não era daquele jeito, sabe? Nossa! Não precisava falar, não é? Não precisa falar, até porque eu lembro a primeira vez que eu vi. Eu sou mais nova que que

você, eu acho que não vai lembrar dessa menina. Você vai lembrar que ela fez castelo ra-tim-bum? Aquela menina de Castelo Rá-Tim-Bum. Lembra a menina negra?

**Mônica Santana – Sim, eu só não me recordo do nome dela. Mas eu lembro dela. E eu lembro a primeira vez que eu vi aquela menina na televisão. Eu fiquei chocada, porque eu nunca tinha visto uma criança negra na televisão. Ela é da minha geração. Foi numa propaganda da Tang e era uma propaganda super bonitinha, que tinha falado em vários países.**

**Priscila Rezende –** Eu não lembro de ver isso!

**Mônica Santana – Foi a primeira vez que vi uma criança negra na TV e acho que ela era a única. Era muito raro mesmo, muito, muito raro.**

**Priscila Rezende -** Era muito raro.

**Mônica Santana - Mas eu não cheguei a fazer a pergunta que eu ia te fazer, porque eu comecei a falar e comecei a lembrar seus trabalhos. A pergunta é o fato de você estar corporalmente implicada na cena? No seu caso é a performance, enquanto um acontecimento que você promove e você está dentro dele, é sobre o seu corpo. Você já falou um pouco das afetações que você nota disso no público. Nas ações das pessoas. Mas eu quero saber dessas implicações em você?**

**Priscila Rezende –** Sim, é cara. Isso foi uma coisa que eu percebi, mas é em um dos trabalhos que eu tenho que eu não tenho feito mais. E eu acho que eu também não vou fazer. Eu fiz muito *Bombril*, né? Nossa! Eu já fiz *Bombril* várias vezes. E ao longo dos processos, sim, são muitas reações. Muitas vezes eu não consigo perceber na hora, porque quando eu faço *Bombril*, geralmente eu tô no chão. Então, tipo assim, é desconfortável, sabe? Que eu estou ali, assim, né? Tipo lavando as panelas com meu cabelo. Então, às vezes, eu levanto, às vezes, quando eu vejo que estava abaixada, minhas costas estão doendo. Aí eu levanto, então muitas vezes, eu fico mudando. Nem sempre eu consigo ver tudo. Tem momentos que eu baixo mesmo, que eu não quero ficar olhando as pessoas. Então, muitas vezes, eu encaro as pessoas. Então, muitas vezes acontecem várias coisas ao mesmo tempo e eu não consigo perceber todas as reações.

Mas de todas as vezes que eu apresentei, eu só vi uma pessoa chorando até hoje. Embora eu saiba que várias pessoas já choraram. Porque muitas vezes, depois quando eu faço performance, as pessoas chegam e falam para mim que viram uma pessoa chorando e tal.

É muito forte. E teve uma vez que eu estava fazendo, no que eu olhei para uma menina e vi que ela estava chorando. Mas sempre acontecem várias reações, sabe?

Alguns trabalhos acabam sendo um pouco mais enigmáticos, sabe? É só um trabalho que o que eu estou fazendo ali. No trabalho, não é tão óbvio. Eu tenho uma série de trabalhos que eu tenho desenvolvido há um tempo, em que eu faço é cruces no chão e utilizo materiais diversos, materiais que foram produzidos a partir de mão de obra escravizada. Então, quando eu estou fazendo aquele trabalho. Por exemplo, muitas vezes, não é uma coisa que as pessoas olham e de cara ela já fazem alusão, sabe? Porque eu acho assim que muitas, provavelmente, pessoas negras - que são bastante envolvidas nessas questões -, eu acho que é bem possível elas verem, eu fazer esse trabalho, e elas fazerem essa ligação. Elas já pensam, elas refletem e discutem essas questões da escravidão; dessas consequências. Então, muitas vezes nesses trabalhos, uma

coisa que acontece, muitas pessoas vieram me perguntar o que eu estou fazendo. E isso é bem interessante, porque é um outro lugar; porque quando eu estou fazendo os trabalhos, muitas vezes, crio uma imagem muito impactante de agressividade; de violência. E quando são trabalhos mais intrigantes, provooco mais a curiosidade. As pessoas vêm conversar comigo e tentar saber o que que está acontecendo.

Os outros trabalhos que tem uma imagem muito mais impactante e, muitas vezes, provocam uma reação das pessoas ficarem chocadas. Aquele trabalho, *Barganha*, em que a pessoa me vende e aí eu estou com os preços pregados é um trabalho que são reações diversas. Tem gente que, às vezes, acha graça. Mas, na maioria das vezes, as pessoas não entendem o que está acontecendo? Uma coisa que eu percebi é que eu acho que muitas pessoas são covardes, sabe? Muitas pessoas ficam impactadas, sem entender o que está acontecendo. Eu acho que é uma coisa que acontece muito nos meus trabalhos, nesses trabalhos que são mais violentos. Eu acredito que tem pessoas que muitas vezes acham graça. Eu acho que pode parecer péssimo, eu falar isso, mas é a realidade. É uma coisa que eu tenho entendido e percebido: a verdade é que tem gente no Brasil que se pudesse botava a gente no tronco, sim. Se pudesse escravizava a gente sim. Só que eu acho que, muitas vezes, quando eu estou fazendo um trabalho, a pessoa não tem coragem de dizer. Então, ela fica fazendo uma cara de quem tá achando estranho, quando na verdade ela está gostando.

Tem essas questões. Eu entendo que muitas pessoas negras ficam incomodadas com meu trabalho. Porque, às vezes, elas pensam que eu fazer esse trabalho é um reforço; que eu estou dando uma satisfação para o racista. Gente, existem milhares de pessoas neste Brasil, né? Infelizmente, é um trabalho não vai mudar o mundo. Tem gente que vê e acha graça e fica satisfeita. São pessoas podres. Mas já aconteceu de eu fazer trabalhos e muitas pessoas se sentirem impactadas, incomodadas e isso fazia com que elas refletissem, sim. Então, eu penso que se for uma pessoa: está bom, sim. Você tem uma pessoa: está bom porque é uma pessoa hoje. Essa uma pessoa, já pode refletir e aí pode ser que ela vai passar para outra pessoa; ela vai questionar; ela vai parar de repetir certos comportamentos, sabe? Então são muitas reações e muitas vezes de pessoas brancas. E muitas vezes de pessoas negras, porque tipo já

apanhei de muita gente preta, que fica incomodada e me xinga e tal.

Mas cara, é esse trabalho que mais repercutiu muito em mim. Eu fui notando com o tempo, à medida que eu fui fazendo, ele é chamado *Transformação*. Eu acho que eu estou sozinha e não vou ficar fazendo esse trabalho mais não, sabe? Eu tenho um vídeo dele, deixa eu ver aqui no meu canal. Eu acho que eu tenho um trequinho bem curto dele. Eu fiz um registro desse trabalho em vídeo, só que eu não coloquei ele livre para todo mundo assistir, porque eu vou usar ele em exposição, mas tem o registro dele.

Esse trabalho eu começo na frente do espelho... (*interrupção da entrevista por conta da gata de Priscila Rezende*) mas, então, voltando ao trabalho, eu começo... é um trabalho bem introspectivo. É um trabalho que dificilmente eu fico olhando para as pessoas. É um trabalho muito pessoal e é muito comigo. Eu pensei nesse trabalho... na verdade, eu parti de um texto que eu li. E cara, eu acho que eu não conseguirei encontrar esse texto depois. Eu já pensava sobre, mas quando li esse texto. Foi um texto de uma menina negra, que ela falava de quando ela era mais nova que ela não se sentiu bonita, né? Porque ela nunca é eleita a menina mais bonita da sala. Na verdade, nós meninas negras geralmente eles colocam a gente na lista das

feias. Na adolescência, a gente nunca é a menina que os caras paqueram. Geralmente a gente fica fazendo a amiga das brancas. E ela falava no texto, que muitas vezes ela sentia vergonha ou sei lá no espelho. E na hora que eu li esse texto dela... Nossa, cara, olha o texto. O texto era como se fosse resumir minha vida, sabe? Tem um trecho do texto, que eu li e caramba, parecia que fui eu quem escrevi esse texto. Essa parte do espelho me pegou muito, porque eu lembro que quando eu era adolescente, foi um momento bem difícil. Foi um momento em que a gente começa a gostar das pessoas, que a gente se apaixona e que a gente quer ser correspondida... dificilmente é para mim. E eu lembro que foi um dos primeiros momentos também que eu comecei a me achar muito feia; por que eu me comparava às outras meninas né? As meninas brancas eram sempre as meninas bonitas e na época, alisava meu cabelo... meu cabelo estava sempre um lixo; porque eu alisava o cabelo e ele nunca crescia, ficava com aquelas marcas de rolinho. E eu penteava o cabelo, não adiantava. O cabelo ficava sempre com a marca do rolinho. Eu ficava de cara, não estirava.

**Mônica Santana - A gente alisava o cabelo e eu lembro que eu ficar com uns buracos, viu? Corte químico.**

**Priscila Rezende** - Eu tinha uns 14, 15 anos e aconteceu de uma chapinha. Só que o meu cabelo era mais caro, porque se eu tinha que tinha que alisar, você tinha que escovar e depois passar a chapinha para o cabelo fica liso. Mas o cabelo só ficava bonito no dia que fazia. E só piorou. Eu lembro que eu tinha uma amiga na rua de casa. Ela era muito boa para fazer escovar cabelo e fazer chapinha. E aí ela fazia na varanda da casa dela mesmo, para ganhar uma grana e aí ela cobrava barato. Só que era um barato que não dava para fazer todo o dia e aí você tinha que ir toda semana. Quando saía da casa dela, o cabelo estava lindo. Só que a gente passava três dias, a escova já estava fodida e fazia aquela touca, que a gente faz pra melhorar, enchia o cabelo de grampos e pegava a touca. Todo dia dormir com aquela touca. E a gente sonhava acordar lisa com o vento batendo. Era isso o que eu fazia. Meu cabelo nunca estava legal real. Por mais um cabelo tivesse liso, na verdade, sempre ficava um lixo. E ainda tinha essa coisa: a gente só lavava a cabeça uma vez por semana, até porque todo o trabalho para alisar. Quando chegava na sexta-feira, o cabelo já estava sebooso sem lavar.

Então eu me achava horrorosa, né? Eu ficava comparando as meninas. Ouvia “ai, o cara que eu gostava ele só pegava as minas brancas”. Ele namorava uma mina que hoje eu entendo que era uma menina negra, mas uma menina de pele bem mais clara. Ela tinha um cabelo cacheado, sabe? Tipo cacheado que até na bunda, então tipo realmente, o cabelo dela batia na bunda. Eu me comparava muito. Eu me achava horrorosa. Eu lembro que eu tive uns momentos bem depressivos, que eu chorava muito. Então eu só me olhava no espelho de manhã, na hora que ir para a escola, para poder tirar o rolinho da cabeça e penteava. E tal era o tempo suficiente para poder tirar um rolinho na cabeça que eu acabar de sair. Então, na hora que eu li aquele texto dela sabe eu me identifiquei tanto.

E aí foi que eu pensei: “é isso! Eu vou fazer esse trabalho!”. Daquele momento diante do espelho. É foda, porque esse trabalho ele é bem pesado. Eu começo e aí eu tenho espelho. E aí eu começo passando minha maquiagem, então, inicialmente quando eu chego eu estou com a cara limpa, só o meu cabelo assim que eu dou uma alisada, ele fica bem alto, para ele ficar bem solto também. E aí eu me olho no espelho, passo uma maquiagem. Então, teoricamente eu estou linda, né? Só que aí eu começo a me ver, eu vou me olhando e eu começo a me estranhar. E aí quando eu fiz esse trabalho as primeiras vezes, enquanto eu me olhava no espelho, eu sabia por

que eu estava fazendo aquela performance. Eu vinha trazendo todas aquelas memórias. Cara, eu ia trazendo todas as memórias da adolescência. Nas primeiras vezes em que eu fiz esse trabalho, eu chorava porque tem uma hora que eu começo a pentear meu cabelo, eu vou arregaçando no meu cabelo, porque eu vou esticando o cabelo muito. Depois eu vou usar a escova e eu vou te ensinar no meu cabelo aqui. Você se pranchava para fazer a tua performance. Na performance, eu vou esticando o meu cabelo com a escova de cabelo. Eu molho o cabelo antes, porque se fosse ser com a escova nunca ia sair, a escova ia agarrar no meu cabelo. Então, antes de fazer, a performance, eu deixo o cabelo úmido. Eu molho o cabelo, eu deixo úmido e aí eu vou puxando, puxando, puxando o cabelo com escova. Tem uma hora que eu faço uma franja, assim sabe? E eu boto na testa porque meu sonho era ter franja. Nossa, meu sonho era ter franja. Eu faço a franja e era um trabalho que quando eu comecei a fazer o chorava no meio do trabalho. Eu chorava porque além desse desgaste físico, deu estar arregaçando meu cabelo, eu ficava me encarando no espelho e vinha todas aquelas memórias do porquê eu me achava horrível, sabe? Do porquê eu não queria me olhar no espelho e tal, mas com o tempo à medida em que eu fui fazer nesse trabalho, eu não conseguia mais chorar sim. Mesmo que as memórias, algumas memórias ruins me viessem, eu não chorava mais. E aí quando eu percebi que eu não consigo, que nem se eu quisesse, nem se eu tentasse trazer as memórias, eu chorava, eu me sentia ótima. Sabia que estava curada. Que bom eu nem consigo chorar mais! Sabe? Nem choro mais. Tô curada!

E eu acho sinceramente que eu vou dar um tempo de fazer esse trabalho. Cara, porque esse trabalho, ele me esgota muito. Não é nem fisicamente... fisicamente ele desgasta para caramba. Eu lembro que a última vez que eu fiz esse trabalho foi aqui em BH. Eu participei do FIT, foi em novembro... novembro ou setembro e setembro de 2018 a última vez que eu fiz. Eu passei tanto a escova que quando eu terminei, quando eu cheguei no banheiro esse lado do meu olho estava um vermelho. Parecia que alguém tinha me dado um soco. Tava inchado. De tanto passar a escova, também porque o meu cabelo, na época, estava maior. Na hora que eu penteava o cabelo aqui [mostra a posição], a escova passou assim, aqui dos dois lados. E depois de dois dias, deu aquela cicatrização, porque tinha arranhado mesmo.

**Mônica Santana – Você perde um pouco do controle do corpo, no fluxo da performance, no estado em que entra?**

**Priscila Rezende** - Eu entro num estado, porque é a ideia do trabalho. É sério mesmo, sabe? É claro que eu não quero, que eu não queria me ferir assim. Tipo de dar marca, né? Eu acho que essa foi a vez mais violenta que eu já fiz esse trabalho, sabia? Nunca, nunca, nunca tinha feito esse trabalho de ficar roxo e tal e de me arranhar tanto. Mas a ideia do trabalho é trazer essa agressividade mesmo, porque é mostrar essa ferida, que não é uma ferida física, sabe? Por isso que quando eu faço trabalho, muitas vezes, eu não fico olhando as pessoas em volta. Na maioria do tempo do trabalho, eu fico me olhando no espelho, porque é o que eu estou trazendo para fora e as pessoas estão vendo. Aquela agressividade com o meu cabelo e tal e com o meu rosto... mas, cara, eu estou trazendo para fora aquela ferida que é interna, sabe? Que é todo esse racismo e esse auto-ódio me causaram. Então, eu trago uma agressividade mesmo. Eu preciso trazer essa essa agressividade, porque aquela imagem que eu quero criar, é para as pessoas entenderem essa dor, sabe? Essa dor do auto-ódio, desse racismo que causa para gente assim.

E aí na última vez que eu fiz esse trabalho, eu pensei assim: “nossa cara, eu acho que eu vou dar um tempo de fazer esse trabalho. Esse trabalho está acabando comigo”. E aí, eu fui editar

um vídeo, de uma outra vez [*da realização da performance*], foi em 2017, que eu gravei com uma amiga. Ela fez um filme e ela me pediu para fazer a performance para o filme. E aí já tinha passado... nossa... já tinha mais de um ano, porque eu editei o vídeo ano passado para uma exposição. E na hora que eu fui editar o vídeo, foi a primeira vez que eu me vi. Porque tem esse vídeo que está no meu YouTube, só que esse vídeo é um trecho curtinho. Foi a primeira vez que eu vi a performance toda. Nossa, Mônica! Aí eu fui ver no vídeo, eu fui ver no vídeo...

É muito pesado. Teve uma parte que eu estava penteando meu cabelo e a minha cabeça abaixava e o vídeo mostrava que eu puxo tanto cabelo, que tinha hora que dava para ver um buraco assim ó.

Eu ver esse buraco, velho, no meu couro cabeludo... eu penso assim: eu vou parar de você se trabalho. Eu vou fazer um buraco no meu cabelo, sabe?

**Mônica Santana - É, mas é porque todo o nosso modelo de beleza. Ele é de sangrar mesmo, né? Quando era criança, não era dessa chapa elétrica. A que a gente dava era diferente. Eu queria comprar, mas acho que só eu não achei. Parece que só acha na feira. Mas eram duas placas de metal. Parece uma coisa que tortura. As placas de metal de ferro, assim escuro que colocava no fogão. No fogareiro. Você fazia o cabelo do lado do fogão. E quando era criança, era isso minha mãe me levava; me deixava no salão e ela ia trabalhar. E eu ficava na cabelereira. E meu cabelo... cabelo cheio, então levava muito tempo para dar ferro. No meu cabelo, então tinha muitas queimaduras e eu era uma criança boazinha. Eu era uma criança que eu não reclamava. Eu ficava quietinha. Eu não queria dar trabalho. Assim, então, quando minha mãe ia ver, eu estava com muitas queimaduras. Muitas queimaduras! Porque não tinham cuidado comigo. Então, a cabeça, perto das orelhas, aqui assim essa região toda.**

**E a coisa que eu ouvia das adultas era que ficar bonita dói. Pra ficar bonita tem que sofrer. E eu acho que nós, mulheres, sejamos brancas ou negras, acho que isso é posto para a gente. Mas a gente, enquanto mulher preta, é essa violência física. É muito pesado.**

**Priscila Rezende** – E aí esse trabalho também, o *Deformação*, quando eu faço esse trabalho, eu percebo que as pessoas brancas não entendem porra nenhuma do que está acontecendo. Mas as mulheres negras entendem. As mulheres negras entendem, sabe? É algumas pessoas já me deram relatos de quando me viram fazer o trabalho: “nossa, senti um pouquinho”. De que se reconhecerem e lembraram de um momento, sabe? Eu sinto que esse foi um trabalho que foi muito evidente. E eu percebi como fazer esse trabalho me transformou, sabe? Como isso transformou minha experiência, o meu íntimo. Como fazer esse trabalho me trouxe uma cura mesmo. Eu sinto que foi uma cura, sabe?

Em parte, é para isso que eu faço os trabalhos. Porque o racismo e o machismo são tão pesados e a gente ainda vive numa sociedade que além de praticar essas violências com a gente, ainda não quer que a gente fale dessas violências. Porque eles tentam nos convencer que o problema está no face no fato da gente se incomodar, da gente falar sobre, né? O errado não é o racista; o errado ainda é a gente que se incomoda com racismo e quer falar do racismo. Fazer os trabalhos para mim é isso também: é não me calar. É incomodar também. É incomodar porque as pessoas não querem ser incomodadas. Elas não querem falar de racismo. Elas não querem encarar o racismo; mas não eles vão se sentir incomodados. Se não quiser falar, então pelo menos vai ver, porque eu sou obrigado a viver. Você é obrigada a nos ouvir, a ter que sentir, eu ter que passar

por isso. Então, o que eu gosto muito de falar é: eu não vou mais ficar sofrendo calada e sozinha. Já que eu vou sofrer racismo, já que eu vou ter que sofrer isso, você vai ter que ficar incomodado, vai ter que ficar vendo. Tem alguns que não se incomodam, né? Achem graça, mas tem gente que se incomoda sim. Então, se eu posso incomodar ainda, eu vou incomodar. Por favor, não é para ficar confortável; é para ficar desconfortável mesmo.

**Mônica Santana – Priscila, minha última pergunta é a seguinte: eu queria que você falasse da relação com o mercado. Você falou da relação com o público na relação do trabalho; com você mesma; com seu corpo e com os afetos que ele provoca e vocês as intenções que te movem para para produzir. E aí eu queria que você falasse: como é que você enxerga o seu lugar de uma artista negra, lidando com esse mercado da arte, que em sua maioria é um mercado branco. Como mercado, eu estou chamando os curadores, a organização de festivais, as galerias, os espaços realizadores de residências artísticas, os produtores e as produtoras que estão ligadas aos lugares. Eu queria que você falasse um pouco de como é que você enxerga esse lugar do artista negro, a partir da sua experiência?**

**Priscila Rezende** - Então, Mônica. Tem sido positivo para mim. Está sendo possível viver do meu trabalho. É muito bom sabe? Viver do meu trabalho; mas ao mesmo tempo tem várias implicações, sabe? Eu faço vários trabalhos diferentes. E eu fico muitas vezes de olho de olho em editais. E até tento me inscrever em editais. Muitas apresentações que eu fiz foram um por ter me inscrito e ter sido selecionada. E eu reconheço que são dois fatores: eu acredito que eu sou, em algumas situações, selecionada porque o meu trabalho é bom - eu não vou ter falsa modéstia também. Eu acho que se meu trabalho fosse ruim, eu não seria selecionada, mas eu também acredito que é por eu ter ganhado uma visibilidade. E que isso é uma coisa bem foda, sabe? Porque eu preciso reconhecer que muitas vezes o nome faz diferença. E eu acho que toda, sabe? Porque eu conheço artistas super massa, que não estão entrando nos lugares e que não são convidados para estar em determinados lugares, porque eles não têm um nome conhecido. Isso é um problema do mercado. Tem alguns lugares que eu sou convidada para apresentar, que eu sei que, além de mim, poderiam ter outras pessoas e elas não estão lá. Porque as pessoas não são conhecidas. E aí dependendo das instituições, as pessoas não se dão ao trabalho de fazer curadoria, de fazer pesquisa, sabe? Correr atrás das pessoas para conhecer mais. Então, ao mesmo tempo que eu fico contente de receber convite, isso tem me permitido pagar as contas, fazer o meu trabalho; eu também fico um pouco incomodada assim. Eu fico ao mesmo tempo incomodada também de pensar que isso poderia ser mais amplo. De onde mais pessoas poderiam estar tendo oportunidade e não estão. E tem um lado também, é o lado perverso do mercado de arte. O circuito da arte quer é usar a gente. Usar a gente para se dizer diverso. Quer usar artistas não-brancos para se dizer não racista. Aí é outro lugar que eu estou tentando trabalhar e tentar sair desse lugar, sabe? E que eu tenho certeza que não é uma coisa que acontece só comigo. Que é uma coisa que praticamente toda a pessoa negra artista cita. A gente praticamente só existe em novembro; quando chega em novembro todo mundo quer a gente. Se não é em novembro, é em março por eu ser mulher. Novembro é temático e quando a instituição vai fazer uma exposição temática de negritude, aí eles botam a gente. É uma coisa que eu tenho pensado muito. Não só eu, né? Vários artistas negros.

Eu acho que a gente precisa ficar muito atenta, sabe? É nessas questões do mercado, de ficar querendo usar a gente para poder se fazer passar por diversos, sabe? Eu acho que eu cheguei no momento em que eu estou podendo não dizer sim para tudo e para qualquer coisa. Eu não tenho feito mais: olho o edital e acho que é um edital super explorador do trabalho do artista; que não

oferece nada, exige muito, aí eu já não tô nem inscrevendo. Porque em algum momento, eu vou tentar parar para poder escrever sobre isso, sei lá fazer uma postagem.

Uma artista daqui de Minas, uma artista não-binária e racializada. Outro dia ela fez uma postagem falando exatamente de um edital supercomplicado. Um edital que coloca lá que está aberto a performance, mas diz que a performance não pode ter mais de, se eu não me engano 15 minutos. A grande maioria dos trabalhos de performance não tem só 15 minutos. E às vezes, um trabalho, se a gente for diminuir o trabalho para ele durar 15 minutos, a gente vai acabar com a potência do trabalho, não faz o efeito de trabalho. O acontecimento não foi, esquece. Dizem que aceitam e como é um trabalho num salão de arte. E aí eles gostam disso. Vão colocar que aceitam vídeo - que só pode ter 5 minutos. Francamente, a maioria dos vídeos tem mais do que isso. E aí uns editais que exigem o mundo do artista e não oferecem nada. Aí não paga o artista; ou então paga só para ir; não paga para voltar o trabalho. E aí são os editais que falam que tem premiação, mas a premiação é, assim tipo, de 30 artistas vão premiar 5 artistas e isso eles chamam de premiação. Só que aí o prêmio artista, ele cede o trabalho exposto para o acervo da instituição. Francamente! Eles estão querendo é uma venda, mas eles chamam de prêmio. Os editais estão sucateados, sabe?

Que não oferecem nada para o artista e exigem muito. Tinha um edital aqui em Minas Gerais, era outro salão de arte. Eu ia me inscrever, aí depois eu pensei, “pô cara. Eu vou me inscrever nesse negócio. Se eu for selecionada eu vou ter que doar o meu trabalho para acervo. Mesmo se eu não for premiada, eles tão pedindo para artista ceder o trabalho para servir para quem? Ai eu não vou me inscrever nesse negócio não. Eu tinha até feito um monte de coisa; eu tinha preenchido um monte de coisa; já tinha separado o trabalho; eu já tinha lido edital todo. Depois eu pensei um “não vou me inscrever nesse negócio não”. E só que assim eu entendo o que eu cheguei no lugar que eu estou tendo, de certa forma, o privilégio de poder fazer isso, sabe? Decidir que eu não vou me inscrever no edital, que eu acho que vai ser mais vantajoso para mim tudo e vantajoso, porque eu sei que tem muito artista que não chegou nesse lugar. Um artista que fez não tem visibilidade; um artista que precisa muito inserir o trabalho dele no circuito para o trabalho dele ou serviço. E precisa muito tentar conseguir aquela grana da premiação sabe?

E aí eu cheguei nesse lugar, onde eu posso decidir se eu posso entre aspas, né? Porque nesse momento, eu tenho alguma grana. Mas daqui a 6 meses, eu não sei como é que vai ser, sabe?

Quando a gente começa as tretas, quando a coloca as coisas assim e se criticar pode acontecer de a gente ter retaliações. Mas é isso, até quando a gente vai ficar se sujeitando a isso? Se submetendo às instituições sabe?

E aos editais - porque muitas instituições, elas ganham em cima da artista, não é? Pagam pouco, não oferecem nada e ainda saem como as salvadoras da arte, né? Porque estão fomentando a cultura. Ai porque a Galeria x, porque espaço tal, já não sei o que. Uma coisa que eu tenho tentado fazer, é: eu consegui certa visibilidade, mas, infelizmente, eu acho que eu ainda não cheguei num ponto de fazer escolhas, sabe? De poder demandar.

Então, quando rola uma oportunidade de tentar, sabe? De puxar outras pessoas, eu tenho tentado fazer. Porque uma coisa que eu quero muito, é que outros artistas que eu conheço e que tem um trabalho massa, que as pessoas ocupem também os lugares, sabe? Porque tem muita gente boa e eu ainda tenho uma vantagem de estar no Sudeste, não é? Visibilidade maior, ou então, uma

possibilidade maior de estar aparecendo por estar no Sudeste. Embora ainda não esteja naquele eixo, porque no Brasil este eixo é muito Rio-São Paulo, né? E eu estou em Belo Horizonte, mas em comparação a outras regiões do Brasil, ainda tem uma vantagem de estar mais perto desse eixo.

Eu tenho uma vontade de falar de outros artistas, que eu conheço, que estão fora desse eixo, sabe? Eu falo para uma pessoa, para outra pessoa, para alguém, sei lá que eu que eu que eu conheço que está fazendo uma curadoria; ou então que tem uma oportunidade de fazer programações em determinados lugares, sabe? Eu tento falar de artistas que eu conheço, para tentar também trazer outras pessoas também. Porque o mercado é foda. É racista, é machista e branco. É dominado pela elite. Não é só você ter visibilidade. Se você não tem grana, se você não tem poder. Porque eu acho que, às vezes, as pessoas acham por ter conseguido uma visibilidade, que a gente está podendo mandar. E eu acho que não é bem assim ainda; eu acho que não fui eu, mas eu acho que vários artistas negros no Brasil, ainda hoje, não chegaram nesse lugar de, além de estar conseguindo fazer o seu trabalho, e conseguir mandar. Porque é isso. Nós não estamos conseguindo mostrar o nosso trabalho, mas nós não somos donos de galerias. Nós não somos os curadores e programadores nas grandes instituições. Nós ainda não somos a maioria. E ainda não conquistamos com igualdade a ocupação dos espaços de decisão.

Sabe, eu conheço alguns curadores negros. algumas pessoas que estão em algumas instituições, mas em comparação aos brancos, nós somos exceções ainda.

**Mônica Santana - Conseguir perfurar uma bolha que é uma bolha, cujo couro, cuja forma dessa bolha é muito grossa. É o que já faz a própria condição de existência e de pautar o trabalho ali, o que é muitas vezes. E a possibilidade que você tem, que a gente tem, negros e negras, na condição de curadores, são pouquíssimos. E, muitas vezes, quando são curadores são desses espaços, onde você está ali realizando uma mostra, especificamente de temática negra...é o que eu falava a pouco com Laís Machado, que acaba que a gente fica pautado, qual vai ser a temática do nosso trabalho sempre. O racismo nos mata por muitas camadas e nos mata, muitas vezes, criativamente.**

**A gente vai falar sobre qualquer outra coisa. Os brancos vão preferir os brancos falando e os pretos vão achar que está errado porque a gente não está falando sobre o genocídio. Não quero dizer que a gente não tem que falar. Só que eu também acho que há uma estratégia racista, na qual a gente tem que pautar a nossa existência exclusivamente sobre a dor.**

**Priscila Rezende –** Sim! Tem até uma artista de São Paulo que ela fala bastante sobre isso. E ela fala que ela começou a pesquisar outras coisas, porque é um dia ela pensou isso: não é porque que eu só tenho que falar sobre isso. Eu vou pesquisar vou falar sobre azul, vou falar sobre outra coisa. Eu não sei se conhece a Juliana dos Santos.

**Mônica Santana – Não, não.**

**Priscila Rezende -** Juliana dos Santos. Ela tem alguns trabalhos em performance; mas ela tem trabalhos de instalação também. E aí faz um tempo que ela começou a fazer uma pesquisa sobre a cor azul. E sobre uma flor que se chama, se não me engano, clitória. Eu acho que o nome da flor é clitória. É uma flor; é isso mesmo clitória; é uma flor que quando você vê ela tem um pigmento azulado. Então a Juliana até fez vários trabalhos com essa flor, pensando o tom do

azul e ela fala que... eu já vi algumas falas dela, né? Que ela começou a fazer pesquisas, para além dessas questões da negritude por causa disso. Porque as pessoas sempre esperam que uma pessoa negra esteja falando de negritude e só isso, sabe? Como se a gente só pudesse falar sobre isso. É uma outra curiosidade do mercado também. No mercado da arte, eu penso que artistas negros, quando não falam sobre, muitas vezes, ele não é inserido no mercado da arte, sabe? Ele é ele fica invisível. Aí ele é invisibilizado pelos dois lados. Ele é invisibilizado pelos brancos. Porque os brancos vão preferir brancos para falar sobre sei lá, qualquer outra coisa, até para falar sobre a gente.

**Mônica Santana - É isso... se você, sei lá... eu fico pensando: Eu amo Clarice Lispector. Foi minha pesquisa do mestrado e Clarice Lispector é algo que me afeta. Me afetou a vida inteira ler Clarice. Mas eu me pergunto se uma mulher negra poderia escrever sobre entrar no quarto encontrar uma barata e todas aquelas reverberações de Paixão Segundo GH.**

**Acho que a literatura tem alguns espaços um pouco mais livres. Mas acho que o lugar mais permitido de você ser um pouco mais livre é a música. Sinceramente, acho que é um espaço onde eu acho que negros e negros têm um lugar de liberdade.**

**Priscila Rezende -** Acaba que é o nosso espaço de cura também né? É um espaço onde a gente resolve essas questões; onde a gente consegue expressar o que está engasgado e que a gente não teve outro espaço de poder elaborar. E também porque a nossa experiência acaba infelizmente... a nossa experiência ainda é essa, né, Mônica? Ela não é só essa. Não é assim... não é só essa experiência. Mas eu acho que acaba sendo é a experiência, que é muito marcada assim porque eu estava pensando aqui... agora assim... pra essa gente se a gente quiser falar de beleza, a gente acaba esbarrando no racismo - porque a nossa experiência de beleza é outra. Se a gente vai falar de afetos, a gente vai falar de amor; a gente vai acabar falando também de racismo porque o racismo, ele também é opera e também interfere nas nossas questões. É fetiche.

Mas eu acho que a gente vai falar de emprego, de desemprego, o racismo também está ali sabe. Eu acho que é meio foda, porque o racismo ele acaba permeando todas as nossas experiências.

Ela acaba entrando em tudo. Eu acho que, talvez, uma outra possibilidade seja a gente falar disso sem falar explicitamente disso. Eu acho que pode ser uma possibilidade, sabe?

Nossa, eu tentei pensar agora assim, porque eu tenho alguns trabalhos. Cara, eu já vi alguns trabalhos. Que não tem a palavra raça durante o trabalho, que fala disso. Mas fala disso de forma super implícita, só que agora eu não consigo lembrar de um trabalho exato. Mas eu vou lembrar em algum momento e aí lembrando eu te passo.

Cara, eu já vi algum trabalho que pensa sobre isso, sem ser explícito, sabe? Mas que passa por isso em algum momento. Eu me recordo e aí eu se eu lembrar eu te falo.

Mas eu acho isso tão legal, sabe? Quando você fez o trabalho a partir da sua experiência. Esse trabalho vai afetar várias pessoas e de maneiras diversas. Porque cada um tem uma experiência. Então, o trabalho vai tocar as pessoas. Ele vai afetar as pessoas e aí cada uma também vai... não é adaptar a palavra, mas assim, ela vai aprender o seu trabalho de uma forma diferente. Como significado diferente para ela. Eu acho muito legal também, quando isso acontece assim.

Acho que tem muita gente, às vezes, vê o trabalho de arte e aí as pessoas não têm ideia sim de que tem uma construção, sabe? Para a gente chegar naquele resultado do trabalho e, muitas vezes, a construção nossa vem muito antes, sabe? Vêm muito antes. Muitas vezes, não é só uma construção prática, sabe? Muitas vezes, tem um pensamento, às vezes, até um próprio sentimento, uma experiência na construção de um trabalho, né? Não é só, tipo aí, eu quero fazer um trabalho. Eu vou pegar isso aqui, essa matéria x, eu vou colocar essa matéria assim... eu vou agir assim, eu vou fazer esse gesto tal. Muitas vezes, é uma outra coisa que vem muito antes, né? Que é muitas vezes... nossa, cara! É trabalhado, retrabalhado e repensado, assim é uma construção.

**Mônica Santana - Isso é muito legal, falar dessa construção. E aquilo que você falou, né? Ao mesmo tempo os nossos trabalhos curam a gente, né? Aposto que vou sair entender: não quero mais ver esse trabalho, não preciso mais fazer esse trabalho. Esse trabalho já cumpriu o papel dele, na minha trajetória. Acho que agora é hora de falar de outra coisa, para que também tenha oportunidade de me curar e contribuir no despertar de outro, né?**

**Assim... pode ser piegas a palavra despertar, mas acho que é essa mesmo. A gente é provocada pelas outras pessoas, que despertaram coisas na gente.**

**Priscila Rezende** – Sim, isso é incrível cara. É incrível como os trabalhos se expandem, né? Eu fico até hoje muito impressionada como os trabalhos vão chegando longe. E vão afetando as pessoas de formas diversas. E afetam a gente, muitas vezes provoca uma troca. Isso é incrível.

**Mônica Santana – Sim, muito obrigada.**

## **7. ENTREVISTA COM RENATA FELINTO**

**Mônica Santana - Como é que você se descobriu a artista? Que urgências você tinha e que questões você tinha que te aproximaram da arte?**

**Renata Felinto** - Muitas vezes, essa aproximação acontece muito cedo principalmente, com quem vai para as Artes Visuais, porque, frequentemente, vem da relação com desenho - que começa na infância. Não sei se foi o seu caso.

**Mônica Santana - Queria que você falasse um pouco de como é que você se descobriu artista e o que você buscava na arte que fez com que essa fosse sua escolha profissional?**

**Renata Felinto** - É só um momentinho. [*para as crianças*] Gente, depois tem que ir lá para fora tá? O áudio de vocês grava aqui. Está bom? Tem que ficar em silêncio. [*volta para entrevista*] É esta relação que você colocou sim com o desenho, né? Aliás, eu acho bem estranho assim, alguém que que é, sei lá, escolhe fazer Artes Cênicas, escolhe fazer Artes Visuais, Música, escolhe qualquer área da arte assim, já adulto. É como, por exemplo, com 30 anos: “ai! eu vou fazer artes agora”. Não que a pessoa não possa fazer artes agora e comece a estudar. Mas eu acho esquisito com alguém que nunca dançou nunca, nunca desenho, nunca fez nenhum tipo de música... De repente, descobrir o que gosta daquela área a ponto de exercer como profissão. Então, comigo assim, não foi diferente. Assim, eu vejo que muitas pessoas que são

minhas amigas, que são artistas e já demonstravam esse interesse de infância, né? Então, daí é tudo né? Assim contribuir para isso ser o seu universo circundante. E que é o contexto da casa, onde você vive e as pessoas com as quais você se relaciona. Na minha família não tem pessoas artistas. Claro que eu tenho pessoas que me influenciaram, mas na minha família, eu tenho pessoas que são da área da saúde. E é tios e tias, em especial, que acabaram contribuindo para que eu pudesse também manter o interesse em artes. Então, eu ganhava a revistinha, eu ganhava da minha mãe revista de colorir e meu pai comprava também com um monte de outras revistas. Procurava curso próximo de casa, esses cursos de oficina cultural de Centro de Cultura. Então é eu vejo, que de alguma maneira eu acabei sendo alimentada pelas pessoas da minha família. Nos sentidos de mesmo sendo: “ai! eu trouxe essas folhas para desenhar” e “eu trouxe essa revistinha para você”, tinha e tem - eu acho - que um fascínio das pessoas por quem desenhar, por quem dança muito bem, por quem toca alguma coisa. Por quem interpreta, faz imitação... então, é esse fascínio que acabou me estimulando.

E do ponto de vista da universidade, dessa forma, são mais formais, eu entrei na Unesp no Instituto de Artes, prestei vestibular para lá. Porque eu descobri com uma colega do colégio que tinha sua universidade. Eu não conhecia Unesp, até então. A maioria das pessoas não tinha internet para acessar tudo, com a facilidade que elas têm hoje. Que a gente tem hoje. Eu descobri pelo Guia do Estudante - que era uma publicação específica sobre os vestibulares das universidades. E assim, encontrar o meu caminho dentro das artes visuais, do ponto de vista do que eu vou discutir, do que eu acho interessante, eu diria que foi uma conquista também. Porque quando você é uma pessoa que estuda Artes Visuais e é preta, o professor ou a professora espera que você não leve a questão racial para dentro da sala de aula, como tema, como pesquisa de maneira séria. Porque essas pessoas que sabem, inclusive racistas, né? Então, assim mesmo, quando elas não são os racistas clássicos, que xingam e o que maltratam diretamente, elas sabem que elas são e também sabem que elas não estão preparadas para responder algumas questões, né? Para dar alguns encaminhamentos, como elas têm facilidade para dar em relação a outras questões. Então, eu diria que eu já me entendo assim uma pessoa que iria para algum lugar da arte desde muito cedo.

**Mônica Santana - E você como é que foi a entrada da performance no seu trabalho?**

**Renata Felinto** - Foi ainda na faculdade, eu fui depois... Foi depois. Inclusive, quando eu estava na faculdade, eu achava assim... eu vi algumas performances que eu achava absurdas. Absurdas em termos de esvaziamento mesmo. Eu pensava: “nossa! A pessoa vai ali, ela quebra aquele pote e aquele é um trabalho, né?” Então a pessoa tá ali... uma vez, eu vi uma performance, inclusive um artista que não vingou. Não assim do ponto de vista de eu saber das informações sobre o trabalho dele, que era um homem dentro de uma piscina dessas plásticas, que ele saía e sugava o próprio pênis com um aspirador de pó.

Quando eu fui pesquisar performance, eu vi que tem essa linha do Pornoterrorismo, né? E fui vendo que tem muitas reunificações do que a gente está chamando de performance.

*(interrupção da criança, mostrando algo).*

**Renata Felinto** - E daí, tinha ali no contexto do de 2012, um programa na TV que é o programa do Zorra Total, ele não tinha sido reformulado e tinha a personagem da Adelaide... que era uma mulher...

**Mônica Santana – Era a empregada? Era empregada que aparecia no ônibus, no metrô. É?**

**Renata Felinto** - Eu achava muito agressivo. E assim, eu achava mais agressiva ainda quando eu ia na casa da minha mãe, visitá-la (interrupção para dar orientação à criança) Quando eu ia na casa da minha mãe e eu via as pessoas assistindo o programa, sem perceber que esse e outros personagens eram muito violentos. E daí ficava ali em silêncio, mas indignada, porque minha família a gente cresceu na Zona Leste de São Paulo. Nós não éramos da família das famílias mais pobres, assim da nossa pele. A gente observa nos dias de hoje, que a gente teve alguns acessos. Eu não gosto de usar a palavra privilégio, porque acho que privilégio tem a ver com uma construção histórica de patrimônio. Às vezes eu acho que a galera preta, assim exagera quando fala você é privilegiado porque você tem tênis, e eu tô de chinela, sabe? Então acho que o pessoal está um pouco extrapolando o uso da palavra que eu não diria que a gente fosse privilegiado.

**Mônica Santana – Renata, só quero fazer um adendo para acrescentar - às vezes eu faço uns adendos na entrevista. Não é uma entrevista tão objetiva. Eu tenho falado muito que a gente está deixando de usar a palavra direito.**

**Renata Felinto** - Exatamente! A gente tem direito a todas essas coisas que estão chamando de privilégio. Porque você ter um banheiro dentro de casa, né? Não é privilégio.

**Mônica Santana - Banheiro dentro de casa não é privilégio. É direito, é direito humano básico garantido [por lei]. Seus filhos estão indo agora para escola. Isso não é privilégio, é direito. Agora se tem crianças que não têm acesso, é porque está lhes faltando o direito. Então parar de focar em dizer privilégio. Privilégio é outra coisa, é inato. É sem esforço.**

**Renata Felinto** - É exatamente! Muito bem colocadas: é sem esforço. É sem esforço e a gente tem que parar realmente de confundir o que é direito básico. Privilégio é o que extrapola o direito básico. E daí, assim eu percebi que muitas pessoas do meu entorno tinham algum tipo de situação semelhante àquela mulher. E tinha um personagem de um programa de TV chamado Africano, que era do Pânico na TV, que era um daqueles atores, aquele Eduardo Steiblich, que quer dar uma de politizado agora do ponto de vista de entender o que o politicamente correto, né? E ele fazia esse personagem, que era O Africano. O nome do personagem era O Africano, né? Ele se pintava de preto, ele não falava. Ele fazia estripulias, ele saltava, ele era bem uma representação daquele Africano, é *blackface* dos anos 30, sabe? Dos anos 40. Ele representava muito o estereótipo que europeu construiu desse africano, com quem ele toma contato né no final do XIX, começo do XX. E aquilo me irritava. E tinha muito *blackface* na TV, no início de 2010. Tinha o Mano Quietinho, que era outro, era o Ceará, eu acho outro comediante que ele fazia o Netinho de Paula, né? O pagodeiro. Aí era Quietinho de Paula, porque como teve o episódio dele espancar a mulher dele, né? Ele ficou meio fora de cena, por isso... E daí, assim, eu comecei a pensar sobre essas questões. Porque a branquitude, ela se sentiu muito à vontade para fazer o estereótipo de todos os outros grupos étnico-raciais, de todos os outros modos de vida. E são essas tentativas de humor, que são na verdade, perversas né? Que acabam formando na mentalidade de outras pessoas brancas e, até de pessoas pretas, de pessoas pertencentes a outros grupos étnico-raciais, uma imagem muito depreciativa da pessoa preta. Aliás acaba reafirmando. Não conhecia nenhum personagem que fizesse o contrário, não tinha nenhum personagem é que fosse uma pessoa preta pintada de pessoa branca. Eu comecei a pensar muito

sobre o revanchismo, não é? E se muitas pessoas pretas começassem a fazer personagens brancos, ridicularizando o modo de ser, o modo de vida da pessoa branca, porque também é ridículo. Também existem ali elementos do que se constitui nesse modo de vida que são risíveis, mas que ninguém ri, porque a gente naturaliza como se fosse o lugar onde todo mundo deve chegar. Um lugar onde todo mundo ele entra num padrão, e esse padrão é desejado por todos e todas. Daí eu fiquei elaborando o que que seria isso, não é? Ser pessoa loira primeiro de tudo, que é né...

### **Mônica Santana - É o auge do privilégio...**

**Renata Felinto** – Sim. Meus filhos viram um desenho, outro dia, aqui O Laboratório de Dexter - que é um desenho dos anos 90. E o Dexter é um cientista, e daí ele fez uma máquina que todo mundo virava loiro, porque ser loiro era mais divertido. Ele falava, sei lá, “é muito mais divertido”. Por quê?

### **Mônica Santana – Isso estava no desenho?**

**Renata Felinto** - Estava no desenho de meus filhos. Mas, na verdade, era mais divertido. Mas qual que é a chave que Dexter estava pegando, né? Eu acho que deve passar, em algum lugar ali, por uma crítica sim, que é esse modo de vida da propaganda, da publicidade, das pessoas loiras estão sempre rindo, são sempre felizes, né? Então deve ser realmente muito mais divertido ser loiro. Você não vê gente loira chorando nas margens. Você só vê gente que perdeu um filho chorando.

Daí eu pensei: bom. o primeiro aspecto que a gente usa como distinção quando a gente vai para a inferiorização do outro é a cor da pele, a cor do cabelo. Primeiro porque a gente vê no próprio hip hop, né? E eu estava pesquisando esse fim de semana mesmo os processos de branqueamento de todas as cantoras, né? Então a Rihanna, Beyoncé, a Lil Kim, a Nicki Minaj, em todas elas e outras que eu vi o antes e depois. Todas elas branquearam a pele, né? Não tem uma não tenha branqueado, tá? Então assim elas branqueiam para ainda serem consideradas mulheres pretas, né? Mulheres que são afrodescendentes, mas de pele muito, muito clara. É uma pele assim, que ela fique naquele padrão aceitável. Então eu fui pesquisar um pouco sobre isso. E em *White Face, Blonde Hair* a primeira coisa que tive que fazer foi ficar loira. E eu pensei muito num tipo de loira que representa o sucesso, que representa o poder, que representa que você é uma pessoa que venceu na vida: que é a Val Marchiori. Val Marchiori é uma loira aqui de São Paulo, se não me engano. Ela é empresária. Ela é uma mulher tingida, ela não é uma mulher natural. Sim. porque você ser loira é o que importa. Não importa se é natural ou não é. A Val Marchiori é uma mulher que ela humilha as amigas em comentários, que ela ri. Então eu pensei precisa ser uma loira que pareça com uma Val Marchiori né? E então, tentei caracterizar-me como essa mulher loira. Primeiro, eu comecei com exercícios de desenho. Eu fui desenhando e pintando o meu rosto. como de mulheres loiras. Primeiro eu comecei como loiras de cinema, então fiz uma pequena série de autorretratos me pintando como Renata Monroe, Renata Bess, Renata Bardot e pensando nessas loiras do cinema, né? Que ajudam a sedimentar ser loira como o objeto do desejo das mulheres. E depois desse exercício, eu fui pesquisar um pouco sobre essa questão de você ser loira e como que, no Brasil, a pessoa tem a minha cor, mas ela pintou o cabelo de loiro, ela fez escova, é capaz que chamem de loira. Não uma mulher preta que pintou o cabelo de loiro. Não, é capaz de ter pessoas que vão entender como loira, como a Carla Perez, que é evidente também que uma mulher que fez uso de algum

tipo de clareamento, ou parou de tomar sol. Porque quando ela começou era bem mais escura. E assim, uma mulher que seria considerada afrodescendente, né? Porque é chamada de negra em outros lugares, mas o fato dela pintar o cabelo de loiro, fazer uma cirurgia plástica e alisar bastante esse cabelo, coloca lá em outra classificação artificial. Aí fiquei pensando sobre isso.

Então, foi por conta desses incômodos que eu que eu pensei na performance. Porque a pintura em si, quando eu terminei ela não deu conta de levar para arte a reflexão e o pacto que eu queria. As pessoas olhavam a pintura e diziam a que legal, né? Tinha reconhecido como divertido e inusitado. Quando eu elaborei a performance, eu fiz alguns testes, né? De perucas, maquiagem, e nesse trabalho eu conto com uma maquiadora profissional mesmo. E quando eu fui fazer uma preparação, eu vi que a performance assim, mesmo o lugar, é possível. E eu não trabalhava com a performance “sucesso”.

**Mônica Santana - Começou com o pé na porta. E como é que foram as reações quando você saiu com essa performance, naquele território? E se fez em outros territórios ou foi basicamente ali [em São Paulo]?**

**Renata Felinto** - Eu fiz ali e, recentemente, eu fiz na Galeria Mendes Wood DM que é uma galeria de gente muito rica. O trabalho mais barato que eu já vi lá era 5000 USD. Então, na Oscar Freire acreditava que sim que bem evidente que era um trabalho de arte, assim é pelo menos para quem para mim, para mim, para a equipe. Estava claro que era um trabalho de arte, porque tinha uma equipe, tinha duas câmeras acompanhando. São os profissionais que registraram, tinha uma produtora, uma fotógrafa, maquiadora. Então, nós éramos seis pessoas de uma equipe, então algumas pessoas até perguntavam ao pessoal da produção: quem ela? É famosa? E foi a época que surgiu a Nicki Minaj até. As pessoas olhavam. Você percebia gente bem incomodada, principalmente quando era mulher e quando era mulher branca, né? E loira, né? Que olhava ela e elas começaram a entender que não era uma paródia delas. Mas eu não fui hostilizada em nenhum momento. O que aconteceu foi algo bem, assim, surpreendente, porque a produtora do trabalho, Taís Santos, ela foi na Oscar Freire durante a semana para falar que eu faria uma performance e convidar alguns lojistas a participarem do trabalho para eu poder entrar nas lojas, eu entrar para ver as roupas, ver as joias e sair. Só que várias pessoas “não dá pra fazer isso porque tem várias clientes que tem esse perfil, não sei o quê”, “é sábado!”, “é muito cheio, vocês vão estar filmando, pode atrapalhar”. Enfim... só que no momento da hora da performance tiveram lojistas que falaram “não pode entrar aqui” ou “entra aqui”. Só que a gente não podia mais entrar, porque não podia sair do roteiro. A gente tinha um tempo determinado para empregar nesse trabalho no campo. Teve uma loja que permitiu que eu entrasse, que é a loja que aparece e eu podia sentar num café, que é o café que estava. No café, inclusive a gente nem pediu permissão, a gente sentou e tomou um café lá. E a reação das pessoas era de espanto, de maneira geral, né? E paulistano tem uma coisa que é muito paulistano que é: se a gente vê uma coisa que é muito estranha, a gente não fica olhando, a gente disfarça, n? E então, a gente olha um pouco, depois vira, olha mais um pouco, vira... Então, assim as pessoas disfarçavam para olhar, porque tem essa coisa da falta de educação. De quando você encara alguém. Então, como eu estava com uma roupa entre aspas assim “chique”, mas as pessoas percebiam que não era a minha cor, a cor do rosto que eu deixei as mãos na cor natural. Elas ficavam olhando assim, sem saber muito o que é. Então, assim o pessoal mais simples, tinha os trabalhadores, que eram pedreiros perguntaram “é homem ou é mulher”. Porque, assim, com aquela maquiagem, para eles poderia ser uma travesti.

É aí tinha pessoas que perguntavam: ela é artista? É de onde? Então, só podia também ser alguém de fora do Brasil. Mas foi isso, as pessoas disfarçavam muito para olhar. Mas elas olharam demais e acho que na performance aparece um pouco disso. Na performance filmada, a pessoa sem saber muito o que fazer, se eu estava vendo alguém.

**Mônica Santana – Renata, como é que você se vê como artista? No sentido de que que tipo de artista você considera que você é? As provocações, você considera que estão dentro do seu trabalho? Você se considera um artista que faz provocações?**

**Renata Felinto** – Olha, eu tenho alguns trabalhos que provocam reflexões. Mas eu não tenho trabalhos que tem por objetivo fazer é... alguns comentários que sejam, por exemplo, com o uso de violência, né? A gente tem algumas artistas usando hoje conceitos que falam sobre essa questão da colonialidade; e como os seus trabalhos têm tentado devolver a violência da colonialidade, do processo de desterramento e das suas consequências para o espectador branco. Então, eu não tenho esse objetivo, mas acho que é muito evidente que várias artistas hoje estão tentando, via seus trabalhos, descortinar essa história e demonstrar como essa história, ela tem, sim, camadas que não foram reveladas. E acho que as artes visuais e a performance têm sido um veículo superfeliz nesse sentido. Eu trabalho, Mônica, com muitas questões. Então, por exemplo, tenho trabalho meu que é um trabalho de pintura. Agora mesmo, eu estou fazendo uma série de mãos espirituais. Então, eu fiz uma aquarela que era Nanã, envolvendo uma família, falando um pouco das forças invisíveis, que tem os protegidos.

Então, eu tento acionar muitos elementos desse universo da pessoa preta, da pessoa afro-diaspórica. E na questão da performance, eu estou trabalhando com as questões de coletividade também. Então assim de coletividade, de pensar os lugares de afeto, os lugares de escuta também. E então, os meus últimos trabalhos foram caminho. Também, sem dúvida, é um fio de espiritualidade que que é forte na produção que eu tenho realizado. E eu acho importante que esse fio de espiritualidade não seja engessado nesse lugar de uma religiosidade de matriz africana, candomblé, que é geral e que as pessoas leiam de uma maneira limitadora, né? Então, assim como a branquitude se permitiu fazer uma série de interpretações da figura de Jesus Cristo, por exemplo, eu acho que a gente tem que começar a se permitir também trabalhar com esse nosso universo. Que é simbólico, que é espiritual e que é nossa herança. É herança de todos. Não é herança só das pessoas que estão dentro da casa de candomblé. Então, eu penso que isso é um legado. Dessa maneira, eu tenho tentado articular essa questão da espiritualidade, pensando, por exemplo, populações bantu, pensando nas populações yorubas. Entendendo que eu, você e várias pessoas pretas somos misturas dessas populações. Não é essa noção de pureza de “olha aqui é que Ketu”, “Aqui é Angola” - eu não estou levando pra esse trabalho. Essa é uma discussão que as pessoas podem fazer na Antropologia, que elas podem fazer nas Ciências Sociais. Para mim, se é que é Ketu, se é Angola, se é Jurema... pra mim, tudo isso é herança. E tudo isso vai servir para eu poder criar, nesse campo sensível da performance.

Então, por exemplo, o *White face, blonde hair* é um trabalho que ele faz a crítica direta a branquitude com um padrão de sociedade. Como padrão de sucesso, a partir da figura da mulher loira e é uma coisa assim muito dolorida para as mulheres pretas, né? Pensar sobre essa mulher loira como padrão, porque a gente vê que isso não é só a crítica do programa de TV. Isso é uma crítica à própria população preta que quando ascende socialmente, também busca seus pares como branco, com pessoas brancas. E eu tô falando das mulheres também, que acho que a gente tem que começar a falar disso também. A gente tem um monte de mulheres pretas famosas no

Brasil, que a gente sabe que o lugar delas muito provavelmente deve ter muitos homens pretos que as interessa, mas elas também escolheram homens brancos. Então, acho que de maneira geral, a gente está com uma mentalidade que nos impede de ver pessoas pretas como possíveis. Então, eu acho que é uma crítica a todos e todas.

E daí os outros trabalhos que eu fiz, eles vão para esse lugar que passa pela espiritualidade. Então tem o Brunch para Exu, que é um café da manhã, que é eu fiz na rua, para pessoas em situação de rua. Servir o brunch e as pessoas comeram e conversaram no Marco Zero de São Paulo, na Praça da Sé. Tem o Danço na Terra em que Piso, que é um trabalho que está na Bienal Mercosul, Visualidades, Feminismos e Afetos, que é da curadoria do Andréa Junta e da Fabiana Lopes, tem mais pessoas no processo curatorial, Ivo Monte e tudo mais. Então, nesse trabalho, eu falo junto de um chão e nesse chão, está nossa ancestralidade. Eu dançar nesse trabalho, ele é um meio de reconexão com essa ancestralidade. Então, onde quer que eu esteja no mundo, é assim, como acontece várias manifestações dentro da África, que a dança é a mediadora de energias. Eu penso nesse trabalho, *Danço na Terra em que piso*, como a minha mediação também de energias. A dança como se fosse um restabelecimento de equilíbrios. Eu danço em vários pontos da cidade de São Paulo, é uma cidade que tem vários processos de apagamento da história das pessoas pretas. É pensando nos marcos da cidade. Então vou dançar na praça na Praça da Liberdade, que é um bairro que hoje é conhecido como bairro japonês, mas que era um bairro preto, né? Vou dançar no Campos Elíseos, que hoje é a região da Cracolândia, onde tem uma população preta em situação de rua muito grande. Vou dançar em Itaquera. Então, vou dançar em alguns lugares e, nessas danças, sempre tiro o sapato no final e coloco a planta dos pés no chão, como se eu reencontrasse um ponto de conexão.

É daí tem o *Amor-tecimento* que é com várias pessoas pretas. É um trabalho de toque que as pessoas se tocam, que as pessoas se fazem massagem, que as pessoas... não sei nem como é que a gente vai continuar esse trabalho agora, depois que está acontecendo. Mas é um trabalho que ele é como se fosse meio que um antídoto para aquela pessoa que aparece no *White Face*, *Blonde Hair*. É um trabalho que a proposta dele é proporcionar um reconhecimento da pessoa preta, ao que é essa textura, ao que é essa temperatura, esse cheiro. E receber é carinho e afeto, carícias e devolver isso também. E daí a gente usa várias ervas de cura nesse trabalho, né? É um trabalho que dura... primeiro durou duas horas e o segundo durou uma hora.

E tem um trabalho também que é *O Psicanálise Reversa ou O lugar de escuta*, que são mulheres pretas que foram contando. Elas são as médicas, nesse caso. Então, elas vão contando as suas histórias de experiência interseccional com para as pessoas. E as pessoas, a ideia é que elas é que recebam uma prescrição. Então invertendo a psicanálise, o processo do paciente que fala. Aqui é a médica que fala. Nesse trabalho, essa médica mulher preta. Ela que informa a sua história para a pessoa que está ali como paciente. E pra curar esse paciente do racismo, ele tem que ouvir as histórias das mulheres pretas. Então, vamos falando, falando, falando. E depois elas prescrevem o que essas pessoas podem fazer para se curar do racismo, para começar esse processo de cura.

Então eu diria que as minhas provocações tentam trazer a população preta para lugares de humanidade, né? Então, para mim, por exemplo, não interessa eu provocar o sistema da galeria, eu provocar a instituição que está me pagando, com o meu dinheiro, às vezes né? Porque tem muitas instituições bancárias que revertem nossos impostos para sua programação. Não me interessa criticar outras mulheres pretas artistas. Me interessa, sim, realocar a pessoa preta num

lugar que seja, para ela, também confortável. Ah! E tem também o *Axexê da Nega ou O descanso das mulheres que mereciam ser amadas*, que é um trabalho que eu enterro a negra da Tarsila do Amaral. É o cavo chão e enterro uma reprodução da negra, pensando que a negra da Tarsila do Amaral, essa tela aí de 1923, ela é a representação da ama de leite da Tarsila. E que essa exposição à exaustão dessa obra, ela também significa a exposição de uma mulher, ali que foi transformada numa figura abstraída, meio selvagem, né? Porque a Tarsila, ela retira as roupas do retrato, transforma essa mulher numa mulher careca. Ela brutaliza a figura dela e daí, eu enterro esse trabalho A negra. E enterro outras imagens de ama de leite. Para mim é importante a gente pensar sobre quem é a figura representada ali. Quem é a figura que serve de referência.

Nas provocações que eu trago, elas passam esses lugares. De tanto realocar a gente, pessoas pretas - mas em especial mulheres, dentro do que a gente chama de História da Arte -, como também pensar nos nossos corpos nas performances todas. Não, necessariamente, são corpos que precisam estar nus. Que a gente pode acionar a nudez para outras questões, como a questão do toque, a questão do afeto que a gente tem uma herança muito grande e uma dívida muito grande com os nossos antepassados. Então, são trabalhos que tentam passar pra esse tônus espiritual, para cuidar também desses antepassados. Me cuidar de outras maneiras, porque eu acho que não existe uma fórmula para esse cuidado. Acho que seria isso.

**Mônica Santana - Maravilhoso Renata. Eu acho, que esse certo modo, já respondeu um pouquinho essa pergunta. Eu te fazer agora, mas vou fazer isso. Se você quiser acrescentar é o que é que te move para a criação artística?**

**Renata Felinto** - Olha, são muitas coisas. Assim, mas eu pesquiso de maneira geral, Mônica, eu pesquiso o universo preto, pensando um pouco, é bastante na História da Arte e nas relações sociais. As relações sociais têm sido hoje o meu motor criativo em Artes Visuais. É pensar como, como que é a relação com pessoas brancas, por exemplo, então, tem um trabalho de aquarela que eu não pinte ainda. Este eu tenho que pintar até o comecinho do mês. Ele trata, por exemplo de feminismo. São três trabalhos, então, tem uma mulher negra com os filhos - que é o feminismo negro; tem uma mulher branca sozinha, que é o Feminismo Liberal e tem essa mulher negra, jogando uma lança nessa mulher branca, que é o Feminismo Interseccional. Então é um trabalho que está fazendo uma crítica direta ao feminismo. Porque a gente tem falado hoje Feminismo Interseccional, mas me parece que o feminismo interseccional só interessa às mulheres pretas e as mulheres trans e travestis. E que, de verdade, assim quando uma mulher, ela é branca e privilegiada, ela não tem muita possibilidade de, se ela não se mobilizar muito internamente, de ela ser uma feminista interseccional. Este é um trabalho que eu fiz a partir da leitura da bell hooks, que eu acho que ela é bem utópica, em alguma em alguma medida, porque ela desenha um universo tão bonito e colaborativo entre brancos. A maioria das mulheres brancas, se elas puderem, elas puxam nosso tapete em coisas muito simples, muito. Isso não é nem, às vezes intencional, é naturalizado. Então, essa questão do feminismo aparece no trabalho com uma crítica nesse momento. É uma questão que me impulsiona e é pensar como é que a gente coloca esse feminismo em prática?

Eu fico pensando muito nos nossos, nas nossas invisibilizações. Não somente no mercado da arte, mas historicamente mesmo. Então até o ano passado, eu fiz uma série de pinturas para mulheres que não tem rosto. Eu fiz a Tia Ciata, Hilária Batista, fiz a Preta Simoa ou a Tia Simoa, que é daqui do Ceará, que é uma líder na perspectiva do movimento abolicionista. É fiz uma

série de mulheres que são importantes dentro da história do Brasil, mas que a gente, muitas vezes, tanto desconhece a biografia quanto a própria imagem delas. Porque não eram mulheres que existiram no momento que existia a fotografia. No máximo, poderia haver um retrato delas, mas elas não estavam situadas no contexto que possibilitaria que tivesse um retrato delas, que alguém pintasse assim.

É só o que tem movido. Os trabalhos coletivos, pensando em Performance... tem um conceito do Joseph Beuys, que ele fala de escultura social. É que daí que é a sociedade escupindo aí a possibilidade de vida, a partir do diálogo, a partir da conversa, a partir da soma de potências. Ele não vai falar dessa maneira exatamente, mas é isso que eu tenho procurado fazer nos meus trabalhos de performance. Não é pensar que eu sou a autora, mas que a construção desse trabalho se dá coletivamente, né? E que para mim, tem sido muito importante, também do ponto de vista do uso institucional dessas verbas aí, é de como a gente usa essas verbas. Eu fico pensando muito em como eu posso reverter para os meus e para as minhas, também algum recurso dos que eu tenho recebido, né? Então as performances coletivas, elas entram um pouco nessa chave também. Então eu nunca vou convidar... eu todas as pessoas pretas que trabalham comigo - e eu tenho buscado trabalhar só com pessoas pretas - elas recebem, se eu tiver: olha, eu tenho 100 reais para pagar, mas se eu tiver 1000, eu vou pagar 1000. Então é quando eu faço as performances coletivas, eu nunca vou com discurso de voluntário. Eu sei que, às vezes pra pessoa preta que sai de um bairro, sei lá 5 da tarde, não sai do trabalho às 5 da tarde, para chegar no lugar da performance às 7, para performance começar às 8. Que tem todo um rolê que ela faz numa cidade grande como São Paulo para poder participar desse trabalho. Eu dou, no mínimo uma ajuda de custo, então tem esse lugar que é uma preocupação minha. Que é não só com receber afeto, é como a gente pode se reconhecer a partir do nosso toque, mas também como que a gente pode repartir um pouco esse bolo, né? esse pedaço?

E daí é isso, esses resgates de biografias de mulheres aqui no Ceará, que é onde eu moro hoje, eu pesquisei a Maria Caboré, a Maria Araújo e Maria Margarida – que são mulheres pretas. E eu fiz três performances, uma para cada uma dessas mulheres. Fiz três retratos enormes, como se fosse... eles são estandartes. E o estandarte simboliza regimento de guerra; ele identifica esse regimento e são mulheres de enfrentamento, todas elas. Mas também, fiquei estudando que ele é objeto da festa. Então é o objeto da comemoração, assim ele visa chamar atenção para essas mulheres, como mulheres fortes. Mas também comemorar a existência delas. Não tendo o estandarte como um marco. E daí eu fiz uma instalação também para as mulheres; fiz umas santinhas; resgatei histórias de mulheres pretas, a partir de cartas que as pessoas mandaram para mim. Reuni várias cartas que estavam na instalação dessas mulheres, que eu pinte. Enfim, eu tenho assim... me importa muito mais que a gente possa construir uma história da arte. Mas assim que vai falar da nossa plena capacidade de diálogo, da nossa plena capacidade de construir coletividade. E então, tenho falado sobre isso. São as coisas que eu tenho pensado, inclusive para o futuro.

**Mônica Santana - Maravilhoso. Eu estou ajustando aqui, porque algumas perguntas sua fala já acabou respondendo e como a gente está com tempo apertado, vou avançar. Eu queria agora que você falasse um pouco de como é que você enxerga as reverberações do seu trabalho?**

**Renata Felinto** - E, então as recepções, assim em relação ao meu trabalho, Mônica, eu acho que elas têm sido assim bem construtivas, bem positivas. Emotivas também, porque eu acho

que a arte é uma área que vai exclusivamente manipular forma, linha, cor, profundidade, elementos que façam alguém se emocionar. Essa leitura dos anos 70 de que a arte tem que nos emocionar, ela é totalmente descabida do ponto de vista da completude de um objeto de arte tem que passar por esse lugar. Mas eu acho muito...

*(interrupção para atender as crianças)* Eu não acho que isso seja o objetivo que se fazer uma obra de arte, mas eu confesso que quando alguém se sente de mobilizada, emocionada e que essa obra vai reverberar, de forma que essa pessoa consiga até olhar para as situações de vivência dela de outra maneira... eu confesso que isso, pra mim, me deixa muito realizada com o artista. Porque sempre me incomodou algumas correntes da arte, por exemplo, Arte Completa. Uma arte, assim que eu fico pensando: qual que é desses artistas que ficam fazendo um quadrado, e ficam falando de peso e equilíbrio num país que tem 200.000 assuntos para você falar? E que, sim, são assuntos que se voltam para nossa sociedade. E que eu acho que a gente tem função. Eu não sou dessas pessoas que acham que a arte não tem função. Eu não acho que é respeitoso com a população, toda do mundo. E, principalmente, pensando no Brasil, a gente receber dinheiro público para ficar falando sobre abstração, sabe?

**Mônica Santana - Eu sempre senti isso.**

**Renata Felinto** - Eu não acho que tem que ser didático o tempo todo, não. Só que eu acho que é um desrespeito você receber uma verba. Sei lá x, R\$50.000 e você vai ficar falando de uma abstração, que tem sentido para umas 20 pessoas, sabe? Então eu acho isso uma é forma também de você excluir mais pessoas desse universo sensível da arte. De você privar mais pessoas de terem acesso. E achar porque também as pessoas têm que ter um repertório para lerem aquela obra, para ler aquele trabalho.

**Mônica Santana – Sim, para entender qual a importância daquilo.**

**Renata Felinto** - Exatamente. E assim, como professora que eu sou, educadora, pesquisadora. Para mim, é fundamental que qualquer pessoa consiga acessar uma obra de arte. E claro que existem aí ferramentas, que é esse treino do olhar, né? Esse treino que parte da construção de um repertório pessoal. O que o Bourdieu vai chamar de capital humano, que é esse capital simbólico que ele vai chamar. Que passa pelo sensível, pelas suas experiências do cotidiano, pelas suas referências. O que você teve acesso da sua infância até a sua vida adulta. Pelo que você viu numa viagem, pelo que você leu e tudo isso vai constituir as suas ferramentas para poder ler uma obra de arte. Seja ela uma pintura, seja ela uma performance.

Evidente que tem isso tem a ver com acesso a privilégios. A performance tanto com alguém que está ali trabalhando como segurança daquela obra, que tem que ficar muitas horas do dia, né? Quando também tem significado para alguém que passa e vê aquelas obras ali em meia hora e 20 minutos. Só assim pra mim quanto mais pessoas no trabalho conseguir alcançar melhor. Quanto mais pessoas ele conseguir proporcionar reflexões - é mesmo que elas sejam fugidias, mais rápidas - para mim melhor. Então eu sou uma artista que eu quero dialogar com as pessoas. Esse é o grande sentido da arte.

Mário de Andrade tinha uma frase que ele falava que arte ela é feita para a sociedade e não o contrário. A sociedade que se dobre a arte. Eu acho isso fundamental e desde que eu li essa frase, que faz muito tempo, eu diria que ela que tem soleado as minhas as minhas produções. Eu quero que as pessoas vejam os trabalhos e elas se sintam, de alguma maneira, tocadas. Essas

últimas obras... tipo *White Face, Blonde Hair* é uma obra que muita gente me dá retorno de que riu muito. Acho que ficou chocada com a reação das pessoas na rua. Eu fiz *White Face, Blonde Hair* numa exposição em fevereiro. Na Galeria DM, nos Jardins, o metro quadrado que tem muita loira, né? E as pessoas foram na abertura da exposição e como era uma intervenção com o público. Não era uma intervenção, onde o público são pessoas que não tenho que dialogar com elas, porque era na rua. Dentro da Galeria, eu tinha que conversar com as pessoas. E então eu levei um homem comigo, né? O Shambuy Wetu, que é um artista do Congo, que também se pintou de branco. Era um casal padrão Brad Pitt e Gwyneth Patrow, visitando uma exposição. E foi muito interessante e, ali nesse trabalho, em especial, a resposta das pessoas é sempre um choque, né? E se fosse uma nega maluca ninguém ia ligar. Talvez fossem rir, né? Mas não é uma nega maluca: é uma branca que está ali. Afetadíssima. A gente passou comentando as obras e falando o que não era bom, o que era ruim, que aquela pessoa não sabia pintar. E a gente passava pelas pessoas brancas e falava: “nossa! mas você não é branco mesmo, porque o seu cabelo é preto, né? Tem bastante gente preta, né? Que nem você”. E o quis um pouco nesse nessa performance destruir essa noção de pureza do branco no Brasil, porque você ficou um pouquinho mais claro você já é branco, né? Então na performance, a gente tentou fazer essa provocação.

E daí os outros trabalhos, Mônica, são trabalhos que, assim tipo, o das Mulheres do Ceará, A três mulheres negras, que eu chamo de *Axé Marias!*, que são os três retratos, essas três performances, que estavam expostos lá no Centro Cultural São Paulo. Recebi muito retorno, assim gente que me escreveu para falar que já tinha ouvido falar da história de Maria de Araújo, que se emocionou porque é do Ceará, porque é uma abordagem que não coloca essa população migrante, retirante, na condição de pessoas risíveis, isso que o Sudeste tem feito. É, então, eu recebi inúmeros retornos. Tipo o *Axé da Negra*, que eu enterro a Tarsila, muitas pessoas da História da Arte, que tem discutido esta questão, gente que escreve, que é historiadora, que é crítica... são as pessoas que me retornam. Porque nesse trabalho, em especial, manípulo direto um símbolo importante do modernismo, né? Daí eu acabo modificando a leitura possível da negra da Tarsila, que é uma leitura que, antes era muito ovacionada, e que daí nesse trabalho, tô discutindo. Aí revela uma camada de informação que não estava exposta. O que é a Negra da Tarsila, né? É a negra que serviu. Então isso revela a face do projeto modernista brasileiro, né? Que é um projeto de Modernista para as classes dominantes, como tudo que a gente faz no Brasil, em termos de ação coletiva. Ou hoje, por exemplo, com essa história do coronavírus, essa questão da solidariedade e do isolamento - ela também é para a classe dominante. Porque a classe que é da base, tem que sair para trabalhar aí na rua. Não pode ficar de quarentena. Não tem nem onde ficar de quarentena, porque são casas com poucos cômodos. Então é um trabalho que revela, que o nosso projeto de nação - desde os projetos que se referem apenas à história da arte e que depois se conectam com o projeto de modernização do país e tudo mais - ele não inclui a todos. Então o Modernismo da Tarsila, modernismo onde a pessoa preta é o fetiche, né? É um elemento que compõe a representação de modernidade que ela está levando para as obras. Então para esse trabalho, muita gente da academia mesmo me deu retorno.

E tem outros assim que eu tenho percebido... o *Psicanálise reversa* e o *Amortecimento*, em especial, são trabalhos que reverberam nas pessoas que estão assistindo, porque elas percebem a sinergia que ocorre na realização da performance, né? E que é um trabalho que ele foi tão forte, que as pessoas ainda... a gente tem um grupo de pessoas que a gente conversa sobre tudo, durante a semana - porque as pessoas não quiseram desfazer os grupos de planejamento, da

logística da performance - porque é um trabalho que a gente antes de ir pro público, a gente faz um workshop de uma tarde, de hoje uma noite, onde as pessoas vão se apresentar; onde a gente começa apresentar a bell hooks, o Vivendo de Amor; onde a gente fala sobre isso. O que é isso objetivo, assim esses casamentos todos interraciais a gente tem no mundo, eles são uma doença, eles são uma doença. Porque são pessoas pretas, de modo geral, que não conseguem se ver com uma outra pessoa preta do lado, né? E a gente diz que isso é uma doença, porque isso não acontece com branco. Os brancos não têm problema de ter uma outra pessoa branca do seu lado. Nesse trabalho, quando eu pensei nele, inicialmente era pra gente estar nuas, né? Só que o SESC nunca vai fazer um trabalho com 20 pessoas nuas, fazendo carícias umas nas outras. E o SESC estava bancando. Então desenhei roupas específicas para colocar as mãos por dentro das pessoas. E a gente faz essa aproximação. A gente, no momento da performance - a gente sente o corpo de outra pessoa, como ele tá respondendo. Já tiveram situações assim bem inusitadas, de alguns colegas falarem “não sai da minha frente agora, agora não posso que você saia da minha frente, porque aconteceu uma coisa aqui no meio da performance”. A ideia é essa... tem gente que você vê suando assim. A ideia é essa: nesse trabalho, a gente vê como essas pessoas pretas estão respondendo o toque uma das outras, seja um cafuné no cabelo, ali durante 10 minutos, seja uma massagem no pé, seja algo mais erótico mesmo.

Nesse trabalho, ele tem é um lado dele que passa pela Audre Lorde, que é pensar nos usos do erótico. E como a gente está numa sociedade ocidentalizada, europeizada, a gente tem entendido erótico de outro jeito, que a gente precisa reprimir tudo que é erótico, sexual para um dia dar a louca no Carnaval ou entre quatro paredes, né? E daí, esse texto dela vai falar que a gente precisa aprender a lidar com essa energia. Porque ela é uma das nossas energias, é uma das nossas pulsões. E ela tem que ser vista com mais naturalidade. Então, esse trabalho traz essa reflexão assim. Quem não sabe lidar com o próprio corpo pelado, o corpo natural é o branco. As nossas populações sempre mostraram parte dos seus corpos, né? Tem as que um simples é adorno de 10 cm eram um tapa-sexo, tem as que eram mais vestidas. Mas assim mostrar os ombros, mostrar as pernas, ver os seios não era um problema, né? E se tornou um problema no processo de deslocamento. E é de uma violência que distorce, inclusive, fundamentos mais sociais, mais básicos e mais naturais. Nesse trabalho, a ideia é essa. Por isso, que a gente usa muita erva, óleo essencial, tem uma música que é feita ao vivo. Uma projeção de imagem e é isso. Acho que o retorno das pessoas, nesse trabalho, especial, tem um retorno do público tem muita gente que sempre chora. E mas também tem o retorno dos participantes. O que para mim assim tem sido muito importante. E daí alguém até falou: ah! mas não parece um pouco arteterapia? Eu falei: eu não acho que seja arteterapia, mas pra mim não tem nenhum problema, porque a Ligia Clark fez isso, na carreira dela e ninguém nunca desprezou essa parte da produção dela, né? Mesmo Caetano Veloso e outras pessoas terem falado que não sentiram nada com a parte de arte-terapêutica da produção dela. Então, eu sei que eu estou mais preocupada em usar esse dinheiro público para construir pontes com pessoas pretas mesmo que seja um número menor, do que em fazer trabalhos megalomaniacos que o dinheiro fique para mim. E eu não conseguir dialogar com essa nossa diversidade de gente, com essas várias subjetividades aí que nos fazem pessoas pretas.

**ANEXO B – DRAMATURGIAS****SOBRETUDO, AMOR (2017)****de Mônica Santana****O ESPAÇO CÊNICO**

*A cena demanda um espaço largo, aberto, cujas paredes, se possível, fiquem distantes das cadeiras, dispostas em círculo.*

*Em cena, uma mesa comprida, sobre a qual a atriz está sentada, com vários colares, anéis, brincos, no colo, polindo e lavando, numa bacia branca.*

*O chão é coberto de folhas secas, por toda área da cena, onde a atriz e o público se sentará. Importante que haja aromas de folhas, que haja um frescor no aroma e no ambiente.*

*Público disposto em círculo ao redor da grande mesa (importante que ela possa ser montável e desmontável. Numa estrutura que facilite transporte e reorganização. Aparência de madeira. Suficientemente grande para permitir a atriz andar sobre ela. A mesa funciona como uma passarela. Na parte de baixo, que possa funcionar como uma coxia, em que guarde objetos de cena e os retire.*

*A área da cena é delimitada por fios, delimitando uma espécie de planta elevada.*

*Num canto, uma estante contendo um forno elétrico, bule de chá e xícaras, panos de prato e utensílios de cozinha. Na diagonal oposta, uma radiola com vinis, que serão rodados ao longo do espetáculo.*

\*\*\*

*A atriz traja um longo vestido amarelo e rosa, muito claro. Importante que esse vestido não feche nenhuma leitura de um lugar muito fixado, mas também que evoque beleza, delicadeza, uma certa suspensão no tempo. Algo alegre, delicado, sem exageros, nem sobriedade.*

*Enquanto o público entra, a vitrola toca um álbum de blues – Robert Johnson. Volume baixo, ambiente intimista e envelhecido. Por trás do som da vitrola, há o som de uma atmosfera de casa, subliminar, discreta... sons de pássaros, carros que passam, aviões no céu, latidos. Ruídos como num entorno de qualquer casa.*

*Quando o público já estiver todo acomodado, a atriz termina de polir suas joias e as veste. Desce da mesa, se dirige até o forno, liga e coloca o bolo dentro para assar. O tempo é de 35 minutos e a temperatura 180°. Ela pega o bule, coloca algumas ervas dentro – preferencialmente capim santo, cujo agora pode exalar no ambiente da cena. Mistura a erva na água quente – importante que seja quente o suficiente para o vapor ser visível pela plateia. Leva até a mesa, em seguida, carrega a bandeja com as xícaras. Serve uma primeira, prova. Em seguida, serve as demais da plateia que está dentro do espaço da casa.*

*Na medida em que serve, profere a seguinte frase:*

MÔNICA: Boa noite! Bem-vindos! Aquele peso que trouxe consigo, tire do bolso, ou do colo, dos ombros. Apenas deixe.

*A frase se repete até a última pessoa ser servida.*

*Ela se dirige até a vitrola, desliga.*

*Retorna para a mesa, onde se senta e bebe sem pressa alguma do seu chá.*

*Longa pausa.*

MÔNICA: Cada olho em que pouso, escuto um gemido. Um enorme coro de ais. Tantos ais, tão fortes e longos, que mal posso escutar: sinto que posso ficar surda. Sinto que posso ficar muda.

Um dia me vi numa velha cadeira de balanço, numa casa colonial, dessas que existem em abundância em Cachoeira. Me vi morrendo. Sozinha, sozinha, sozinha, sozinha. Chamando por alguém, mas ninguém havia. Até que parti. Talvez como tenha vivido: na mais inteira solidão.

*Respira. Olha para alguém da plateia.*

MÔNICA: Alguém deseja de um pouco mais de chá?

*Se dirige até a pessoa da plateia. Serve a xícara.*

MÔNICA: Servir é bonito quando não é servidão.

*Serve tantas pessoas que quiserem um pouco mais de chá. Até que finaliza e devolve o bule para a estante.*

MÔNICA: Lembrar de desfazer-me dos meus sonhos. O teor dos sonhos mostra quão domadas, domesticadas, amansadas ficamos. Muito obrigada. Vagarosamente preciso minar os velhos

sonhos. Criar nele alguma espécie de porosidade. Destituí-los de desejo. Destituí-los de movimento. Preciso explodi-los para não ser mais vítima. Explodi-los para não ter mais corrente nos pés. Explodi-los para só então ser um imenso vazio de possibilidades o que quer que eu queira ser. Ainda não o sei.

Não sei se sonho porque quero. Ou se sonho porque aprendi. Quem pode provar que seu desejo não foi fabricado?

Ainda sou tecida por sonhos tão antigos que passaram de tataravó para bisavó para avó para mãe para mim para a promessa de mais alguém que eu já sonho ter e que terá meus sonhos. Teremos todos que despertar para árdua tarefa de expulsar a mão que comanda os nossos sonhos.

Sonho que subo escadas, mas que não as posso descer. Escadas que não levam de volta ao chão e ficam em suspenso.

Consulto oráculos na esperança de que me tornar o suficientemente livre a ponto que eles não façam mais sentido. E já não haja destino.

Por enquanto há. E meus sonhos são os mesmos. Aqueles de olhos abertos e fechados. Não há saída: a descolonização passa pelos sonhos – onde os vencedores colocaram as mãos não sabemos como arrancar.

*(Vai até a estante. Pega uma caneca, levantando a caneca como uma grande taça)* Pela independência do desejo! *(derruba a caneca no chão, abruptamente).*

*Pausa. Silêncio grande. Cruza a cena. Evoca outra energia.*

Perdoo as mãos que calaram minha boca. Perdoo as mãos que sangraram minha carne. Perdoo as mãos que colocaram correntes em meus pés. *(aos poucos caminhando em círculo)* Perdoo os que me roubaram o gozo. Perdoo porque preciso ser também perdoada. Não sei que cabeça pisei. Não lembro a quem pedir perdão. Perdoo porque sei que é a única forma de romper o círculo vicioso do tempo. Não é por moral, mas para mudar o rumo do movimento.

*Tem uma ideia que partilha. Entusiasmo.*

Sugiro que escolham: uma pessoa. Homem, mulher. Vivo morto...alguém assim... qualquer pessoa. Maioria. Minoria. A quem perdoar. Pra talvez se ver um pouco mais livre. Como se não carregasse mais peso.

*Movimento em círculo. Variações de energia: Primeiro apenas uma caminhada que provoca som. Segundo uma energia sinuosa, frondosa. Aos poucos entrega. Seguido de choro. De peso, limo, fundo. Escuro. Mágoa. Muita mágoa. Possível vingança. Corpo mágoa. Solução. Mão que tapa o ouvido e empunha espada/arma.*

*Para em diferentes pontos. Aponta a arma/ espada para plateia. Roda em volta da mesa. Até que para. Do peito, extrai três pedras que caem sobre a mesa. As pedras reverberam como estrondo.*

Perdoo os filhos que o tempo não quis. O ventre eterna promessa. Durmo pouco porque a filha dentro de mim chora a noite inteira. E eu com ela. Tudo promessa.

Perdoo minhas mágoas. Me despeço do sentimento de que por ser mulher preciso ser mãe e somente só.

*Pega as pedras, recolhendo-as em silêncio, como quem se despede. Coloca dentro da xícara. Vai até estante, deixa lá. Pega a bandeja de xícaras.*

*Respiração demarcada. Mudança de energia. Efusiva, animadíssima.*

MÔNICA: Sou uma multidão de palavras! *(vai passando pelo público, recolhendo as xícaras, aumentando a velocidade na medida que fala, cada vez mais alto)* E palavras que fui acumulando, acumulando, acumulando até ficar sem voz. *Guarda a bandeja na estante de modo intempestivo.*

Mas não reclamo porque falar e ter escuta é um privilégio. Tão grande que poderia dançar de tamanha alegria. *(gira sobre o eixo, longo rodopio)*

Vocês me ouvem?

Então, que eu dizia mesmo, antes... ah...então, eu estava lembrando que sonhar nos faz humanos. Ou o contrário? Falava que sou prenhe de vento?

De tudo prefiro o esquecimento, incluindo a mim mesma.

Contei do meu sonho? De um dos sonhos: o dos seios cheios de leite. Mas há tantos outros que teci vendo propagandas de margarina.

*Sentando-se na mesa.* No dia que me libertar dos sonhos comprados no carnê, poderei lembrar que sou humana. Com toda sorte de bobagem que existe nisso. *(deita sobre a mesa)* Desaprender é a melhor coisa que pode acontecer com uma pessoa.

*(pernas em suspenso)* Enquanto essa hora não chega, faço mímicas para afirmar “Sou humana” – embora não pareça para significativo número de pessoas. *(jogo de pernas. Tom didático)* É esse meu esforço cotidiano perante governos, igrejas, amantes, amigos, guardas, indústrias, família, televisão, médicos, revistas, burocratas: a todos preciso lembrar – sou humana, viu? E o que isso muda?

*Som de tambores se aproximam. Fala mais alto para que possa ser ouvida.* Isso quer dizer que tenho pesadelos, desejos inconfessáveis e emoções baixas e um câncer em forma de flor. E outros tantos derrubados no chão em forma de palavras.

*O som corta o ambiente. Os tambores dão lugar a uma melodia mais suave, mais pulsante. Evoca dança.*

*Ela que está deitada na mesa, aos poucos vai se erguendo. Movimentando. Um momento igualmente extracotidiano: esse corpo que evoca a si mesmo, sua materialidade – seus líquidos, fluídos e vísceras. Suas múltiplas bocas. Momento do corpo sobretudo corpo.*

*A música se afasta. Os tambores reaparecem até silenciarem.*

*Como num transe. Corpo curvado a frente. Pés batem no chão. Os guizos da roupa percutem. Fala ritmada, quase cantada.*

MÔNICA: Não há cura que venha sem passar pela boca. Remédio, beijo, palavra. Vômito, sorriso, água. Grito, gemido, saliva. Boca boca. Boca poro. Boca ceta. Boca piu. Boca cu. Boca Narina.

Assim como não há cura sem passar por algum tipo de amor. Assim como Deus, a mais banal das palavras. Este é como a boca, alguma espécie de porta para a dor e sua cura.

Assim, aqui. Rogo que esses minutos sejam amor e boca.

MÔNICA: E que cada palavra dita possa ecoar como num delírio. Mas que antes elas atravessem a minha pele e as vossas como suor. Sinal de que nossas febres vão passar.

*Deita na mesa. Calafrios. Até cessar. Longo silêncio. Outra atitude.*

*(recompondo-se)* Ainda cedo descobri que posso morrer sozinha. Que já morri sozinha várias vidas. Queimada, amontoada, acorrentada, esquecida, esfolada, empalada, seviciada, silenciada. Todas morremos sozinhas muitas vezes. Todos morremos sozinhos muitas vezes.

*Ergue-se, sentando na mesa. Mas também com a convicção que aprendi também cedo que há sabores em estar sozinha. Como aqui. Estou sozinha. Também não estou. Há os olhos que me cobrem, que me pedem, que me tomam, que me dão, que me fazem levantar.*

*Sai da mesa e vai até a radiola.*

Estar sozinha já não é a única certeza. Não há mais certezas.

*Coloca um vinil. Ouve um pouco a música.*

Mesmo que a voz fale em coro, às vezes. Nem sempre um coro que você escolheu fazer parte, mas que geme os mesmos gemidos que você.

MÔNICA: O coro de sopranos em que canto entoa cantigas de liberdade há sei lá quantos séculos. Alcançamos notas beeeem agudas, cantando e gemendo.

Aí tem umas vozes de contralto, tão bonitas. Elas também sonham com liberdade – esse sonho também imposto. Mas sem ele não nos movemos. Ele faz resistir.

*Desliga o som. Vai até a mesa, abaixa-se e pega uma caixa, repleta de papeis em branco e canetas.*

*Assim como fez com o chá, se dirige a cada pessoa da plateia e entrega papel e caneta. Oferece a possibilidade da escrita.*

MÔNICA: Deixo a possibilidade de lançar as cartas sobre a mesa. Literalmente. Todas em branco. Sem assinatura. Sem remetente. Apenas deixando o lápis a quem interessar possa, fazer do papel coro. Aqui. Mudo de som. Preenhe de gritos. Deixo a possibilidade de escrever aqui sua carta de amor, seu atestado de comparecimento, sua declaração de mágoa. Depositar aqui seus mortos em palavra. Escrever para extrair nódulos da garganta. Pois talvez façamos parte do mesmo coro.

Façamos este pacto: desentulhar o peito, tirar seu mofo, limpar a casa. Assim, em palavras.

*Ao fim de feita a entrega, debruça sobre um dos papéis da mesma e começa a escrever as palavras, lendo em voz alta. Atenção para verificar se alguém se aproxima, se alguém assume a escrita das palavras ao seu lado. Se alguém também deposita suas palavras no papel.*

Todas as palavras que meu peito fala contam histórias do gasto: amor é gasto. A peitos que não têm o suficiente para o gasto. Não por um vazio de sabedoria. Mas pelo vazio da fome. Ainda

que famintos, tem peitos que dão leite mesmo na inanição. E alimentam. Transito entre a fome e a prosperidade – quase sempre desnutrida, quase sempre obesa.

Cumpri a obviedade de acreditar nas mentiras: da cor da pele, da divisão do mundo que se dá por aquilo que carregamos entre as pernas. Cumpri a obviedade de acreditar que o mundo se divide num grande ou isto ou aquilo.

Comprei um sonho que dizia que preciso sempre servir, dar, receber. Sem esperar nada em troca e isso é religiosamente aceito. Moralmente convocado. Assim do servir deveria me nutrir. Sem economias. Vasta solidão a promessa da autossuficiência.

Só que minha mãe foi assim. Minhas tias foram assim. Minhas avós foram assim. Minha bisavó foi assim. Minha tataravó foi assim. Todas prontas fieis praticantes do dar mais que receber. Pergunto no que deu?

*(pausa)*

*Escolhe alguém da plateia, com quem estabelece diálogo. Quem antes de mim e depois de mim consegue dar amor sem gemer um pouco? Existe amor sem gemido de dor, gozo, crueldade ou riso?*

*Ergue-se. Resoluta. Decidida a promover um novo ritual, outra mudança.*

MÔNICA: Despeçam-se: das noites de insônia, das balas perdidas, das dívidas encontradas, das traições. Do sono acumulado, do gozo fingido, da solidão no meio da festa. Todo dia é hora de dizer adeus à imposição de sermos menos humanos, sempre acumulando sobrevivência. Despedir-se como quem se dissolve. Como quem transforma água em vinho.

*Com a caixa das cartas, recolhe os papeis do público. Até que coloca sobre a mesa.*

*Deixar ecoar algum canto que venha, como quem lava roupa no Ribeirão do Meio. Lavando as mágoas. Deixar que isso cresça, envolva, faça ocupar o espaço.*

*Abaixa-se, pega um balde, repleto de água. A luz diminui. Até que só se torna visível a luz que sai do balde, como um reflexo que ilumina o ambiente.*

*A atriz passa próximo ao público, com aquelas águas e a luminosidade. Até que põe o balde sobre a mesa. Ela também sobe e lá, mergulha as cartas nas águas. Enquanto canta, lava as caras como se fossem roupas. Deixa que se despedaçassem, até desaparecer, até não haver mais escrita, nem identidade. Até que cada escrita individual se desfaça num amontoado*

*coletivo. O canto ocupa o espaço, como uma despedida. Quando as catas estão desintegradas, desce da mesa com o balde, passa novamente pelo público e a coloca na porta da casa, como quem dali, faria um despacho daquelas águas.*

*Luzes acendem. Novo movimento.*

*Respiração que se altera. Um certo cansaço, mas também alegria.*

*Vai até o som, novo álbum é colocado. Uma música alegre. Levantar poeira.*

*Percebe o cheiro do bolo no forno. Como se nada tivesse sido vivido antes. Vai retirar o bolo do forno – já terá passado tempo suficiente para assar.*

Não sinto fome até sentir o cheiro do bolo. E receber seu convite descarado: vem já estou pronto para o sacrifício do amor. O bolo só quer ser comido. Algumas de nós. Algumas outras querem comer. Alimentar. Ser alimentado. Bom da vida. Nas duas ordens.

*Leva o bolo à mesa, manipula para que possa desinformar.*

O bolo também diz: não passe do ponto. Não me deixe aqui dentro. Aqui na fogueira, no corredor comprido, na maca do IPERBA. Por favor, alguma hora do dia, na obviedade que somos, segure minha mão. E o previsível acontecerá, encostarei a cabeça em seu ombro em retribuição.

*Levanta-se. Vai até o forno. Retira o forno, põe sobre a mesa.*

Água é maleável. Persistente. Jorro. Mas fogo queima. Transmuta. Ovo, farinha, leite, açúcar, fermento. No fogo...vira bolo, carinho, abrigo, risinho...afeto.

*Pega guardanapos, uma bandeja, faca. Na mesa, vai cortando delicadamente as fatias de bolo.*

Tem horas que é preciso incendiar para mover.

Se eu não fosse desastrada... queimaria as mágoas velhas. Mas a chance de me chamoscar seria grande.

*Corta as fatias do bolo. Coloca numa grande cesta – que se possível, pode abrigar um bolo outro, já pronto, para aumentar a quantidade a ser servida para plateia.*

O amor só é perfeito na forma do bolo. Mas nem o bolo é perfeito. A busca é fazê-lo bem perfeito. Mas nem sempre dá certo. E no erro, fazemos deliciosos bolos solados.

Tenros pedaços de resiliências adoçados com esperança: sem isso não mudamos nada. Resistir quando preciso. Largar pra ficar leve. Delicadamente piso sobre o esquecimento. Esquecer as sobras, lembrar do sumo – assim mover em frente.

Assim é mover.

Sobretudo é mover.

Come. Ri. Anda.

Eis-me aqui. Na bandeja.

*Deposita o bolo na porta, ao lado das águas. Retira-se.*

*A música cresce, convoca a uma possível dança. A uma partilha, quem sabe uma celebração. Andar. Rir. A atriz se embala, embala até que some. Encontrar formas de envolver o público, para que se desloquem também dancem, se movam. Até que a música cresça, a luz morra e se pactue o fim.*

## **Isto Não É Uma Mulata**

de Monica Santana

Mônica estará com fardamento. Limpando o espaço, organizando as cadeiras e auxiliando o público no acesso à sala de espetáculos. Enquanto isso, toca setlist com músicas de cantoras negras, do rap, hip hop.

### **[PLAY LIST HIP HOP]**

(5 a 7 min)

Na medida que o público já está alojado, a atriz sobe ao palco e começa a fazer a limpeza do espaço. Varre. Depois passa o pano úmido. Lava o pano. Encara o público. De uma tarefa doméstica corriqueira, as ações de limpeza vão ganhando outra intensidade.

Levanta-se. Passa o pano com os pés. Pega o pano e vai buscando outros usos.

O pano de chão se torna um chicote. Primeira estalada no chão. (10 segundos) Segunda estalada no chão. (10 segundos). Terceira estalada no chão.

### **[FICA FAIXA DOS PANOS DE CHÃO]**

A movimentação se torna mais agressiva. Ações com a vassoura: poledance, estandarte, lança, arma.

Quando a atriz larga a vassoura no chão bruscamente. Cruza o palco para a bacia. Bebe álcool e se molha.

### **[ENTRA LUZ PARA BACIA] [ENTRA FAIXA BILLIE HOLLIDAY - BANHO]**

A atriz pega os materiais de limpeza. Vai passando no corpo sensualmente. Como se limpasse. Como num ritual rotineiro de beleza. Depois que se seca e a música acaba, vai para espelho.

### **[TRANSIÇÃO LUZ ESPELHO] [SILÊNCIO]**

Aos poucos ela vai se arrumando e montando a figura da diva, colocando a maquiagem, peruca, adereços. Vai até a cadeira. Calça a bota. Levanta-se e instala a DIVA.

### **[FAIXA BEYONCÉ DIVA] [LUZ DA DIVA]**

Quando pronta, a atriz vai para o ventilador. Exibe seu figurino e se refresca longamente.

Movimentação coreográfica (Discurso visual: Se é pra ficar branca, fiquei. Se é pra ser foda, eu sou. Foda-se. Aqui é risca de faca. Fique de lá).

Ao fim da música, a atriz suspira. Espana-se. Senta na cadeira. **[LUZ CADEIRA – CENA EM FRANCÊS]**

### **TEXTO**

**Atriz:** Bonsoir, mes. Bonsour, cheris. Je suis complètement remerciée d’être ici avec vous. Je suis très très contente. Ce moment là és tellement importante pour moi. Je souhaite que vous avez moments très agreables avec moi. Oh mon Dieu...vous ne parlez pas français? Oh... je suis desolée. Mais n’inquietez-vous pas. Non, non. Je pas irai parler français tous le temps. Non, non. C’est seulement le sufisant pour créer un certe type de chose bizarre, non... Seulement pour casser des expectatives que vous avez pour un femme comment moi, non?

**Atriz:** As expectativas que existem em torno de mulheres do meu tom de pele são bastante reduzidas, limitadas e baixas. Faz-se um esforço cotidiano quebrar as expectativas. Espera-se que mulheres da minha tez tenham certo tipo de voz, certo tipo de voz que fure os ouvidos do espaço. Espera-se que essa voz estridente seja recebida pelo gesto da outra pessoa com as mãos tapando os ouvidos, porque essa voz delimita o lugar no espaço. É preciso que essa voz ocupe e seja tão estridente para que aqueles de mãos nos ouvidos a ouçam. Que mesmo solenemente ignorando possam escutar. Essa voz que quer falar e falando, grita. É a possibilidade de quebrar a subserviência esperada.

Mundo afora se diz que as mulheres da minha tez são enfezadas, mau humoradas, briguentas. Mas admito que é difícil manter a doçura quando há sempre uma mão alheia tentando penetrar-lhe o cu. Ora, ora. A doçura não é para todas. Para muitas, o alento é ganhar em alguma hora do dia o valoroso título de guerreira.

*Cruza o palco em diagonal esquerda baixa.*

*Posiciona-se ao lado das latas.*

### **[LUZ NAS LATAS]**

Aquela que todos os dias carregar o peso da pirâmide do mundo e da história sob as costas. A esteira por onde se deita a nação.

### **[SOLTA NINA SIMONE – FOUR WOMEN]**

(Começam os acordes de Four Women)

Parada. Encara o público. Pega a primeira lata, agachada coloca sobre o ombro direito e segunda sobre a cabeça. Fixada olha para o público. Caminhada solente. Até o centro do palco, indo em linha reta até o fundo, onde está o varal. Estende quatro bandeiras. Deita um dos baldes no chão. E com o do lado direito, começa a retirar palavras, que mostra para o público. Começa a lançar para plateia. No palco e soltar no ventilador. E joga palavras soltas para o público.

Sob as palavras caminha. Reúne. Joga para cima como se fosse confete. Centro do palco.

**Atriz:** Agradeço as possibilidades de existência que me são dadas, os mais delicados adjetivos. Muito obrigada. E convoco a todos para sambarmos sobre nossos estigmas. Damos as mãos na minha festa cívica anual, a minha profissão de fé. *(Com ênfase)* O carnaval!

Vai até a penteadeira. Coloca o adereço de cabeça e a saia curta.

**[SOBE O SAMBA EM FADE OUT] [LUZ DO SAMBA]** A atriz se dirige ao centro do palco e começa a sambar sobre as palavras. Começa a sambar e sorrir para o público. Cruza o palco sambando. Sorrindo. Acenando, fazendo medidas e reverências.

Na medida que o samba vai ficando mais intenso, se inicia o texto:

**Atriz:** Eu estou muito feliz de estar aqui, com vocês. De ter chegado nesse lugar com a ajuda de vocês. É uma alegria imensa. E antes de mais nada eu tenho que agradecer a muita gente que garantiu as condições pra que eu chegasse nesse lugar. Antes de qualquer pessoa eu tenho que agradecer a Princesa Isabel, pois se eu to aqui, se eu to sambando, se eu to livre, eu devo a ela. Obrigada minha princesinha do Brasil! Eu agora preciso agradecer aos jesuítas que me deram um Deus único e só então, eu posso agradecer a Deus. Valeu!!! Preciso também agradecer aquele homem lindo que veio no cavalo branco e proclamou a república: valeu Marechal Deodoro da Fonseca! Você é tudo! E se hoje a gente tem pizza, se hoje a gente tem salsichão, se hoje tem yakissoba, tem quibe, minha gente... eu tenho que agradecer à República Velha que garantiu, que pudéssemos estar hoje aqui todos bem coloridinhos, não é? Mais clarinhos, mais misturadinhos, alguns quase branquinhos. Que coisa mais linda, meu Deus! Viva o branqueamento, minha gente! Viva! E já que to falando disso, de gente bonita, não é, preciso dar um grande abraço pra três amigos que estão aqui presentes, ali juntinhos. O meu querido Monteiro Lobato, que me mostrou que por mais que Tia Anastácia fizesse biscoito, a farinha sempre seria Dona Benta! Valeu Monteiro Lobato, somos todos sacis! Queria também prestar uma homenagem a ele, que eu achei que era ela, Nina Rodrigues, que me explicou por que nós pretos temos uma tendência incrível ao crime, não é? Eu realmente me sinto amparada por Nina. Ele Nina! E por fim, meu amado, queridíssimo Gilberto Freyre, que me deu um propósito na vida, que é: fuder, não é? A branca é pra casar, a preta pra trabalhar e a mulata pra fuder. Então minha gente, é isso, viu? To aqui pra fuder. É isso aí. Por um triz, não to aqui pra me fuder ahahahha. É muita alegria, minha gente! É muita alegria!

Mas quero acima de tudo agradecer pelas famílias que criaram esse belíssimo camarote, onde estou aqui podendo viver lindos momentos com vocês, não é? Os Magalhães, os Frias, os Marinho, Os Neves, Os Collor, Gente da melhor qualidade, que garante o open bar aqui de cima

e a segurança é por conta do nosso querido governador Rui Costa e seus artilheiros! Eita, que falei isso, já vi uns pretos correndo apavorados. Preto que é preto sente logo um negócio na espinha falando em PM, hein ahahahaha que beleza!

E aí, eu queria explicar por que existe corda, camarote, essas coisas... existem porque existe medo. Medo que lá pela terceira ou quarta cotovelada, a gente esqueça toda essa bobajada do unidos pela mistura e lembramos que não somos corpos dóceis. Não somos cordiais! Não sejamos corpos dóceis!

**[PERMANECE O SOM DOS SAPATOS SAMBANDO]**

*Arranca a peruca. De frente para o público. Pausa longa. Cai na frente do ventilador. Respira.*

*Levanta. Limpa o nariz afilado pela maquiagem. Passa o batom vermelho. Arruma os cabelos. Coloca a roupa nova.*

*Pronta. Vai até o microfone. Pega e começa a cantar o funk.*

**[LUZ CENTRO DO PALCO – MOVIMENTAÇÃO EM TRIÂNGULO PARA APROVEITA A LUZ DIVA / SAMBA.] [ENTRA BATIDA DO FUNK]**

QUANDO EU ERA CRIANÇA  
SÓ VIVIA ASSUSTADINHA  
NA RUA ENVERGONHADA  
CABISBAIXA EU SAÍA

EU NÃO NASCI FORTE!  
EU NÃO NASCI FORTE!  
EU NÃO NASCI FORTE!

O CABELO - ME AMARRARAM  
O NARIZ EU APERTAVA  
NO ESPELHO NÃO ME VIA  
MUITAS VEZES EU CHORAVA

EU NÃO NASCI FORTE PARA SER UMA MULHER NEGRA  
EU NÃO NASCI FORTE PARA SER UMA MULHER NEGRA

EU NÃO NASCI FORTE PARA SER UMA MULHER NEGRA

MAS O TEMPO PASSOU

MUITA COISA ACONTECEU

TENTEI SER CEREBRAL, MINA INTELLECTUAL

EU TENTEI SER FORTE COMO UMA MULHER NEGRA

EU TENTEI SER FORTE COMO UMA MULHER NEGRA

EU TENTEI SER FORTE COMO UMA MULHER NEGRA

AGORA EU TO AQUI, EM CIMA DESSE SALTO

MINA CABEÇA ABERTA, CORPO EMPODERADO

QUADRIL OSTENTAÇÃO

MICROFONE NA MINHA MÃO

CABELO BLACK POWER

NÃO ACEITO MENOS NÃO

HOJE EU SOU FORTE COMO UMA MULHER NEGRA

HOJE EU SOU FORTE COMO UMA MULHER NEGRA

HOJE EU SOU FORTE COMO UMA MULHER NEGRA

HOJE EU SOU FORTE COMO UMA MULHER... NEGRA!