

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
Programa de Pós-Graduação em Artes

Rodrigo Augusto de Souza Antero

**PERFORMANCE NEGRA**  
desmontagem de uma poética autoral

Belo Horizonte  
2022

RODRIGO AUGUSTO DE SOUZA ANTERO

**PERFORMANCE NEGRA**  
desmontagem de uma poética autoral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

**Área de Concentração:** Artes da Cena

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dra. Marina Marcondes Machado

**Coorientador:** Prof. Dr. Rogério Lopes da Silva Paulino

Belo Horizonte  
2022

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.028  
A627p  
2022

Antero, Rodrigo Augusto de Souza, 1985-  
Performance negra [manuscrito]: desmontagem de uma poética  
autoral / Rodrigo Augusto de Souza Antero. – 2022.  
154 p. : il.

Orientadora: Marina Marcondes Machado.  
Coorientador: Rogério Lopes da Silva Paulino.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Performance (Arte) – Teses. 2. Negros na arte – Teses. 3. Artistas negros – Teses. 4. Representação teatral – Teses. 5. Racismo – Teses. 6. Homossexualidade – Teses. 7. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. I. Machado, Marina Marcondes. II. Paulino, Rogério Lopes da Silva. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
COLEGIADO DO CURSO PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de  
Dissertação do aluno **RODRIGO AUGUSTO DE SOUZA ANTERO** - Número de Registro  
**2020681301**.

Título: **“PERFORMANCE NEGRA - desmontagem de uma poética autoral”**

Profa. Dra. Marina Marcondes Machado – Orientadora– EBA/UFMG

Prof. Dr. Rogério Lopes da Silva Paulino – Coorientador – Teatro Universitário/UFMG

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – Titular – FALE/UFMG

Profa. Dra. Adélia Aparecida da Silva Carvalho – Titular – Universidade Federal do Amapá  
-UNIFAP

Belo Horizonte, 22 de agosto de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Marina Marcondes Machado**,  
**Professora do Magistério Superior**, em 14/09/2022, às 13:12, conforme horário  
oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de  
novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre**,  
**Professor do Magistério Superior**, em 23/09/2022, às 18:48, conforme horário  
oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de  
novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adélia Aparecida da Silva Carvalho, Usuário Externo**, em 24/09/2022, às 09:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Lopes da Silva Paulino, Vice-diretor(a) de centro**, em 27/09/2022, às 08:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 30/09/2022, às 19:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1730151** e o código CRC **5A149612**.

## DEDICATÓRIA

Saudações às minhas/meus ancestrais: Anelina Rosa de Souza Só, Georgina Patrocínia Antero (Zizinha), Cyrilo de Souza Só e José Antero que me fizeram caminhar os caminhos...

À minha mãe Elizabeth de Souza Antero e a meu pai Otacílio Antero por terem me ajudado nascer.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu *Ôrí* (orixá pessoal) e aos meus e minhas ancestrais negros, negras e negres que guiaram toda a trajetória desta pesquisa.

Agradeço imensamente à minha família: Elizabeth de Souza Antero, “a mãe do candidato”, minha melhor amiga e confidente de todos os tempos; Otacílio Antero, meu pai, um preto velho, inspiração de vida; meu irmão Pedro Henrique, meu melhor amigo e companheiro, sem palavras para descrever o que ele é em minha vida; minha irmã Adalgiza Maciel, sempre atenciosa, e meus sobrinhos João Pedro e Maria Clara. Amo vocês que sempre me apoiaram e me deram auxílio ao longo de toda minha experiência de vida, trajetória artística, docente e acadêmica.

Agradeço a Wagner Rogério Ferreira Pinheiro por todo amor, escuta, incentivo, cuidado e carinho... te amo, wagulino.

Agradecimento especial aos amigos, amigas e amigues pelo afeto, amor e parceria ao longo do tempo dos oito anos do *Projeto Córpe*: Carol Vilela, Gustavo Felix, Sinara Teles, Jéssica Borges, Marcella Pinheiro, Pedro Henrique Antero, Wagner Pinheiro, Gabriel Corrêa, Cris Diniz, Izza (Raísa Campos Pinheiro), Gilmar Iria, Leonardo Molina, Diego (Diego Rafael Paiva e Silva), Athos Souza, Gabriel Abrão, Mariana Razzi, Morgana Mafra, Sol Zofiro, Rafa Batista, Penha Hermsdorf, Ranielle Barbosa, Samuel Carvalho e Beatriz Novaes. Destaco Cris Diniz, que de tanto acreditar em meu trabalho já me fez voar longe.

Agradeço a acolhida da artista-professora Ivana Delfino Motta, “uma nova amiga de pandemia”, grande mãe preta que tanto revitalizou o meu axé nestes tempos estranhos.

Agradeço a Benjamim Abras, Priscila Resende, Felipe Oládélè, Flaviane Lopes, Marcel Diogo e Andréa Anastácio artistas pretos/as que motivaram especialmente meus estudos sobre as performances pretas.

Agradeço todo o afeto, carinho e amor das amigas Sara Brito e Priscila da Mata por terem escutado meus desabafos e desafios ao longo do trabalho.

Agradeço à minha orientadora, Marina Marcondes Machado, uma professora-artista muito entregue ao que faz e que ofereceu um ebó para que eu pudesse ser eu-mesmo.

Agradeço ao meu coorientador Rogério Lopes da Silva Paulino, grande inspiração para minhas escrevivências no trabalho.

Agradeço a professora Adélia Aparecida da Silva Carvalho e ao professor Marcos Antônio Alexandre por terem aceitado compor minha banca junto a professora Gabriela Córdova Christófaro na suplência para contribuir com meus estudos acadêmicos.

Agradeço aos companheiros e companheiras do Agacho - Laboratório de Pedagogias Teatrais, grupo de pesquisa coordenado por Marina Machado, ambiente de fabulações e trocas riquíssimas. Em especial, agradeço ao amigo de desabafos Lucas Emanuel.

Agradeço à professora Raquel Pires Cavalcanti pelas colaborações com a tradução português-inglês de meu resumo e revisão de minha introdução na pesquisa.

Agradeço à Cris Diniz com as traduções espanhol-português ao longo da pesquisa.  
Agradeço a Alexandre de Sena que fez junto a mim a identidade visual do trabalho.

Agradeço a Livia Marangon Duffles Teixeira e Ana Marcia Marangon Duffles Teixeira pelo cuidado e paciência com a revisão de minha dissertação.

Agradeço a todos/as professores/as “na pandemia” do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Destaco a professora Rosvita Kolb-Bernardes, extremamente acolhedora, afetiva e gentil.

Agradeço aos ambientes formadores que me proporcionaram experiências educativas de quilombismo ao longo da pesquisa: Pele Negra Escola de Teatro(s) Preto(s) (PNETP) de Salvador - Bahia e o coletivo Segunda Preta de Belo Horizonte – Minas Gerais.

Um agradecimento especial à Rainha Belinha - Isabel Casimira Gasparino - Rainha do Congo da Guarda de Moçambique e Congo Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário e do Estado Maior de Minas Gerais por todos os aprendizados concedidos, amor e cuidado.

Agradeço à toda minha turma da Licenciatura em Dança, pessoas especiais, sempre presentes em meus percursos acadêmicos. Destaco minhas amigas Jéssica Borges, Marcella Pinheiro e Sarah Lignani, que cuidaram de mim ao longo de todo o processo, principalmente, no final, quando testei positivo para Covid 19.

Agradeço a todos os/as professores dos cursos de graduação em Dança e Teatro com os quais eu apreendi muita coisa... E a toda a Escola de Belas Artes, grande “ambiente formador” em minha experiência. Destaco neste agradecimento minhas orientadoras nas pesquisas da graduação Ana Cristina Pereira, Gabriela Córdova Christófaró, Graziela Corrêa de Andrade e Raquel Pires Cavalcanti que tanto me motivaram a seguir o percurso de artista-pesquisador. Também agradeço a Arnaldo Leite de Alvarenga pelos ensinamentos múltiplos (Coragem!) e por me mostrar numa mesa de boteco que todo mundo é constituído de muitos sonhos.

Agradeço a toda a equipe de profissionais da ELA-Arena, escola onde estou professor de dança, sobretudo às artistas-professores da área de Dança, um grupo muito especial, onde vivo experiências de muito aprendizado. Destaco Roberto Henrique de Lima Alexandre, chefe do NUFAC-FMC e Márcia Regina Fabiano Neves, coordenadora da área de Dança pela paciência e acolhida ao longo de minha pesquisa. Agradecimentos especiais a Evandro Passos, professor e mestre de Danças de Matrizes africanas, com quem pude ter oportunidades incríveis de dar aulas remotas na ELA-Arena sobre danças pretas, e à professora e mestra de Danças de Matrizes Africanas, Junia Bertolino, uma grande Baobá de raízes profundas que tanto me acolheu com amor e axé no retorno às aulas presenciais também na ELA-Arena.

Agradeço ao Centro de Formação Artística e Tecnológica – CEFART da FCS - Palácio das Artes, pelo privilégio de poder fazer parte desta casa tão especial, como professor de arte efetivo, lugar que fez grande parte de minha formação artístico-profissional, onde hoje conduzo aulas de dança contemporânea e composição coreográfica. Em especial, agradeço a toda nossa equipe de professoras e professores do Curso de Dança e à atual diretora Marta Guerra por toda confiança em meu trabalho.

Agradecimento especial às pessoas e espaços de minha formação artístico-profissional: Grupo de Teatro Amador do colégio Imaco; Cia. da Dança; Academia Toute Forme; Ballet Jovem do



Palácio das Artes; Cia. de Dança Palácio das Artes; LIO; El Abrazo Tango; e Maldita Cia de Investigação Teatral. Agradecimentos especiais aos amigos, amigas e amigues: Luciana Ferreira, Eliatrice Gischewski, Dener Marlon, Átila Muniz, Maira Campos, Luiza Machala, Rudá, Elba Rocha, Livia Mara, Bárbara Maia, Pollyana Rosa, Karita Salis, Consuelo Rosa, Mariana Teixeira, Cristina Rangel, Amílcar França, Anna Vitória Farias, Joelma Sena, Paola Bebiano, Fernanda Ribeiro, Nayane Diniz e Jordanya Duarte, entre muitas pessoas importantes nessa trajetória entre vida e arte.

Agradeço a todos/as estudantes que trocaram suas experiências e histórias de mundo comigo em sala de aula.

Por fim, agradeço a todas as coisas no mundo que atravessaram meu caminho como um ser-memória-negra...ancestral.

Axé...

*“A vida é uma grande mentira.  
A vida é pura ficção.”  
(Elizabeth de Souza Antero, 2020)*

## RESUMO

Estudo na linha de pesquisa Artes da Cena, no qual elaborei uma desmontagem (DIÉGUEZ, 2018) do processo criativo autoral intitulado *Projeto Córpe*, composto por uma trilogia de performances: *Projeto Servir*, *Ex-Tintos* e *ex-tinto*. Nessas obras autobiográficas investiguei possibilidades de relações com a materialidade de copos plásticos descartáveis brancos e transparentes para composição de narrativas performativas, nas quais o público pode participar de forma criativa e interativa. Animando esses objetos, descobri formas de mascaramento nas quais, ao dançar as máscaras (PAULINO, 2010), fui despindo minha negritude dos processos de embranquecimento e racismo vividos entre arte e vida. Nessa trilogia reflito sobre a descartabilidade tanto no sentido da poluição ambiental quanto no âmbito das relações humanas. Questiono como a noção de descartabilidade pode produzir a extinção de algo ou alguém, sendo esse alguém qualquer ser com vida, sobretudo no que toca a minha existência: pessoa negra e homossexual no mundo. Utilizo uma metodologia de escrituras (EVARISTO, 2008), inspirado na autora negra Conceição Evaristo, em um diário de artista-pesquisador, em que busquei analisar e interpretar a minha poética própria (MACHADO, 2015) negra, fenômeno pesquisado neste mestrado. Os trabalhos de Abdias Nascimento, Frantz Fanon, Grada Kilomba, Leda Maria Martins, Marcos Antônio Alexandre e Maria Beatriz Nascimento são as referências para discutir e entretecer os aspectos concernentes à performatividade negra nos trabalhos que compõem o *Projeto Córpe*. Esta pesquisa autobiográfica pretende contribuir com os estudos em poéticas próprias negras, narrativas a partir deste lugar de enunciação em busca de um discurso ético, estético e político.

Palavras-chave: performance negra; escrituras; desmontagem; narrativa; poética autoral negra.

## ABSTRACT

Study in the Performing Arts research line, in which I elaborated a disassembly (DIÉGUEZ, 2018) of the authorial creative process entitled *Projeto Córpe*, composed of a trilogy of performances: *Projeto Servir*, *Ex-Tintos* and *ex-tinto*. These autobiographical works investigate possibilities of relationships with the materiality of white and transparent disposable plastic cups for the composition of performative narratives, in which the public can participate in a creative and interactive way. Animating these objects, I discovered forms of masking in which, by dancing the masks (PAULINO, 2010), I stripped my blackness from the processes of whitening and racism experienced between art and life. In this trilogy, I reflect about the disposability both in the sense of environmental protection and in the context of human relations. I question how the notion of disposability can produce the extinction of something or someone, someone being any living being, especially with regard to my existence: a black and homosexual person in the world. I use a writing methodology called *escrevivências* (EVARISTO, 2008) inspired by the black author Conceição Evaristo, in an artist-researcher's diary, in which I sought to study and interpret my own black poetics (MACHADO, 2015), a phenomenon researched in this dissertation. The references Abdias Nascimento, Frantz Fanon, Grada Kilomba, Leda Maria Martins, Marcos Antônio Alexandre and Maria Beatriz Nascimento are the parameters to discuss and interweave the aspects concerning black performativity in the works that compose the *Projeto Córpe*. This autobiographical research intends to contribute to studies in black poetics, narratives from this place of enunciation in search of an ethical, aesthetic and political discourse.

Keywords: black performance; *escrevivências*; disassembly, narrative; black authorial poetics.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 - Eu com quatro meses equilibrado (amparado) pelos braços de minha mãe Elizabeth de Souza Antero em um estúdio de fotografias..... 17
- Figura 2 - Fotografia de Paulo Lacerda do ensaio geral do BJPA na ópera Menina da Nuvens - Música: Villa-Lobos; Coreografia: Tíndaro Silvano no Grande Teatro do Palácio das Artes. 25
- Figura 3 - Fotografia de Carlos Queiroz da performance: Das raízes (2012) do LIO coletivo de Belo Horizonte/MG - Projeto Antologia da Árvore - contemplado com Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua (Circo, Dança e Teatro) de 2012.....29
- Figura 4 - Série de fotografias autorais – processo criativo Projeto Córpe..... 37
- Figura 5 – Fotografia de Carol Vilela do processo criativo do trabalho Ex-Tintos na Sala Preta do Curso de Teatro (UFMG), em 2017. Artista: Rodrigo Antero. ....43
- Figura 6 - Fotografia de Projeto Servir: Experimento 1 – Riso Perplexo (fotógrafo desconhecido) na cantina da Escola de Letras da UFMG, em 2014. Artista: Rodrigo Antero.57
- Figura 7 - Fotografia de Ramon Brant Projeto Servir: experimento 2 – O grito no Festival Curta Dança, realizado no Espaço Aberto Pierrot Lunar, em 2015. Artista: Rodrigo Antero. ....60
- Figura 8 - Fotografia de Ramon Brant Projeto Servir: experimento 2 – O grito no Festival Curta Dança, realizado no Espaço Aberto Pierrot Lunar, em 2015. Artista: Rodrigo Antero. ....60
- Figura 9 - Foto minha tirada por meu irmão, Pedro Henrique de Souza Antero, em uma viagem de cruzeiro que fizemos a trabalho, em janeiro de 2014. ....64
- Figura 10 - Fotografia de Jéssica Borges da remontagem junto a artista Carol Vilela de Projeto Servir: Experimento 1 – Riso Perplexo intitulada Ex-Tintos: Riso Perplexo no Mama/Cadela Espaço Cultural, em 2019. Artista: Rodrigo Antero. .... 71
- Figura 11- Fotografia de Gilberto Goulart na Mostra Coreográfica Levearte, no auditório da Reitoria da UFMG, em 2014. Artista: Rodrigo Antero..... 75
- Figura 12 - Fotografia de Gilberto Goulart na Mostra Coreográfica Levearte, no auditório da Reitoria da UFMG, em 2014. Artista: Rodrigo Antero..... 75
- Figura 13- Fotografia de processo criativo (fotógrafo desconhecido) no espaço da antiga Casa Escola de Dança (atualmente Hiato Arte Movimenta), em 2014. Ao fundo Gustavo Felix sentado e Rodrigo Antero à frente, deitado no chão de dorso para baixo. .... 80
- Figura 14 - Fotografia de Diogo Quintino, trabalho Ex-Tintos na Sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017. Ao lado esquerdo Carol Vilela e no lado direito Rodrigo Antero.....91
- Figura 15 - Fotografia de Diogo Quintino, trabalho Ex-Tintos na Sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017. Na produção: Raniele Barbosa. .... 91

Figura 16 - Fotografia de Diogo Quintino, trabalho Ex-Tintos na sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017. Artista: Rodrigo Antero.....	96
Figura 17 - Fotografia de Diogo Quintino, trabalho Ex-Tintos na Sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017. Artista: Rodrigo Antero.....	97
Figura 18 - Fotografia de Diogo Quintino, trabalho Ex-Tintos na Sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017.....	97
Figura 19 - Fotografia de Diogo Quintino, trabalho Ex-Tintos na Sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017. Ao lado esquerdo e mais a frente Carol Vilela e ao lado direito atrás Rodrigo Antero.....	102
Figura 20 - Fotografia de Diogo Quintino, trabalho Ex-Tintos na Sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017. Ao lado esquerdo Rodrigo Antero abraçado à Carol Vilela no lado direito. ....	102
Figura 21 – Fotografia de Athos Souza, trabalho Ex-Tintos na Sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017. Artistas: Carol Vilela e Rodrigo Antero.....	108
Figura 22 – Fotografia de Athos Souza, trabalho Ex-Tintos na Sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017. Ao centro meu pai, Otacílio Antero, dançando ciranda com outras pessoas do público. ....	108
Figura 23 - Fotografia de Diogo Quintino, trabalho Ex-Tintos na Sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017. Ao lado esquerdo e mais a frente Carol Vilela e do lado direito mais ao fundo Rodrigo Antero.....	114
Figura 24 - Fotografias Carol Vilela – processo criativo de Ex-Tintos (2017). Artista: Rodrigo Antero. ....	119
Figura 25 - Fotografias de Igor Ayres do solo ex-tinto no Festival Curta Dança, realizado no Espaço Aberto Pierrot Lunar, em 2018. Artista: Rodrigo Antero.....	128
Figura 26 - Fotografia de Natália Bandeira – gravação do solo ex-tinto, na Teatro João Ceschiatti – Palácio das Artes. ....	134
Figura 27- Fotografia de Jenfs de Sobre extinções, pontes e abismos no evento Ações de Apartamento, (2019). Artista: Rodrigo Antero .....	136
Figura 28 – Árvore do empretecimento.....	146
Figura 29- Print da vídeo-performance ex-tinto VII Encuentro Endanzante – Multiplicidades em 2020. ....	150

## LISTA DE SIGLAS

ASSEMP	Associação dos Servidores Municipais da Prefeitura de Belo Horizonte
BJPA	Ballet Jovem Palácio das Artes
CDPA	Cia de Dança Palácio das Artes
CEFART	Centro de Formação Artística e Tecnológica
CPDBT	Copos plásticos descartáveis brancos e transparentes.
DOPS MG	Departamento de Ordem Política e Social de Minas Gerais
EBA	Escola de Belas Artes
ELA-ARENA	Escola Livre de Artes – Arena da Cultura
FCS	Fundação Clóvis Salgado
Imaco	Instituto Municipal de Administração e Ciências Contábeis
LGBTQIAPN+	Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais
MIP-4	Manifestação Internacional de Performance
PPG-Artes	Programa de Pós-Graduação em Artes
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO - ESCRIVIVÊNCIAS DE UM SER-MEMÓRIA-NEGRA</b> .....	17
1.1 Infância e Juventude .....	21
1.2 Encontro com a arte: experiências formativas.....	23
1.3 Vida universitária e profissional como artista .....	26
1.4 Percurso como artista-professor .....	30
1.5 Ingresso no mestrado: um artista-pesquisador.....	32
1.6 Diário de artista-pesquisador e o fenômeno de estudo .....	35
1.7 Metodologia de Escrevivências .....	45
1.8 Desmontagem dos labirintos poéticos do <i>Projeto Córpe</i> .....	48
<b>2 CAPÍTULO 1 – PROJETO SERVIR: EXPERIMENTOS POÉTICOS EM SAUDAÇÃO AOS ANCESTRAIS NEGROS E NEGRAS</b> .....	53
2.1 Projeto Servir: Experimento 1 – Riso Perplexo .....	54
2.2 Projeto Servir: experimento 2 – O grito .....	61
2.3 Uma narrativa afro-atlântica.....	63
2.4 Sobre a criação dramaturgica de Projeto Servir .....	69
2.5 A coluna de copos brancos empilhados: objeto escultórico.....	81
2.6 Uma poética com Exú: portador do axé e dinamizador da vida.....	83
<b>3 CAPÍTULO 2 – EX-TINTOS: EM BUSCA DE UMA DRAMATURGIA AUTORAL</b> .....	87
3.1 Composição de uma dramaturgia estruturada em quadros – imagens ritualísticas .....	88
3.2 Riso perplexo.....	92
3.3 Oceano-mundo-branco .....	93
3.4 Presença x Antropoceno .....	103
3.5 Um brinde! Um brinde à bebida!.....	110
3.7 <i>Córpo</i> descartável.....	114
<b>4 CAPÍTULO 3 – EX-TINTO: HABITANDO A MÁSCARA</b> .....	117
4.1 Romper com o mito negro: residindo um invólucro composto por copos plásticos descartáveis brancos e transparentes .....	129
4.2 Monstruosidade: sobre uma estética grotesca em ex-tinto .....	136
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ÁRVORE DO EMPRETECIMENTO</b> .....	143
5.1 Uma vídeo-performance em direito ao luto no Brasil .....	150
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	153





**das sementes...**

## 1 INTRODUÇÃO - *ESCREVIVÊNCIAS DE UM SER-MEMÓRIA-NEGRA*

Quando Ponciá Vicêncio viu o arco-íris no céu, sentiu um calafrio. Recordou o medo que tivera durante toda infância. Diziam que menina que passasse por debaixo do arco-íris virava menino. Ela ia buscar o barro na beira do rio e lá estava a cobra celeste bebendo água. Como passar para o outro lado? Às vezes ficava horas e horas na beira do rio esperando a colorida cobra no ar desaparecer. Qual nada! O arco-íris era teimoso! Dava uma aflição danada. Sabia que a mãe estava esperando por ela. Juntava, então, as saias entre as pernas tampando o sexo e, num pulo, com o coração aos saltos, passava por debaixo do angorô. Depois se apalpava toda. Lá estavam os seinhos, que começavam a crescer. Lá estava o púbis bem plano, sem nenhuma saliência, a não ser os pelos. Ponciá sentia um alívio imenso. Continuava menina. Passara rápido, de um só pulo. Conseguira enganar o arco e não virava menino.  
(Conceição Evaristo)

Figura 1 - Eu com quatro meses equilibrado (amparado) pelos braços de minha mãe Elizabeth de Souza Antero em um estúdio de fotografias.



Fonte: Arquivo Pessoal

- Então, como começar, de onde partir? Vocês também já se fizeram essa pergunta alguma vez? Tive uma ideia: - Respirando... Quero sugerir uma pequena prática para nós agora, inspirada em uma outra prática que fiz com a artista, professora de dança, pesquisadora e gestora cultural Ivana Delfino Motta, uma nova amiga de “pandemia”, que conheci virtualmente durante o período de isolamento social. Essa prática é para que a gente possa, como diz ela, “voar para assentar os pés no chão”. Então, bora ficar de pé? E em cima das próprias pernas, imaginar que somos um grande baobá<sup>1</sup>, uma árvore de memórias ancestrais para o povo preto em África e em diáspora, com muita energia vital de axé, escutei no espetáculo *Querença*, da Breve Cia de Teatro<sup>2</sup>, que elas são árvores com troncos mais fortes que as próprias raízes. Proponho que a gente feche os olhos, coloque a mão direita no *Okan*<sup>3</sup> (coração) e a mão esquerda no *Ôrí*<sup>4</sup> (cabeça), cruzando os braços no peito fazendo uma encruzilhada do *Ará* (corpo).<sup>5</sup> De pé, na vertical vamos pensar que os nossos pés são como grandes raízes que ao longo da prática vão se aprofundar mais na terra, mas ao mesmo tempo vamos também crescer em direção ao céu, e do nosso tronco vão irradiar vários vetores de luz, seremos um “sol-zinho”. É uma prática para escutar ativamente, então, vocês podem tanto fazer em silêncio durante o tempo que se permitirem ou colocarem a música *Falta de Silêncio* de Lia de Itamaracá<sup>6</sup>, como quiserem...

É preciso ter calma, é preciso escutar as intuições, cultivar e regar a paciência, aparar o ego e diminuir os julgamentos, amar “a falta de silêncio do mar Odoyá” como canta Lia de Itamaracá nesta música, principalmente quando a pesquisa se relaciona com nossas histórias de mundo pretas e, quando a partir dela, vivenciamos uma revisão e metamorfose de nossas maneiras de ser e estar com os outros/outras pessoas no mundo. Conscientizamo-nos de que os fenômenos são mais complexos do que aparentam ser. Desse modo, quero fazer um convite a vocês, leitores e leitoras: desbravar parte do meu infinito particular<sup>7</sup> aqui partilhado. Neste estudo, entre narrativas não ficcionais e ficcionais, me propus a buscar o desconhecido

---

<sup>1</sup> O baobá é uma árvore africana das regiões tropicais áridas e semiáridas conhecidas por baobás, embondeiros, imbondeiros ou calabaceiras, símbolo nacional do Senegal. Ela é fundamental para o povo negro africano e afro-diásporico, simbolicamente carrega energias ancestrais milenares. Em minha pesquisa-árvore ela é uma inspiração para o modo como entreteci minhas narrativas mito-poéticas, enraizando meus pensares e movências artístico-políticas.

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/brevecia/>>. Acesso em: 13 jul. 2022.

<sup>3</sup> *Okan* palavra em ioruba que significa coração, referindo-se também a laços.

<sup>4</sup> *Ôrí* palavra em ioruba que significa cabeça, referindo-se também a uma intuição espiritual e destino.

<sup>5</sup> O *Ará* palavra em iorubá que significa corpo do ser humano, na mitologia dos orixás é moldado de lama por Olorum.

<sup>6</sup> Referência à música *Falta de silêncio* de Lia de Itamaracá – disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qS29Bi28Lp0> acesso em 08/05/22.

<sup>7</sup> Infinito Particular é o nome de um álbum de Marisa Monte, lançado em 2006. Ganhei o CD deste álbum em 2007, presente de aniversário de uma amiga, Nayane Diniz, bailarina mineira que me apresentou as danças de salão na Cia da Dança, academia situada em Belo Horizonte/MG.

(misterioso), ou talvez aquilo que se encontra oculto em meus “mundos submersos, que só o silêncio da poesia penetra” (EVARISTO, 2017 a, p. 124)<sup>8</sup>. Este foi um exercício fundamental para desvelar certas cosmopercepções trancafiadas em reservatórios do meu corpo-memória-ancestral-negra, as quais, muitas vezes, eu nem sabia da existência. O que será que pode estar escondido ou não revelado nesses “mundos submersos” para os quais a escritora negra Conceição Evaristo nos chama a atenção e convida com suas palavras poéticas?

Disponibilizar-me para uma reflexão-ação de me estranhar e me espantar com o mundo e as pessoas que fazem parte dele, nas relações conviviais em meu entorno, foi uma necessidade vital neste trabalho, modo de transbordar as experiências mesmas da vida. Não naturalizar as situações de extremo desacordo contrárias aos valores éticos e estéticos, circunstâncias por vezes impossíveis, as maneiras pelas quais me agencio artística e politicamente no mundo foi um aprendizado constante no fazer e refazer diário desta investigação. E, sim, ser parcial! O estranhamento me proporcionou acessar minhas histórias de mundo latentes e encontrar nelas algumas estruturas por vezes invisíveis, apagadas e até mesmo desconhecidas nos repertórios das lembranças vividas. O espanto provocou movências, co-movências, transformações e transmutações constantes sobre as encruzilhadas (MARTINS, 2002; 2021) que fazem parte das minhas experiências entre vida e arte.

A metáfora de atravessar o *angorô* (arco-íris) descrita nesta epígrafe inicia o livro *Ponciá Vicêncio* de Conceição Evaristo (EVARISTO, 2017 b). O primeiro parágrafo do livro me inspirou nas trajetórias escolhidas nesta pesquisa. Permeado por um momento de absoluto caos criativo de dúvidas e incertezas, assim como a menina Ponciá, fiz minhas tentativas para passar debaixo do *angorô*. Numa maneira de desbravar o desconhecido em meus “mundos submersos” e desnudá-lo através de minhas palavras poéticas, fui revisitando memórias a partir de uma percepção crítica da pessoa que sou hoje, cultivando certa inquietação para as realidades assim como se apresentam, nem tão aparentes, nem tão visíveis e em certos aspectos com narrativas manipuladas, desaparecidas e até soterradas.

Como um arqueólogo, no sentido figurado, de minhas histórias de vida, fui cavando, buscando, reencontrando e desencontrando rastros, cacos, fragmentos e ruínas de memórias sobre diferentes situações do vivido. Essas memórias mostraram-se como peças de um quebra-cabeça que ora se encaixavam e ora não se encaixavam. Para algumas delas, confesso que olhava de forma bastante inocente, ingênua e sonhadora, assim como a menina Ponciá, que, ao

---

<sup>8</sup> Ver Conceição Evaristo recitando o poema: Da calma e do silêncio. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=Iez\\_LTqSrkg&t=2s](https://www.youtube.com/watch?v=Iez_LTqSrkg&t=2s). Acesso em 02 de julho de 2022.

longo do livro, encara diferentes medos numa perspectiva de permutação de sua realidade de mulher negra.

Passar debaixo da cobra celeste, uma metáfora para o arco-íris, como vemos no percurso de Ponciá no livro, pode ser interpretado como um gesto-movimento de coragem para enfrentar as adversidades que apenas mulheres negras podem responder. O arco-íris propõe certo tipo de “passaporte” para que Ponciá deixe de ser uma menina e passe a ser um menino. É uma imagem que percorre toda a trajetória de Ponciá no livro, no qual ela realiza uma migração de uma cidade do interior para uma cidade urbana. - O que leva uma menina negra, mesmo gostando de ser mulher, ficar na dúvida se “vira” ou não um menino? Qual lugar de privilégio social um homem possui diferente de uma mulher no mundo que faz com que uma menina vislumbre uma possível troca de gênero?

Eu não posso dizer a partir do lugar de enunciação de uma mulher negra, como discutido por Djamilia Ribeiro (RIBEIRO, 2017) em seu livro *Lugar de Fala*, mas me inspiro na estória de Ponciá para pensar os agenciamentos artístico-políticos que quero empreender em meu percurso de vida. A trajetória de Ponciá diz muito sobre a minha história e sobre as histórias de mundo de muitas famílias negras brasileiras, que possuem um passado marcado pela escravização de seres humanos. O desejo de Ponciá de querer atravessar o arco-íris e poder transformar o percurso forjado pelos “brancos” (EVARISTO, 2017 b) para negros e negras pode ser interpretado como um ato de resistência e resiliência. Este ato diz muito sobre as lutas de pessoas que são racializadas, presenças consideradas abjetas, marginalizadas e excluídas dos privilégios e oportunidades.

Cássio Hissa diz: “A pesquisa diz a vida do sujeito. A metodologia anuncia o sujeito e sua compreensão de mundo; a sua inserção no mundo. A obra é o sujeito.” (HISSA, 2013, p. 127). Neste sentido, afirmo que esta pesquisa é sobre minha voz e os lugares de enunciação que ocupo, a partir das territorialidades em que já estive ou passei por minhas andanças, lugares de pertencimento e não pertencimento. Minha mãe, Elizabeth de Souza Antero, e meu pai, Otacílio Antero, por conselho de minha avó materna Anelina Rosa de Souza Só, decidiram me chamar de Rodrigo Augusto de Souza Antero. Recebi este nome como um belo presente ofertado por esta *Iabá* (grande matriarca rainha). Ao longo da vida revolvi criar um pseudônimo para mim: *rodrigos anteros*, nele acrescentei um “s” para dizer do ser múltiplo e complexo que sou. Assim como Upile Chisala (CHISALA, 2020), eu também destilo melanina e mel.



## 1.1 Infância e Juventude

Nasci em Belo Horizonte, no estado de Minas Gerais, cresci no bairro Aparecida, localizado na região noroeste desta cidade, um lugar rico em manifestações de Reinados Negros, também conhecidos como Congados<sup>9</sup>. Contudo, só descobri a presença forte desta manifestação performativa negra, no território onde nasci, agora, durante a pesquisa, quando me mudei para a região central da cidade. Dizem por aí que às vezes é importante sair de um lugar em que moramos por um bom tempo para vê-lo de longe, com certo distanciamento; assim, podemos enxergar e ver com mais densidade o ambiente-contexto que se apresenta nele.

De acordo com Cassesse (2017), o bairro Aparecida abriga três guardas de Congado importantíssimas para os Reinados Negros. Elas têm a mesma matriz: a irmandade *Os Carolinos*. Desde 1917, na região rural de Contagem, o reinado foi criado possivelmente (há escassez de documentação) por Francisco Carolino (Chico Kalu) um descendente de pessoas escravizadas. Vinte anos depois, sua família mudou-se para o bairro Aparecida, onde a guarda foi refundada por um dos filhos de Chico, Luiz Carolino, que veio para cidade em busca de trabalho. Em 1973, as mulheres da região, em crítica ao machismo propagado pelo reinado da época, formaram a Guarda de Congo Feminino. Já em 1996, veio para o bairro a Guarda de Moçambique do Divino Espírito Santo do Reino de São Benedito, completando a tríade de guardas no bairro Aparecida. Para Leda Maria Martins:

Os congados expressam muito o saber banto, que concebe o indivíduo como expressão de um cruzamento triádico: os ancestrais fundadores, “as divindades e outras existências sensíveis”, o grupo social e a série cultural. Essa concepção filosófica erige o sujeito como signo e efeito de princípios que não separam a história e a memória, o secular e o sagrado, o corpo e a palavra, o som e o gesto, a história individual e a memória coletiva ancestral, o divino e o humano, a arte e o cotidiano; concepção esta presente na cosmovisão dos capitães e reis, como um dos substratos das culturas banto que ali se orquestram. (MARTINS, 2021 a, p. 44)

Lembro-me de quando criança ter sido levado algumas vezes para ver essa rica manifestação por pessoas da minha família. Porém, não havia uma consciência étnico-racial de minha mãe e pai naquele período, para nos instruir, a mim e meus irmãos, sobre a importância dos Reinados Negros na constituição de nossas existências. Fui uma criança muito sonhadora,

---

<sup>9</sup> Segundo o músico Sérgio Pererê na reportagem de Patrícia Cassese ao jornal O Tempo, sobre os reinados no bairro Aparecida: “Os congados significam a reconstituição dos reinos africanos – porque os negros vieram para cá (para o Brasil) misturados, e é necessário lembrar sempre que não somos descendentes de escravos, mas de povos que foram escravizados – entre eles, reis e rainhas.” Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/pampulha/os-reinados-do-bairro-aparecida-1.1523295>>. Acesso em: 10 jun. 21.

vivia brincado pelos quintais de minha avó materna, sempre inventando novos brinquedos e brincadeiras com meu irmão Pedro Henrique de Souza Antero e minhas primas Isabela Maria Souza Melo e Maria Fernanda Souza Melo. Minha irmã Adalgiza Maciel Souza Antero de São José, hoje casada e com dois filhos, é mais velha do que nós e já não tinha paciência para brincadeiras. Entretanto, ela era como uma segunda mãe para mim e meu irmão quando meus pais iam trabalhar.

Na infância, adorava as bonecas, mas não tinha a minha própria, então, brincava com as bonecas da minha irmã ou mesmo das minhas primas quando não tinha ninguém em casa. Quando eu era visto brincando de bonecas, sentia-me reprimido pelos olhares de cima dos adultos, como se estivesse fazendo “algo muito errado”. O prazer era tão grande com as bonecas que não podia deixar de lado aquela vontade para brincar apenas com os carrinhos, “brinquedos destinados para meninos”. Ainda pequeno, amava bugigangas, dava valor para coisas que nem sempre têm valor para a maioria das pessoas. Ao crescer, sentindo-me cada vez mais reprimido, resolvi criar a minha própria boneca (uma amarração com linhas da minha mãe que vendia crochê em feiras de artesanato) para brincar escondido, “sem que ninguém visse” (risos).

Hoje, percebo que esta bonequinha que criei era bem similar a Abayomi da artesã e bonequeira Lena Martins<sup>10</sup>, boneca preta feita sem costura e sem cola. Entre retalhos, saberes e memórias; o nome da boneca preta surgiu para homenagear a professora e militante Ana Gomes, uma das primeiras integrantes dos grupos de criação de Abayomis, nos quais Lena ensinava. Na época, Ana estava grávida e dizia que, se nascesse menino, chamaria “Abebe”, se nascesse menina, “Abayomi”, que pode ter o significado de “meu presente” em iorubá. Com o nascimento do menino Abebe – de quem Lena tornou-se madrinha – o trabalho por ela desenvolvido foi batizado de Abayomi, para reforçar a potência das mulheres negras repletas de identidade e força ancestral. A palavra *abayomi* tem origem iorubá significando aquele ou aquela que traz felicidade ou alegria. Como tudo que é preso, por vezes, escapole, criei a “Breudy”. Os adultos, ao me virem sempre brincando com aquela bonequinha de linhas amarradas por nós, apelidaram-na com este nome. Na verdade, Breudy era o nome de uma amiga imaginária que eu e minha bonequinha tínhamos, mas que, de tanto os adultos me

---

<sup>10</sup> As Abayomi são bonecas pretas de pano, uma criação original de Lena Martins, artista e artesã natural de São Luís do Maranhão. Criadas na década de 1980, em oficinas que Lena fazia em comunidades do Rio de Janeiro como educadora popular e militante do Movimento de Mulheres Negras, que procurava na arte popular um instrumento de conscientização e sociabilização. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Abayomi>>. Acesso em: 05 jun. 2022.

ouvirem conversando com ela, acabaram nomeando a bonequinha que deles eu tanto tentava esconder.

## 1.2 Encontro com a arte: experiências formativas

No ano de 1998, quando estava com 13 anos de idade, no colégio Imaco, naquele período situado dentro do Parque Municipal Américo Renné Giannetti, fui aluno de Beth Haas, uma professora de Artes, naquela época também diretora do Teatro Marília, a quem apelidávamos de “uma professora muito maluquinha”. Ela dava aulas com a gente em cima das árvores no parque. Fui convidado por ela para participar do grupo de teatro amador do Imaco, no qual ela oferecia aulas de teatro aos sábados no Teatro Marília. Encantei-me pela arte teatral na primeira aula, naquele espaço completamente desconhecido para mim, senti que podia ser eu-mesmo.

Em uma experiência de apreciação artística com Beth Haas no Grande Teatro do Palácio das Artes da Fundação Clóvis Salgado (FCS), assistimos ao espetáculo *Entre Céus e as Serras* (2000) da Cia. de Dança Palácio das Artes (CDPA). Fiquei completamente extasiado com a “dança doida”, depois vim a descobrir que se chamava dança contemporânea. Ali surgiu o sonho de um dia poder ser bailarino como um daqueles/as artistas que vi em cena naquele belíssimo espetáculo. Nunca havia tido uma oportunidade como aquela antes de pisar em um “palácio das artes”. A dança dos bailarinos e das bailarinas cintilou meus olhos, atravessou meu corpo de tal maneira, que saí do Grande Teatro bailando compulsoriamente no *hall* de entrada daquela casa artística maravilhosa.

Quando completei 15 anos de idade, no Ensino Médio no colégio Imaco, conheci uma garota chamada Nayane Diniz da Silva Soares que era professora e coreógrafa de danças de salão. Ela me convidou para ir conhecer a Cia da Dança<sup>11</sup>, uma academia de dança criada em 1998 onde sua mãe, Joyce Maria da Silva Soares, era sócia e trabalhava como professora de danças de salão. Ao chegar lá, o outro sócio da academia e professor de danças de salão, Wander Borges de Paula, me ofereceu uma bolsa de estudos na academia para que eu pudesse ser um monitor de danças de salão. Sai de lá muito feliz e, mesmo não entendendo muito bem a razão da oferta daquela bolsa, vi ali uma oportunidade de melhorar minha expressão corporal como ator e de fazer aulas de dança contemporânea. Nayane me explicou que havia poucos homens para fazer aulas de dança, e por isso, era comum convidar rapazes, mesmo sem experiência,

---

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/cia.dadanca/>>. Acesso em: 13 jul. 2022.



para fazer aulas de danças de salão para que pudessem ser pares de dança para a grande quantidade de mulheres nas escolas de danças de salão.

Nesta academia, tive a oportunidade de iniciar minha carreira de dançarino no grupo profissional, com o qual fiz meu primeiro trabalho em dança: *Pessoas são Música* (2003) coreografado por Nayane e Márcio Antônio Valentin (também conhecido como Márcio Cubano) um professor e coreógrafo de danças de salão. Ainda adolescente, fui convidado por Wander para experimentar dar aulas de teatro no Projeto Minarte, um projeto social de danças de salão para crianças da academia. Depois, já com meus dezenove anos fui chamado por Wander para fazer um estágio informal com Nayane em uma das unidades da Cia da Dança no Serviço Social do Comércio - SESC<sup>12</sup>. Lá, acompanhando Nayane em suas atribuições como professora de dança, fui tendo meus primeiros aprendizados para me tornar professor de dança, e passei a conduzir aulas de danças de salão em uma outra unidade da academia no SESC.

Com a saída de Nayane da Cia da Dança para integrar a Mimulus Cia de Dança<sup>13</sup> como dançarina, chegou, na academia, Roberto Carlos Poles Fernandes, um professor, coreógrafo de danças de salão, produtor, empreendedor na área, muito importante nos ambientes de danças de salão que passou a dirigir nosso grupo profissional. Em 2005, tive a oportunidade de viajar pela primeira vez para fora de Minas Gerais, para participar do Baila Floripa - IV Mostra de Dança de Salão de Florianópolis, realizada no Teatro Ademir Rosa - CIC, na cidade de Florianópolis (Santa Catarina), ocasião em que conheci o mar pela primeira vez. Meus pais não tinham condições financeiras para viajarmos para a praia naquela época e apenas via o mar pela televisão. Em 2006, estreamos o espetáculo *Pensando em você... mulher*, o qual foi apresentado por dois anos consecutivos na Campanha de Popularização do Teatro e da Dança de Belo Horizonte. A Cia da Dança foi uma importante escola em minha formação artística, porém, sentia a necessidade de expandir meus conhecimentos. Conversei com Wander o diretor da escola para dizer do meu desejo de encerrar aquele ciclo, pois havia conseguido outra bolsa de estudos na Academia Toute Forme<sup>14</sup>.

A Toute Forme é uma das escolas mais antigas e tradicionais no ensino e difusão do balé clássico em Belo Horizonte, em 2022 ela completa 50 anos de existência, história e resistência. Sempre foi dirigida por Tércia Meire Lopes Caçado (professora de dança e coreógrafa) com a ajuda de muitas pessoas que se uniram a esta grande “família Toute Forme”

---

<sup>12</sup> Naquele período o SESC trabalhava com empresas terceirizadas em suas unidades em Belo Horizonte.

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://mimulus.com.br/companhia-de-danca/>>. Acesso em: 17 jul. 2022.

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://touteforme.com.br/> e <https://www.instagram.com/touteforme/>>. Acesso em 13 jul. 2022.

em prol da dança na cidade. Nesta academia, tive a oportunidade de integrar como bailarino, primeiramente, o corpo de baile experimental, coordenado na época por Míriam Maria Assis Tomich (atualmente professora de dança, coreógrafa e diretora da ATM - Centro Cultural de Danças). Depois, passei a integrar o corpo de baile profissional da Toute Forme, dirigido por Tércia Cançado. Dancei diversas obras de repertório clássico, remontagens tanto de Míriam quanto de Tércia e balés que chamamos de “livres”, por não fazerem parte das obras consideradas clássicas (canônicas). Também dancei coreografias de dança contemporânea da artista e hoje amiga Lívia Mara Gomes do Espírito Santo (bailarina, professora de dança e doutoranda no PPG-Artes da Escola de Belas Artes da UFMG).

Figura 2 - Fotografia de Paulo Lacerda do ensaio geral do BJA na ópera Menina da Nuvens - Música: Villa-Lobos; Coreografia: Tíndaro Silvano no Grande Teatro do Palácio das Artes.



Fonte: Arquivo Pessoal

Queria dançar a tal “dança doida”, mas na Toute Forme, a dança contemporânea não era o foco da escola. Foi então, que no segundo semestre do ano de 2007, prestei audição para um grupo jovem que estava sendo criado no Palácio das Artes, por Patrícia Avellar Zol (Diretora de Ensino e Extensão do CEFAR, bailarina, coreógrafa, maitre de ballet, terapeuta tântrica e Reikiana). Fui selecionado como bailarino para integrar o primeiro elenco do Ballet Jovem

Palácio das Artes<sup>15</sup> (BJPA). Tentei me manter nos dois lugares, porém, com as rotinas pesadas de ensaio no BJPA e minha entrada na Universidade acabei deixando a Toute Forme. No dia 15 de dezembro de 2007 (dia do meu aniversário), dancei pela primeira vez no Grande Teatro do Palácio das Artes a obra *Impromptu* de Tíndaro Silvano (professor de dança e coreógrafo).

O BJPA foi um dos espaços mais importantes em minha formação artística, nele realizei o sonho de dançar a tal “dança doida” e em 2010 fui agraciado com o prêmio USIMINAS/SIMPARC - bailarino revelação pelo espetáculo *Diálogos/Sostenuto*. Neste grupo profissionalizante recebi minha primeira bolsa de estudos para atuar como bailarino em formação para o mercado de trabalho. Pude fazer diferentes cursos com profissionais diversos nacionais e internacionais e aprimorar meus estudos em dança e dançar por diferentes lugares no Brasil.

### **1.3 Vida universitária e profissional como artista**

No segundo semestre de 2007, junto ao BJPA iniciei meus estudos universitários na graduação em Teatro na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Não havia curso superior de Dança em Belo Horizonte e sentia falta do teatro em minha trajetória artística, após ter terminado o curso amador no Imaco de três anos com Beth Haas, continuava fazendo apenas algumas cenas teatrais com Jordanya Duarte, uma atriz, bailarina e professora de dança que conheci na Cia da Dança. Prestei dois vestibulares para Teatro sem utilizar as cotas para pessoas afrodescendentes, pois naquela época não compreendia a importância desta política pública para pessoas pretas afrodiáspóricas no Brasil, só consegui adentrar ao espaço universitário no segundo deles. Ao adentrar o espaço universitário, outras portas e possibilidades de conhecimento em arte se abriram para mim. A universidade, enquanto um ambiente formador de fomento à reflexão crítica, ampliou meus saberes e fazeres artísticos, proporcionando contato com uma série de recursos metodológicos para meu processo como artista-professor.

No curso de Teatro, acabei me envolvendo, principalmente, com o campo da preparação corporal para atores e atrizes. Acabei por contribuir como preparador corporal em muitos trabalhos de conclusão de curso (TCC). Em 2010, foi criado o primeiro curso de Licenciatura em Dança na EBA-UFMG, no turno noturno. Conversei com Arnaldo Leite de Alvarenga,

---

<sup>15</sup> Atualmente Ballet Jovem Minas Gerais, para maiores informações acessar o site. Disponível em: <<https://bjmg.com.br/repertorio-coreografico/>>. Acesso em: 17 maio 2022.

dançarino, coreógrafo, professor-pesquisador e coordenador do Curso de Licenciatura em Dança na época, para compreender como eu poderia mudar de curso: da graduação em teatro para a graduação em dança. Estava em um momento complexo, dançava no BJPA pelo turno da manhã e, à tarde, havia sido convidado para fazer um estágio como bailarino voluntário na Cia de Dança Palácio das Artes (CDPA). Arnaldo me orientou sobre o processo de Reopção de Curso. Assim que houve uma vaga disponível no curso de dança, fiz uma prova de aptidão artística e transferei da graduação em Teatro para a Licenciatura em Dança.

Quando me graduei em Licenciatura em Dança decidi tentar vestibular novamente para concluir a graduação em Teatro também. Formei-me na Licenciatura em Teatro e no Bacharelado em Interpretação Teatral. Foram dez anos e um semestre para concluir as três graduações. Na conclusão desses cursos, escrevi duas monografias: na Licenciatura em Dança, me formei com o trabalho intitulado *Modos mundos possíveis: Abordagem metodológica da área de Dança da Escola Livre de Artes - Arena da Cultura (ELA)* orientada pela professora Gabriela Córdova Christófar<sup>16</sup>; Na Licenciatura em Teatro, formei com o trabalho *Abordagem somática na preparação corporal do artista cênico* orientada pela professora Raquel Pires Cavalcanti<sup>17</sup>; e no Bacharelado em Teatro, criei o espetáculo *Ex-Tintos* junto à Carol Vilela Abrão, artista-professora de dança e yoga, mestre em História e Notadora Laban e escrevi o artigo *Ex-Tintos: Empilhamento de imagens ritualísticas* orientado pela professora Graziela Corrêa de Andrade<sup>18</sup>.

Concomitante ao percurso universitário, no ano de 2010, fiz uma oficina chamada Arte da Presença com Sônia Maria Hahne Mota, bailarina, professora de dança e coreógrafa paulista, que dirigia a CDPA<sup>19</sup> na época. Após a oficina, surgiu a oportunidade de prestar uma audição para a vaga de bailarino/a para integrar o elenco da CDPA. Nesta audição, em 2010, não consegui obter êxito para ocupar o cargo de bailarino/a da CDPA, mas recebi junto à Gaya de Medeiros, mulher travesti artista, que junto a mim também tentou a audição e não passou, um convite de Sônia Mota para participarmos da obra *Se eu pudesse entrar na sua vida* (2010), como artistas-estudantes convidados/as. Esse trabalho da CDPA era uma ocupação performática em criação-colaborativa com os/as artistas da CDPA, naquele período, que fazia parte do projeto *Zona 04*, comemoração dos 40 anos de vida da companhia fundada em 1971,

---

<sup>16</sup> Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/8683034218224159ID>>. Acesso em: 17 jul. 2022.

<sup>17</sup> Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/7071571367924034>>. Acesso em: 17 jul. 2022

<sup>18</sup> Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/6959833159790923>>. Acesso em: 17 jul. 2022.

<sup>19</sup> Sobre a CDPA ver: Meireles (2016) e Espírito Santo (2018)

pelo professor Carlos Leite<sup>20</sup>, que se transformou em um dos três corpos artísticos da Fundação Clóvis Salgado (FCS).

Com este convite de Sonia, materializei outro sonho que tinha na época, o de dançar na CDPA. Nessa ocupação, criei uma performance inspirada na dança turca dos dervixes<sup>21</sup> na qual, vestido com um figurino branco, fazia uma ação de girar por um longo período, uma celebração ao tempo, aos quarenta anos de existência da CDPA. Em 2011, como projetado por Sônia, estreou-se *Tudo que se torna um* (2011), um espetáculo feito para o palco italiano “caixa preta”, também para celebração do aniversário de 40 anos da companhia. A criação cênica-coreográfica do trabalho foi feita pelos/as 22 bailarinos e bailarinas da companhia partilhada com Sônia, que levaram ao palco suas experiências de vida afetivas e corporais vividas entre os anos dentro e fora da CDPA. No início de 2013, fui contratado como bailarino da CDPA e permaneci até o início de 2014, quando fui demitido por Cristina Machado, que reassumiu a direção da companhia, onde havia sido bailarina e diretora de 2000 a 2010. Sônia retornou para Alemanha, país onde desenvolveu boa parte de sua carreira artística.

Em 2012, além dos trabalhos no BJPA, na CDPA e na Licenciatura em Dança, tive também meu primeiro projeto aprovado como artista independente com o coletivo LIO<sup>22</sup> de Belo Horizonte/MG intitulado *Antologia da Árvore*. Este projeto recebeu o Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua (Circo, Dança e Teatro) de 2012. Propusemos cinco ações performativas, ou intervenções urbanas a partir da metodologia *site specific* (sítio específico)<sup>23</sup> tendo como símbolo central: a árvore. Propusemos cinco ações distintas: *Das raízes; Do tronco; Das folhas; Dos frutos; Da sombra* que pudessem ressignificar poeticamente o espaço urbano e apontar para formas inusitadas de interação e sociabilidade. Procuramos promover uma sensibilização sobre sustentabilidade e ecologia abrindo brechas para reflexões no cotidiano. As ações aconteceram em diferentes espaços da região metropolitana de Belo Horizonte. Paralelamente a essas ações, foram organizados dois workshops e uma palestra relacionados às práticas das intervenções urbanas e performance arte. Em 2014, iniciei meu trabalho autoral como performer e criei uma trilogia de performances intituladas: *Projeto Servir* (2014), *Ex-Tintos* (2017) e *ex-tinto* (2018) que discursarei melhor mais adiante.

---

<sup>20</sup> Sobre Carlos Leite ver: Reis (2010).

<sup>21</sup> Sobre este ritual ver o vídeo do canal do *YouTube* do professor Zeca Ligiéro. Disponível em: <<https://youtu.be/DXQg0QluTYM>>. Acesso em: 15 maio 2022.

<sup>22</sup> LIO (sigla aleatória) foi um coletivo de artistas de formações multidisciplinares que trabalhavam colaborativamente em projetos que prezavam pela transversalidade entre diferentes áreas artísticas: performance, artes visuais, audiovisual, dança, música e teatro.

<sup>23</sup> *Site Specific* é uma metodologia que propõe que as obras sejam criadas em acordo com o ambiente e com o espaço determinado.

No ano de 2016, integrei a companhia El Abrazo Tango<sup>24</sup> dirigida pelo argentino Navir Salas Morales (professor de tango e coreógrafo), na qual dancei *Batuca Tango* (2017), sendo indicado para o prêmio USIMINAS/SIMPARC – melhor bailarino, um espetáculo que ressaltava as influências negras no tango. Em outubro de 2018, fui convidado pela atriz, produtora cultural e professora Elba Rocha Vieira e pelo ator, diretor e dramaturgo, fundador da Maldita Cia de Investigação Teatral Amaury Borges de Campos, integrantes da Maldita Cia de Investigação Teatral<sup>25</sup> para participar de uma residência artística no Departamento de Ordem Política e Social de Minas Gerais (DOPS MG). Após a residência, iniciamos o processo criativo *Transe*<sup>26</sup>, o qual foi vencedor do Projeto Cena-Espetáculo (2019) no Galpão Cine Horto em Belo Horizonte.

Figura 3 - Fotografia de Carlos Queiroz da performance: Das raízes (2012) do LIO coletivo de Belo Horizonte/MG - Projeto Antologia da Árvore - contemplado com Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua (Circo, Dança e Teatro) de 2012.



Fonte: Arquivo Pessoal

---

<sup>24</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/ciaelabrazotango/>>. Acesso em: 13 jul. 2022.

<sup>25</sup> Para maiores informações sobre a Maldita Cia de Investigação Teatral acesse o site da companhia. Disponível em: <https://www.malditacia.com/quem-e>. Acesso em 21 de maio de 2022.

<sup>26</sup> Sobre o processo criativo de *Transe* acesse o diário online do processo criativo - *A bordo do Transe*. Disponível em: <https://www.malditacia.com/a-bordo-do-transe-inicial>. Acesso em 21 de maio de 2022.

#### 1.4 Percurso como artista-professor

Em 2014, após ser demitido da CDPA, prestei um processo seletivo para dar aulas de dança na Escola Livre de Artes – Arena da Cultura (ELA-ARENA)<sup>27</sup>, uma escola de artes da Prefeitura de Belo Horizonte criada pelo decreto municipal 15.775/2014, inserida nas políticas de formação e descentralização das artes no município. Ao entrar como professor na ELA-ARENA pude exercitar os aprendizados obtidos nas Licenciaturas em Dança e em Teatro da UFMG. Ambas as graduações me ofereceram uma gama de possibilidades metodológicas para atuar com o público dessa escola com turmas bastante heterogêneas, com públicos diversos, seja em relação a questões etárias, de classe, de gênero, de raça/etnia. Meu interesse pela ELA-ARENA naquele período foi tão grande que, em 2015, concluí minha Licenciatura em Dança com uma monografia em que pude refletir sobre a metodologia da área de dança na ELA-ARENA e como esta influenciou significativamente meu fazer docente na perspectiva do ensino-aprendizagem em artes, em dança.

Em 2016, assumi o cargo efetivo de Professor de Arte no Centro de Formação Artística e Tecnológica – CEFART, da FCS - Palácio das Artes<sup>28</sup>, uma escola responsável pela promoção e formação em diversas linguagens artísticas, bem como no campo das tecnologias do espetáculo. Ao retornar para o Palácio das Artes como professor de arte no CEFART, lembrava das memórias dos tempos em que queria ser bailarino da “dança doida” e que realizei esse sonho no BJPA e na CDPA. Corri tanto atrás da tal dança contemporânea e ali estava eu novamente naquela casa tão especial, desta vez na docência. Na experiência cotidiana da sala de aula, no encontro com os/as estudantes, fui me constituindo o artista-professor que sou hoje. Em 2019, convidado pela diretora Marta Guerra (pedagoga, professora, bailarina, coreógrafa e gestora cultural, diretora do CEFART), tive a oportunidade de assumir a coordenação do Curso Técnico em Dança do CEFART junto à professora de dança Sarah Villar Lignani Henriques que coordenava o Curso Básico de Dança do CEFART e é diretora de sua própria academia: Sarah Lignani Escola de Dança.

No CEFART, vivenciei duas experiências formativas negras muito relevantes para meu processo de tornar-me negro como discutido por Neusa Santos Souza (SOUZA, 2021) em

---

<sup>27</sup> Sobre a ELA-ARENA ver o site da Prefeitura de Belo Horizonte. Nele estão: o documentário Arena – 20 Anos; o livro Arena da Cultura – Prêmio Internacional CGLU – Cidade do México – Cultura 21; e o Plano Político Artístico – Pedagógico (PEPAP). Disponível em <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/escola-livre-de-artes>. Acesso em 20 de maio de 2022.

<sup>28</sup> Sobre o CEFART, ver o site da FCS. Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/formacao-artistica/>. Acesso em: 21 maio 2022.

*Tornar-se negro Ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social.* Eu me lembro que essas experiências educativas foram cruciais para iniciar meu devir (vir a ser) negro. Essas formações se sucederam por meio de um espetáculo de Teatro Negro realizado pela Escola de Teatro e por uma atividade de educação étnico-racial oferecida para professores e professoras realizadas por Vilmar Pereira de Souza<sup>29</sup> (homem negro) que dirigiu a escola entre os anos de 2017 e 2018.

A primeira experiência educativa que me marcou profundamente foi o espetáculo *Menos de nós* (2017) de Adélia Aparecida da Silva Carvalho<sup>30</sup>, professora assistente do Curso de Teatro da UNIFAP, diretora e dramaturga. Este trabalho foi realizado em função da formatura dos/das estudantes do Curso Técnico em Arte Dramática do CEFART. Foi um espetáculo baseado na tragédia grega *Medéia* de Eurípedes, revestido da sensibilidade de Adélia e dos/das jovens artistas, pelas complexidades da tragédia na contemporaneidade. A dramaturgia assinalava questões gravíssimas em relação ao patriarcado, machismo e racismo em uma perspectiva de denúncia espelhada nas violências sofridas pelas personagens femininas. Eu me lembro de uma cena em que chorei compulsivamente na qual a personagem Clara, uma criança negra, esfregava sua pele preta incessantemente imaginando que assim conseguiria se “embranquecer” para poder agradar aos desejos de sua avó, uma mulher branca, mãe de um rapaz branco em um relacionamento interracial com uma mulher negra.

A segunda formação foi o minicurso *O mundo negro que viemos mostrar para vocês*, realizado no dia 25 de agosto de 2018, ministrado por Rogéria Cristina Alves<sup>31</sup>, Andréia Martins da Cunha<sup>32</sup>, Iara Pires Viana<sup>33</sup> e Elzelina Dóris dos Santos<sup>34</sup>. Uma ação formativa para os/as professores/as do CEFART, com o intuito de refletirmos sobre o racismo, sobretudo, em nossa esfera educacional. Ao longo de quatro horas, as mulheres trouxeram discussões em torno da negritude e suas representações tanto midiáticas quanto nos materiais didáticos. Tinham como principal objetivo promover reflexões sobre os estereótipos racistas e outras formas de discriminação veiculadas nestes suportes didáticos e de comunicação, principalmente utilizados em escolas públicas brasileiras.

Como um verdadeiro divisor de águas, essas experiências formativas negras mudaram e transformaram minha existência enquanto pessoa preta no mundo. Antes, eu reproduzia um

---

<sup>29</sup> Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/6098065533339598>>. Acesso em: 17 jul. 2022.

<sup>30</sup> Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/5077795863630057>> Acesso em: 17 jul. 2022.

<sup>31</sup> Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/7249010458583952>>. Acesso em: 17 jul. 2022.

<sup>32</sup> Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/9205837767570158>>. Acesso em: 17 jul. 2022.

<sup>33</sup> Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/7779210277801060>>. Acesso em: 17 jul. 2022.

<sup>34</sup> Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/9656449073669770>>. Acesso em: 17 jul. 2022.



comportamento “cordial” e não percebia o par relacional racismo e branquitude como conceitos estruturais, sistêmicos e epistemológicos. Observando minha educação familiar e escolar na educação básica; formação artística e profissional em escolas livres e na universidade identifiquei que houve pouca reflexão, discussão sobre as relações étnico-raciais promotoras de uma educação antirracista. Segundo Abdias Nascimento: “[...] nunca em nosso sistema educacional se ensinou qualquer disciplina que revelasse algum apreço ou respeito às culturas, artes, línguas e religiões de origem africana” (NASCIMENTO, 2019, p. 274). As escolas brasileiras de educação básica, de modo geral, ainda hoje encontram obstáculos, resistências e reatividades para implementação da Lei 10.639/03, alterada para Lei 11.645/08 que tornou obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira, africana e indígena em todas as escolas públicas e particulares, do Ensino Fundamental e Médio.

### **1.5 Ingresso no mestrado: um artista-pesquisador**

No ano de 2020, ingressei no mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG-Artes) da Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG, na linha de pesquisa Artes da Cena. Minha pesquisa iniciou-se durante um contexto extremamente conturbado e caótico por uma crise da saúde no mundo, ocasionada pelo novo Corona Vírus – Covid 19. Uma crise sanitária que, no Brasil, alastrou-se de forma descontrolada em função de uma crise também política. Foi com muito medo e apreensão em relação ao contexto pandêmico que fui traçando as narrativas que compõem este estudo. Crise ocasionada pela instabilidade do governo de Jair Messias Bolsonaro<sup>35</sup>, um presidente que, junto a outras parcerias políticas, não se responsabilizou pelos efeitos catastróficos da pandemia.

Concomitantemente à pesquisa no mestrado, como artista-professor na pandemia, em isolamento social, buscando me reinventar e repensar outros modos possíveis de experienciar e habitar a arte, mediado por plataformas digitais no “ensino remoto emergencial”, apoiei-me em dois pontos específicos como genuínos rituais da vida mesma. O primeiro foi reaprender a respirar diariamente e, junto aos meus e minhas estudantes, fazer práticas de valorização da respiração e autocuidado em experiências de reconexão com o próprio corpo e com a vida.

O segundo ponto foi o prazer de trabalhar junto a Evandro Passos professor, coreógrafo e mestre em danças de matrizes africanas e afro-brasileiras na ELA-ARENA, ministrando aulas de conteúdos específicos sobre a arte, a dança e a cultura negra. Como um ato manifesto,

---

<sup>35</sup> Militar reformado e político brasileiro, presidente do Brasil desde janeiro de 2019.

Evandro lançava em nossas aulas de dança, diariamente, a frase de Conceição Evaristo que escrevi em meu diário de artista-pesquisador no dia 15 de maio de 2020: “*Eles combinaram de nos matar, mas agente combinamos de não morrer*”. Esta frase foi uma verdadeira guia de proteção e esperança para todo mundo mediante o contexto devastador e inimaginável perpetuado no Brasil com o governo Bolsonaro. Junto ao professor Evandro pude estudar, sobretudo, conteúdos específicos sobre a cultura e as manifestações religiosas de matrizes africanas e diáspora (LIGIÉRO, 2011), por exemplo, as danças dos Orixás. Segundo Ligiéro (2011), essas matrizes são empregadas para os estudos em estéticas matizadas pelas dinâmicas culturais promovidas pela diáspora africana, ricas em multiplicidade e diversidade cultural.

Durante este percurso bordado por muitas inseguranças, minha pesquisa sofreu alterações em diálogo com o contexto complexo que se apresentou diante de nós. Logo que entramos em isolamento social, fui orientado por Marina Marcondes Machado<sup>36</sup> (professora-artista do curso de graduação em Teatro da UFMG) a reelaborar meu projeto de pesquisa. Antes mesmo da pandemia, já pensava em reformulá-lo pois tinha o desejo de trazer como fenômeno de investigação de meu estudo algo de meu próprio repertório artístico, mas confesso que não sabia como fazê-lo no âmbito acadêmico. Um pouco antes de entrarmos em quarentena, no primeiro encontro presencial com Marina e as outras pessoas de seu grupo de pesquisa Agacho – Laboratório de Pedagogias Teatrais, tive os primeiros apontamentos para uma mudança de rota do meu trabalho no mestrado. Nesse dia, Marina nos ofereceu um cartão com uma pergunta provocativa para cada pesquisa. Em meu cartão havia a seguinte pergunta: “- O que Dudude precisa saber?”

Havia proposto em meu projeto inicial pesquisar a Dudude (Maria de Lourdes Arruda Tavares) artista-improvisadora, professora e diretora. Queria pesquisar seu trabalho artístico e metodologia, balizados por conceitos da arte da performance. Recebi esse cartão da Marina como um verdadeiro *ebó*,<sup>37</sup> um presente para ser dedicado aos meus/minhas ancestrais negros/as e indígenas. Lembro que no dia respondi à pergunta com uma ação performativa, um verdadeiro “estado de transe corporal”. Aquela pergunta gerou em mim um estado de libertação para estudar algo que eu realmente queria investigar, mas não tinha coragem, ou não sabia como fazer e de onde partir. Este *ebó* de Marina junto a outras conversas que foram se estabelecendo em um grupo de estudos remotos proposto em seu site *blog Agachamento*, a partir de seu projeto

---

<sup>36</sup> Disponível em: < <http://lattes.cnpq.br/1719355914625152> > Acesso em: 17 jul. 2022

<sup>37</sup> *Ebó* é uma palavra derivada do termo ioruba *egbó*, que significa raiz. Nas religiões de matrizes africanas, os *ebós* são oferendas ou presentes oferecidos como sacrifícios ritualísticos aos orixás ou outras entidades. Este símbolo também pode sugerir limpeza espiritual ou limpeza da aura.

de pós-doutoramento e nas orientações virtuais, foram palpitando em mim questões sobre a pesquisa autobiográfica, a partir de uma abordagem fenomenológica.

A pesquisa autobiográfica é um campo ainda recente e em construção no contexto acadêmico, possibilitando a aparição de muitas narrativas que historicamente foram pouco visibilizadas e até mesmo apagadas. Quando estas narrativas de si vêm à tona, elas podem agir como disparadores de mudanças e transformações múltiplas:

O ato de narrar o vivido carrega a essencialidade do poder de as pessoas se reconhecerem como sujeitos de suas próprias histórias, atribuindo sentido aos diferentes itinerários percorridos. Ao comporem narrativas sobre a vida vivida, colocam-se em posição de escuta, olham para múltiplas direções, dentro e fora de si, reportando-se ao que foram, ao que são, ao que desejam ser; ao que fizeram, ao que fazem, ao que projetam fazer. (KOLB-BERNARDES e OSTETTO, 2015, p. 164)

Compreendendo que iria enveredar por um caminho autobiográfico, minhas primeiras ações foram: ler textos de Marina, tanto de origem acadêmica quanto mais informais, tais quais as postagens em seu *site blog*. Li também a dissertação de mestrado de Charles Valadares Tomás de Araújo (ARAÚJO, 2019), intitulada *Teatro é infância e memória – o menino que há no homem*, uma desmontagem (DIÉGUEZ, 2014) orientada por Marina. Queria me aproximar da prática da metodologia por ela proposta e da escrita fenomenológica. Ao longo desse percurso percebi que minhas inquietudes para a realização da pesquisa fariam refletir minha negritude e homossexualidade, na potência do exercício da autoralidade e a partir *das* escritas de si, em um processo artístico autobiográfico.

Dudude continua sendo importante referência em minha trajetória artístico-profissional como uma artista e professora que me influencia e suscita importantes questionamentos acerca da dança, da improvisação e da performance. Porém, fui descobrindo nessas navegações, em mares antes desconhecidos, a necessidade de pesquisar a arte negra, em específico a performance. Somado a isso, com a pandemia de Covid-19, outras chaves de reflexão e discussão foram acionadas ao acompanhar os noticiários, congressos acadêmicos e ver os altos números de mortes de pessoas negras pelo vírus. Movimentos e protestos antirracistas eclodiram no mundo e no Brasil, após as mortes injustas de crianças, jovens e adultos negros, pelas ações racistas das milícias armadas como, por exemplo, o caso George Floyd<sup>38</sup>, norte-

---

<sup>38</sup> George Floyd foi um homem negro, norte-americano de Minneapolis, Minnesota filmado por uma testemunha, que morreu imobilizado e algemado no chão dizendo “não consigo respirar” com um policial branco (Derek Chauvin) com o joelho em seu pescoço. O policial suspeitou dele ter utilizado uma nota falsificada de US\$ 20,00 para comprar um maço de cigarros. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52977609>. Acesso em: 21 de maio de 2022.

americano que foi assassinado por asfixia imobilizado por um policial branco que suspeitou dele ter usado uma nota falsificada e o espancamento de João Alberto Silveira Freitas<sup>39</sup> no supermercado Carrefour em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, na noite de 19 de novembro de 2020, véspera do Dia da Consciência Negra.

Um dos princípios orientadores de Marina são as descrições densas de um fenômeno, assim como ele se apresenta no mundo. Machado (2010), apoiada na concepção merleau-pontiana para refletir sobre a criança e a infância, diz que a fenomenologia prima por um enraizamento na vida cotidiana, na capacidade de observar, descrever, compreender e interpretar as relações dos seres consigo e com os outros seres no mundo. Partindo de um trabalho de lapidação da palavra, descrevemos os fenômenos com o objetivo a um “retorno às coisas mesmas”, assim como as percebemos e experimentamos no mundo numa escrita que busca descrever e compreender os fenômenos em si mesmos, entre subjetividade e objetividade. Marina me dizia nas orientações para buscar uma escrita “encarnada”, como um “mergulho da gaivota” no mar. Esta imagem saltou aos meus olhos e desejos, fincando raízes profundas em minhas perseguições de pesquisador mestrando.

## **1.6 Diário de artista-pesquisador e o fenômeno de estudo**

Ainda no início de 2020, durante dias pandêmicos, comecei, por recomendação de Marina, a escrita de um diário. Chamei-o de diário de artista-pesquisador<sup>40</sup> e iniciei a escrita autobiográfica relatando questões cotidianas que estavam me atravessando, política e artisticamente. O diário se transformou na principal fonte de dados para a metodologia de minha pesquisa narrativa pois, além dos desabafos em relação às minhas inconformidades com o momento, pude relatar muitas experiências sofridas em função do racismo estrutural (ALMEIDA 2020) e pelos pactos narcísicos da branquitude discutidos por Cida Bento (BENTO, 2022), elaborando como estes fenômenos se revelaram em meu trabalho artístico.

Ao longo do tempo, este diário foi se desdobrando em outras formas para além da escrita como áudios no *WhatsApp*, para mim mesmo; vídeos-diários com narrativas poéticas sobre a pandemia e um diário que cheguei a fazer com desenhos sobre meus sonhos. Como um modo

---

<sup>39</sup> João Alberto Silveira Fritas, um homem negro de quarenta anos de idade, trabalhava como prestador de serviços foi espancado e assassinado por asfixia às mãos de seguranças de uma loja da rede Carrefour, localizada na zona norte de Porto Alegre. Disponível em <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2020/11/20/homem-negro-e-espancado-ate-a-morte-em-supermercado-do-grupo-carrefour-em-porto-alegre.ghtml>. Acesso em: 22 de maio de 2022.

<sup>40</sup> Ao longo da pesquisa os textos de minha autoria não publicados foram destacados em letra itálica.

de capturar memórias do presente, o diário foi um importante instrumento no qual descrevia o contexto estabelecendo relações entre as memórias passadas, o presente e o futuro que venho projetando. Com o passar do tempo, o diário, ferramenta na qual se apreende no próprio fazer, foi anunciando o fenômeno ao qual eu iria me dedicar neste estudo. Para Marina, o diário de bordo é rico para observar e refletir o próprio processo criativo:

“[...] trata-se de um metatexto, de um escrito, misto de realidade e ficção, inicialmente caótico e mais tarde reflexivo, meditativo, até mesmo confessional. Pode-se compará-lo a um pano de fundo, o subtexto do próprio encenador, a explicitação da sua poésis – e esse pode ser seu valor maior.” (MACHADO, 2002, p. 261 – grifo nosso)

Nessa escrita meditativa e reflexiva, nem sempre tão calma, nem sempre tão quieta, tecida e entretecida entre a ficção e a não ficção, acabei percebendo que queria estudar o processo criativo autoral intitulado *Projeto Córpe*<sup>41</sup>, um trabalho iniciado no ano de 2014, constituído por uma trilogia de performances: *Projeto Servir (2014)*, *Ex-Tintos (2017)* e *extinto (2018)* e uma série de fotografias de copos plásticos descartáveis brancos e transparentes (CPDBT)<sup>42</sup> retiradas ao longo do percurso criativo. O *Projeto Córpe* é um trabalho autobiográfico, pensado como performance, no qual investigo possibilidades de relações e interações com a materialidade CPDBT e o público que pode participar ou não dessas ações performáticas que proponho. Durante este processo criativo, ao animar esses objetos, descobri formas de mascaramento (COSTA, 2015), nas quais, ao dançar estas máscaras (PAULINO, 2011), fui despindo minha negritude dos processos de embranquecimento e racismo vividos entre vida e arte.

Nesse processo criativo, em sua forma-conteúdo, busco por refletir sobre a descartabilidade a partir do CPDBT por meio de uma ação ou comportamento produzido cotidianamente, muitas vezes de maneira desregulada, desenfreada, sem atenção e até involuntariamente. Também questiono quando a descartabilidade produz também extinção de algo ou alguém, sendo esse alguém qualquer ser com vida. Meu interesse neste trabalho autobiográfico é refletir sobre as relações humanas que são estabelecidas de forma precária.

<sup>41</sup> *Córpo* foi um neologismo, ou seja, uma palavra criada a partir da expressão corpo-copo-descartável no processo criativo do trabalho *Ex-Tintos*, de 2017. Hoje a expressão *córpo* foi modificada para “*córpe*”, por ser um trabalho autobiográfico, como venho me percebendo em transição para um gênero não-binário estou adotando a letra “e” apenas para este termo poético, que vem sendo bastante utilizada no Brasil como “linguagem neutra” ou “linguagem não binária”, sobretudo, em eventos que respeitam a diversidade de gênero e orientação sexual.

<sup>42</sup> Sempre foram utilizados copos descartáveis brancos e transparentes de 200 ml com plástico de número 6 ou PS – poliestireno. A partir de agora irei utilizar a sigla CPDBT para remeter a esta materialidade (copos plásticos descartáveis brancos e transparentes) que atravessa a trilogia *Projeto Córpe*.

Figura 4 - Série de fotografias autorais – processo criativo Projeto Córpe



Fonte: Arquivo Pessoal

Durante esta pesquisa, uma pergunta foi frequente: O *Projeto Córpe* pode ser considerado uma performance negra? Fazia-me este questionamento pois, quando comecei este processo criativo, mesmo sendo uma pessoa que se autodeclarava negra, ainda estava “embranquecida”, como sinalizei anteriormente. Tive uma formação escolar básica, artística e profissional permeada por referenciais “brancos”.

Afinado com a denominação conceitual de teatro negro do professor da Escola de Letras da UFMG Marcos Antônio Alexandre<sup>43</sup> em sua obra *O Teatro Negro em perspectiva: Dramaturgia e Cena Negra no Brasil e em Cuba*, percebi que meu trabalho pode ser compreendido como uma performance negra pois, desde o início, ele tematizou questões referentes às minhas experiências vividas com o racismo e a branquitude, problemáticas que envolvem as pessoas pretas do meu círculo familiar. Para Alexandre, o teatro negro: “De forma sucinta, trata-se dos textos dramáticos e/ou espetaculares em que os negros, a sua cultura e a sua visão ideológica do (e para o) mundo aparecem como temática central e como agentes” (ALEXANDRE, 2017, p. 28 e 29).

No livro *A cena em sombras*<sup>44</sup> de Leda Maria Martins, um clássico para o teatro negro brasileiro, a autora problematiza a negritude ou negrura a partir do campo da semiótica. A análise de expressões do Teatro Negro me leva a sublinhar que sua distinção e singularidade não se prendem, necessariamente, à cor, fenótipo ou etnia do dramaturgo, ator, diretor, ou do sujeito que se encena, mas se ancora nessa cor e fenótipo, na experiência, memória e lugar desse sujeito, erigidos esses elementos como signos que o projetam e representam. (MARTINS, 1995, p. 26)

Embora o *Projeto Córpe* desde seu início tenha sido pensado como uma arte da performance a partir de autores brancos, cabe para a adjetivação “performance negra”, proposta por mim nesta pesquisa para esse processo criativo, pois trata-se de performances autobiográficas sobre o universo que compete à minha realidade sócio-histórica. Alexandre (2009) diz que as performances negras podem ser relacionadas às ações ritualizadas presentes em nossos cotidianos. Fundamentado no professor-pesquisador Richard Schechner, do departamento de Estudos da Performance na *Tisch School of the Arts* da Universidade de Nova Iorque, ele identifica a performance negra como um lugar de recuperação de ações ou

---

<sup>43</sup> Disponível em: < <http://lattes.cnpq.br/6660342017209730>>. Acesso em: 17 jul. 2022.

<sup>44</sup> O livro é um desdobramento da tese de doutoramento de Leda Maria Martins em Literatura comparada na UFMG. Martins (1995) busca fazer um mapeamento do histórico da constituição do Teatro Negro através da análise comparada de dramaturgias brasileiras, principalmente do Teatro Experimental do Negro de Abdias do Nascimento (TEN) e dramaturgias norte americanas constituídas no Black Arts Movement e lutas pelos direitos civis negros.

comportamentos já realizados na vida ordinária. Alexandre (2009) diz que a partir desses comportamentos recuperados é possível resgatar as reminiscências das memórias ancestrais de um corpo negro. Assim, é possível proporcionar “interação mnemônica entre o presente e o passado vivificado” (ALEXANDRE, 2009, p. 68) e, desta forma, reiterar e legitimar histórias. Sobre o corpo negro em performance, ele diz:

Trata-se de um corpo crivado de reminiscências de memória, um lugar de saberes e de identidades que são perpetuados através dos tempos. Esse corpo, como espaço diaspórico, pode, por um lado, ser reportado ao “atlântico negro” e, por outro, é [ou se vê] ressignificado quando se integra ao continente americano e passa a produzir e legitimar a sua cultura. (ALEXANDRE, 2009, p. 104)

Identifico que no *Projeto Córpe* meu corpo, crivado por memórias afro-diaspóricas, cintilou reminiscências de uma identidade negra marcada por contextos de trauma das experiências de exploração, subalternização, marginalização, invisibilidade e desvalorização. São contextos em que fui tratado como objeto dos desejos alheios, ensejos que estabelecem as relações de poder no mundo em que operam sistemas e estruturas de opressão. Identifico que as performances desta trilogia puderam propagar a “recuperação mnemônica e sistematização dos mitos e dos rituais afrodescendentes e afro-brasileiros” (ALEXANDRE, 2017, p. 23), presentes em meu corpo-memória, corpo-documento e corpo-afro-ameríndio.

A narrativa mito-poética da trilogia proposta tem como lugar de gestação memórias tecidas em minhas histórias de mundo. Minha forma de criar e inventar nesse trabalho em processo - *work in process* (COHEN, 2004)<sup>45</sup> foi atravessada pela presença das coisas que estão ao meu redor, poéticas presentes no cotidiano. Os objetos e as afetividades contidas neles foram um alvo de perseguição contínua que, ao longo desse ciclo de oito anos, proporcionaram espirais de camadas discursivas múltiplas entretecidas com as minhas histórias do vivido.

O vivido, se transformado em arte, pode conter lampejos reais e ficcionais que ampliam os modos como uma experiência pode fazer ou não sentido para quem a viveu. O *Projeto Córpe* é um processo enraizado em minhas andanças e movências pelo mundo. Encontrei formas de colecionar e capturar momentos efêmeros de experiências (LARROSA, 2016) no cotidiano, fenômeno de maior investigação poética para mim atualmente. Fui ao longo deste processo fazendo coletas ao acaso, ou não, de sonoridades, imagens, textualidades e materialidades que

---

<sup>45</sup> De acordo com Cohen (2004) o trabalho em processo é uma forma de operar em processos criativos na contemporaneidade de forma não-objetiva e até mesmo inconsciente e aos poucos ir desenvolvendo uma obra, sem a necessidade de já visualizar o fim, mas de experimentar o processo.



revelam as memórias de um corpo-memória-documento ou, como diz Ligiéro (2011), um “corpo história” aterrado entre o vivido, o imaginado e o interpretado.

O vivido é transformado em história, e se selecionarmos, entre os fatos corriqueiros, as passagens que marcaram nosso trajeto ou o trajeto de pessoas conhecidas ou de vultos históricos ou míticos, de quem, por alguma razão desconhecida, nos tornamos, íntimos e conhecedores de segredos como ninguém mais. E pensamos, acreditamos, imaginamos por um segundo e chegamos mesmo a nos transportar a essas realidades, como se estivéssemos realmente vivendo-as, se é que realmente não as vivemos algum dia. Não precisa ser ator, pois, como pessoas comuns, nós mesmos desempenhamos mutuamente vários papéis: o de narrador, o de personagem e o de espectador, num jogo multifacetado em que o vivido, o imaginado e o interpretado se completam num corpo único, que chamo aqui de “corpo história”. Portanto, o “corpo história” se retroalimenta ao mesmo tempo em que vive do seu passado, em constante reação a tudo que percebe ao seu redor; o “corpo da história” é um corpo que vive das relações e interações. (LIGÉRIO, 2011, p. 89-90)

Em meu caso, o “corpo história” também é mapa, documento, marcado por memórias dos processos de colonização e escravização ainda presentes na experiência negra hoje, como diz a intelectual ativista negra Maria Beatriz Nascimento (1942-1995), no documentário *Ôrí* (GERBER, 1989, s.p.)<sup>46</sup>: “A escravidão é uma coisa que está presente no corpo... no nosso sangue, nas nossas veias.” Meu corpo, e ancestralidade negra é marcado por memórias dos atravessamentos territoriais constantes de buscas por pertencimento no mundo. A poética desse trabalho traduz uma retomada às minhas origens ancestrais afro-ameríndias.

Minha presença negra é propiciadora de instâncias performativas que tem como lugar de gestação o acúmulo de experiências vividas, recrutadas desde a minha infância: “Dos fatos contados a meia voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir” (EVARISTO, 2007, p. 19). Memórias do quintal de minha casa e de minha avó materna Anelina Rosa, onde brincava sem me preocupar com as responsabilidades infundas da vida adulta (e desta não possibilidade de se demorar e se perder no tempo). Busco, em minha arte, por reciclar a criança residente em mim. Em meus processos criativos, procuro investigar uma qualidade de presença entre o ser e o representar, numa verdadeira brincadeira mambembe, como um jogo, onde o ser nunca quer deixar de sonhar e esperar um universo melhor, mais honesto, verdadeiro e digno para convivências de presenças, alteridades e existências.

---

<sup>46</sup> *Ôrí* foi lançado em 1989 pela cineasta e socióloga Raquel Gerber. Este filme documenta os movimentos negros brasileiros entre 1977 e 1988, buscando as relações entre Brasil e África, tendo como fio condutor a história pessoal de Maria Beatriz Nascimento, uma historiadora e militante negra, falecida trágica e prematuramente no Rio de Janeiro, em 1995. *Ôrí* no filme também designa a consciência negra na sua relação com o tempo, a história e a memória.

Uma das metodologias para criação destes trabalhos da trilogia é o caminhar, com ou sem destino preestabelecido por diferentes espaços (ambiências). Estas derivas livres em diferentes lugares possibilitaram o encontro com objetos, visualidades, sonoridades, textualidades, corporalidades que formaram as paisagens propostas nos trabalhos do *Projeto Córpe*. A observação do cotidiano foi uma inspiração para a construção narrativa deste processo, através dela fui descobrindo e despertando imagens para compor a poética autoral. Nas manifestações religiosas e de culturas africanas e afro-brasileiras o caminhar se faz caminhando, e nele há muito aprendizado como afirma a encenadora e pesquisadora Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé - nome de batismo nas religiões de matrizes africanas):

Como falam os ebomes (os mais velhos) sobre o Candomblé, o caminho se faz caminhando. O significado de caminhar para a cultura africana e afro-brasileira é muito mais que chegar a algum lugar, atingir um objetivo. É a constatação da aprendizagem no —percurso, ou seja, caminhar é o mesmo que aprender e apreender o percurso. Em muitas circunstâncias, caminhar vale muito mais que o objetivo final; talvez nem se chegue a atingir uma meta almejada, mas na hora do entendimento o que conta é o que o percurso trouxe, o seu legado. (Barbosa, 2016, p. 30)

O aprendizado no percurso como aponta Onisajé (BARBOSA, 2016), levou-me a encontrar com o objeto CPDBT que pela lente da performance foi ressignificado em sentidos multifacetados. Esta materialidade foi escolhida para sintetizar artisticamente os questionamentos levantados nessa trilogia. Queria, inicialmente, fazer uma reflexão sobre os fenômenos decorrentes do sistema capitalista, presentes na modernidade, no progresso e na globalização e como estes subalternizam determinados sujeitos sociais a circunstâncias extremamente instáveis. Minha poética permeou dois lócus de discussão. O primeiro, refletir sobre as questões ambientais, o consumo não consciente de copos plásticos descartáveis, que se transforma em poluição terrestre e marítima; o segundo, de cunho pessoal: as fragilidades de minha existência: um homem negro e homossexual que sofre discriminações generalizadas.

Os plásticos advindos do petróleo, recurso não renovável, foram criados para promover o bem-estar social, garantindo mais conforto e praticidade para humanidade. Porém, hoje, congregam um grande problema ambiental por demorarem de 100 a 400 anos para se decompor no ambiente. Eles são altamente maleáveis e podem ser moldados em qualquer forma ou tamanho e com densidades capazes de carregar diferentes conteúdos. Contudo, os plásticos são pouco recicláveis e possuem uma durabilidade que representa hoje um grande “monstro” para a sustentabilidade ambiental, pois são pouco biodegradáveis. Há ainda poucas soluções para os destroços que essa materialidade vem causando pela acumulação de lixo e

poluição no planeta. Para além disso, muitos estudos apontam os prejuízos da ingestão de plástico e microplásticos por espécies de animais marinhos e terrestres que acabam chegando na humanidade pelos processos da cadeia alimentar.

Ao longo do processo criativo *Projeto Córpe*, percebo que fui me tornando negro (SOUZA, 2021), tomando consciência étnico-racial, passando a perceber e compreender o racismo e branquitude como fenômenos centrais para a expansão capitalista afetando diretamente na vida e existência de pessoas pretas, tornando-as mais vulneráveis perante ao sistema. Os copos brancos passaram a figurar outros sentidos simbólicos em minhas ações performativas para além da questão ambiental. Comecei a empreender uma temática que pudesse inferir questionamentos relacionados ao meu ser no mundo que sofre constantemente racismo e homofobia. Segundo Martins:

O racismo, em suas variadas práticas, instaura a violência da segregação, da discriminação, da marginalização econômica e social, dos tabus sociais estéticos. E produz, perversamente, na mente do sujeito violentado, um efeito autodestruidor: a interiorização de uma linguagem que justifica essa violência, pois representa o sujeito marginalizado como antônimo e inverso do que se elege em paradigma humano. A interiorização da imagem viciada molda a imagem que o sujeito constrói de si mesmo e funda as relações entre o sujeito e seu corpo, metonímia de sua raça. (MARTINS, 1995, p. 144)

No processo criativo, ao experimentar incessantemente possibilidades de interação com a materialidade dos copos, fui descobrindo possibilidades de acoplá-los ao meu corpo negro que apontaram processos de mascaramento (COSTA, 2015). Como extensões do meu corpo, os CPDBT geraram a criação de máscaras de figuras monstruosas e grotescas que denunciam o racismo presente em minha experiência biográfica. As máscaras criadas funcionaram como importantes dispositivos disparadores da performance negra, como aponta Rogério Lopes da Silva Paulino, em sua tese de doutoramento intitulada *O ator e o folião no jogo das máscaras de Folias de Reis*: “Máscaras que a cada momento me permitiram ver e ser visto de diferentes maneiras, num jogo de perspectiva em que os pontos de vista se alternavam de acordo com a maneira em que me posicionava em cada um dos diferentes contextos e circunstâncias de trabalho” (PAULINO, 2011, p. 32).

Figura 5 – Fotografia de Carol Vilela do processo criativo do trabalho Ex-Tintos na Sala Preta do Curso de Teatro (UFMG), em 2017. Artista: Rodrigo Antero.



Fonte: Arquivo Pessoal

Afinado com as questões do filósofo e psiquiatra martinicano Frantz Fanon (1925-1961), em seu livro *Pele negra máscaras brancas* (FANON, 2008), publicado a primeira vez em 1952, um clássico do Movimento Negro no mundo, percebo que vivia escondido atrás de uma “máscara branca” que negaria a própria identidade negra, por falta de consciência étnico-racial. Temos ainda, no Brasil, uma criação familiar e educação sociopolítica alheias ao verdadeiro problema do homem negro e da mulher negra, nas quais discute-se muito pouco ainda sobre os impactos do par relacional racismo e branquitude na constituição psíquica destes indivíduos. Hoje, compreendo que o racismo e a branquitude se inter-relacionam e são indissociáveis. O racismo é um problema criado por pessoas não racializadas. E se faz fundamental responsabilizar a branquitude como agente causal do racismo, algo que por muito tempo não era visibilizado em estudos e pesquisas étnico-raciais (BENTO, 2022).

Os mascaramentos brancos em minha performance surgiram como reflexo de um não saber sobre o que é ser negro, pela falta de um distanciamento crítico em relação a este par racismo e branquitude, fenômenos estruturais que impedem a emancipação de pessoas pretas. Em minha trajetória artística, ao passar a ocupar espaços privilegiados, produtores de uma arte elitista branca (mantidos majoritariamente por pessoas não negras), passei a reproduzir um modo de viver distante da negrura pertencente ao arcabouço de minhas ancestralidades.

Hoje, mais consciente de minha negritude, posso dizer que o *Projeto Córpe* iniciou com traumas vivenciados tanto em relação ao racismo quanto à homofobia, processos alimentados por uma dialética entre ser e não ser, mascarados, nem tão visíveis nem tão perceptíveis, mediante às discriminações de gênero, sexualidade e raça-etnia. Na arte, muitas vezes intuitivamente ou não, mas também pela própria experiência vivida, trazemos questões que fazem parte das maneiras pelas quais nos agenciamos no mundo. Entretanto, mesmo sem tanta consciência do que estava começando a trilhar como uma narrativa própria, considero que as questões levantadas por este trabalho, desde o início, estavam aliadas a um desconforto que vivo, como parte da população negra e LGBTQIAPN+, negligenciada e alijada de seus direitos civis e humanitários.

Fanon inicia sua narrativa em *Pele negra máscaras brancas* perguntando: “O que quer o homem negro?” Hoje, percebo como essa pergunta atravessa, não só o *Projeto Córpe* mas toda a minha existência e experiência de vida. Segundo Fanon: “Há uma zona de não-ser, uma região extraordinariamente estéril e árida, uma rampa essencialmente despojada, onde um autêntico ressurgimento pode acontecer” (FANON, 2008, p. 26). Vivo, refletindo sobre essa zona de um possível “não-ser”. Ser negro e gay ainda é uma condição exposta às mazelas dos

processos da colonização e escravização de seres humanos reverberados socialmente, resultando em uma grande “alucinação” (FANON, 2008) das pessoas negras, nas relações de convívio e nos modos de ser, estar e vivenciar o mundo. Não se trata de uma questão individual da pessoa negra em si, mas de uma patologia social propagada coletivamente. O problema é complexo, acarretando experiências traumáticas às pessoas negras que se percebem inferiores em relação às pessoas brancas. Muitas vezes, as pessoas negras inconscientemente ou conscientemente vivem o dilema de se “branquear” ou apagar seus traços fenóticos, culturas, e posicionamentos políticos como reflexos de um modo de ser de um povo colonizado.

Há, na *Weltanschauung* de um povo colonizado, uma impureza, uma tara que proíbe qualquer explicação ontológica. Pode-se contestar, argumentando que o mesmo pode acontecer a qualquer indivíduo, mas, na verdade, está se mascarando um problema fundamental. A ontologia, quando se admitir de uma vez por todas que ela deixa de lado a existência, não nos permite compreender o ser do negro. Pois o negro não tem mais de ser negro, mas sê-lo diante do branco. Alguns meterão na cabeça que devem nos lembrar que a situação tem um duplo sentido. Respondemos que não é verdade. Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica. De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta. (FANON, 2008, p. 103)

O *Projeto Córpe* foi a maneira encontrada para “subir em cima das próprias pernas” e, com autonomia criativa, compor narrativas autorais, a partir do meu lugar de enunciação. Percebo que com o passar do tempo neste *work in process* (COHEN, 2004), deixei de representar o papel de um homem negro e homossexual para ser um homem negro e homossexual que não representa um papel e simplesmente é o que se é: eu mesmo. Este processo criativo é um manifesto, uma “revolução”, para expurgar o acúmulo de memórias de agonias, tristezas e raivas contidas nas experiências cotidianas de racismo: “não apenas como reencenação de um passado colonial, mas também como uma realidade traumática, que tem sido negligenciada” (KILOMBA, 2019, p. 29).

## 1.7 Metodologia de Escrevivências

A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.  
(Conceição Evaristo)

As notações no diário de artista-pesquisador sobre o vivido e sobre os avessos do bordado da poética autoral, desvelaram outras questões sobre o processo criativo, muitas delas,

não reconhecidas por mim, principalmente em 2014, quando comecei a tecer essa grande rede de encruzilhadas (MARTINS, 2002; 2021) fabuladas entre vida e arte. Fui identificando e refletindo sobre as idiossincrasias presentes nas éticas, estéticas e políticas permeadas em minhas histórias de mundo. Acabei por me aproximar da noção de Marina intitulada: “poética própria” (MACHADO, 2015). Essa noção me pareceu favorável para pensar os modos de fazer por mim sonhados, criados, inventados e conquistados nesse processo criativo autoral.

Considero a poética própria a marca de nossa personalidade; traduz modos de ser, estar e fazer que nos delineiam, que nos deixam à vontade, perante os quais podemos dizer: neste campo, “estou sendo eu mesmo”. Assim, há “poética própria” nos modos de expressão, de caminhar na rua, de cozinhar ou lavar louça, de brincar e de não brincar, de amar e ser amado... (MACHADO, 2015, p. 64)

Para compreender o fenômeno aqui discutido, escolho adjetivar de poética própria negra, para partir deste lugar de enunciação: uma dramaturgia ancorada em um modo de ser e estar no mundo. Segundo Alexandre (2009), as dramaturgias a partir dos lugares de enunciação negra revelam os contextos dos discursos da performatividade. Adjetivo-a desta forma, por se tratar de uma *poiesis* que, necessariamente, pela vida mesma, me convocou a agenciamentos outros, a partir das interseccionalidades de raça, gênero, sexualidade e classe que me são próprias. Narrativas ou contra narrativas ainda permeadas por atos de sobrevivência e (re)existência de um corpo-território em busca por pertencimento. Um trabalho que estabelece outros regimes de presença através de uma conspiração ativista, uma dimensão artístico-política, realizada em um âmbito que implica indignações com as estruturas vigentes normatizadas e normalizadas.

Quando redefini o fenômeno de estudo dessa dissertação recebi uma nova sugestão de Marina na orientação. Ela me fez um convite para entrar em contato com as escrituras de Conceição Evaristo, modo de escrever por ela criado e inventado. Ler a literatura, contos, poemas e textos acadêmicos desta magnífica escritora negra foi uma maneira de me reconectar com meu corpo, identidade e ancestralidades negras e indígenas. Os textos de Evaristo, como reflexos da realidade das pessoas pretas no Brasil, demonstram ficções que escancaram o passado colonial e escravagista que carregamos. Os gestos e atitudes de subserviência à resiliência das personagens negras de Evaristo, sujeitas ao racismo e aos processos de “embranquecimento” socioculturais, me convocaram a transformações existenciais significativas nos modos de olhar para a própria produção artística.

Evaristo diz que escreve suas ficções a partir do olhar para situações cotidianas que dizem respeito da sua experiência de vida enquanto mulher negra na sociedade brasileira.<sup>47</sup> Experiências individuais e coletivas, marcadas pela vida da população negra, seja por homens, mulheres ou crianças. Evaristo, em suas narrativas, adiciona traços biográficos de uma vivência feminina e negra e explicita críticas e reflexões sobre um olhar racista e discriminatório em relação às pessoas negras no Brasil.

Como a ficção, ela não tem esse compromisso com a verdade. E como também o discurso ficcional, no caso desta literatura que nós criamos. Esse discurso ficcional (pausa). Ele chega, justamente (pausa), cobrindo certa lacuna. O que a história não nos oferece. Eu tô falando história ciência. O que a história não nos oferece, a literatura (pausa). Ela pode (pausa), ela pode oferecer. Esse vazio histórico. Ele é preenchido pela ficção.<sup>48</sup>

Os textos de Evaristo me retiraram literalmente os “tapetes”, provocando espantos e estranhamentos, desconfortos diversos sobre a realidade mesma, sobretudo, em um momento de pandemia, no qual a fome se alastrou consideravelmente. Estórias (ficções) que falam de Histórias (não ficcionais) sobre os contextos marginalizados e subalternizados das pessoas negras do universo da autora, em grande parte atrelados a situações abusivas de violências física, simbólica e sobre a morte. Personagens como Ponciá Vicêncio, que estão sempre tentando cruzar *angorô* (o arco-íris) em busca de melhores condições de reconstrução da existência preta, a partir de resistências constantes contra as estruturas hegemônicas, driblando a pobreza, a desgraça e a falta de oportunidades, táticas para gingar com os sistemas de poder vigentes que vigoram até hoje pelos resquícios da escravidão.

Através desta sugestão de Marina, ao me aproximar do lugar de enunciação de Evaristo, surgiu minha adesão à “metodologia de escrevivências” para a pesquisa de mestrado. Uma metodologia construída por um processo de escrita em diário como um fenômeno performativo, de uma presença artística, borradas com as experiências do agora evidenciando “os aspectos relacionais entre a escrita e a inscrição do sujeito no discurso que a produz, seja ele de natureza literária, ficcional ou crítica” (BEIGUI, 2011, p. 27). Na medida em que busco escrever sobre memórias para compreender o que se passou, instauro e reinstauro, ao mesmo tempo, novos

---

<sup>47</sup> Fala de Conceição Evaristo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY&t=5s>>. Acesso em: 23 maio 2022.

<sup>48</sup> Trecho transcrito da fala de Conceição Evaristo, no canal do *YouTube Leituras Brasileiras*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY&t=5s>>. Acesso em: 07 jun. 2021.



acontecimentos. Em escritos entre a não ficcionalidade da realidade e a ficção dela, recuperei ou reconstruí meu porvir como memórias futuras.

### **1.8 Desmontagem dos labirintos poéticos do *Projeto Córpe***

Acabei acolhendo a proposição teórico-prática desmontagem, estudada e difundida pela professora e pesquisadora Ileana Diéguez Caballero<sup>49</sup> para desnudar as camadas de minha poética própria negra no *Projeto Córpe*. Esta proposição vem sendo utilizada, sobretudo, por artistas latinos/as americano/as, a partir das décadas de 1980 e 1990, em um fazer artístico de cenas alternativas e independentes. Essa forma de mostrar e demonstrar os trabalhos cênicos e performativos tornou-se uma maneira de explicitar os bastidores das poéticas criativas individuais ou grupais colaborativas.

A desmontagem pode ser compreendida, a partir de Diéguez, como uma “estratégia poética” (DIÉGUES, 2018) de revelação dos caminhos de demonstração das teatralidades. Ela permite uma ampliação dos horizontes criativos e inventivos no que tange diferentes metodologias próprias agenciadas. Assim, a opção de fazer um compartilhamento de uma desmontagem implica empreender um itinerário arriscado, diferentemente daquilo que conhecemos como montagem de espetáculo, de performance, ou mesmo da representação de obras artísticas. Na medida em que se percebe a potência do fazer inventivo proporcionado por esta abordagem, surge uma nova recriação do trabalho, um caminho em processo, sem técnicas, regras, manuais, receituários ou tutoriais de como fazer previamente estabelecidos.

Para Diéguez (2018) não é possível fixar uma desmontagem, nem tampouco existe um método a priori para realizar algo vivo em constante fluxo. Cada qual elege seus modos de fazer a partir de um posicionamento artístico-político. Diéguez nos propõe refletir sobre sistemas estruturais da criação, sem pretensões de perpetuar modelos de valoração do conhecimento. Não se trata de uma simples demolição, ou destruição crítica e negativa do processo. Trata-se, na verdade, da construção de novas pontes para diálogos outros, antíteses complementares “da ideia mesma de montagem, sugerindo apenas as articulações que seguram as arquitetônicas” (DIÉGUES, 2018, p. 14). A desmontagem pode proporcionar um olhar crítico para estas instâncias de poder, às quais uma obra e o sujeito de sua enunciação pertence.

---

<sup>49</sup> Ileana Diéguez Caballero (1961-) é uma pesquisadora e escritora cubana, radicada no México, considerada uma das principais referências do teatro latino-americano contemporâneo.

Trata-se de processos mais próximos às imersões indagatórias, aos acasos e pequenos descobrimentos e de maneira alguma pretendem totalizar a experiência criativa. Não há essencialismos nem pedra filosofal por descobrir. Por isso, fazer e desmontagem de um processo nunca seria a construção de uma hermenêutica feliz nem a confirmação de poéticas de modelo. É muito mais uma problematização meditada – mas necessariamente cálida e de risco – de experiências criativas específicas. (DIÉGUEZ, 2018, p. 12 e 13)

Considero relevante atentar para uma permeabilidade para a aparição de outros discursos não legitimados por tradições europeias e norte-americanas. As desmontagens proporcionam outras investigações em escrituras cênicas e performativas fora dos eixos hegemônicos e a partir de distintos diálogos com questões interseccionalizadas entre raça, gênero, sexualidade, classe e outras: vozes insurgentes e silenciadas historicamente pelos resquícios da colonização, principalmente no continente americano e no hemisfério sul, reflexões artísticas até então pouco exploradas nos territórios privilegiados das artes contemporâneas elitizadas, a partir de diferentes modos de ser e estar no mundo.

A desmontagem em minha pesquisa foi estruturada como uma forma de desnudar, desvelar e revelar parte do “labirinto poético” (DIÉGUEZ, 2018) do *Projeto Córpe*: “Testemunhos, perguntas, reflexões, experiências e nenhuma certeza, nenhum método, nenhum saber a priori.” (DIÉGUEZ, 2018, p. 10). Uma maneira de revelar os labirintos criativos, intuitivos, sonhados, nem sempre planejados, nem sempre almejados, mas orientados pelo desejo da experimentação. Uma maneira de demonstrar pela “lapidação” das palavras, as minhas escrevivências próprias, vozes impregnadas nas embocaduras das memórias presentes da poética autoral: “Sons, palavras dançam na boca da memória” (EVARISTO, 2008, p. 16).

Em minha pesquisa, não me preocupei com o detalhamento exatamente do passo a passo do todo, mas com as articulações fundamentais para o deslocamento da artesanaria criativa. Refleti sobre a razão criadora – sobre os territórios da *poiesis* e de seus lugares de pertencimento e não pertencimento: Como foram estabelecidas tais escolhas, quais implicações ou consequências desvendaram outros caminhos? Quais os dispositivos e mecanismos de composição foram utilizados para desenvolver a dramaturgia e o discurso poético?

A desmontagem elaborada foi pensada como uma metalinguagem, na medida em que interpôs uma nova criação em outra criação. Ao penetrar os caminhos de minha poética própria negra e “tornar visíveis as filosofias da (de)composição” (DIÉGUEZ, 2018, p. 19) fui me permitindo destecer a rede de encruzilhadas (MARTINS, 2002; 2021). No processo de desmontar as obras do *Projeto Córpe*, me autorizei a me perder no nada por vezes, contemplando o vazio simplesmente, respirando... e recriando um outro processo.

Por tratar-se de uma desmontagem de performances negras autorais, senti necessidade de dialogar com um/uma pesquisador/a que possuísse um lugar de enunciação parecido ao meu de pessoa preta. Marina acolheu minha proposta e fomos em busca de alguém que poderia trazer este olhar para me provocar. No ano de 2022, passei a contar com a colaboração do co-orientador Rogério Lopes da Silva Paulino<sup>50</sup> (professor do Teatro Universitário e do PPG-Artes da Escola de Belas Artes da UFMG) em minha pesquisa. O artista-professor-pesquisador Rogério tem em seu escopo de pesquisa trabalhos que discutem a questão da negrura no teatro e nas culturas populares e as noções de máscara e mascaramento, muito presente em meus trabalhos na trilogia. Mesmo chegando no processo final deste estudo, ele trouxe como provocador contribuições significativas para a pesquisa que apontaram alternativas para olhar vivamente para a desmontagem que já estava em andamento junto à Marina.

Cada capítulo da dissertação refere-se a uma obra da trilogia *Projeto Córpe: Projeto Servir; Ex-Tintos e ex-tinto*. Nos três capítulos desta árvore-pesquisa descrevo intencionalidades inventivas e caminhos que descobri ao longo do percurso de cada processo criativo, os motivos disparadores para a composição das obras, como cada uma delas foi se desdobrando, religando as camadas discursivas e interpretativas que formaram a tecitura dramaturgica.

O primeiro capítulo *Projeto Servir: experimentos poéticos em saudação aos ancestrais negros e negras* trata-se das raízes da trilogia, de como iniciei a poética própria negra inspirado em meu pai, Otacílio Antero, e nas pessoas negras da minha família que sempre precisaram de subempregos para a sobrevivência. Este trabalho refletiu minha atuação como artista preto em um mercado de trabalho em dança que perpetua cotidianamente discriminações raciais.

O segundo capítulo *Ex-Tintos: em busca de uma dramaturgia autoral* trata-se do tronco da trilogia. Foi o meu TCC, no curso de graduação em Teatro da UFMG, orientado pela professora Graziela Corrêa de Andrade e criado conjuntamente com a artista da dança Carol Vilela tendo a colaboração de Sinara Teles na encenação e Gustavo Felix na trilha sonora. Busquei desenvolver uma escrita dramaturgica própria e colaborativa. Tínhamos como principal temática a extinção: questionamentos acerca da acumulação excessiva de plásticos no mundo e reflexões sobre a extinção de algo ou alguém no âmbito das relações humanas na contemporaneidade. Esse processo culminou na criação de uma instalação visual, plástica, sonora e sensorial que chamamos de oceano-mundo-branco.

---

<sup>50</sup> Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/7138712663043843>>. Acesso em: 17 jul. 2022

O terceiro capítulo *Ex-Tinto: habitando a máscara* são os galhos da árvore repleta de folhas, trata-se de uma performance de mascaramento (me embalei em um invólucro repleto de CPDBT) que denuncia os processos de embranquecimento pelos quais passam pessoas racializadas. Ao longo da narrativa, propus uma travessia de renascimento de um ser-memória-negra ancestral. A partir de minha experiência biográfica, queria escancarar processos de genocídio e extermínio em massa de existências pretas, indígenas e homossexuais que são aniquiladas pelo racismo e homofobia no mundo.

Esta árvore-pesquisa almeja contribuir para o campo das poéticas autorais negras, estudos a partir deste lugar de enunciação ético, estético e político e através das minhas narrativas autobiográficas partilhar uma experiência artística viva que gerou muitas reflexões críticas no diálogo contextual possibilitado pela performatividade preta.



**das raízes...**

## 2 CAPÍTULO 1 – PROJETO SERVIR: EXPERIMENTOS POÉTICOS EM SAUDAÇÃO AOS ANCESTRAIS NEGROS E NEGRAS

Sempre servidor  
Sempre obsequioso e sorridente  
Eu nunca roubar, nunca mentir  
Eternamente y'a bom banaina.  
(Frantz Fanon)

A primeira vez que compartilhei o *Projeto Servir* (2014)<sup>51</sup> foi na Mostra Coreográfica Levearte, no auditório da Reitoria da UFMG, realizada no dia 15 de maio de 2014, organizada pelos/as estudantes do curso de Licenciatura em Dança da UFMG para celebrar o Dia Internacional da Dança. Compartilhei o solo como uma dança contemporânea, permeada por aspectos referentes à dança-teatro<sup>52</sup>, numa perspectiva de imbricamento de linguagens artísticas, lançando mão dos recursos teóricos e conceituais que tinha até aquele momento. Trabalhei com imagens que concretizavam, simbolicamente, meus questionamentos a partir de acontecimentos ocorridos em minha trajetória entre arte e vida que relatarei mais adiante.

A partir do primeiro compartilhamento do trabalho na Mostra Coreográfica Levearte, dei continuidade ao processo em diálogo com duas disciplinas que fiz simultaneamente sobre a arte da performance, no segundo semestre de 2014, na Licenciatura em Dança da UFMG. No curso de Dança fiz a disciplina “Dança contemporânea II: performance” com as professoras Raquel Pires Cavalcanti e Graziela Corrêa de Andrade; e no curso de Artes Visuais fiz a disciplina “Tópicos em artes plásticas – performance: estudo e arte” com o professor Marcos César de Senna Hill<sup>53</sup>. Nessas disciplinas, pude ter contato com referenciais como Richard Schechner (SCHECHNER, 2003), Roselee Goldberg (GOLDBERG, 2006), Renato Cohen (COHEN, 2013), Jorge Glusberg (GLUSBERG, 2013) e Eleonora Fabião (FABIÃO, 2008; 2013) que embasaram minha práxis para criação da poética autoral em *Projeto Servir*. Fundamentado por estes referenciais nas disciplinas mencionadas, comecei a refletir o trabalho não só como uma dança contemporânea, mas como uma performance na qual eu não estaria mais fazendo um personagem ou representando um papel, mas estaria sendo eu mesmo em uma

<sup>51</sup> Para uma pequena amostra em vídeo de registro do processo criativo do trabalho, acesse o link: [https://youtu.be/24H\\_Vo7eLRM](https://youtu.be/24H_Vo7eLRM)

<sup>52</sup> A expressão dança-teatro (tradução da expressão alemã "Tanztheater") foi usada por Rudolf Von Laban para descrever coreografias que incorporavam movimentos do cotidiano e movimentos abstratos em uma forma narrativa. O conceito tem origens na Alemanha, no Folkwang Tanz-Studio, criado por Kurt Joos no final da década de 1920. A partir da década de 1970, teve a coreógrafa alemã Pina Bausch como principal expoente. Disponível em: <http://www.andarilho.net/2009/12/o-que-e-danca-teatro.html>. Acesso em 10 de junho de 2022.

<sup>53</sup> Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2263233359051121>. Acesso em: 17 jul. 2022

ação ética, artística e política, buscando friccionar minhas relações com outros seres humanos no mundo.

Chamei o trabalho de *Projeto Servir*, nele me interessava questionar as relações trabalhistas do ponto de vista da exploração capitalista. Como nos alerta Fanon (2008) o servidor ou a servidora figuram funções inferiorizadas, a partir dos sucessivos processos de servidão compulsória, pela garantia de sua sobrevivência. São serviçais escravizados/as invisibilizados por um sistema desonesto, corrupto e injusto que os/as torna “bananas” ou “capachos”, subservientes, sem direito a fala e a qualquer questionamento. O assombro de perder o emprego e, conseqüentemente, a garantia da sobrevivência própria e dos familiares censura e paralisa a população mais pobre impedindo-a de se manifestar contra as estruturas hegemônicas incongruentes.

Tinha inicialmente a ambição de criar uma série de experimentos que comporia várias micro performances acerca do signo CPDBT. Passada essa mostra, ao conversar com pessoas do público que fruíram o trabalho, decidi continuar investigando aquela materialidade para entender como poderia desenvolver um processo criativo autoral. Consegui criar apenas dois experimentos, que receberam os seguintes nomes: *Projeto Servir: Experimento 1 – Riso Perplexo* e *Projeto Servir: Experimento 2 – Grito perplexo*.

## **2.1 Projeto Servir: Experimento 1 – Riso Perplexo**

Pensei em realizar essa performance, prioritariamente, em espaços de alimentação, lugares onde identificava que a ação do descarte de copos acontecia de forma desequilibrada. Esses experimentos foram feitos nas cantinas das Escolas de Belas Artes e Letras da UFMG, e estavam vinculados a trabalhos realizados para as disciplinas de performance mencionadas. Este primeiro experimento foi inspirado em meu pai, Otacílio Antero, um homem negro, pobre, garçom, hoje com 61 anos de idade, que dispõe de dificuldades para andar e trabalhar, em função de um desgaste articular que adquiriu no joelho ao longo da vida, que faz com que ele caminhe arrastando a perna direita. Nesse primeiro experimento, me amparei em três ações básicas que surgiram a partir das observações dele em sua ação cotidiana de garçom: caminhar, sorrir e conversar. Elas orientaram a elaboração de um simples roteiro dramaturgico. Meu pai é um homem que adora se comunicar com pessoas. Identifiquei que a profissão de garçom proporcionou a ele muitas interações sociais com diferentes públicos de lugares diversos.

Apesar do cansaço nesse serviço e da questão articular de seu joelho direito, percebia que ele se sentia satisfeito com o trabalho e conseguia tirar prazer em seus afazeres como

garçom. Conversar e trocar conhecimentos com públicos heterogêneos lhe trazia júbilo, deixando seu trabalho menos difícil e pesado fisicamente. Ao servir as pessoas, em seu trabalho, ele estava sempre sorrindo. O riso era um gesto de abertura para o diálogo, para a conversa, para a relação, e, dessa maneira, estrategicamente, ele conseguia que algumas pessoas o tratassem melhor (de forma menos excludente) e, em alguns casos, sorrir era a forma de ele puxar pequenos bate-papos, por exemplo, sobre futebol, assunto que ele tanto adora e ama.

A ação de caminhar a partir de seu esforço corporal, aos poucos, foi tomando uma proporção gigante na composição do *Projeto Servir*. Contidos nesse gestual, estavam também os esforços de meu pai, em prol de minimizar as questões financeiras difíceis em nossa casa, e poder oferecer à família o melhor que ele podia. Segundo Paulo Nazareth, artista visual e performer, no vídeo *Afro Transcendence Webserie*: “O poder caminhar, o poder andar é muito forte. É um poder!”<sup>54</sup> O poder andar como uma ação corporal aparentemente básica, mas ao mesmo tempo complexa e refinada, tornou-se um ato de resiliência, resistência e persistência nessa performance. Não necessariamente para “representar um personagem” baseado em meu pai e no que ele vivenciava mas, para que, de alguma forma, eu pudesse recuperar a partir da performance minha integridade negra: “Tomo esta negritude e, com lágrimas nos olhos, reconstituo seu mecanismo. Aquilo que foi despedaçado é, pelas minhas mãos, lianas intuitivas, reconstruído, edificado.” (FANON, 2008, p. 124)

Comecei a refletir sobre a ação de caminhar como um modo de preparação da minha presença para atingir o estado corporal e espiritual que eu queria alcançar nesse processo. Sempre começava caminhando solenemente, equilibrando e sustentando a coluna de CPDBT e, ao encontrar as pessoas, meu andar ia alterando e ganhando outras dinâmicas de tempo e qualidade de movimento, de forma que pudesse coabitar o ritmo ou o tempo-espço dos ambientes de acontecimento da performance. A sustentação e equilíbrio da coluna de copos também era outro desafio corporal que a obra impunha como resistência física para mim. Durante o trabalho, intencionava vivenciar situações de exaustão e desconforto físico, tais quais eu imaginava quando via meu pai trabalhando nas festas e outras celebrações diversas. Então, carregar a coluna com os braços abertos contra a gravidade em um longo período era extremamente cansativo e desgastante corporalmente.

De acordo com Cohen: “Esse caráter autoral do atuante e o imbricamento dos contextos de vida e ficção no roteiro/ “dramaturgia” são axiomáticos na criação do *work in process*”

---

<sup>54</sup> Fragmento de fala. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aFA5A21E6HA&t=29s>>. Acesso em: 18 set. 2021.



(COHEN, 2004, p. 82). Para os dois experimentos criados em *Projeto Servir* escrevi roteiros dramaturgicamente simples para orientar minhas ações. Esses roteiros foram escritos com base no conceito de “programa performativo” da artista e pesquisadora Eleonora Fabião para a realização de uma intervenção em espaços públicos: de alimentação e de passagem de transeuntes. Esses roteiros programavam o que eu iria desempenhar na performance, eram como mapas localizadores de minha trajetória no espaço, descrevendo basicamente quais ações eu iria executar e desenvolver em cada experimento. Ao mesmo tempo eram estruturas intervalares, intencionalmente porosas ao encontro, para possibilitar que, nos ambientes, eu pudesse ser atravessado pelas energias e presenças das pessoas, dos espaços, dos objetos e até das adversidades nos locais de acontecimento das performances. A partir dessa estrutura eu podia criar possibilidades de diálogo, improvisação e ativação das experiências performativas.

Fabião (2008) pensa as performances como passíveis de programas, ações meticulosamente calculadas, conceitualmente organizadas e que se aproximam da atividade improvisacional, na medida em que nem sempre podem ser ensaiadas por não termos controle do momento efêmero. Para a autora “[...] o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (FABIÃO, 2008, p. 04). O performer cria um programa e se organiza para realizá-lo. Todavia, pode acontecer de, quando o programa for colocado em ação, ser também desprogramado pelo próprio encontro com o público no ato, circunstância e meio de acontecimento da performance.

Segundo Fabião, um programa é um ativador de experiências. A experiência, por sua vez, é a ação em si mesma. O programa apenas prepara-nos para lidar com a imprevisibilidade, o ineditismo temporal, desafios, como aprendizagem por tentativas e ritos de passagem. A experiência é necessariamente transformadora e determina um corpo antes e depois dela, essas transformações, obviamente, são relativas e variadas de acordo com cada indivíduo (FABIÃO, 2008). Desse modo, por mais que tentemos imaginar como vai ser uma performance, só saberemos o resultado promovido por ela no momento do acontecimento, através do que ela ativa em nossos corpos e presenças compartilhadas.

O roteiro que escrevi delineava o que eu queria desenvolver para interação com o público passante dos locais e espaços onde a performance iria se estabelecer. Segue o roteiro:

*Um homem carrega uma coluna de copos descartáveis brancos empilhados sorrindo e conversando com as pessoas ao seu redor. Em determinado momento, ele se senta em algum*

*lugar do espaço, ajeita a coluna de copos entre as pernas e começa a jogar para o alto e em diferentes direções todos os copos da coluna. Pausa longa. Silêncio. Inicia-se um estado de riso. Perplexo. Ele ri durante um tempo prolongado sem parar, até chegar a um estado de transe, exaustão e esgotamento. Ao final desta ação, ele levanta-se e começa a recolher os copos no chão pedindo ajuda para as pessoas ao seu redor. Enquanto recolhe os copos, conversa com elas sobre o acontecido. Então, ele vai embora.*

Figura 6 - Fotografia de Projeto Servir: Experimento 1 – Riso Perplexo (fotógrafo desconhecido) na cantina da Escola de Letras da UFMG, em 2014. Artista: Rodrigo Antero.



Fonte – Arquivo Pessoal

Logo após a ação de desmantelamento da coluna de CPDBT, iniciava um estado de riso. Eu me lembro que no primeiro momento as pessoas que estavam fruindo o trabalho, muitas vezes, riam comigo e de mim. Com o passar do tempo, na experiência de dilatação do tempo da ação, a expressão das pessoas ia mudando, e de um estado cômico passavam para um estado aterrorizante ao presenciar àquele homem negro vestido de garçom rindo demasiadamente, e ao mesmo tempo agonizando. Em meus intuitos de ativar uma experiência relacional com o público, queria me camuflar no ambiente de acontecimento da performance, gerando dúvidas nas pessoas passantes se eu era ou não um garçom, pois a maneira como carregava a coluna de CPDBT era um tanto quanto inabitual. O estranhamento para aquele ser trajado de garçom realmente apareceu. Consegui perceber isso a partir das conversas que eu fazia com o público, que, instigado, perguntava com frequência se eu realmente era “um garçom de verdade” ou se aquilo que eu estava fazendo era “uma peça de teatro”.

Essa ação era um pretexto para conversar com as pessoas passantes sobre o descarte dos plásticos, sobre a urgência de construirmos outros agenciamentos mais ecológicos e menos poluentes, sobretudo em relação aos copos plásticos descartáveis poluindo os oceanos, também criei pontes para discutir sobre o assunto da descartabilidade nas relações humanas na contemporaneidade. A primeira leitura que o público trazia de minha ação era a questão ambiental. Uma vez, na cantina da Escola de Letras da UFMG, uma mulher passante me insultou, gritando: “A troco de quê e de quem é essa performance?” Ela realmente ficou muito irritada com a quantidade de CPDBT que estava sendo utilizada na obra. Contudo, ela não se dispôs a conversar comigo, e sua interação com a obra aconteceu nitidamente pelo incômodo com a proposta.

Embora eu trouxesse nas conversas a questão sobre corpos e subjetividades descartáveis no contexto das relações sociais dentro das dinâmicas perversas do capitalismo, as pessoas pareciam não compreender. Aos poucos e nas conversas com o público transeunte, essa problemática ia surgindo e se constituindo a partir das perguntas que fazia, gerando outras camadas discursivas. E mesmo se tratando de um homem negro, caracterizado de garçom, em um emprego subalternizado, percebia poucas reflexões em torno das questões étnico-raciais. Há ainda muita negação ao racismo no Brasil e falta de letramento racial para compreensão do que poéticas negras engajam política e artisticamente, como podem provocar ações antirracistas de educação para emancipação dos sujeitos pretos e de conscientização racial.

No *Projeto Servir – experimento 1: riso perplexo* investiguei um estado de transe por meio do riso. Pesquisei uma corporeidade que pudesse emitir através do riso compulsivo:

trepidações, vibrações e tremores sonoros no/com o corpo. Desejava desenvolver uma grafia corporal e visual, que no encontro com o público, provocasse reações sinestésicas nas pessoas. A ideia de trazer esse estado também veio das observações de meu pai, de seu sorriso largo, vibrante e desmedido. Passei a experimentar um estado corporal, no qual eu ria durante um longo período. Perguntava-me: “Como o riso poderia ao longo de um tempo dilatado provocar diferentes fisicalidades e estados corporais em transe? Um riso mecânico experimentado em exaustão, poderia reconfigurar diferentes estados de humor, mas também de trauma, de medo?”

Em minhas experiências, percebi que o riso foi válvula de escape: uma maneira de resvalar a dor, rir da própria desgraça, dos desesperos, dos sufocos e evocar, através de uma corporalidade estranha, formas de libertação das angústias e sofrimentos traumáticos vividos. Propunha um riso perplexo, atônito, carregado de ambiguidade que pudesse possuir uma multiplicidade de sensações: do tédio à desobediência, da indignação à felicidade, da insatisfação à alegria. Durante o riso perplexo, investigava desde um riso feliz a um riso irônico, passando pelo sarcasmo, o riso pelo riso e até a tristeza e o choro.

Em meu diário de artista-pesquisador, já no mestrado, ao relatar a performance, escrevi no dia 21 de maio de 2021, o seguinte texto: *riso como deboche – perplexo – afronte através da gargalhada – inverter as lógicas coloniais de tempo e espaço. pensar em alegrias castradas – deleitar entre a tristeza e o júbilo. riso excitante, libidinoso, que escapa quando menos percebemos, um estado de corpo e presença. uma presença do riso. riso ambíguo que é choro e grito ao mesmo tempo, transgressão às minhas memórias passadas, presente e futuras das experiências cotidianas com o racismo e com a branquitude.*

Tomado por um estado de embriaguez cômica, aos poucos o riso ia construindo uma situação perplexa e desconcertante: “Alia-se ao jogo da duplicidade um profundo sentimento da comicidade irônica, marca recorrente na mentalidade afro-americana, que traduz um modo peculiar de ver e de ser” (MARTINS, 1995, p. 54). O riso perdia o tom da graça e transformava-se em desgraça: medonho, espantoso e pavoroso. Ao forçar um riso mecânico babava, suave e, às vezes, chorava...

Figura 7 - Fotografia de Ramon Brant Projeto Servir: experimento 2 – O grito no Festival Curta Dança, realizado no Espaço Aberto Pierrot Lunar, em 2015. Artista: Rodrigo Antero.



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 8 - Fotografia de Ramon Brant Projeto Servir: experimento 2 – O grito no Festival Curta Dança, realizado no Espaço Aberto Pierrot Lunar, em 2015. Artista: Rodrigo Antero.



Fonte: Arquivo Pessoal

## 2.2 Projeto Servir: experimento 2 – O grito

Já o segundo experimento foi pensado como uma ação performática para espaços de caixa fechada, alternativos ou não, como teatros ou galerias para que eu pudesse ter uma inserção em festivais e eventos, independentes da relação com a universidade. Apresentei esse experimento pela primeira vez na abertura da exposição *Deriva 9: de nós ou de naus*, no Centro Cultural UFMG, com curadoria de Marcos Hill, de 31 de outubro a 23 de novembro de 2014.

Compartilhei-o também no Restaurante Universitário Setorial I da UFMG e no Festival Curta Dança, projeto idealizado pela Cia Pierrot Lunar, no Espaço Aberto Pierrot Lunar, no dia 14 de março de 2015.

Para este trabalho, convidei Gustavo Felix, um compositor, multi-instrumentista e educador musical para me acompanhar ao longo da performance, criando um diálogo sonoro com minha ação corporal. Busquei por desenvolver uma dança desobediente, por meio de uma corporeidade insurgente, revoltosa e rebelde. Rasurava, através dos movimentos, os códigos coreográficos presentes em meu arquivo corporal. Elegi uma sequência de movimentos do trabalho *Contracapa* (criação 2009) – de Cassilene Abranches (bailarina e coreógrafa) que havia dançado no BJPA e me utilizei da repetição dessa sequência até transformá-la radicalmente, borrando e manchando as estruturas coreográficas presentes nela, como diz o poeta Manoel de Barros: “Repetir repetir – até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo.” (BARROS, 2016, p. 16) Fazia uma dança satírica, sarcástica e exaustiva que finalizava com um grito extenso e prolongado. Depois caía no chão e ficava deitado, estendido e exposto como um *córpe* (corpo-copo-descartável) por mais de uma hora. A ideia era debochar da mecanização dos procedimentos coreográficos já dançados por mim ao longo de minha trajetória em alguns grupos e companhias de dança e romper com a docilidade de um corpo que foi adestrado por padrões tecnicistas de uma dança ocidentalizada (branca).

O *Projeto Servir: Experimento 2* possuía uma proposta interativa com o público que podia manipular e se relacionar com os CPDBT e meu corpo jogado no chão, estirado como “um objeto”, ressaltando a condição de “coisificação” atribuída aos corpos negros na sociedade racista brasileira. Eu me lembro que na noite da exposição *Deriva 9: de nós ou de naus*, um grupo de crianças presentes, começou a reunir os copos no entorno de meu corpo, fazendo o contorno dele no chão, criaram tipo “um muro ou castelinho” de copos em minha silhueta.

Em muitos desses experimentos consegui atingir um estado de invisibilidade. Passado algum tempo deitado no chão, minha presença no espaço era esquecida pelas pessoas em decorrência dos outros acontecimentos nos locais. Por isso não esqueço o dia em que as crianças

interagiram comigo. Foi uma experiência muito significativa, elas me acolheram, me respeitaram e tiveram a sapiência de não negligenciar aquele corpo preto estendido no chão, tal qual aconteceu com a maioria dos adultos. Para as crianças eu não era inexistente, elas participaram do trabalho de forma muito afetuosa e generosa.

Além da coluna de copos, trouxe no experimento mais dois objetos para compor a caracterização do garçom. Em um de meus braços, em meu punho havia um pirex de louça pregado com durex que remetia ao meu pai que, com o tempo, também começou a desenvolver uma tendinite no braço em função do trabalho repetitivo e peso das bandejas que carregava para servir as pessoas. O pirex era importante, pois trazia uma qualidade de risco para a performance de movimentos; caso quebrasse, poderia cortar meu pulso. Ele proporcionava um estado de risco, atenção e tensão corporal interessante para a construção narrativa da obra.

Durante o trabalho, alguém da produção passava para o público um vidro contendo gordura (banha de carne) dentro. Este signo materializava os excessos e extremismos consumistas presentes no modo de viver capitalista. O vidro simbolizava o excesso de toxinas que adquirimos em nosso organismo pelo consumo de muitos alimentos industrializados que aumentam os tecidos adiposos no corpo humano. O vidro era um objeto artístico repugnante, passado de mão em mão pelas pessoas do público durante a ação performática, que causava repúdio e “até enjoou”, como relataram algumas pessoas ao presenciarem o trabalho. Consegui, através dele, apontar o quanto nos perdemos de nós mesmos e mesmas e de nossas conexões com o próprio corpo, a espiritualidade e os autocuidados por meio das maciças lógicas a favor do capital. Era mais uma crítica sobre a negação da condição humano-ambiente e humano-natureza imposta na contemporaneidade.

Também investiguei um estado de transe nesse trabalho, desta vez, por meio do grito. No diário de artista-pesquisador, no dia 21 de maio de 2021, escrevi: *Um corpo que grita! O grito pelo grito, o grito como caos, o grito pela sobrevivência, existência e reexistência. O grito como ecos de arquivos sonoros, latentes por socorro*. Pesquisei como um corpo sonoro poderia provocar vibrações no espaço e como este mesmo som rebateria de volta para o corpo. Em uma experiência de fisicalidade, queria provocar o ambiente e sua atmosfera acústica: “Como a concretude proposta pelo som poderia vibrar no espaço as memórias em transe?”

O grito também é nascimento, vida e morte. A experiência do nascimento é uma experiência dolorosa. Nascer dói! Muitos bebês ao nascerem gritam, choram, pirraçam; são formas de externalizar um primeiro rito de passagem, ao deixar a vida intrauterina, para se tornar um ser-no-mundo. Ao longo da vida, vários outros ciclos encerram ao dar passagem para

que novos ciclos recomecem. Todo fim é um grande recomeço. O grito é uma forma de expressar naturezas instintivas dentro do que há de mais humano no ser humano.

Escolhi trabalhar com esta gestualidade sonora e vibrante como uma forma de encerramento de um ciclo de vida insustentável, deficiente e extremamente agressivo que vivia. Cansado de insistir e persistir, o grito foi uma forma de construir um fim para recomeçar não do zero, mas de novas perspectivas. Gritar performaticamente pode ser como um voo, mergulho no mar e novamente voo para ir “assentado ao longo da vida os pés no chão”, como diz Ivana Delfino Motta (amiga de pandemia).

O estado de transe, pesquisado tanto através do riso quanto do grito, enquanto experiências de catarse revelaram cicatrizes do meu corpo-memória-afro-diaspórica, em busca de emancipação. Segundo Nascimento, no documentário *Órí*:

A memória são conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história, do seu passado. Como se o corpo fosse o documento. Não é à toa que a dança para o negro é um fundamento de libertação. O homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativo. Não esquecer no gesto que ele não é mais um cativo. A linguagem do transe é a linguagem da memória. Tudo isso não resgata a dor a um corpo histórico. Aquela matéria se distende, mas ao mesmo tempo ela traz com muito mais intensidade a história, a memória, o desejo. O desejo de não ter vivido a experiência do cativo. A escravidão é uma coisa que está presente no corpo, em nosso sangue, na nossa vida. (GERBER, 1989)

No abeiramento de um estado de transe compulsivo e extremamente custoso, transbordava o manifesto de um indivíduo “quase descartável”. O riso e o grito como transe eram formas insurgentes, ruídos em ambientes aparentemente tranquilos, “uma contra-conduta criativa “irracionalista” que tenderam ao rompimento com o modelo racional cartesiano que foi consolidado no Ocidente” (MOMBAÇA, 2016, p. 343) quebrando heranças racistas, escravagistas e colonialistas brasileiras presentes em meu corpo-memória-documento.

### 2.3 Uma narrativa afro-atlântica

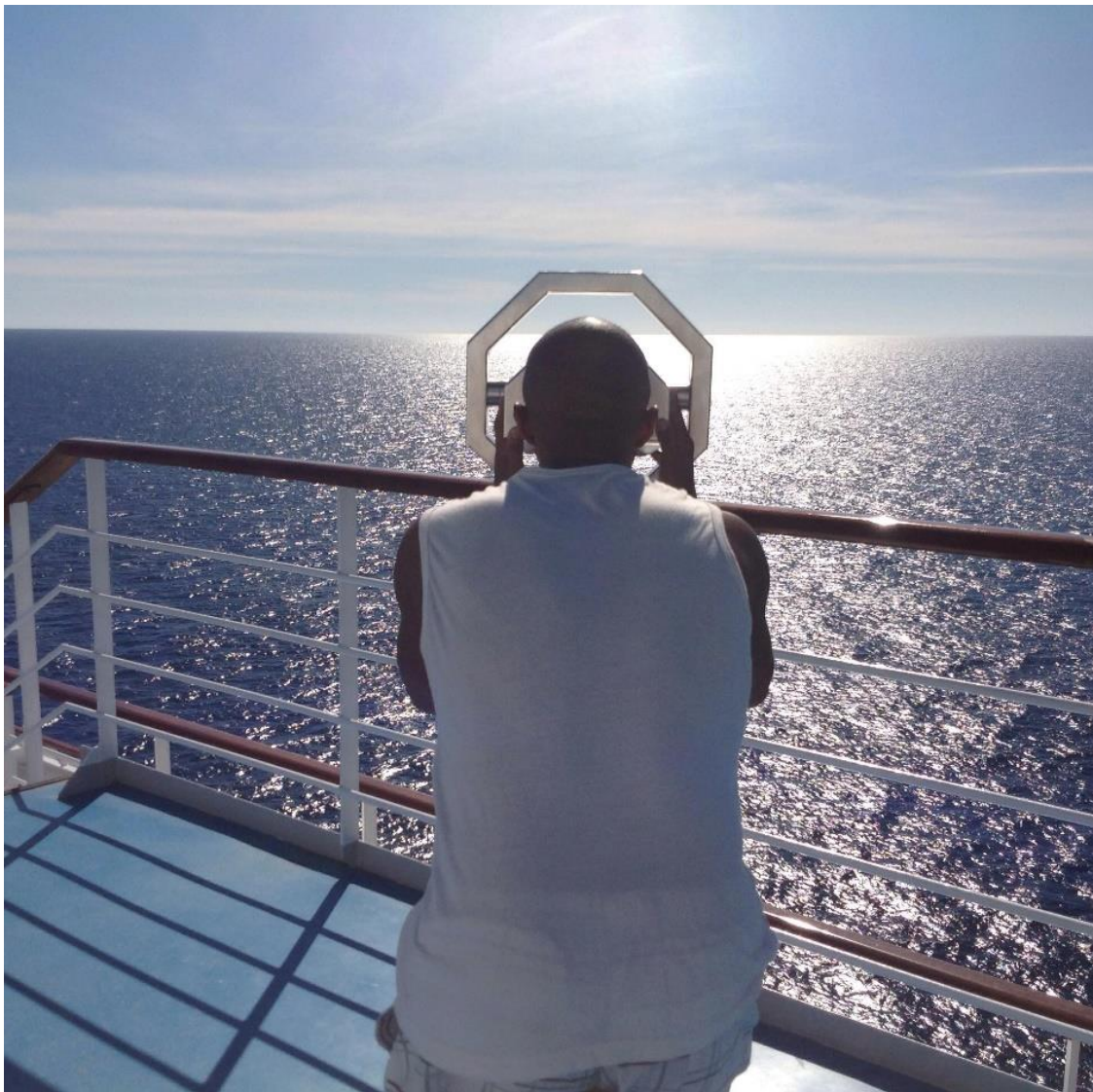
A viagem turística prossegue. Eu plantada no agora também! Mas as memórias persistem em me colocar nas águas de um distante passado. Sinto o peso do navio, a carga percebida. Corpos adoentados, mortos, rebeldes que em sofrimento ensaiam insurgências, motins, desesperos adormecidos no fundo do mar. Muitos se lançam nas águas, pois creem que em Kalunga encontrarão o caminho do retorno. Esses corpos, um número infinito de dor, movimentam ainda hoje as águas de Kalunga desde as suas raízes. Quem se lembra deles?  
(Conceição Evaristo)

Escutando minhas intuições, eu diria que foi no mar, no oceano atlântico banhado pelo sangue de milhares de corpos negros mortos, que nasceu o *Projeto Servir*. Como diz Conceição



Evaristo, no *podcast Águas de Kalunga* do Museu de Arte do Rio de Janeiro inspirado na exposição *O rio dos navegantes* narrado pela atriz Elisa Lucinda, as águas de *kalunga* são como um reino (berço) de nossas ancestralidades negras. Nesse berço, motriz de águas que vão e vêm, surgiram as primeiras inquietações: sementes em germinação que enervaram as raízes para a floração de uma grande árvore troncuda do meu empretecimento. O nascimento de uma grande baobá, de caule grosso assentada numa terra firme, porém úmida, quase movediça, profunda. Creio que neste momento iniciei meus primeiros passos para o processo de tornar-me negro (SOUZA, 2021), mergulho abissal em uma identidade em devir (vir a ser) preto.

Figura 9 - Foto minha tirada por meu irmão, Pedro Henrique de Souza Antero, em uma viagem de cruzeiro que fizemos a trabalho, em janeiro de 2014.



Fonte: Arquivo Pessoal

Nas águas mães de Kalunga ondularam os primeiros movimentos insurgentes, de um ser bomba-relógio prestes a explodir: esgotado, farto e cansado dos descompassos de uma vida marcada pelas intempéries que tatuam a negritude como um signo ruim, amaldiçoado e feiticeiro: “que enclausuram o sujeito negro, fixado em um ideal de ser que abafa sua alteridade e castra os sinais de sua singularidade racial” (MARTINS, 1995, p. 160). Foi no mar, perto desses corpos pretos afogados que ouvi as vozes de meus e minhas ancestrais, e dei início a esse longo processo criativo autoral. Uma retomada da minha existência no mundo como um ser transatlântico, permeado pelos legados mnemônicos em diáspora.

O mar – por meio da água, elemento de purificação, de vida e de morte – é o lugar da diáspora. Por meio dele nos dirigimos à África negra, lugar de origem e um recanto da (e um reencontro com a) ancestralidade. De certa forma, o mar é um dos espaços da errância, berço de milhares de negros que não completaram a viagem diaspórica e que foram lançados às suas águas para os braços de Iemanjá, a grande mãe. (ALEXANDRE, 2017, p. 40)

Muitos são os lugares de onde um processo inventivo pode iniciar e considero que meu ponto de partida está em dois acontecimentos no início de 2014. O primeiro deles aconteceu em uma viagem de cruzeiro, onde fui trabalhar como monitor de danças de salão. O segundo aconteceu em função de minha demissão da CDPA, onde trabalhava como bailarino. Esses acontecimentos foram disparadores de questionamentos que vinham me incomodando e, como divisores de águas, desvelaram outros agenciamentos artistas para o redirecionamento de novas rotas.

Na vida, alguns acontecimentos tornam-se fechamentos de ciclos, como ritos de passagem que, nas espirais do tempo, podem nos deslocar para movências emancipatórias, éticas e engajadas. Iniciarei relatando esses acontecimentos pois, a partir dos mesmos, fui criando e gestando imagéticas simbólicas da construção poética do *Projeto Servir*, desdobramentos que geraram a trilogia desmontada nesta dissertação. Estes acontecimentos são importantes para mostrar os motivos pelo quais iniciei esse *work in process* (COHEN, 2004) que denominei como um projeto de sonhos e prospecções futuras com vistas às transformações necessárias em minha trajetória autoral. Segundo Cohen, a criação na metodologia *work in process*:

[...] opera-se através de redes de leitmotiv, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a interatividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são ontologias da linguagem. (COHEN, 2004, p. 01)

No momento de início da trilogia não conhecia essa perspectiva do *work in process* como elaborada por Cohen; fui empiricamente experimentando e encontrando, no próprio fazer, os caminhos que redirecionavam para outros percursos criativos, em busca de novos passos no próprio processo inventivo. As metodologias partiam dos meus desejos, vontades, intuições, dos conhecimentos adquiridos em meus estudos universitários e nos aprendizados obtidos nas companhias e grupos de dança e teatro que integrei.

Durante muitos anos no trabalho como professor de danças de salão, fazia monitorias em bailes e festividades diversas. A monitoria é um serviço, em grande parte informal, no qual mulheres contratam homens de diferentes idades, que são professores de danças de salão, para sair com elas para bailes e serem seus pares ou monitores de dança. No verão de 2014, em minhas férias, eu e meu irmão fomos contratados como monitores de danças de salão de duas senhoras brancas para fazer uma viagem de cruzeiro pela costa brasileira. O navio saiu do Rio de Janeiro e foi em direção à Argentina, retornando novamente para o Brasil.

No navio, senti-me desconfortado com muitas situações de descarte de lixo desenfreado pela maioria dos/das tripulantes a bordo, uma total displicência com todo aquele lixo produzido. Para além disso, tal incômodo se sucedeu pelo fato de eu e meu irmão termos vivenciado racismo, seja com as famílias das senhoras com quem estávamos viajando, seja com as outras pessoas da tripulação do navio. Meu irmão, por exemplo, contou-me anos mais tarde que, em um momento em que estávamos na boate do navio nos divertindo, saiu para fumar na área externa da casa noturna, como tantos outros jovens brancos, e foi abordado por seguranças desconfiados de que ele fosse um portador de drogas.

Havia muitos garçons e garçonetes no navio (em sua maioria pessoas pretas), servindo a tripulação do cruzeiro. As atrações no navio não paravam e tinha entretenimento 24 horas por dia, lembro-me desses e dessas profissionais ficarem ao dispor das necessidades de diversão da tripulação por longos períodos de jornada. Tal situação me incomodou significativamente, pois lembrava meu pai por ser garçom e sobreviver até hoje desse serviço de servir pessoas em festas, recepções e celebrações e ficar a revelia dos desejos alheios. Aquela circunstância friccionava questões diretamente relacionadas ao contexto social de vida de minha família negra, no qual meu pai e minha mãe sempre tiveram que se expor a trabalhos subalternizados, de sujeição e dependência algoz.

Há algum tempo, meu pai estava desempregado, passamos situações bem difíceis em minha casa e minha mãe conseguiu para ele um curso de formação de garçons gratuito, no Centro Espírita Irmão Anselmo, onde ela trabalhava voluntariamente como professora de

artesanato. Ao terminar o curso ele, logo, começou seu serviço como garçom, em festas particulares ou em *buffets* de empresas, por indicações de outros colegas do curso. O trabalho de garçom possibilitou aliviar as questões financeiras de nossa condição econômica complexa.

Ao me deparar com aquela situação no navio, comecei a refletir que um daqueles garçons pretos poderia ser meu pai, sendo explorado pelas necessidades de pessoas, em sua maioria brancas, em seus momentos de júbilo, diversão e entretenimento. Percebo que esses comportamentos de ostentação de privilégios de uns em detrimento de outros acontecem de forma naturalizada e displicente, produzindo explorações dos serviços de alguns que precisam se submeter a estas condições de subserviência para garantir o mínimo de sustento e sobrevivência.

Muitas profissões como a de garçom, por exemplo, são pouco valorizadas, os/as profissionais são mão de obra barata, considerada de menor importância. Em muitos casos, são profissões que destituem os sujeitos de sua condição humana, tornando-os/as “objetos disponíveis” para servir as vontades de uma classe branca racista e elitista. Sobre esses subempregos, Cida Bento em seu livro *O pacto da branquitude* diz:

O universo das trabalhadoras domésticas é o que mais concentra mulheres negras no Brasil. Em 2018, 6,2 milhões de pessoas do país tinha como ocupação o serviço doméstico remunerado, segundo estudo realizado por pesquisadoras do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) em 2019, categoria que comporta não só as mensalistas, mas também diaristas, babás, cuidadoras, motoristas, jardineiros ou quaisquer outros profissionais contratados para cuidar continuamente dos domicílios de seus empregadores, bem como de suas famílias. E 68% dessas trabalhadoras que desenvolvem o serviço doméstico remunerado eram mulheres negras, cujo perfil é de baixa escolaridade e de origem familiar de baixa renda. Trata-se de uma invariável desde o período da escravidão, revelando permanência nas mesmas atividades realizadas na cozinha da casa-grande, e muitas vezes recebendo tratamento similar ao que seus ancestrais receberam. (BENTO, 2022, p. 80)

O segundo acontecimento disparador desse primeiro trabalho da trilogia sucedeu em 2014, no meu retorno à viagem do cruzeiro, quando estava de férias, fazendo um trabalho informal para complementar minha renda. Fui chamado para uma conversa na CDPA, onde eu trabalhava naquele período como bailarino, para ser demitido. Recebi da nova diretora na CDPA, Cristina Machado uma justificativa que não considerei plausível, nem muito menos justa, sentindo-me completamente descartado. Ela me disse que a companhia tinha passado por uma reestruturação e que não poderia me manter no quadro de bailarinos/as. Entretanto, abriu um novo processo seletivo para entrada de mais cinco ou seis integrantes e, se eu quisesse, poderia participar da seleção para garantir uma vaga. Considerei um absurdo ter de passar

novamente por um processo seletivo depois de todo histórico de tentativas minhas de fazer parte daquele grupo, mas tentei, mesmo assim, a audição. No processo seletivo fui eliminado na segunda fase, após a aula de balé clássico.

Após a demissão, andando na rua, lembrando dos desconfortos vividos na viagem de cruzeiro e que teria de passar pela humilhação de ter de fazer um processo seletivo novamente em um lugar em que já trabalhava, olhei para um copo plástico descartável jogado no chão e me vi naquele objeto encontrado ao acaso. Naquele momento, aquele objeto me chamou a atenção, pois concretizava em sua imagem o sentimento de fracasso por ter sido excluído do corpo de baile da CDPA. Olhar-me naquela imagem do copo jogado no chão foi como se eu fosse um “objeto descartável”, “utilitário”, que podia ser jogado fora a qualquer momento e como qualquer coisa destituída de humanidade.

Estruturalmente, o racismo e a branquitude se impõem na dança de formas muito variadas, ambíguas e sintomáticas operando de forma a tornar os/as artistas negros e negras como “o/a outro/a”, como afirma Grada Kilomba em seu livro *Memórias da plantação episódios de racismo cotidiano* fundamentada em *bell hooks* (Gloria Jean Watkins), autora, professora e ativista negra. Diferentemente, da perspectiva de “Outridade” da Filosofia Ocidental europeia que de forma sintética é a relação “eu-outro”, Kilomba fala da outrização ou outridade, um fenômeno central do racismo e da branquitude que subjuga uma pessoa ou grupo racial alheio ou diferente a rótulos e estigmas discriminatórios. Como objeto, forja-se que esse “o/a outro/a”, não possua uma história, memória e identidade. Kilomba (2019), citando *hooks*, diz que se utiliza de uma relação entre os conceitos de “sujeito” e “objeto”, argumentando que “sujeitos” são aqueles e aquelas que podem definir suas próprias realidades, identidades e nomeação da própria história. Já aqueles e aquelas classificados/as como “objetos”, têm a realidade, identidade e história manipuladas e definidas por aqueles e aquelas que são considerados/as “sujeitos”.

Esse fenômeno da outrização ou outridade que promove a destituição das pessoas negras de sua condição de “sujeito”, ou seja, de ser humano, legitima a negação e mantém as estruturas de violência e exclusão racial. Para a autora, o sujeito negro torna-se aquilo com que o sujeito branco não quer ser relacionado, criando um jogo inverso em que o sujeito branco vira uma vítima passiva, ou oprimida e o sujeito negro que deveria ser o verdadeiro oprimido se torna o opressor. Esse sistema racista, para Kilomba:

Trata-se, na verdade, de um “esquema racial” inscrito na pele e que nos guia através do espaço. Memórias, lendas, piadas, comentários, histórias, mitos, experiências,

insultos, tudo isso inscrito simbolicamente na superfície das nossas peles, nos dizendo onde sentar e onde não, aonde ir e aonde não, com quem falar e com quem não falar. (KILOMBA, 2019, p. 174-5)

Kilomba diz que seu livro é um desejo duplo: “[...] o de opor àquele lugar de “Outridade” e o de inventar a nós mesmos de (modo) novo” (KILOMBA, 2019, p. 28). Passado algum tempo da demissão, despertou em mim a necessidade de uma ação reparadora, na qual eu pudesse ressignificar o sentimento de dor, transformando-o em um processo artístico criativo. Começaram a palpitar ideias para uma criação em dança, em teatro, em performance, a partir de relações que eu poderia estabelecer com aquela materialidade dos CPDBT como dispositivos disparadores da narrativa autoral.

Passei a desencadear reflexões e problematizações sobre situações vividas, como reverberavam em minhas experiências, na complexidade presente, a partir das naturalizações e normatizações dos sistemas de opressão impostos pelo capitalismo, racismo e homofobia. Empiricamente, em minhas intuições, fiz a escolha por sempre trabalhar com uma visualidade proposta pelos copos brancos e transparentes. Com o desenvolvimento dramático do *work in process* (COHEN, 2004), essa escolha pela cor branca e transparente dos copos em contraste com minha pele negra acabou construindo flexões semânticas a partir da compreensão do lugar de enunciação que ocupo socialmente como pessoa preta e homossexual, evidenciando processos de branqueamento que passei em minhas experiências como bailarino de companhias de dança.

#### **2.4 Sobre a criação dramática de Projeto Servir**

Com este processo criativo, queria sensibilizar olhares e percepções para as profissões em que pessoas são minorizadas e tratadas de forma descartável, nas quais operam as desigualdades sociais dentro do sistema capitalista. Hoje, percebo que este solo de dança foi composto de minhas urgências biográficas, da necessidade por um olhar mais atento e cuidadoso para os fluxos e refluxos atuais, dos processos históricos advindos da colonização e escravização presentes até hoje, que tornam o sujeito negro suscetível à rejeição em vários âmbitos das relações trabalhistas conviviais, submetido à conjuntura de um “objeto” abjeto. Por outro lado, queria promover uma crítica e reflexão ativa sobre a ação humana desregada no meio ambiente. Não possuímos ainda uma verdadeira compreensão da complexidade do que é ser-natureza, como diz o professor-pesquisador David Eduardo Oliveira: “Se é certo que somos

natureza, também é certo que criamos artifícios que a negam. A diversidade na natureza é muito maior do que fomos capazes de detectar.” (OLIVEIRA, 2012, p. 37).

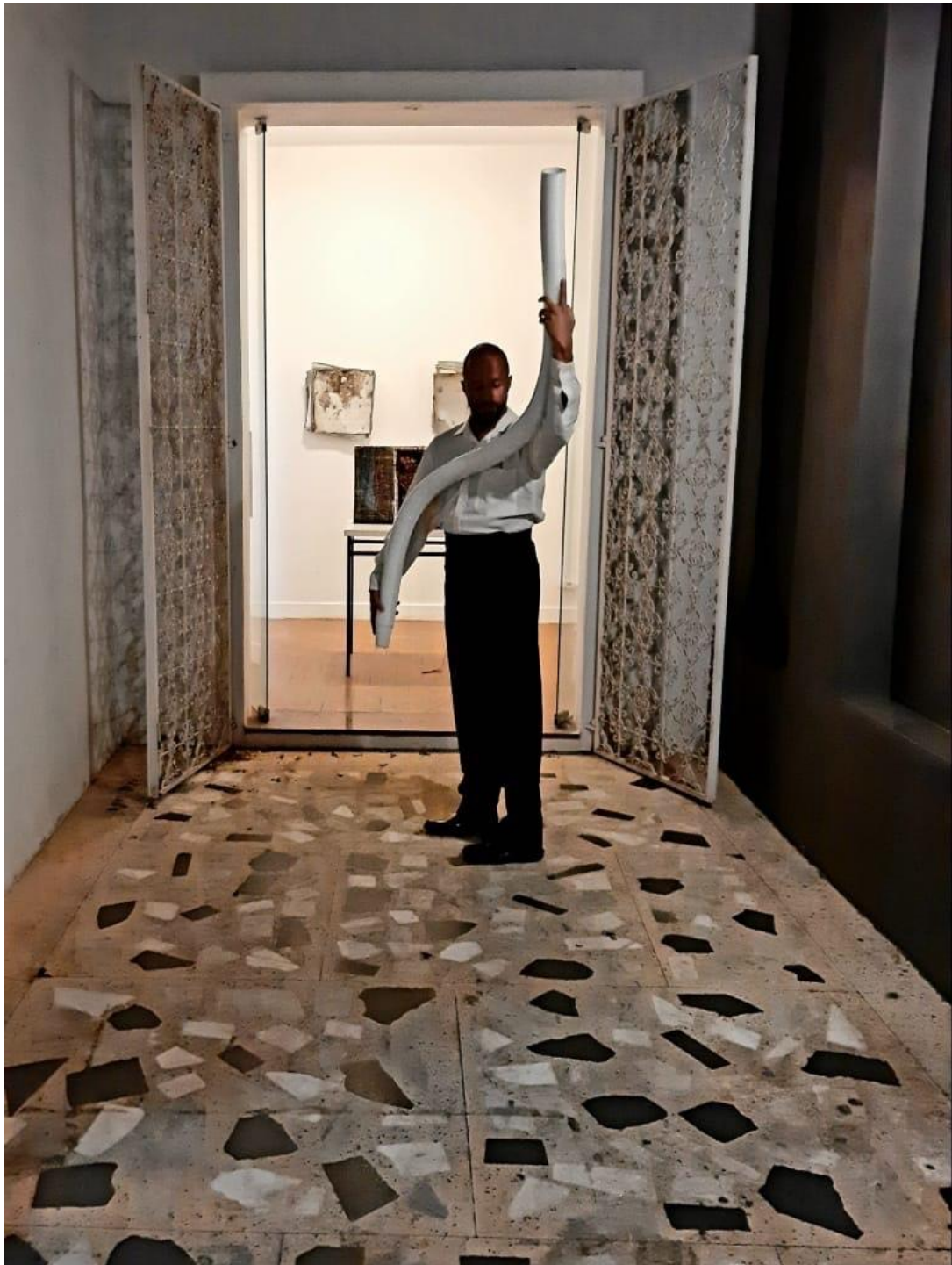
Na narrativa proposta no *Projeto Servir: Experimento 1 – Riso Perplexo*, quis observar como as dinâmicas da desigualdade social no sistema capitalista afetaram diretamente nosso contexto de vida em minha casa. Relações sociais, políticas e econômicas, que em muitas ocasiões, geram situações precárias, violentas e de extrema subjugação. Em meu caso, pela própria condição da arte no país sem estabilidade profissional, sobretudo para artistas negros e negras, quis refletir sobre a descartabilidade de bailarinos e bailarinas de um mercado de trabalho que permeia intermitências e instabilidades. Sobre meus familiares, pensava que, por serem submetidos a funções subalternizadas de trabalho, eram sempre condicionados a condições sub-humanas para garantir a sobrevivência básica.

Historicamente, observamos no Brasil atual, resquícios da escravização de pessoas negras que até hoje são pensadas pela branquitude na sociedade brasileira como serviçais da “casa grande” de manutenção dos privilégios de pessoas brancas. A branquitude se beneficia da hierarquia racial e subjuga pretos e pretas a condições serventes de subordinação e submissão. A palavra “projeto” no nome do trabalho, desde o início, caracterizava uma ironia que queria remeter as projeções futuras de sujeitos serviçais, fadadas a um ciclo interminável, sem mudança de perspectiva, melhores condições financeiras e possível ascensão social. São relações precarizadas!

O nome da obra propunha uma brincadeira com algo bastante complexo dentro das dinâmicas do capitalismo e do imperialismo, promotoras de diferentes níveis de opressão das camadas populares mais vulneráveis. Ao mesmo tempo, evoquei reflexões sobre projetos racistas de manutenção das lógicas coloniais e escravagistas, fabricados pelo que Cida Bento chama de pactos narcisistas da branquitude, “acordos tácitos” que prezam e previnem os privilégios e oportunidades de pessoas brancas em constantes ações omissas. Pactos nem sempre visibilizados, verbalizados e formalizados, que estruturam as relações de poder e dominação.



Figura 10 - Fotografia de Jéssica Borges da remontagem junto a artista Carol Vilela de Projeto Servir: Experimento 1 – Riso Perplexo intitulada Ex-Tintos: Riso Perplexo no Mama/Cadela Espaço Cultural, em 2019. Artista: Rodrigo Antero.



Fonte: Arquivo Pessoal



Nem todos os privilegiados se reconhecem como parte de um grupo que traz em sua história a expropriação de outros grupos. A herança branca contém marcas da apropriação de bens materiais e imateriais, originárias da condição de descendentes de escravocratas e colonizadores e é uma herança frequentemente tratada como mérito para legitimar a supremacia econômica, política e social. Essa herança fortalece a autoestima e o autoconceito da população branca tratada como “grupo vencedor, competente, bonito, escolhido para comandar”. (BENTO, 2022, p. 121)

Até então, eu dançava em companhias públicas, trilhando um percurso artístico em que nem sempre me sentia contemplado pelas temáticas e processos propostos pelos/as diretores/as e coreógrafos/as com quem trabalhava. Essa performance inaugurou uma escrita própria, autêntica e independente. Um modo de me autorizar a construir um discurso que dissesse de mim e, “[...]que falasse mais perto com a minha realidade enquanto negro” (ABREU, 2018, p. 123) e homossexual, lugar para expressar inquietações como jovem artista negro, estudante de graduação em artes da cena. Desde o início, o *Projeto Servir* intentava um manifesto, uma “revolução” e declaração pública: grito e riso através de meu corpo e presença, sobre insatisfações de uma existência marcada por um contexto discriminatório que eu percebia e sentia “na pele”.

A sinopse que escrevi para este trabalho trazia uma ironia a partir da frase do filósofo e matemático inglês Thomas Hobbes (1588-1679): “O homem é o lobo do homem” do livro *Leviatã* (1651), que, por sua vez, é uma releitura da frase *homo homini lupus* (um homem lobo), do dramaturgo romano Plutos. Parafraseei escrevendo: *O copo é o lobo do copo* para pensar as dinâmicas de exploração da mais valia, impostas no capitalismo. Relações em que os seres humanos são capazes de cometerem atrocidades ou barbaridades com outros seres humanos ou seres de outras espécies para alcançarem seus objetivos, interesses próprios e individuais.

O signo CPDBT possuía diferentes sentidos para mim, comecei a brincar com o trocadilho entre as palavras copo e corpo; então, os copos podiam remeter à própria humanidade em suas inter-relações desumanas que implicam selvageria, egoísmo e extermínio do/a “o/a outro/a” (KILOMBA, 2019). Por outro lado, o copo se referia a mim mesmo, como um corpo descartável, subjetividade oprimida pelo sistema e estruturas sociais e raciais. Tinha como objetivo, através da ação, performar a condição de um objeto, “sem humanidade”, como se eu fosse um CPDBT passível de ser evacuado como lixo. Segue o texto:

*É um Manifesto dos indivíduos quase descartáveis. Como você se sentiria se fosse um copo descartável? Alguém sugere alguma coisa? Não? Ninguém sugere nada? Ok, gente quando quiserem... Pensemos agora na natureza do copo descartável: o copo é o lobo do copo. E para*

*que serve o copo descartável? Denomina-se descartável um produto concebido para prazo curto de uso, em vez de médio e longo prazo de durabilidade. A maioria dos produtos descartáveis é destinada apenas para uma utilização. Então, copos artísticos são mais bem aproveitáveis que copos descartáveis? Alguém? Ok, gente quando quiserem...*<sup>55</sup>

Naquele momento, o debate étnico racial para mim não era nítido, porém já trazia um discurso permeado por uma enunciação de um eu-poético que se sentia minorizado, inferiorizado e invisibilizado. Traços que hoje percebo como o racismo à brasileira, como aponta o professor Kabenguele Munanga (MUNANGA, 2020, p. 15): “Ser negro é ser excluído”, essa sinopse diz de uma identidade permeada por um sentimento de exclusão, tanto da participação artística, social, política, econômica quanto do pleno exercício da sua cidadania.

O negro foi reduzido, humilhado e desumanizado desde o início, em todos os cantos em que houve confronto de culturas, numa relação de forças (escravidão x colonização), no continente africano e nas Américas, nos campos e nas cidades, nas plantações e nas metrópoles. Essa redução visava sua alienação, a fim de dominá-lo e explorá-lo com maior eficácia. (MUNANGA, 2020, p. 41)

Copos artísticos, na sinopse, faz referência aos corpos artísticos da FCS – Palácio das Artes<sup>56</sup>. O eu-lírico se apresentava enquanto pertencente a uma comunidade de identidades à margem, assim como um objeto descartável, destinado a uma única utilização, que não fazia mais parte do corpo artístico da CDPA. Ao me identificar com um CPDBT produzido para o descarte, sendo artista negro, anunciava o contexto de exclusão em que vivem pessoas negras descendentes de sujeitos que foram escravizados e colonizados que até hoje vivem situações de exclusão. A proposta de um manifesto evidenciava um rompimento com estruturas insustentáveis e inadmissíveis.

Na primeira apresentação que fiz ainda como uma dança contemporânea, além da caracterização de garçom, utilizei uma máscara branca, ironia ao fato de eu não ter sido escolhido para compor o elenco do balé intitulado *brancoemMim* que a CDPA realizou em novembro de 2013, dirigido por Cristina Machado e Sônia Mota, último trabalho em que estive presente na companhia. Tentei fazer uma proposta criativa para minha participação no trabalho junto a outro bailarino, mas que foi negada pela direção, sem oportunidade de repensarmos o que queríamos desenvolver. O trabalho *brancoemMim* foi um desdobramento da ocupação

<sup>55</sup> Sinopse do trabalho escrita por mim em 2014.

<sup>56</sup> Na Fundação Clóvis Salgado – Palácio das Artes existem três corpos artísticos criados na década de 70: Cia. de Dança Palácio das Artes, Coral Lírico de Minas Gerais e Orquestra Sinfônica de Minas Gerais.

performática *Se eu pudesse entrar na sua vida* (2010), que celebrava os 40 anos da CDPA em 2011. Em *brancoemMim* a CDPA ocupou as diferentes geografias e arquitetônicas do museu Memorial Minas Gerais Vale; nas palavras de Sônia Mota, diretora paulista que assumia a CDPA naquele período, no programa do espetáculo de 2013:

Cristina e eu tivemos uma visão muito clara de como ocupar este espaço tão colorido e tão expressivo: deveria ser uma ocupação em branco! O branco, para se destacar e ao mesmo tempo trazer um traço de quietude e fluência entre tantas imagens deste grande memorial mineiro.

Compreendi, na época, que uma das justificativas para criação de *brancoemMim* era trabalhar apenas com os arquétipos brancos<sup>57</sup> da ocupação: *Se eu pudesse entrar na sua vida*. Nesta obra havia artistas que eram arquétipos pertencentes aos atos brancos dos balés clássicos de repertório, por exemplo, as Giseles e o cisne branco do balé *A Morte do Cisne*. Mas, também havia arquétipos brancos de um contexto contemporâneo, por exemplo, “a noivinha”, que remetia a uma crítica social ao papel delegado às mulheres no casamento a partir do estereótipo da noiva: “bela, recatada e do lar”.

Eu havia participado como elenco de *Se eu pudesse entrar na sua vida* e não entendia o motivo de eu não integrar ao elenco da nova criação *brancoemMim*; considerava que eu era um dos arquétipos brancos do tempo na ocupação performática anterior, ao criar uma performance inspirada na dança ritual turca dos dervixes. Em grande parte, nessa dança ritualística, também chamada de Sema, os dervixes trajam branco, utilizando chapéus compridos e saias rodadas. Ficam girando durante um longo período da cerimônia religiosa para entrar em transe e conexão divina. Minha performance baseava-se nessa referência da dança e caracterização dervixiana, utilizava um figurino branco, composto por uma blusa e saia que avolumava minha ação rodopiante, na qual girava por um tempo dilatado como uma celebração ao tempo, aos quarenta anos de história do grupo e da FCS.

---

<sup>57</sup> De acordo com Patrice Pavis (PAVIS, 2008, p. 24): “Em psicologia junguiana, o arquétipo é um conjunto de disposições adquiridas e universais do imaginário humano. Os arquétipos estão contidos no inconsciente coletivo e se manifestam na consciência dos indivíduos e dos povos por meio dos sonhos, da imaginação e dos símbolos.”

Figura 11- Fotografia de Gilberto Goulart na Mostra Coreográfica Levearte, no auditório da Reitoria da UFMG, em 2014. Artista: Rodrigo Antero.



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 12 - Fotografia de Gilberto Goulart na Mostra Coreográfica Levearte, no auditório da Reitoria da UFMG, em 2014. Artista: Rodrigo Antero.



Fonte: Arquivo Pessoal

Hoje percebo que trazer a máscara branca na primeira vez que compartilhei o *Projeto Servir* era um gesto de clamor à minha ancestralidade negra e negação à branquitude e racismo. A máscara foi um elemento que propiciou, através de minha dança, a indignação sentida por não fazer parte da obra *brancoemMim*. Vivenciei várias experiências de exclusão e não participação em trabalhos artísticos nos quais utilizam-se técnicas modernas e clássicas de dança norteadas pelos padrões de corpos eurocêntricos e norte-americanos, que influenciam fortemente as elites artísticas brancas no Brasil e no mundo ditando os padrões a serem seguidos nas concepções e criações em dança. Enquanto um bailarino negro, meu corpo, movimento e linhas estéticas nem sempre agradavam ou eram “bem-vistas” pelos/as coreógrafos/as e diretores/as, muitas vezes era discriminado e excluído de determinados trabalhos artísticos.

A máscara branca remete aos questionamentos e proposições de Fanon em *Pele Negra Máscaras Brancas* (FANON, 2008), quanto à alucinação à qual são submetidas as pessoas negras, ao se projetarem e se espelharem na branquitude. Ele diz que o sujeito negro muitas vezes se submete à utilização de “máscaras brancas” como formas de esquiva da condição de uma existência que é excluída. Nesse sentido, reflito as máscaras brancas em sua obra como metáfora para máscaras sociais, que podem ser como passaportes para vivências menos difíceis. Como uma cobertura da negrura (veste para um povo colonizado), as máscaras possibilitam modos de ascensão às pessoas racializadas em distintas esferas sociais do poder. Dançar e utilizar uma máscara branca como um manifesto foi uma forma de erigir, na performance, gestos ancestrais negros de denúncia do racismo, também presentes em minha formação artística. Ao vestir a máscara carregado de emoção, espiritualidade e memórias de um corpo-memória-documento em encruzilhada (MARTINS, 2002; 2021), expurguei as experiências do vivido que, na dança performativa, reivindicava por mais direitos de pertencimento negro no mundo.

Quando passei a pensar o processo como uma performance, não mais como uma dança contemporânea, retirei a máscara branca da caracterização para eliminar a ideia de que estava fazendo uma cena teatral, uma intervenção para espaços públicos, sobretudo de alimentação, para dialogar com transeuntes diversos nesses ambientes. Os experimentos 1 e 2 (riso e grito) eram correlacionados, pensava o segundo deles como um desdobramento do primeiro. No *Projeto Servir: Experimento 1 – Riso Perplexo*, estava focado no contexto de subalternidade de minha família negra, performar um garçom remetia à situação específica do meu pai. No *Projeto Servir: experimento 2 – O grito*, queria olhar mais para as minhas urgências biográficas, circunstâncias na dança em que eu me sentia “servindo” aos interesses capitalistas presentes

nos contextos das companhias de dança que descartam artistas, sobretudo aqueles e aquelas que não são brancos.

No processo de composição dos experimentos, comecei a conversar com muitos/as artistas da dança sobre a situação de descarte de bailarinos e bailarinas das companhias e grupos e comecei a identificar que aquilo era bem comum, algo que, infelizmente, ocorre de forma naturalizada e, em muitos casos, sem indagação dos/das artistas pelos seus direitos trabalhistas. Escutei muitos relatos sobre a insegurança da “profissão de bailarino/a” de companhias ou grupos de danças estáveis. Pessoas que, assim como eu, haviam ficado desempregadas de formas injustas, ou artistas que viviam com medo de perder seus empregos, pela instabilidade constante. As demissões sem justificativas plausíveis, ou até sem explicações dos motivos aconteciam recorrentemente. Os relatos desses e dessas artistas de dança não viraram textos dramáticos do *Projeto Servir* mas foram substratos da pesquisa artística, subtextos para criação e composição da performance.

No contexto informal, de companhias menores sem patrocínio estável ou como grupos independentes, as “relações trabalhistas” ocorriam de forma apenas verbal ou por contratos sem nenhuma validação jurídica, contextos nos quais artistas da dança não podiam contar com seus empregos como fonte principal de renda econômica e mantenedora das necessidades financeiras básicas. Em alguns casos, nem ao menos podiam recorrer às instâncias de garantias dos seus direitos trabalhistas, por exemplo, em situações de saúde ou gravidez, por não disporem de contratos oficiais. Na informalidade, tais circunstâncias fazem com que a maioria dos/das artistas da dança precise exercer atividades docentes paralelamente, pois encontram na profissão de professor/a de dança melhores oportunidades de trabalho remunerado. E quando não se identificam com a carreira docente chegam muitas vezes a abandonar a carreira profissional, pois não conseguem sobreviver como bailarinos ou bailarinas.

Essa situação agrava-se ainda mais quando pensamos o contexto do mercado de trabalho para artistas pretos/pretas que convivem diariamente com o racismo estrutural (ALMEIDA, 2019). Cada vez mais surgem acusações de racismo em grandes companhias e escolas de balé clássico, dança moderna e contemporânea no mundo. Não à toa foram criadas companhias de dança formadas somente por profissionais negros, estratégias para que esses artistas pudessem resistir e reexistir ao racismo e à branquitude, resguardando seus direitos trabalhistas. Sendo assim protagonistas do próprio fazer em todas as esferas, tanto no âmbito artístico, nas relações com a cena, quanto nos bastidores na produção cênica, possibilidades de construção de outros

*modos operandi* orientados por saberes e fazeres africanos e afro-diaspóricos, concernentes a outras formas de organizações espetaculares e performativas.

Como exemplo do racismo na dança, cito a bailarina americana Precious Adams<sup>58</sup>, que fez acusações de racismo à escola do Ballet Bolshoi em Moscou, na Rússia, onde, por diversas vezes foi vítima de racismo. Chegou a declarar que um professor propôs a ela “tratamento de clareamento da pele” e que foi excluída de vários espetáculos de balé em função de sua cor negra. No Brasil, Mercedes Baptista, a primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, também faz declarações semelhantes no documentário *Balé de pé no chão* (2005), dirigido por Lilian Solá Santiago, professora de Cinema e Audiovisual, pesquisadora e documentarista e por Marianna Monteiro, professora assistente da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, no curso de Artes Cênicas do Instituto de Artes<sup>59</sup>. Mercedes Baptista diz que era discriminada por ser negra e que também era excluída de várias apresentações; quando era escalada, fazia papéis de personagens animais, exóticos e primitivos.

As lógicas dos processos de branqueamento impregnadas nas companhias de dança podem ser pensadas a partir da maquiagem cênica que impõe para bailarinos negros e bailarinas negras coberturas de pele mais clara em suas faces para não parecerem tão pretos/pretas. Lembro-me de que vivia passando, em meu rosto, maquiagens mais claras que o tom de cor da minha pele para ficar menos escuro em cena dentro da caixa preta dos teatros. Havia sempre chacotas ofensivas como, por exemplo, “só os dentes brancos do Rodrigo apareceram na fotografia (risos)”. As indumentárias e figurinos (meia calça, sapatilhas e outros utensílios) da dança cênica ocidentalizada também são pensados em grande parte para o fenótipo das pessoas brancas. Vários elementos constitutivos da caracterização cênica e dos cenários privilegiam a branquitude enquanto norma, desprivilegiando os/as artistas não brancos e brancas. Várias dessas questões relacionadas à utilização de “máscaras brancas” são embutidas pelas armadilhas coloniais ainda presentes em nossos contextos brasileiros e latino-americanos que menosprezam os/as artistas pretos/as que acabam sendo persuadidos/as a reproduzir comportamentos racistas, distantes de suas origens afrodescendentes em função das imposições de uma estética branca.

A narrativa proposta no *Projeto Servir: experimento 2 – O grito* criticava, principalmente, contextos em que eu estava inserido na dança que ainda projetam racismo,

---

<sup>58</sup> O Ballet e o Racismo. 2014. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/o-ballet-e-o-racismo/>>. Acesso em: 17 jul. 2022.

<sup>59</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x9CMU4aayjU&t=517s.>>. Acesso em: 03 jun. 2022.

homofobia, misoginia, etarismo, entre tantas outras formas de discriminações. Ambientes que pressionam de forma explícita ou implícita diferentes *ethos* do branqueamento, em que há reprodução de estereótipos do bailarino negro como macho, forte e viril que, sobretudo, na dança clássica, “serve” para carregar bailarinas (em grande parte bailarinas brancas) e fazê-las voar contra a gravidade, como “princesas de contos de fadas”.

Assim como as bailarinas que citei, por muitas vezes, fui escalado para dançar papéis de personagens subalternizados nas narrativas dançantes, figurei funções “servis” para visibilizar o protagonismo das pessoas brancas. Performei máscaras sociais e cênicas brancas, como diz Fanon (2008), como mecanismos de defesa, estratégias de resistência e sobrevivência nesses coletivos e escolas que representam a dança cênica ocidental (BAUCIER, 2001). Espelhava-me e comparava-me aos ideais de um corpo e subjetividade branca impostos pelos processos de embranquecimento da população negra brasileira. Vivía com complexos de inferioridade de um corpo que não se adequa e possui o fenótipo e os padrões anatômicos do biótipo de uma pessoa branca. Perdia a identificação com as potências que podiam ser minha própria existência, corpo, memória, movimento e herança afro-diaspórica e me submetia a circunstâncias de invisibilidade, tornando-me serviçal de lógicas que me desumanizavam. Havia um processo de desnaturalização do meu ser-negro que acontecia de forma falseada, induzindo uma alienação do modo com que eu me expressava e me relacionava com as outras pessoas no mundo. Segundo Fanon:

Nas Antilhas, o jovem negro que, na escola, não para de repetir “nossos pais, os gauleses”, identifica-se com o explorador, com o civilizador, com o branco que traz a verdade aos selvagens, uma verdade toda branca. Há identificação, isto é, o jovem negro adota subjetivamente uma atitude de branco. Ele carrega o herói, que é branco, com toda a sua agressividade – a qual, nessa idade, assemelha-se estreitamente a uma dádiva: uma dádiva carregada de sadismo. (FANON, 2008, p. 132)

À medida que há uma disseminação do racismo à brasileira nos espaços destinados a formação em danças norteadas pelos padrões eurocênicos e norte-americanos, artistas negros e negras acabam por reproduzir lógicas distantes de si, espelhando-se em seus “exploradores” (colonizadores) como “cópias mal diagramadas”, presas às “verdades brancas” de uma arte cênica ocidentalizada.



Figura 13- Fotografia de processo criativo (fotógrafo desconhecido) no espaço da antiga Casa Escola de Dança (atualmente Hiato Arte Movimenta), em 2014. Ao fundo Gustavo Felix sentado e Rodrigo Antero à frente, deitado no chão de dorso para baixo.



Fonte: Arquivo Pessoal

## 2.5 A coluna de copos brancos empilhados: objeto escultórico

Neste trabalho, criei uma escultura com a forma de uma coluna de CPDBT empilhados nos dois experimentos que carregava equilibrando entre meus braços. Ao longo da performance, desenvolvia uma ação de descarte dos copos empilhados na coluna para longe, para o alto e para cima e iniciava o estado de transe da memória: “pelo riso ou pelo grito” (Nascimento em Gerber, 1989). A coluna como um objeto escultórico tinha vários sentidos, três deles são fundamentais: “uma coluna vertebral”, “uma cobra” e “um grande falo branco”. Descobri essas imagens simbólicas em torno da coluna de CPDBT ao longo do processo criativo nas experimentações com a materialidade e por meio do que as pessoas do público traziam como leitura e impressões do trabalho. A cada vez que performava *Projeto Servir*, novos sentidos iam se concretizando e estes modificavam minha tonalidade gestual na execução. Cada vez mais imprimia qualidades corporais e gestuais distintas, referentes à ação de descartar.

Como uma coluna vertebral, pensava aquele objeto-imagem como um signo que remetia à estrutura axial (central) do corpo humano, que protege partes muito sensíveis: o crânio e a medula espinhal. Ritualisticamente, carregava a coluna com muito cuidado e zelo para depois contrapor essa atitude com um gestual de descarte dos copos presentes na estrutura, como se fossem vértebras. Estava interessado em refletir sobre uma ecologia do corpo humano e do movimento inspirado primeiro em meu pai que já possuía o desgaste articular do joelho e tendinite no braço pelas funções repetitivas no trabalho de garçom.

Depois, passei a refletir este objeto a partir da arte da dança que, com a atividade de repetição diária, na prática ao longo dos anos, vamos adquirindo desgastes articulares, ósseos e musculares. A coluna vertebral enquanto um eixo axial é um núcleo central que sustenta o corpo humano e que me ajudava a materializar estes sentidos que queria expressar na performance. Ao descartar os copos dessa coluna, pensava em como estamos descartando nossos corpos perante as lógicas capitalistas mecanicistas e repetitivas de trabalho, que vêm afetando a saúde e o equilíbrio corporal, mutilando esse eixo central, deixando o ser humano cada vez mais distante e desapropriado de si mesmo. Queria questionar como o corpo assume, cada vez mais, na contemporaneidade, condições mercantilistas, utilitárias e precárias.

Ao remeter a uma cobra, desejava expressar a natureza mítica e mística desse animal réptil do qual sempre tive pavor e medo quando criança. Ambigualmente, percebo muita atração por elas no que toca à simbologia da transformação presente nos imaginários sobre as cobras, que podem trocar de pele (ecdise), e por serem animais de aparência fálica. Ao segurar a coluna, simbolicamente, eu segurava uma cobra: meus medos e desafios diante dos atravessamentos

difíceis da vida. Segurar esses medos era uma forma de empoderar a minha presença no mundo com coragem, força e resiliência em constante metamorfose.

Ao mesmo tempo, nas religiões de matrizes africanas, a cobra é o arco-íris e simboliza Oxumaré – o orixá que rege o princípio da multiplicidade da vida e a bifurcação para diferentes destinos. Segundo Reginaldo Prandi, em *Mitologia dos Orixás* (PRANDI, 2001), Oxumaré transformou-se em cobra para fugir de Xangô (orixá guerreiro que domina os raios e os trovões). Oxumaré era jovem, formoso e invejado, com roupas coloridas nas cores do arco-íris, muitas joias e ouro, e todas as mulheres e homens queriam seduzi-lo. Porém, ele era contido e gostava de ser solitário. Xangô conhecia suas virtudes e famas e não queria que ele se aproximasse de ninguém, arrumando uma armadilha para capturá-lo. Quando Oxumaré chegou no palácio de Xangô, ele foi preso e todas as portas e janelas foram fechadas pelos soldados. Desesperado, tentou fugir, mas não havia saídas.

Xangô tentava tomar Oxumaré nos braços e Oxumaré escapava, correndo de um canto para o outro. Não vendo como se livrar, Oxumaré pediu ajuda a Olorum e Olorum ouviu sua súplica. No momento em que Xangô imobilizava Oxumaré, Oxumaré foi transformado numa cobra, que Xangô largou com nojo e medo. A cobra deslizou pelo chão em movimentos rápidos e sinuosos. Havia uma pequena fresta entre a porta e o chão da sala e foi por ali que escapou a cobra, foi por ali que escapou Oxumaré. Assim livrou-se Oxumaré do assédio de Xangô. Quando Oxumaré e Xangô foram feitos orixás, Oxumaré foi encarregado de levar água da Terra para o palácio de Xangô no Orum, mas Xangô não pode nunca mais aproximar-se de Oxumaré. (PRANDI, 2001, p. 227)

Assim como nessa mitologia de Oxumaré, a ação de descartar os copos no espaço era a libertação dos medos contidos, como a cobra deslizante e sinuosa. Ao dismantelar a coluna de copos, imaginava que estava vivenciando um ritual de curar o meu ser e existência, revertendo os meus medos em outras potências, pulsões e propulsões de vida. Após o riso perplexo, vinha novamente um momento de calma e estabilização, em que recolhia os copos no espaço com a ajuda das pessoas do público.

Por fim, a terceira atribuição à coluna de copos brancos empilhados veio pela leitura de uma amiga também performer, Morgana Mafra<sup>60</sup> (multi-artista, pesquisadora e educadora popular, doutoranda no PPG-Artes da EBA-UFG), que um dia me disse que viu naquela escultura um grande falo branco. Em sua leitura, eu, um homem negro e homossexual, ao dismantelar a coluna de CPDBT, estava rompendo com os padrões cis, heteronormativos, brancos, eurocêtricos, paternalistas, misóginos e machistas. Essa fruição da obra contemplou

<sup>60</sup> Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/6386147307231061>>. Acesso em: 17 jul. 2022.

bastante a natureza simbólica deste signo que eu estava manipulando no trabalho. Enquanto uma bicha preta, sempre senti muito racismo na comunidade gay, da qual faço parte. A bicha preta, assim como a mulher negra, sofre da solidão amorosa no contexto homoafetivo. São exotizadas pela branquitude como pessoas hipersexualizadas que, no contexto das relações afetivo-amorosas, em muitos casos, ainda “servem” como objetos dos fetiches sexuais tanto de homens brancos quanto de mulheres brancas.

Fanon relata que: “[...] para a maioria dos brancos, o negro representa o instinto sexual (não educado). O preto encarna a potência genital acima da moral e das interdições” (FANON 2008, p. 152). Como subtexto dessa ação incluiu uma reflexão sobre as violências sofridas em função das interseccionalidades entre raça, gênero e orientação sexual. A coluna singulariza uma ação de extirpação do falo branco, ou de tudo aquilo que está por trás do que ele representa em uma sociedade marcada pelo racismo e pela branquitude: desmoronava com raiva e ódio a coluna de copos brancos, desmantelando os traumas vividos e em seguida me embriagava de um riso compulsivo de felicidade ou de um grito de clamor pela libertação.

## 2.6 Uma poética com Exú: portador do axé e dinamizador da vida

Exú – O Deus da contradição dialética. O portador do axé. Ele é que dinamiza a vida. Então, ele significa esta dinâmica da nossa luta, mas com integração também desse suporte que é a divindade que desafia o caos cósmico que é Ogum, o Deus da guerra, o restaurador da justiça.  
(Abdias Nascimento)

*Projeto Servir* como primeiro trabalho desta trilogia que aqui desmonto é uma poética com Exú, que abriu portas, janelas e pontes para minha trajetória autoral. Exú é o orixá mediador da comunicação que abre os caminhos e amplia os horizontes viventes. O transe por meio do riso e do grito na performance foram as formas de minha presença negra se manifestar e se multifacetar no espaço-tempo-memória comunicacional e relacional, de partilhas sensíveis com os públicos que fruíram a obra. Leda Maria Martins afirma que: “A cultura negra é uma cultura das encruzilhadas.” (MARTINS, 2021, p. 32) Mesmo sem consciência da presença dessa energia em devir atuante no processo, hoje identifico que Exú, como o mestre dinamizador das encruzilhadas<sup>61</sup>, foi um princípio filosófico-religioso presente nesta obra.

Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais delas também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema

---

<sup>61</sup> Segundo Martins “a encruzilhada é um princípio de construção retórica e metafísica, um operador semântico pulsionado de significância, ostensivamente disseminado nas manifestações culturais e religiosas brasileiras de predominância nagô e naquelas matizadas pelos saberes banto.” (MARTINS, 2021, p. 34)

filosófico-religioso de origem ioruba uma complexa formulação. Lugar de interseções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Èsù Elegbára, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. Como mediador, Èsù é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos. Nas narrativas mitológicas, mais do que uma simples personagem, Èsù figura como veículo instaurador da própria narração. (MARTINS, 2021, p. 32)

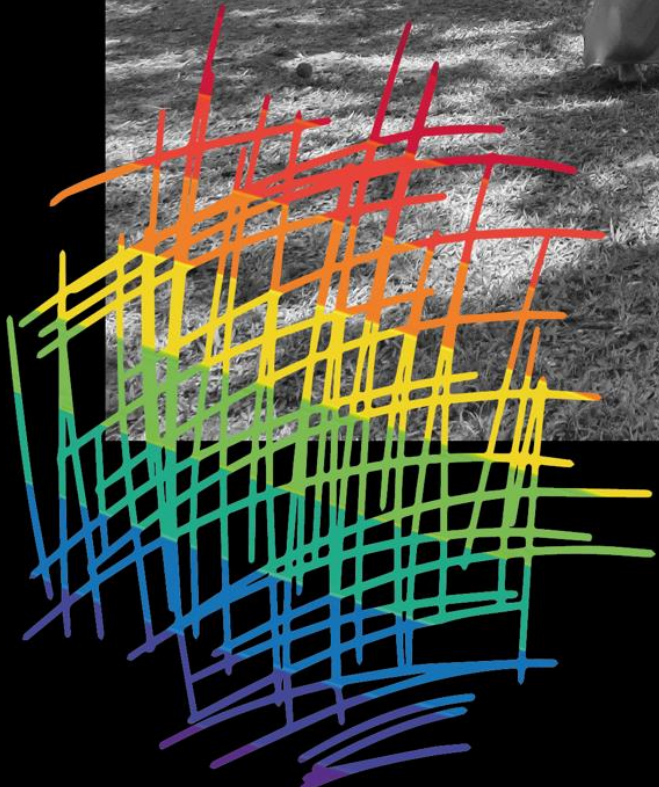
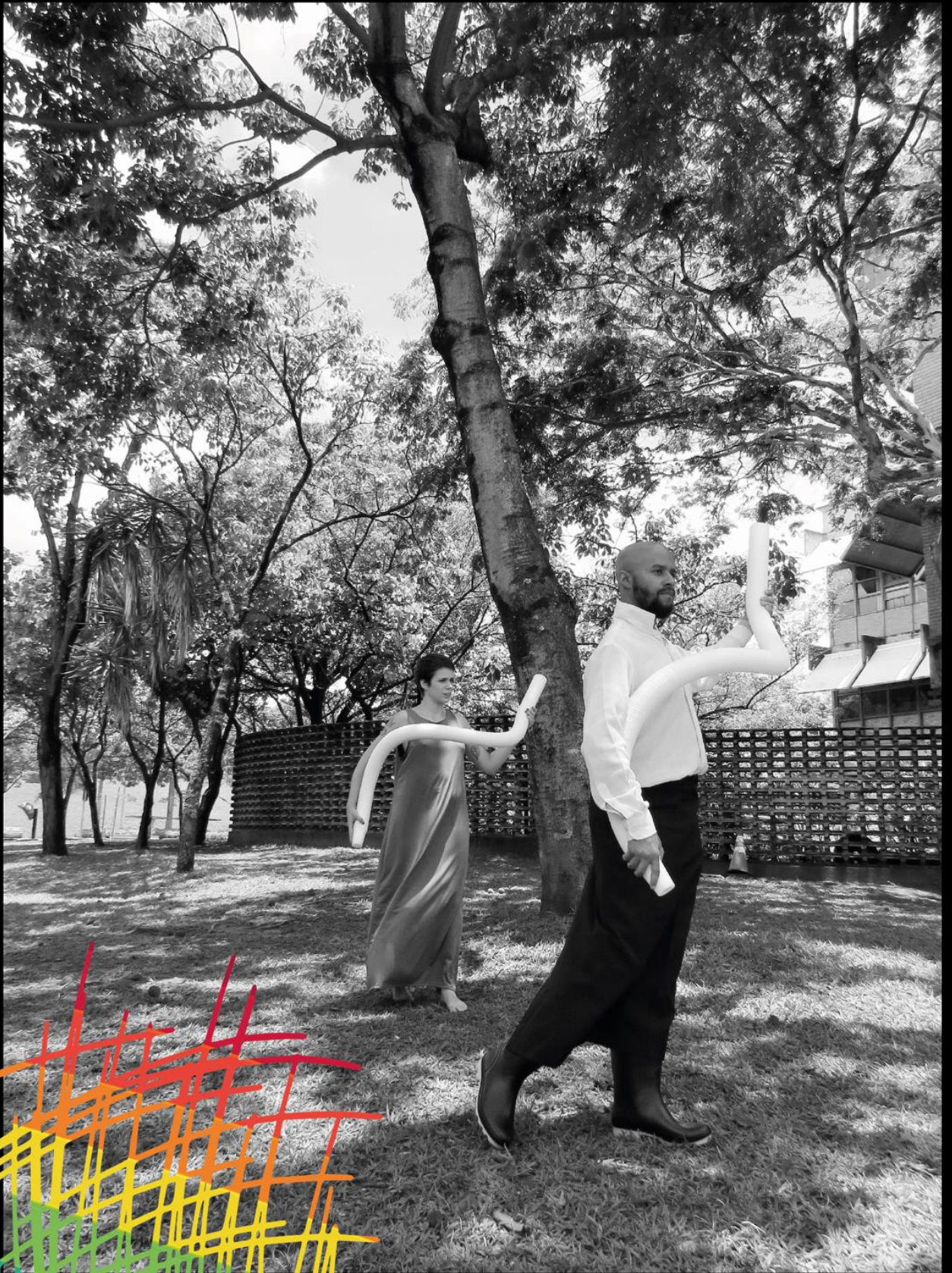
Venho de uma família espírita e, desde pequeno, práticas mediúnicas sempre estiveram presentes em nossos *éthos*. Percebo que o *Projeto Servir* anunciou meu processo de devir negro. Ao trazer as problemáticas sociais que enovelam meu círculo familiar, refleti sobre a ancestralidade como uma acepção que conectou forças visíveis e invisíveis, um elo entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Afinado com os estudos de Oliveira (2012) sobre a filosofia da ancestralidade negra, busquei pensar essa poética a partir desta noção, calcada em experiências múltiplas afro-diaspóricas que proporcionam a polivalências de sentidos e leituras para esse processo criativo. Para Oliveira (2012), a ancestralidade é a experiência de conexão com o passado, o presente e o futuro, ela está em diálogo constante com a ética, como uma fonte de produção de signos e significados concernentes a uma cultura própria, aqui, no caso, a cultura africana e diáspora.

Aqui, Ancestralidade é, então, mais que um conceito ou categoria do pensamento. Ela se traduz numa experiência de forma cultural que, por ser experiência, é já uma ética, uma vez que confere sentido às atitudes que se desdobram de seu útero cósmico até tornarem-se criaturas nascidas no ventre-terra deste continente metafórico que produziu sua experiência histórica, e desse continente histórico que produziu suas metonímias em territórios de além-mar, sem duplicar, mas mantendo uma relação trans-histórica e trans-simbólica com os territórios para onde a sorte espalhou seus filhos. (OLIVEIRA, 2012, p. 39)

Percebo a presença da ancestralidade negra neste trabalho assim como Oliveira (2012), como uma experiência multifocal, acepção fundamental no que diz respeito ao reverenciar as pessoas pertencentes ao meu núcleo familiar: pai, mãe, irmãos e sobrinhos/as. Sabedorias presentes nestes fluxos transgeracionais, genealogias que compuseram a criação artística deste trabalho. O *Projeto Servir* como uma poética autoral negra de “recuperação mnemônica e sistematização dos mitos e dos rituais afrodescendentes e afro-brasileiros” (ALEXANDRE, 2017, p. 23) presentes em mim e nos meus/minhas ancestrais (que vieram antes de mim) é uma obra de emancipação, que tanto me orgulha, lançando-me como um artista negro independente. O *Projeto Servir* tem grande importância em minha trajetória como um auto-ritual, pois pude através deste processo inventivo reverenciar e saudar meu pai Otacílo Antero, um grande mestre

preto-velho, pelos seus esforços empreendidos por nós lá em casa. Através dessa performance cambiante, liturgicamente, cultuei um dos homens mais importantes para mim e que mais admiro no mundo e em minha existência.





**do tronco...**

### 3 CAPÍTULO 2 – EX-TINTOS: EM BUSCA DE UMA DRAMATURGIA AUTORAL

De repente me dei conta de que o mundo, ou eu, encolheu...  
Será que foi o mundo? Ou será que foi eu?  
O mundo, ou eu, a cada instante encolhe, se extingue...se esvai...  
(Carol Vilela e Rodrigo Antero)

O trabalho *Ex-Tintos* (2017)<sup>62</sup>, segunda obra da trilogia que este mestrado tematiza, estreou nos dias 25 e 26 de novembro de 2017, na Sala Preta do curso de Teatro da UFMG. Foi meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), no Bacharelado em Interpretação Teatral na graduação em Teatro da UFMG, orientado pela professora Graziela Corrêa de Andrade e aprovado com louvor por uma banca composta pelos professores Marcos César de Senna Hill e Raquel Pires Cavalcanti. Aconteceu apenas nas duas datas mencionadas e nunca mais o apresentei na íntegra, pela complexidade logística que a obra trouxe a partir de minhas ambições imagético-sensoriais. Por ter sido um TCC, proporcionou a escrita de um artigo acadêmico *Ex-Tintos: Empilhamento de Imagens Ritualísticas* (2017), importante fonte de registro. A repercussão da performance foi tão especial, que quando o terminei tinha certeza de que queria pesquisar esse processo criativo no Mestrado. Porém, não sabia como fazer tal empreitada e, ao prestar o processo seletivo do PPG-Artes em 2019, por desencorajamento próprio, optei por mandar um projeto para pesquisar a artista Dudude, como relatei na introdução.

A questão central da obra girou em torno de reflexões sobre extinção, problematizações sobre a exorbitante acumulação de plásticos no planeta. Por outro lado, queria sensibilizar compreensões acerca da importância de estimularmos relações menos descartáveis e mais afetivas na contemporaneidade. A sinopse anunciava uma questão ficcional sobre um possível “fim do mundo”, mediante as atitudes humanas cada vez mais distantes da natureza, da sustentabilidade, a partir de uma utilização inescrupulosa de recursos naturais não renováveis. Tal pergunta repercutia discussões atuais nas quais há um bloqueio para se repensar novas alternativas e horizontes para o problema dos plásticos na Terra.

O processo criativo foi colaborativo<sup>63</sup>, convidei a artista da dança Carol Vilela, uma parceira da graduação em Dança na UFMG para dividir a atuação, dramaturgia e direção

<sup>62</sup> Para uma pequena amostra em vídeo de registro do trabalho, acesse o link. Disponível em: <<https://youtu.be/kfn4Ycb1DuM>>. Acesso em: 28 maio 2022.

<sup>63</sup> O trabalho contou com a participação da preparadora vocal Izza (Raisa Campos Pinheiro), que também participou em uma cena específica; na caracterização tivemos o apoio do coletivo Transformose de Sol Zofiro e Rafa Batista; o figurino foi pensado por mim, junto com Carol Vilela, e execução da costureira Penha Hermsdorf; para iluminação chamei Gabriel Corrêa; na sonoplastia e operação do som, Gustavo Felix, junto a assistência técnica de som de Athos Souza. O vídeo-registro do trabalho ficou a cargo do artista Diego (Diego Rafael Paiva e Silva). Na fotografia Athos Souza e Gabriel Abrão. Na produção e participação na cena intitulada “Festa”: Beatriz



comigo. Chamei a atriz, diretora e produtora cultural Sinara Teles para a criação dramaturgicamente encenação e o parceiro desde *Projeto Servir* Gustavo Felix para a composição da trilha sonora. Vinha há algum tempo trabalhando sozinho no *Projeto Servir* e, para o TCC, busquei por trazer outros olhares estéticos para somar na construção poética desta obra e que pudessem se enunciar e trazer ideias a partir da complexidade do tema. Esse processo culminou na criação de uma instalação visual, plástica, sonora e sensorial a que chamamos de oceano-mundo-branco, na qual o público poderia interagir se quisesse ou não. Embora tenha sido realizado colaborativamente, para a desmontagem, me dediquei a relatar sobre as minhas experiências no processo criativo.

### 3.1 Composição de uma dramaturgia estruturada em quadros – imagens ritualísticas

A essência da *collage* é promover o encontro das imagens e fazer-nos esquecer que elas se encontram.  
(J.C. Ismael)

Quando resolvi me dedicar à criação de uma obra para meu TCC, me sentia inseguro para fazer um trabalho solo. Mesmo com as vivências nas companhias de dança públicas, não acreditava que poderia desenvolver um trabalho completamente autoral e independente. Comecei buscando alguém para dividir a cena comigo e me encorajar no processo de escrita de uma dramaturgia autoral. Queria achar alguém que, naquele período, pudesse dialogar com as provocações trazidas por mim, pois já estava pesquisando a materialidade do CPDBT há algum tempo no *Projeto Servir*.

No curso de Licenciatura em Dança percebi que havia muita potência nos meus encontros corporais com Carol e resolvi partilhar este processo do TCC com ela, logo nos primeiros ensaios para criação de *Ex-Tintos*, levei o texto dramaturgicamente *Vilarejo do peixe vermelho* (2010) do diretor teatral e dramaturgo Anderson Aníbal (ANÍBAL, 2010). Li a dramaturgia no primeiro semestre de 2016, na disciplina Estudos Vocais e Musicais A, ministrada pelo professor Maurilio Andrade Rocha<sup>64</sup>, do curso de graduação em Teatro. Este texto de Aníbal tinha me marcado por falar da potência dos afetos nos encontros e desencontros, amorosos ou não, que acontecem ao longo da vida. Com histórias casuais e cotidianas de cinco personagens, o autor revela complexidades sobre o âmbito das relações humanas.

---

Novaes, Jéssica Borges, Marcella Pinheiro, Mariana Razzi, Ranielle Barbosa, Samuel Carvalho além de todas as outras pessoas acima citadas.

<sup>64</sup> Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/0271583492196162>>. Acesso em: 17 jul. 2022.

A partir dos estudos que vinha fazendo para o processo criativo anterior *Projeto Servir*, conversei com Carol sobre como percebia as relações humanas na contemporaneidade: descartáveis, voláteis e descompromissadas. A dramaturgia de Aníbal apontava reflexões que queria trazer sobre a necessidade de construirmos relações humanas mais aprofundadas no âmbito da afetividade, para minimizar, em alguma medida, o sentimento de esvaziamento que eu sentia nas minhas relações em várias esferas sociais.

No texto de Aníbal tem uma passagem que singularizava muito do que eu queria falar com a poética de *Ex-Tintos*. Neste trecho diz que quando há um encontro fortuito potente entre duas pessoas nasce um peixe vermelho embaixo do chão que faz a terra tremer, depois este peixe vira uma pedra. Eu disse para Carol que nosso encontro era um desses, o que motivou o convite para ela estar naquele trabalho, finalização do meu ciclo de dez anos e meio na graduação. A leitura de *Vilarejo do peixe vermelho* foi tão forte que Carol decidiu tatuar um peixe vermelho em sua perna para marcar aquele momento especial entre nós. Essa dramaturgia de Aníbal inspirou a criação deste segundo trabalho da trilogia, a partir dela fui pensando junto a Carol a narrativa mito-poética da obra.

Davi

Narrador 01 – Vocês notaram que, durante a mágica, dois homens se encontram pela primeira vez na vida? Quando duas pessoas se encontram nasce um peixe vermelho no centro da terra.

Narrador 03 – Verdade?

Narrador 01 – Dizem! Já senti, você no meio da rua, e de repente parece que o chão treme?

Narrador 03 – É!

Narrador 01 – Não é o metrô. A terra está recheada desses peixes, vagando na escuridão do mundo. Às vezes eles aparecem na superfície em formas de pedra. Já viu quando, do nada, aparece uma pedra no meio do passeio? No quintal, no meio da grama do jardim? São eles, os peixes. Às vezes enormes. (ANÍBAL, 2010, p. 45)

As metodologias ou o “como fazer” acabaram por nascer no fazer criativo e revelaram um entrelaçamento das nossas vivências anteriores nos trabalhos desenvolvidos no curso de graduação em Dança da UFMG, impregnadas de memórias-ideias dos nossos corpos. Apoiado na metodologia de *work in process* Cohen (2004), percebo que optamos por ir descobrindo nossos modos de criar e conceber a dramaturgia ancorada “no processo, na permeação, no risco, no devir” (COHEN, 2004, p. XXXVIII). Buscava criar uma dramaturgia própria, aberta e porosa à improvisação, com regras e convenções de um jogo entre nós, mas também para ser

compartilhado com o público presente, permitindo espaço para a imprevisibilidade do que as pessoas poderiam trazer, caso se dispusessem a participar e interagir com a obra. Queria romper com as estruturas convencionais das dramaturgias tradicionais e lineares de dança e de teatro que conhecia e assumir um estado de risco, fundamental para uma obra aberta aos jogos improvisacionais. Em meu artigo para conclusão do TCC, há o seguinte relato de Carol Vilela:

As escolhas de Ex-Tintos só foram tomadas após longos períodos de experimentações práticas. As discussões orais constituíram uma segunda etapa do processo, e ainda assim, completamente vinculadas à prática. Ou seja, as decisões que dizem respeito à dramaturgia, coreografia e estética do que então era considerado um espetáculo só foram tomadas depois de um momento em que pudemos nos situar individualmente na temática proposta e onde pudemos descobrir nossa própria relação enquanto duo de intérpretes-criadores. Todo esse processo inicial se deu, no entanto, de maneira assaz natural e sem uma metodologia rígida de trabalho pré-definida. Ex-Tintos evoluiu então conforme nossas pesquisas teóricas e práticas e se assume hoje como uma performance e um work in progress. (ANTERO, 2017, p. 5-7)

Na dramaturgia composta por nós, a partir da leitura de *Performance como Linguagem* de Renato Cohen (COHEN, 2013), com as provocações trazidas por Sinara e um curso complementar no CEFART - Palácio das Artes que eu fazia naquela época sobre dramaturgias contemporâneas com o ator, diretor, dramaturgo e pesquisador teatral Marcus Vinícius Souza, concebemos a obra autoral. Criamos cinco quadros que formavam, por sua vez, cinco imagens ritualísticas que, tridimensionalmente, se instauravam no espaço em determinado momento e depois desapareciam efemeramente. Então, cada imagem ritualística destas era como uma “aparição tridimensional”, uma paisagem, com um tempo próprio de estabelecimento e formação da presença da imagem, que depois iria findar, cedendo espaço para a formação de outra nova imagem a instaurar-se no ambiente até o fim da performance.

Para criar essas justaposições imagéticas, nos inspiramos no conceito de *collage* a partir de Cohen (2013), que diz que ela foi desenvolvida a partir da técnica dos *papiers collés*<sup>65</sup>. A *collage* é uma justaposição de imagens, não necessariamente próximas em sua concepção inicial, são obtidas a partir de diferentes fontes ou referenciais. As imagens são selecionadas, picadas, montadas e transformadas em outras novas formas imagéticas. Assim, a utilização da *collage* na performance proporciona processos de livre associação, improvisação e escrita dramática.

---

<sup>65</sup> *Papier Collés*: papel colado ou recortes de papel é um tipo de colagem e técnica de colagem em que o papel é aderido a um suporte plano. A diferença entre colagem e *papier collé* é que este se refere exclusivamente ao uso de papel, enquanto o primeiro pode incorporar outros componentes de duas dimensões (sem papel). O termo *papier collé* não é comumente usado, esse tipo de trabalho geralmente é simplesmente chamado de colagem.

Figura 14 - Fotografia de Diogo Quintino, trabalho Ex-Tintos na Sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017. Ao lado esquerdo Carol Vilela e no lado direito Rodrigo Antero.



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 15 - Fotografia de Diogo Quintino, trabalho Ex-Tintos na Sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017. Na produção: Raniele Barbosa.



Fonte: Arquivo Pessoal

A metodologia da *collage* valoriza os fluxos advindos do inconsciente, prazeres e contraposição com instâncias conscientes da realidade. Para Cohen (2013), a escolha da *collage* como metodologia de composição da performance prioriza uma lógica de criação de fragmentos de imagens justapostas, diferentemente de uma gramática formada a partir de um discurso verbal, linear e hierarquizado. Essa linguagem fragmentária composta na *collage* reforça a importância da autoria no discurso visual empregado na obra. Nesse trabalho, também dialogamos com a noção de “programa performático” (FABIÃO, 2013) para pensar a criação dramática de cada quadro que instaurava as paisagens em movimento da obra, cuja motivação tratava-se de compilar roteiros porosos à rasura, rabisco e jogos com o público e com as materialidades no espaço.

No roteiro de *Ex-Tintos* cada quadro possuía um programa performático pensado de forma que a narrativa se encerrasse em cada um deles, não tendo, propriamente, uma ligação harmônica de um com o outro. A transição de cada quadro desses para outros era composta de quebras e distanciamentos da ação que estava sendo realizada. Pensei a dramaturgia como um processo de empilhamento de imagens ritualísticas, justapostas umas sobre as outras, inspirado no objeto escultórico criado na performance *Projeto Servir*: a coluna de CPDBT que eu equilibrava e sustentava entre os braços.

Os títulos dos quadros criados que formavam as imagens ritualísticas são: *Riso perplexo*; *Oceano-mundo-branco*; *Antropoceno x presença*; *Um brinde! Um brinde a bebida!* e *Córpó descartável*. A justaposição imagética provocou uma somatória das narrativas; embora interdependentes, as imagens carregavam sentidos que poderiam ser inter-relacionados pela leitura do público em torno da temática central sobre a extinção. Esses fragmentos imagéticos revelam relações diretas e indiretas com o signo CPDBT - um objeto de intercessão, elo relacional das proposições de cada paisagem formada e encerrada. Descreverei, a seguir, cada um desses quadros e as “arquitetônicas” (DIÉGUEZ, 2018) que criamos para a composição dramática de *Ex-Tintos*.

### 3.2 Riso perplexo

Esse primeiro quadro é um prólogo, composto pelo roteiro de ação do *Projeto Servir – experimento 1*, realizado juntamente com Carol. Vínhamos de fora do prédio do curso de Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG, pelos jardins, carregando, ao longo do percurso, as colunas de CPDBT empilhadas. Quando chegávamos no final do trajeto, no *hall* de entrada da escola, produzíamos a grande chuva de CPDBT para o alto e em diferentes direções, e então, começava

o riso perplexo em um tempo dilatado. Carol fazia uma ação que chamamos de “comentário” da minha ação sonora estridente. Nesse comentário, ela ria sem emitir sons, porém, tinha uma reação de incômodo às minhas provocações risonhas. Ela desenvolvia um estado corporal de julgamento da ação de descartar copos no ambiente e enfatizava o valor atônito do meu riso e corpo negro pulsante que, para Alexandre: “[...] é produto de reminiscências de memórias pessoais e coletivas e essas são corporificadas e trazidas para a representação textual e cênica, nos textos dramáticos e espetaculares elencados dentro do escopo do teatro negro e da dramaturgia negra” (ALEXANDRE, 2017, p. 42).

Ao finalizar este quadro, a equipe de produção recolhia os celulares das pessoas do público dizendo que, para continuar assistindo a obra dentro da Sala Preta do curso de Teatro, precisariam entregar os celulares para compor parte da obra durante o tempo de acontecimento da performance e esses seriam devolvidos no final do trabalho. Ali se estabelecia a primeira ação de interação com a obra: o público precisava fazer escolhas, tomar a decisão de entregar ou não o celular para ter o “passe livre” para assisti-la.

Queríamos refletir sobre os estados de presença (ou não presença) do público durante a performance. Quanto o público estava disposto ou não a se desapegar do objeto (celular) para assistir à obra? Assim como os copos eram uma materialidade que estendia nossos corpos no espaço, fizemos essa relação com os celulares como objetos extensões dos corpos, memórias e subjetividades na contemporaneidade. Como desejávamos ativar estados de presença do público, os celulares eram recolhidos para que as pessoas vivenciassem a performance sem a interferência deles. Mesmo que a falta do celular gerasse angústia e, por conseguinte, um estado de ausência ao invés de presença, interessava-nos friccionar esses estados no público.

Os celulares eram depositados dentro de uma caixa de vidro, um aquário cheio de copos brancos descartáveis que ficava exposto na instalação como uma pequena maquete do próprio espaço repleto de CPDBT. Esse aquário era um signo metalinguístico do próprio espaço de acontecimento da performance. Assim como nós, ao adentrar o espaço, as pessoas do público afundavam e aterravam no imenso oceano-mundo-branco de copos plásticos; seus celulares, por sua vez, como extensões de seus corpos e subjetividades, também se encontravam afundados e enterrados no aquário-maquete.

### **3.3 Oceano-mundo-branco**

A terra é circular, o sol é um disco. Onde está a dialética? No mar.  
(Maria Beatriz Nascimento)

O público, ao adentrar a instalação oceano-mundo-branco composta por esse mar branco ou aterro sanitário de copos descartáveis com o objeto-aquário-maquete, nos visualizava instalados no espaço como figuras mascaradas enterradas e afogadas. Eu, com a cabeça para baixo afogada-enterrada dentro do mar/aterro e Carol com o corpo afogado-enterrado, totalmente preso por uma rede de pesca, cheia de CPDBT afixada na parede, tal qual um animal marinho. Ao entrar, as pessoas ouviam o seguinte texto dito em *off* por Carol, inspirado no texto de abertura da dramaturgia *Vilarejo do peixe vermelho* (ANÍBAL, 2010):

*Prezados, obrigada por terem vindo! Podem se acomodar onde e como quiserem. Fiquem à vontade para percorrerem esse espaço quando quiserem. Se permitam uma experiência, um tempo, um espaço, uma presença. Hoje é um novo dia no universo que deve ser vivido. Vocês todos entraram aqui e estão diante de um grande oceano-mundo, branco e profundo. De um dos lados desse oceano-mundo se encontra um homem afogado e enterrado, do outro lado essa mulher que sou eu, também afogada e enterrada. Essa é só uma visão imediata deste espaço. Mas, se estiverem bem atentos, vocês vão perceber que existem inúmeras outras possibilidades de reconfiguração desse oceano-mundo-branco. Desse modo, vocês estão livres para fazerem suas escolhas, quando quiserem...; quando quiserem...; quando quiserem...*

A partir de Cohen (2013) trabalhamos com uma dramaturgia do espaço baseada nos conceitos de instalação<sup>66</sup> e *happening*<sup>67</sup>. Criamos no espaço da Sala Preta do curso de Teatro da UFMG, uma instalação propiciadora de relações entre nós, artistas, a materialidade CPDBT e o público. Queríamos o público próximo, no mesmo espaço em que iríamos performar, sem a distância “palco e plateia” proposta pelos formatos de “quarta parede na caixa preta italiana”. A ideia central era construir um espaço repleto de CPDBT, uma atmosfera sintética, construída pelo excesso desta materialidade.

Críamos um “oceano-mundo-branco” para proporcionar uma ambiência de acumulação visual de plásticos nos oceanos, sugestiva para interações e possíveis percepções sinestésicas. Enchemos até a altura de um quarto da parede, toda a Sala Preta com CPDBT, gerando um contraste visual entre o preto e o branco. Foi necessária a ajuda de parcerias, apoios e uma

---

<sup>66</sup> Uma instalação é algum elemento sóico, que pode ser um objeto, um ator, um vídeo, uma escultura etc., que fica instalado num local fixo e é observado por pessoas que geralmente chegam em tempos distintos (COHEN, 2013, p. 28).

<sup>67</sup> A tradução literal de *happening* é acontecimento, ocorrência, evento. Aplica-se essa designação a um espectro de manifestações que incluem várias mídias, como artes plásticas, teatro, *art-collage*, música, dança etc. (COHEN, 2013, p. 43).

campanha de recolhimento de copos descartáveis nos lugares onde trabalhávamos. Na medida em que os CPDBT cobriam todo o espaço pintado de preto, construímos um mascaramento do espaço. Propusemos um grande “mar” de CPDBT, mas que, ao mesmo tempo, chamávamos de “aterro sanitário de lixo descartável”. Esta ideia da criação da instalação de copos descartáveis já vinha há algum tempo me perseguindo, mas foi significativamente influenciada pelas provocações da encenadora Sinara e pela dramaturgia de *Vilarejo do peixe vermelho*.

O público entra e está diante do oceano. Azul profundo. Em frente, do outro lado do oceano, se encontra o maior continente, uma arquibancada longa, com apenas três fileiras de cadeiras. Esta é a primeira opção, mas se este espectador que entra estiver atento, vai perceber que, bem perto da entrada, à sua direita e também à sua esquerda, existem mais dois pequenos continentes, arquibancadas com poucos lugares cada. Ele vai ter que escolher, no meio do oceano infinito é que ele não pode ficar.

No centro do espaço azul existem três pedras grandes e algumas pedras menores. Do meio do cardume de pessoas que vai invadindo o espaço aparecem as pessoas que vão contar as histórias. Elas vão escolher as pedras do meio do mundo. Elas todas sentadas nas pedras, nas ilhas. E são ilhas também (como todos nós!). Ilhas juntas e perdidas no meio do mar, como um arquipélago. Estes continentes que limitam o mar, não seriam grandes arquipélagos formados de muitas ilhas, que somos nós? “O mundo todo é um arquipélago?” (ANÍBAL, 2010, p. 31)

No curso de dramaturgias que estava fazendo no CEFART, fiz vários exercícios de composição dramatúrgica. Em um deles, Vinícius dizia que quando estávamos iniciando o processo de escrita autoral era interessante ter um modelo de alguma dramaturgia que nos inspirasse para partir de algum lugar. A partir desse trecho de *Vilarejo do peixe vermelho*, criamos o texto dito em *off* por Carol Vilela para ser uma instrução para o público interagir com a instalação. Ao mesmo tempo, esta parte da dramaturgia de Aníbal estimulou a concretização da instalação oceano-mundo-branco.



Figura 16 - Fotografia de Diogo Quintino, trabalho Ex-Tintos na sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017. Artista: Rodrigo Antero.



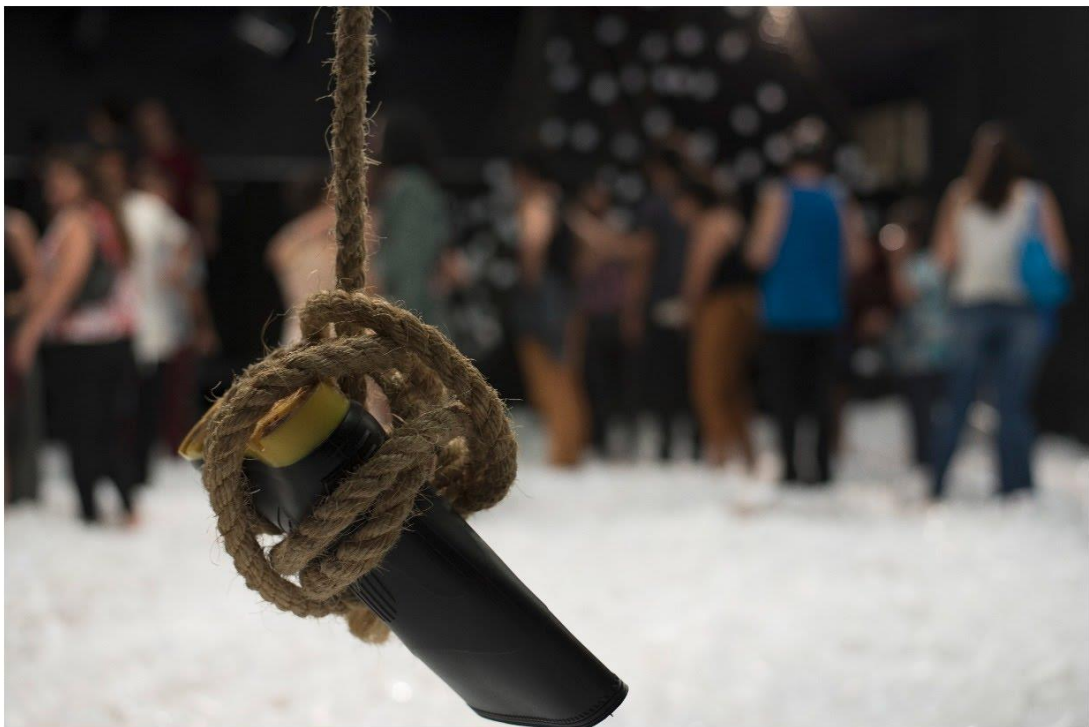
Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 17 - Fotografia de Diogo Quintino, trabalho Ex-Tintos na Sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017. Artista: Rodrigo Antero.



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 18 - Fotografia de Diogo Quintino, trabalho Ex-Tintos na Sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017.



Fonte: Arquivo Pessoal

*Ex-Tintos* nasceu a partir de uma aparição imagética que constantemente rondava meus sonhos, pairando meu cotidiano. Esta aparição súbita que surgia e desaparecia em minha mente, me perseguia como um “fantasma”, ou uma “entidade” não deixando minha memória em paz. Nela havia a figura de um homem de cabeça para baixo. O *Ôrí* (cabeça) encontrava-se afogado e enterrado num monte de copos brancos e o *Ará* (corpo) suspenso no ar, equilibrando-se contra a gravidade, com um dos pés amarrados por uma corda. Era como se o pé estivesse sendo enforcado pela corda e não a cabeça. E mesmo quando o homem conseguia ficar em pé, em cima das próprias pernas, seu *Ôrí* era mascarado por uma grande bola de CPDBT. Aquela imagética remetia à não existência de saídas para a problemática dos plásticos no mundo, por outro lado parecia que o homem estava “preso”, submerso em um “universo-mundo-branco”. Pergunto-me, hoje, situando a performance como um campo que fricciona arte e vida, se aquela aparição que simbolicamente gerou a criação de um mascaramento em meu *Ôrí*, colaborou com o processo de tornar-me negro (SOUZA, 2021), olhar com mais atenção para minha identidade negra e reconectar com meus antepassados dando início a um novo ciclo de vida.

Segundo Nascimento no documentário *Ôrí*:

*Ôrí* significa a iniciação a um novo estágio da vida, a uma nova vida, um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito, e só por aqueles que sabem fazer com que uma cabeça se articule consigo mesma e se complete com seu passado, com seu presente, com seu futuro, com sua origem e com o seu momento ali... *Ôrí* é esse processo de fazer a cabeça, fazer o *bôrí*. Então toda dinâmica desse nome mítico, oculto, que é o *Ôrí*, se projeta a partir das diferenças, do rompimento numa outra unidade. Na unidade primordial que é a cabeça, o núcleo. O rito de iniciação é um rito de passagem, de uma idade para outra, de um momento pra outro, de um saber pra outro, de um poder atuar para outro poder atuar (GERBER, 1989).

O *Ôrí* é o orixá pessoal, relação com a intuição, referindo-se à existência particular e individualizada de cada pessoa. Guia que acompanha nossa caminhada terrestre e espiritual durante o cumprimento do destino, que existe antes mesmo do nascimento e segue conosco ao longo de toda a vida e após a morte. Ele está intimamente ligado às nossas memórias ancestrais. Aquela imagética do meu *Ôrí* enterrado ou afogado em um universo-mundo-branco de plásticos traduzia simbolicamente o que queria expressar em *Ex-Tintos*. Desejava falar sobre a distopia em relação às questões ambientais e a falta de interações humanas mais afetivas entre indivíduos da mesma espécie, de espécies diferentes e com o ambiente, cuja sensação é o não encontro de saídas (soluções) e novas perspectivas para resolução desses problemas. Tinha como principal questão neste processo: “- Como a descartabilidade de objetos ou pessoas produz a extinção, o extermínio e o desaparecimento de algo, ou alguém, sendo esse alguém qualquer ser com vida?”

Consegui nessa obra materializar a Kalunga (o mar), um dos acontecimentos disparadores do *Projeto Servir*. Enquanto uma instância simbólica em poéticas negras, o mar (Oceano Atlântico) é uma encruzilhada infinita entre os continentes: América, África, Europa e Antártida, um grande cemitério que conecta o mundo dos vivos ao mundo dos mortos. Como um “entrelugar da ilusão semiótica” (MARTINS, 1995, p. 27), nos leva a imaginar diferentes possibilidades narrativas. O conceito de encruzilhadas de Martins (2002, 2021a) me ofereceu possibilidades múltiplas de leituras para desmontar a obra *Ex-Tintos*. No sentido de compreender sua complexidade, ambiguidade e camadas discursivas. Da encruzilhada, emergem outras formas “vernaculares” (MARTINS, 2002) de identificação das formas híbridas que surgem e insurgem na contemporaneidade.

A kalunga é o infinito infinitas vezes e, nesse sentido, também se faz como tempo espiralar, outra noção de Martins (2002, 2021a) para pensar as performatividades negras. O conceito da espiralidade do tempo em poéticas negras me interessou para refletir as discussões nas quais, a rigor, primei por investigar nas narrativas mito-poéticas desta obra, os desligamentos do corpo-ambiente e do corpo-ancestral da natureza. O tempo espiralar nas filosofias africanas inscrevem o sujeito, sua subjetividade, memória e presença no mundo, inaugurando e reinstaurando tempos, presentificados em relações ritualísticas possíveis.

O evento encenado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluída. Como tal, a performance atualiza os diapasões da memória, lembrança resvalada de esquecimento, tranças aneladas da improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas. (MARTINS, 2002, p. 87)

A aparição ressignificada performativamente em *Ex-Tintos* anunciava os processos de imposição do branqueamento que passei em meus caminhos entre vida-arte. Hoje percebo esta manifestação imagética como uma “máscara branca” como discutida por Fanon (2008), na qual pessoas negras vivem alienadas e alheias às próprias existências a partir dos processos de embranquecimento impostos pela branquitude, norma padrão que aprisiona nossas interações no mundo: “O preto, diante da atitude subjetiva do branco, percebe a irrealidade de muitas proposições que tinha absorvido como suas. Ele começa então a verdadeira aprendizagem” (FANON, 2008, p.133). O branqueamento enquanto uma estrutura padrão é uma força opressora que aprisiona e engessa as existências negras e não negras. Porém, essa farsa, armadilha do neocolonialismo afeta e prejudica muito mais a vida das pessoas pretas: “O problema negro não se limita ao dos negros que vivem entre os brancos, mas sim ao dos negros

explorados, escravizados, humilhados por uma sociedade capitalista, colonialista, apenas acidentalmente branca” (FANON, 2008, p. 170).

Hoje percebo que, ao longo do tempo, no processo criativo deste trabalho, junto as provocações que Sinara trouxe a partir de seu olhar distanciado no processo, a manipulação do signo CPDBT como um oceano que nos afogava e enterrava, resvala dramaturgicamente uma crítica à ideologia do branqueamento social, dispersa no ideário racista brasileiro que subjuga o sujeito e subjetividade negra a sentidos adversos ao que ele é e pode vir a ser.

No mundo conceitual branco, o sujeito negro é identificado como objeto ruim, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformado em tabu, isto é, agressividade e sexualidade. Por conseguinte, acabamos por coincidir com ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável – permitindo à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa, em controle total da inquietude que sua história causa. (KILOMBA, 2019, p. 37)

Ao querer criticar o consumo desenfreado de plásticos descartáveis na contemporaneidade, foi necessário demandar uma enorme concentração de copos plásticos para nos confundirmos com aquela materialidade. Era necessário correr o risco de nos misturarmos radicalmente com os objetos que estávamos manipulando e colocando em questionamento. Nos colocamos disponíveis para possíveis julgamentos sobre a responsabilidade de utilizar na instalação aquela quantidade exorbitante de CPDBT.

Queria, em minhas ambições imagéticas para criar a kalunga, ressignificar os copos descartáveis para além da ideia de lixo de única utilização. Mostrar o lixo plástico em uma obra artística como um projeto de educação ambiental. Criar uma instalação de “lixo extraordinário”, como se chama o documentário do artista plástico Vik Muniz<sup>68</sup> para homenagear e saudar existências fortes e resilientes como Estamiras<sup>69</sup> e Marias Carolinas de Jesus<sup>70</sup>, pessoas catadoras (sucateiras) que sobrevivem do lixo descartado cotidianamente que é acumulado em aterros sanitários de reciclagem.

---

<sup>68</sup> *Lixo extraordinário* (2010) é um documentário de Vik Muniz com catadores de material reciclável no Aterro Sanitário de Jardim Gramacho, bairro periférico de Duque de Caxias no Rio de Janeiro.

<sup>69</sup> Referência ao documentário *Estamira* (2004) dirigido por Marcos Prado, relata a vida de Estamira Gomes de Sousa, que em seus 63 anos de idade trabalha como catadora no Aterro Sanitário de Jardim Gramacho, proferindo, ao longo da narrativa, indagações filosóficas acerca do destino do lixo das grandes cidades e a miséria brasileira, além de reflexões sobre Deus e as complexidades dos seres, incluindo si mesma. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/nutal/estamira-um-documentario/>. Acesso em 23 de junho de 2022.

<sup>70</sup> Referência a Maria Carolina de Jesus: uma escritora, compositora e poetisa negra brasileira, conhecida por seu livro *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*, publicado em 1960.

22 de junho

[...] Saí triste porque não tinha nada em casa para comer. Olhei o céu. Graças a Deus vai chover. Hoje é segunda-feira. Tem muitos papeis nas ruas. No ponto do bonde, eu me separei da Vera. Ela disse:

-Faz comida, que eu vou chegar com fome.

A frase comida ficou eclodindo dentro do meu cérebro. Parece que o meu pensamento repetia:

Comida! Comida! Comida!

Dizem que o Brasil já foi bom. Mas eu não sou da época do Brasil bom. [...] Hoje eu fui me olhar no espelho. Fiquei horrorizada. O meu rosto é quase igual ao de minha saudosa mãe. E estou sem dente. Magra. Pudera! O medo de morrer de fome! (JESUS, 2020, p. 161-2)

Este quadro oceano-mundo-branco era alegórico, assumimos dois arquétipos como Adão e Eva e nossas ações dançantes remetiam a mitos de criação do mundo. Fazíamos um diálogo simples entre dois indivíduos presos e enclausurados naquele universo infinito, sem saída e perspectiva: “fim do mundo”. A persona que criei ao usar uma máscara branca no *Ôrí*, grande bola composta de copos brancos remetia à alucinação que nós vivemos ao consumir tantos plásticos e embalagens descartáveis no sistema capitalista.

Essa figura mascarada com a cabeça de copos “Adão” mantinha uma relação inusitada de apego, vislumbre e admiração com o aquário de celulares afogados na maquete repleta de CPDBT. Abraçava o aquário fortemente, com o *Ôrí* (composto pela máscara de copos brancos) fixa nele, alienado, observava-o atentamente, sem olhar para outros lugares do espaço, em uma relação ilusionista com o objeto maquete. A persona de Carol “Eva” propunha para Adão uma narrativa persuasiva na qual ela apontava possibilidades de mudança de perspectiva daquela realidade em que ele se encontrava preso, dizia para ele deixar a caixa de vidro e ver outros lugares do espaço ao redor, para junto dela desbravar novos ambientes. Adão, por sua vez, embora cheio de receios e medos, acabava por deixar o aquário de celulares e ia ao encontro dela em um abraço forte. Neste quadro, estabelecemos o seguinte diálogo:

*Carol – Vem?*

*Rodrigo – Eu tenho medo!*

*Carol – Medo! Medo de quê?*

*Rodrigo – De que as pessoas possam saber.*

*Carol – Mas, saber? Saber como? Ninguém vai ficar sabendo.*

*Rodrigo – Ah...! Então tá..., mas, só dessa vez hein...*



Figura 19 - Fotografia de Diogo Quintino, trabalho Ex-Tintos na Sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017. Ao lado esquerdo e mais a frente Carol Vilela e ao lado direito atrás Rodrigo Antero.



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 20 - Fotografia de Diogo Quintino, trabalho Ex-Tintos na Sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017. Ao lado esquerdo Rodrigo Antero abraçado à Carol Vilela no lado direito.



Fonte: Arquivo Pessoal

### 3.4 Presença x Antropoceno

Propondo uma quebra com a estrutura *oceano-mundo-branco*, iniciávamos este quadro retirando as máscaras um do outro e pedíamos ajuda para as pessoas do público para fazerem um grande buraco vazio no meio da sala (mar/aterro) sem copos. Solicitávamos às pessoas para retirar os copos do centro do espaço e colocá-los nas adjacências da Sala Preta. Na nova reconfiguração espacial, propúnhamos para o público uma dança ciranda. De mãos dadas íamos fazendo um grande entrelaçamento de todas as pessoas do público presentes para participar da ação, construindo uma grande roda dançante. Essa ciranda era dançada em silêncio, queríamos provocar relações de simples toque de presença entre as pessoas para contrapor ao universo sintético dos copos plásticos ao redor de nós. Dentro do círculo sem copos, queríamos que a ciranda, através da brincadeira, pudesse gerar reflexões acerca da importância dos elos humanitários afetivos e do senso de comunidade (coletividade) a partir da experiência.

As mãos alquímicas em contato possibilitavam o estímulo ao sentido tátil, tão importante para experiência sensorial que desejávamos ativar com o público em uma celebração ritualística. Era um momento lúdico, de calma e tranquilidade entre todas as pessoas presentes conosco, no meio do buraco vazio sem copos. Este momento dramático surgiu como uma estratégia para lidar com o ruído incessante e estridente dos CPDBT que dificultava muito para sermos escutados. Sinara propôs criarmos um “buraco fundo” no meio do mar/aterro, que acabou fazendo sentido na construção dramática para demonstrar os contrastes entre um ambiente sintético repleto de copos e um espaço vazio sem eles. A ciranda foi feita em silêncio para que pudéssemos ter um momento meditativo, de alívio daquela sonoridade barulhenta e nos reconectar com nossos corpos, memórias, identidades, ancestralidades e presenças compartilhadas em uma dança circular para “adiar o fim do mundo” (KRENAK, 2019). Segundo Krenak: “Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos” (KRENAK, 2019, p. 09).

Ao final da ciranda, fazíamos uma roda de conversa com as pessoas presentes. A imprevisibilidade momentânea, em uma dramaturgia porosa e aberta aos diálogos com o público, possibilitou algo inesperado no primeiro dia de nossa apresentação, que acabamos acolhendo como parte da obra no segundo dia também. Ao fazer minha narrativa sobre situações em que me sentia descartável: *Como vocês se sentiriam se fossem um copo, corpo descartável? Quando vocês se perceberam descartando algo ou alguém?* A pessoa do meu lado, pegou o copo descartável que eu segurava na mão e respondeu à pergunta ao seu modo,



passando o copo para a próxima pessoa do lado, e assim sucessivamente, o copo foi passando de mão em mão na grande roda. Todas as pessoas contaram histórias de vida, momentos em que se sentiram descartáveis, canceladas e extinguidas. Foi um momento bastante especial, pois não foi programado, inicialmente apenas pensava em deixar a pergunta “no ar”, uma provocação para ser refletida posteriormente. A potência da efemeridade do encontro desnudou de todo mundo presente circunstâncias de fragilidade, a partir dos lugares de enunciação poética de cada um/uma.

Então, trazia outra questão-problema do trabalho: “Quando acabar essa performance, o que vamos fazer com essa quantidade absurda de copos plásticos descartáveis? Alguém tem alguma sugestão?” Primeiro eu falava que, por ser um trabalho de TCC, os copos ficavam armazenados lá na escola de Teatro da UFMG, porém, ao findar a temporada e, com minha formatura, eu deveria retirá-los da escola. Essa questão problema era real, pois não sabia e nem tinha um lugar para guardar a materialidade da instalação. Na pequena casa de minha mãe onde eu morava não cabia aquela quantidade enorme de copos, tão pouco Carol possuía um espaço próprio que podíamos guardá-los. O problema acabou por virar uma situação compartilhada com o público, na busca por uma solução. Simbolicamente mostrava o problema da poluição do lixo plástico descartável que se acumula no planeta e que demorará mais de 400 anos para se decompor no ambiente.

Ao longo do processo criativo pedia para Vinícius no curso complementar no CEFART referências de dramaturgias sobre o campo das corporeidades: do/com o corpo, do movimento e da gestualidade. Um dia, após a aula, tivemos uma conversa e comentei que queria trabalhar com a temática da extinção. Vinícius indicou a leitura da revista *Piseagrama*, n.8, *Extinção* de 2015 <sup>71</sup>, que trazia discussões de diferentes autores e autoras sobre tal temática e fomentou muitas elocubrações para criação narrativa ficcional de *Ex-Tintos*.

Na revista, encontrei muitos artigos de diferentes pesquisadores e pesquisadoras que debatiam as polêmicas relacionadas ao fenômeno do Antropoceno, período geológico em que, possivelmente, a Terra se encontra atualmente. De forma sucinta, e sem a pretensão de aprofundamento na complexidade de tal fenômeno, os artigos desta edição *Extinção* da *Piseagrama*, discutem sobre a ação da humanidade no planeta que vêm impactando o clima, o funcionamento de vários ecossistemas e causando a extinção de várias espécies. A ação desregrada e agressiva da humanidade nos biomas, com a extração de recursos não renováveis, que não são devolvidos para a terra de forma a retroalimentar o ciclo vital, está findando e

---

<sup>71</sup> Disponível em: <<https://piseagrama.org/cat/08-extincao/>>. Acesso em: 04 jul 2022.

minando a vida na Terra. Na medida em que há cada vez mais interferências e modificações na natureza, estamos construindo outros regimes de presença e de ausência no mundo a partir dos avanços com vários aparatos tecnológicos: “- Como o processo de desligamento do ser-natureza, desligamento da conexão com o meio ambiente, está provocando a falência da humanidade?”

O nome *Ex-Tintos*, inicialmente, surgiu como uma reflexão sobre os povos originários e quilombolas do Brasil. Criamos o nome com a grafia separada por hífen, pensando na relação do poder público e da sociedade brasileira com os povos indígenas e quilombolas cada vez mais distante daquilo que necessitam para continuar existindo. O “ex” separado por hífen do “tintos” reforçava a extinção dos povos vermelhos e pretos que estão sendo dissipados, em processos de genocídio. Contudo, compreendi, junto à minha orientadora naquele momento, Graziela Corrêa de Andrade, que não teríamos tempo para um aprofundamento justo acerca dos povos originários e quilombolas do Brasil. Minha deficiência em conhecimentos sobre o assunto que queria desenvolver era uma grande lacuna pertencente ao problema que vivemos no Brasil de apagamento e invisibilização dessas etnias e de suas culturas tradicionais.

As estratégias para criação acabaram por ser outras e aconteceram a partir de minha confiança no próprio processo, como diz Onisajé (BARBOSA, 2016): “o caminho se faz caminhando”. Fui percebendo cada vez mais que a palavra tinto se referia a mim mesmo, a negrura de meus traços fenotípicos em contraste com os copos brancos. Negrura não em um sentido essencial do sujeito como aponta Martins, mas como uma noção de escrita dramaturgicamente que: “recupera o sujeito cotidiano, referencial, como uma instância da enunciação e do enunciado” (MARTINS, 1995, p. 25). Queria olhar “para fora”, mas não identificava que precisava olhar para mim mesmo, para a minha existência preta e homossexual.

Inicialmente, estava mais preocupado com o racismo em relação a esses grupos étnicos do que àquele que afetava a minha experiência biográfica. Foi então que, no processo de criação de *Ex-Tintos*, nas partilhas de Sinara (mulher negra), que identifiquei a necessidade de traçar uma narrativa entretecida com as questões referentes à minha negritude. Para Alexandre, a negritude:

[...] inscrita no corpo e na pele — se instaura e se converte, muitas vezes, em uma escrita/inscrição performática e, por sua vez, perlocutória. Performática no sentido de como o negro e seu corpo aparecem nos trabalhos artísticos e ritualísticos — cenicamente e/ou dramaturgicamente. Trata-se de um corpo crivado de reminiscências de memória, um lugar de saberes e de identidades que são perpetuados através dos tempos. (ALEXANDRE, 2009, p. 104)

Outro autor que fomentou as criações mito-poéticas da obra foi o sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman, no livro *Modernidade Líquida*. Para Bauman, a “modernidade líquida” é marcada pelo imediatismo das circunstâncias cotidianas, em dinâmicas nas quais emergem o individualismo no qual a fluidez e a efemeridade das relações se constituem enquanto norma. A modernidade líquida é um fenômeno no qual nada se estabelece, nem é realizado para durar; o mundo encontra-se circundado por fragmentações, incertezas, dúvidas e transformações rápidas e imprevisíveis. Para o autor, a sociedade moderna opera em um processo de imersão na individualização e os sujeitos seriam indiferentes aos bens comuns e ao senso de coletividade e comunidade. Os indivíduos buscam pelo bem-estar próprio, dessa maneira, a cidadania e os interesses públicos são reduzidos aos desejos privados: “Os princípios estratégicos favoritos dos poderes existentes hoje em dia são a fuga, evitação e descompromisso, e sua condição ideal é a invisibilidade” (BAUMAN, 2001, p. 54 e 55).

As reflexões de Bauman (BAUMAN, 2001) suscitaram a criação da ciranda. Através dessa ação dançante circular queríamos criticar o individualismo, a efemeridade das relações descompromissadas e os processos de extinção do senso de comunidade. Queríamos manifestar, através dessa ação dançante e brincante, contra um universo de relações esvaziadas que vivemos na contemporaneidade “refletimos sobre essa condição de um habitar sem habitar, existir sem existir como zumbis invisíveis, que estão deixando os sentidos se extinguir” (ANTERO, 2017, p. 07). O objetivo principal dessa ação era mostrar a relevância de fomentarmos a afetividade em nossas relações seja com outros seres humanos, outras espécies de animais e plantas e até com os objetos que guardam nossas memórias afetivas de vida.

Para produzir a instalação, fizemos campanhas de reciclagem de copos descartáveis em nossos ambientes de trabalho. Recolhi copos descartáveis na ELA–Arena e no CEFART, onde conduzo aulas de dança e há um enorme consumo de copos e outros objetos descartáveis em geral. Coloquei caixas de papelão junto aos bebedores com placas pedindo para as pessoas depositarem os copos descartáveis, depois de beberem água. Ao finalizar minhas aulas, catava os vários copos largados no espaço. Meu irmão, Pedro, também fez a campanha na Associação dos Servidores Municipais da Prefeitura de Belo Horizonte (ASSEMP), onde é professor de danças de salão. Carol, por sua vez, fez a campanha no serviço de sua mãe, um espaço de atendimento fisioterápico. Outras pessoas da equipe de produção também foram realizando essas campanhas de recolhimento de CPDBT em seus respectivos trabalhos e escolas. Esses momentos de pré-produção e de pós-produção da instalação já eram a ação performática. Os copos aguçavam minha curiosidade. Os copos continham memórias da presença dos indivíduos

que deles usufruíram. Os copos traziam marcas da utilização; por exemplo, marcas de batom ou sujeira de café, sucos diversos, refrigerantes, entre outras sugeriram a criação de diferentes narrativas que viraram texto dramaturgico.

Stratico (2013) diz que cada objeto contém sujeitos invisíveis por trás deles que deixaram suas marcas e possíveis narrativas de uma história de vida. Grande parte dos copos plásticos utilizados nesse processo foram reaproveitados. Na ação de lavar os copos, fomos inventando textos dramaturgicos, começamos a levantar narrativas autorais a partir das marcas encontradas nos copos sujos, inventamos personificações para os objetos. No fragmento textual abaixo, a fusão entre as palavras copo e corpo, que gerou o neologismo “córpo”, sugere a humanização do copo descartável:

Rodrigo:

*Um córpo negro, operário, cansado.*

*Escorre por sua garganta plástica um líquido preto.*

*Amargo. Café.*

*Café de fim de tarde. Morno e doce.*

*Um afago ao paladar.*

*Sozinho. Invisível.*

Carol:

*Um córpo feminino invisível.*

*Um córpo que confiou.*

*Penetrado e, gotas escorrem pelo córpo branco.*

*Usado, sujo, se encontra prensado.*

*Um córpo que pensa no antes e no depois.*

*Um córpo que sente saudade.*

Figura 21 – Fotografia de Athos Souza, trabalho Ex-Tintos na Sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017.  
Artistas: Carol Vilela e Rodrigo Antero.



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 22 – Fotografia de Athos Souza, trabalho Ex-Tintos na Sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017.  
Ao centro meu pai, Otacílio Antero, dançando ciranda com outras pessoas do público.



Fonte: Arquivo Pessoal

Nesse quadro, o copo descartável remetia a uma pessoa, não apenas um mero utensílio. Através do texto poético, trazíamos resquícios das memórias de pessoas que possivelmente se utilizaram desses objetos. Ao visualizarmos pessoas e nós mesmos por detrás e através dos copos, criamos imagens textuais que proporcionaram identidades para os objetos que foram animados na obra.

O objeto é, assim, um forte estímulo para ação criativa, mas é também um registro de sujeitos que o utilizam. Diferentemente do ator/atriz que cria uma dimensão fictícia para objetos variados, ou que fazem objetos se incorporarem à ficção, nesta abordagem, exploram-se possibilidades expressivas a partir do contato com o objeto, e ao mesmo tempo incorporam-se história, memória e a presença dos seus sujeitos. O objeto é encarado, assim, como registro de presenças e histórias, e também como um ponto de encontro de pessoas. (STRATICO, 2013, p. 35 e 36)

Para encerrar esse quadro, fazíamos uma nova quebra dramaturgica, declarávamos textos poéticos em uma ação que chamamos de “verborragia”, na qual fazíamos uma improvisação textual e dançada a partir de um fragmento poético escrito previamente para o programa performativo (FABIÃO, 2013) deste quadro. Desenvolvíamos uma ação de trazer os copos que estavam nas adjacências do espaço de volta para o centro da sala novamente, tapando o buraco vazio. Mais uma vez o público era convocado a se mover e a ajudar-nos com o retorno das materialidades para o centro da Sala Preta. No roteiro de *Ex-Tintos* (2017) escrevi a seguinte proposta de estrutura narrativa para ser improvisada por mim:

*[...] Corpo copo descartável que é dejetado e despejado no mar. Um mar de copos brancos, que impede a troca de ar. Ambiente, ambiente vivo em um mar de copos negros femininos. É o peixe copo, invisível peixe. Peixe invisível em um mar que não troca não troca com... Plástico que bebe a... Garganta Plástica cheia de copos, copos brancos plásticos negros operários que sugam; Sugam a Garganta rasgada: é o peixe copo que supre a aldeia dos mares remotos, petróleo, penetrados ultrapassados, verborragia amarela, amarela amarga, baleia, baleia aberta, amarela amarga e azul cinzelado verde que dejeta, que dejeta, que joga fora, o copo, o corpo, coluna vertebral. No mar de copos invisíveis extintos instintos; No corpo peixe molhado, molhado na garganta, na garganta, na garganta da galeria. Galeria de arte verde amarela que teme, que temer, teme, a baba grossa, uma baba grossa e preta, café, café de fim de tarde. Copos humanos, cansados, artísticos, operários, Que vendem, que usam, que bebem; Grande hérnia global, que usam, que bebem os copos operários, que pensam não pensam, que usam copos descartáveis, que impedem, impedem a troca com o ambiente, Ar que escorre...*

*lentamente, que despeja, A prostituição do copo, que vende, que é pescado que impede o ar, que toca que usa que se industrializa que mente que vende a alma do corpo que sofre que bebe bebida que usa que brinda que usa o... o corpo copo peixe nesse universo mundo branco que vende que usa... Que usa copos descartáveis; No mundo, do mundo dos copos... embaçado, que usa, que vende copos descartáveis no mundo dos homens descartáveis, invisíveis, que usam, que usam copos descartáveis, no mundo, nas igrejas, nas escolas, nas padarias, nos restaurantes, nas academias de dança, ginástica, fábricas, shows, lugares do mundo, todos os lugares do mundo usando copos descartáveis, todo mundo usando copos descartáveis que usam, que bebem em copos descartáveis.*

*Useem copos descartáveis!*

*Bebam em copos descartáveis!*

*Todo mundo bebendo e usando copos descartáveis, vamos usar copos descartáveis!*

*Eu, tu, eles, nós...*

*Todos usando corpos, copos descartáveis...*

*Um brinde! Um brinde à bebida!*

*Por favor!*

*Um grande brinde à bebida!*

### **3.5 Um brinde! Um brinde à bebida!**

A quarta imagem ritualística era composta por uma grande “festa de terror”, um momento de intensa interação e participação do público. Propúnhamos uma festa onde as pessoas da produção, vestidos/as de garçons e garçonetes, serviam diferentes tipos de bebidas em copos descartáveis brancos. As bebidas eram diversas, desde achocolatado, café, chá, suco, até alcoólicos como vinho, cerveja, pinga, cachaça entre outras opções. Queríamos com essa ação trazer à tona o comportamento cotidiano, no qual circunstancialmente comemos, bebemos, rimos, nos divertimos e descartamos copos e embalagens plásticas em geral, sem nos preocupar para onde vai todo o lixo produzido no planeta. Criticávamos o consumo exacerbado de copos descartáveis, utilizados em diversos lugares do mundo que geram um acúmulo absurdo de lixo descartável, fruto de uma cultura capitalista consumista que impõe outra cultura da acumulação e descartabilidade.

A festa era uma verdadeira situação para rir da desgraça humana. Por isso, a brincadeira: Um brinde! Um brinde a grande produção de lixo que estamos produzindo no planeta sem precedentes. Nesse momento, houve a participação da cantora e preparadora vocal de atores e

atrizes Izza (Raisa Campos<sup>72</sup>), outra amiga e parceira da graduação em Teatro na UFMG. Pedimos a ela para “animar” a festa, com um “clima de terror”. Ela usou um microfone pedal para gerar efeitos sonoros diversos, distorcendo os sons vocais nas músicas cantadas para que a festa apresentasse uma atmosfera aparentemente amistosa, estranha e horripilante. Dançávamos com o público, divertindo ao tomar várias bebidas, descartando mais copos inconsequentemente no espaço, além dos que já estavam na instalação.

Em *Ex-Tintos*, no processo criativo, os exercícios tinham como lugar de investigação a pesquisa de interação com a materialidade dos copos. O signo proposto pelo CPDBT tomou uma proporção muito maior do que em *Projeto Servir*, manipulamos discursos estéticos e éticos a partir da animação desses objetos com o desejo de propor para o público possibilidades de participação na performance. Tínhamos como pergunta: “- Como podemos propor que o público participe da obra de maneira ativa, propositiva e criativa?”

Sensibilizar a afetividade entre todas as pessoas presentes na performance era uma das questões centrais do processo. Tinha o desejo de propor uma experiência parecida com uma aula de dança na qual as pessoas se relacionam com o professor ou a professora, entre eles e elas, com a música e com o espaço. Não queria criar um trabalho no qual os espectadores ou espectadoras chegassem, assistissem passivamente e fossem embora para suas casas, sem dialogar ativamente com a obra e com os/as artistas. Naquela época, Cohen (2013) foi a principal referência utilizada, ele fala de experiências relacionais de participação do público no *happening* e na *performance art*. A partir da leitura deste autor, comecei a elaborar, junto a Carol e Sinara, dispositivos criativos para que o público pudesse interagir com as ações que estávamos propondo em experiências performativas nas quais todo mundo, por meio de nossa condução, poderia ser coautor/coautora dos diferentes aspectos discursivos da performance.

O professor e pesquisador Alejandro Frigerio, em seu artigo *Artes negras: Uma perspectiva afrocentrica* (FRIGERIO, 2003), propõe seis qualidades que caracterizam as performances artísticas afro-americanas com base nas regras sociais que permeiam essas produções: são multidimensionais; participativas; ubíquas; conversacionais; ressaltam o estilo individual de cada participante e cumprem funções sociais. Ele descreve cada uma dessas características para compreender o fenômeno das influências africanas que através da diáspora resvalaram na arte, cultura e filosofia dos povos negros nas Américas. Refletindo sobre a necessidade de uma perspectiva afrocentrica, diz que as artes negras podem ser pensadas como formas de artes relacionais. A partir dos apontamentos feitos por Frigerio neste artigo

---

<sup>72</sup> Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/1315382327957011>>. Acesso em: 17 jul. 2022.



(FRIGERIO, 2003), sobre as características da inerência da participação do público e da importância de uma atitude conversacional nessas manifestações, observo que estes aspectos dialogam diretamente com o que queria propor poeticamente em *Ex-Tintos*.

Frigerio (2003) diz que a performance afro-americana é multidimensional, mesclando diferentes gêneros, fusão de vários elementos em uma única forma artística. Ele exemplifica esta multidimensionalidade falando da capoeira de angola, que pode ser considerada uma luta, um jogo, uma dança, música, canto, ritual, teatro e até mímica. Esta característica presente em manifestações negras como a capoeira demonstra como não há uma separação rígida dos elementos constituintes da performance, conferindo a esses eventos sua densidade performativa, diferentemente das formas artísticas ocidentais eurocêntricas que tendem a uma maior separação de tais elementos. Em geral, também não há uma separação muito distinta do/a artista e da audiência. O público pode participar de maneira mais espontânea ao se disponibilizar a bater palmas e cantar, mesmo em circunstâncias religiosas de matrizes africanas, nas quais existem as hierarquias em que cada pessoa cumpre um determinado papel ou função ritualística.

A participação mais ou menos intensa (conforme o caso) do público corresponde ao fato de que a maior parte da performance artística afro-americana (profana) não está vinculada nem se desenvolve em “situações de representação” (BARBA, 1987, *apud* FRIGERIO, 2003). Pelo contrário, ocorre mais ou menos espontaneamente em contextos festivos ou recreativos. (FRIGERIO, 2003, p. 56, tradução minha)<sup>73</sup>

Segundo o autor, por se tratar de manifestações que, em grande parte, nasceram em um contexto urbano, as performances afro-americanas desmascaram a realidade e outros processos sociais. A participação e a conversação com o público acabam sendo características inerentes a esses acontecimentos, há pouca separação entre os/as performers e o público por se tratarem de manifestos que tem suas origens em grande parte nas ruas e na cidade. Frigerio (2003) diz que a vida cotidiana pode nos “brindar” constantemente com a ubiquidade (onipresença) dessas performances sociais.

O caráter multidirecional e participativo desses eventos, em consonância com a significação grupal (coletividade), propõe experiências conversacionais das mais variadas formas artísticas que são influenciadas pelas epistemologias africanas. Esta conversação pode

---

<sup>73</sup> La participación más o menos intensa (según sea el caso) del público se corresponde con el hecho de que la mayor parte de la performance artística afroamericana (profana) no está ligada a, ni de desarrolla en, “situaciones de representación” (BARBA, 1987). Sino que se produce más o menos espontáneamente en contextos festivos o recreativos.

se dar de diferentes maneiras, por exemplo: interações entre o solista e o coro em jogos de perguntas e respostas; conversações entre os tambores, no qual um/uma performer toca uma sonoridade qualquer no tambor e o/a outro/a responde pelo tambor; entre solistas e resposta instrumental, quando o/a solista canta ou diz uma frase e a orquestra responde; entre bailarinos/as e os tambores, por exemplo na *rumba columbia* cubana, em que o/a artista responde ao *tamborero*; entre um cantante e um tambor; entre os/as próprios/as bailarinos e bailarinas; entre os/as cantores e cantoras e os/as bailarinos e bailarinas. Enfim, diferentes formas de conversação podem estabelecer-se a partir da complexidade das performances afro-americanas que enfatizam o caráter autoral e estilo próprio de cada artista e pessoa participante dessas ações, modos criativos e emergentes de ampliar os espectros de inovações no âmbito das artes, além de se tratar de manifestações que primam pelo valor da comunidade para o próprio benefício cumprindo, assim, funções sociais e políticas.

A performance artística afro-americana, por suas qualidades acima mencionadas, não só tem uma função geradora de *communitas* (no sentido de Turner, 1969), mas também permite que o grupo como um todo (ou seus vários membros) faça comentários sociais, acerca de questões que lhes dizem respeito e que podem expressar, se necessário, os conflitos internos da comunidade. A função de sátira e crítica social que os diferentes gêneros da música afro-americana cumprem tem sido apontada por vários autores (Storm Roberts 1978, Courlander 1985, Bergman 1985a, Mc Lane 1987, Hebdige 1987), expressando não apenas conflitos com outros grupos, mas também (às vezes resolvendo, às vezes exacerbando) conflitos envolvendo subgrupos ou indivíduos dentro da comunidade. (FRIGERIO, 2003, p. 63, tradução minha, grifos nossos)<sup>74</sup>

As discussões levantadas por Frigerio (2003) me interessaram para pensar as intencionalidades da dramaturgia relacional que eu buscava criar junto a Carol e Sinara nesse processo criativo, sobretudo nos quadros *Presença x Antropoceno* e *Um brinde! Um brinde à bebida!* em que queria intensa participação do público tanto na ciranda quanto na festa horripilante. Minha formação em dança iniciou-se pelas danças de salão, experiências relacionais com influências afro-diaspóricas múltiplas que acontecem em escolas de dança, mas também no âmbito social, nos bailes e festividades em geral. Ao longo de minha trajetória

---

<sup>74</sup> La performance artística afro-americana, debido a sus cualidades anteriormente mencionadas, no sólo tiene una función generadora de *communitas* (en el sentido de Turner, 1969) sino que también permite que el grupo *como* un todo (o sus distintos miembros) realicen comentarios sociales acerca de los temas que les atañen y que se puedan expresar, llegado el caso, los conflictos internos de la comunidad. La función de sátira y crítica social que cumple los distintos géneros de música afroamericana ha sido señalada por varios autores (Storm Roberts 1978, Courlander 1985, Bergman 1985a, Mc Lane 1987, Hebdige 1987) Sin embargo, a través de la performance grupal se pueden expresar no sólo los conflictos con otros grupos sociales, sino también (a veces resolviéndose, a veces exacerbándose) los conflictos que atañen a subgrupos o individuos dentro de la comunidad.

artística, fui me interessando por diferentes formas de dançar em que o contato entre duas pessoas ou mais e com objetos interpostos entre os corpos fossem a principal ideia-movimento para o acontecimento da dança, neste sentido, estar em relação com alguém ou com uma coletividade era algo muito importante para minhas criações nesse processo junto a Carol.

Quando iniciei o processo do trabalho autoral *Ex-Tintos* queria compor uma poética que não fosse autocentrada, trazer possibilidades de espaço para a enunciação do público presente, para se manifestar artisticamente. Na *Kalunga oceano-mundo-branco* tanto artistas quanto público podiam se relacionar com a materialidade, numa experiência sinestésica com os objetos, na qual todo mundo poderia, se quisesse, “ser ilhas” (ANÍBAL, 2010), dançando e narrando suas histórias de mundo.

### 3.7 *Córho* descartável

Quais são os recados que as baleias têm para dar a nós  
seres humanos, antes que o mar vire uma gosma?  
(Elza Soares)

Figura 23 - Fotografia de Diogo Quintino, trabalho *Ex-Tintos* na Sala Preta do curso de Teatro da UFMG, em 2017. Ao lado esquerdo e mais a frente Carol Vilela e do lado direito mais ao fundo Rodrigo Antero.



Fonte: Arquivo Pessoal

Criamos neste processo o neologismo *córho* (corpo-copo-descartável), que sublinhou experimentações de acoplar os CPDBT em nossos corpos, percebemos a materialidade como

extensão de nossos corpos no espaço. Na transição da festa para esse quadro, tirávamos as roupas, e ficávamos apenas com o que estava por baixo delas, composto por um tecido elástico, acinzentado e azulado. Essa caracterização simulava uma baleia azul cheia de copos descartáveis como um grande corpo-lixo (saco de lixo): pedíamos ao público para descartar dentro dessas roupas sacos (que estávamos vestindo) os copos plásticos das bebidas que acabavam de degustar. Aos poucos, e com a ajuda do público, íamos enchendo as roupas-sacos-de-lixo com os copos do espaço.

Essa quinta imagem de encerramento do trabalho tinha inspiração na escultura da baleia azul composta por plásticos diversos feita pela *Greenpeace* juntamente com a Dentsu Jayme Syfu<sup>75</sup> como forma de conscientização da população filipina sobre a poluição do meio ambiente. A escultura realista do mamífero foi encontrada na praia como se estivesse morta e arrastada pelo mar. Aberta, a representação verossímil da baleia estava cheia de lixo plástico, uma escultura que produziu choque visual a partir do triste problema ambiental atual. A campanha da *Greenpeace* foi inspirada em 30 baleias mortas encontradas nas costas europeias, e em homenagem a uma das baleias presentes na costa da Filipinas na cidade de Samal (Davao do Norte). A escultura foi criada por artistas locais que fizeram a representação do mamífero como se as texturas das vísceras do ventre saindo pela boca da baleia estivessem repletas de sacos de plástico, restos de embalagens, garrafas pet entre outros materiais que garantiram um forte realismo quando vista de perto ou de longe.

Nas experimentações com os copos descartáveis criamos, a partir da imagem da baleia, uma escultura viva, em movimento para encerrar a poética de *Ex-Tintos* com esta imagética de conscientização ambiental. Inspirados na escultura da baleia azul elaboramos, junto à costureira Penha Hermsdorf, uma vestimenta feita do tecido elástico acinzentado/azulado. Essa vestimenta foi feita no formato de um boneco sem cabeça, de tal modo que, quando deitados no chão, dependendo de nosso posicionamento corporal no espaço, o “boneco” formava a figura de um invólucro, no qual dentro estavam nossos corpos humanos encobertos pela materialidade. Tínhamos a intenção de refletir sobre um corpo-lixo-descartável marginalizado e estigmatizado. Na sonoridade composta por Gustavo Felix, na trilha sonora que encerrava a obra, pedi que trabalhasse com sons do fundo do mar, mesclados com choros e gritos de baleias.

---

<sup>75</sup> Escultura baleia (Filipinas) – Disponível em: <<https://www.enigmasdouniverso.com/greenpeace-choca-o-mundo-com-uma-enorme-escultura-de-baleia-azul-cheia-de-lixo-em-nova-campanha/amp/>>. Acesso em: 19 jun. 2022.



**das folhas...**

#### 4 CAPÍTULO 3 – EX-TINTO: HABITANDO A MÁSCARA

Há uma máscara da qual eu ouvi falar muitas vezes durante minha infância. A máscara que *Anástacia* era obrigada a usar. Os vários relatos e descrições minuciosas pareciam me advertir que aqueles não eram meramente fatos do passado, mas memórias vivas enterradas em nossa psique, prontas para serem contadas. Hoje quero recontá-las. Quero falar sobre a *máscara do silenciamento*. Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do *sujeito negro*, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua função principal era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os “*Outras/os*”: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?  
(Grada Kilomba)

O último trabalho da trilogia *ex-tinto* (2018)<sup>76</sup> estreou em 2018, no Festival Curta Dança, no Espaço Aberto Pierrot Lunar. Fiz mais três compartilhamentos presencialmente: uma na A-Mostra.Lab (2018), realizada também no Espaço Aberto Pierrot Lunar; outra no 3º Encontro EnegreSer – Poéticas de Aruandê (2018), no Teatro Espanca; e uma terceira no evento Ações de Apartamento (2019), realizado no apartamento de Ítalo Augusto Moreira, dançarino, performer, produtor, improvisador e curador do evento. O tempo em investigação em uma proposta de criação pode ser bastante enriquecedor para questões enclausuradas em lugares escondidos no corpo, na alma e na espiritualidade, como santuários de difícil acesso. Após encerrado o processo de *Ex-Tintos* no final de 2017, Carol retornou à França em 2018 para concluir seu curso de *Cinetografia Laban (Labanotation)* no Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP). A partir dos apontamentos trazidos pela banca do TCC, e pelas conversas que tive com outros/outras artistas que fruíram a obra, identifiquei a necessidade de continuar o *work in process* (COHEN, 2004) estreando o solo com quase quinze minutos no festival de cenas curtas de dança.

A estreia de *ex-tinto* e seus outros três compartilhamentos públicos foram acompanhados por muitos relatos de pessoas que, ao presenciarem o trabalho, falaram de sensações de angústia, desespero, ansiedade, agonia, aflição e apreensão, entre outros adjetivos semelhantes. O solo me trouxe confiança para acreditar em meu trabalho autoral e meus anseios artivistas; tive retornos muito positivos sobre a obra que ensejaram continuar desenvolvendo uma carreira artística solo, independente e alternativa.

<sup>76</sup> *ex-tinto*. 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/mCzLyjWofnU>>. Acesso em: 17 jul. 2022.

Neste novo processo, pensei em criar um trabalho com maior facilidade de produção, menos dependência de uma equipe, como demandava o trabalho anterior, para ter chance de fazer circulação com a obra. Minha preocupação maior era conseguir construir uma poética que me satisfizesse, porém, que fosse mais simples, no sentido da produção. Pensei estratégias para simplificar a montagem, sem perder minhas intencionalidades criativas na obra. O trabalho anterior trouxera muitas complicações logísticas para remontagens e novas temporadas. Também pensava na questão ambiental, já que queria criticar o consumo exacerbado de copos descartáveis, não seria viável fazer sempre campanhas de recolhimento de CPDBT. A opção era conseguir criar um trabalho no qual eu poderia guardar em minha casa as materialidades.

É importante dizer que no evento Ações de Apartamento o solo recebeu outro nome: *Sobre extinções, pontes e abismos*. Junto a Carol Vilela, que já havia retornado da França para o Brasil, decidimos unir nossos dois trabalhos solos em uma mesma performance, mas mantendo suas características próprias. Em 2020, em função da pandemia do Coronavírus - Covid 19, criei uma vídeo-performance deste solo presencial, com a qual circulei por vários festivais on-line. Voltei a compartilhá-la presencialmente em 2021, na cidade Medellín/Colômbia, por ocasião de um convite que recebi do *VIII Encuentro Endanzante – Arqueologías Corpóreas* e em Belo Horizonte na Manifestação Internacional de Performance (MIP-4).

O solo *ex-tinto* é uma ação de desmascaramento, metamorfose, renascimento e transbordamento de um ser-memória-negra ancestral. Fanon, na introdução de *Pele Negra Máscaras Brancas*, se faz as seguintes perguntas: “Que quer o homem? Que quer o homem negro?” (FANON, 2008, p. 26). No quinto capítulo do livro, ele responde dizendo que o homem negro quer existir, ser um homem: “Querida simplesmente ser um homem entre outros homens. [...] Querida ser homem, nada mais do que homem” (FANON, 2008, p. 106). Este processo criativo é um desnudar-se de si mesmo, do racismo e dos processos de branqueamento impostos patologicamente por uma sociedade que é desigual. Escancarar os processos sofridos ao longo de toda uma trajetória de vida de 36 anos de existência (idade em que me encontro agora, diga-se de passagem), a idade com que Fanon (1925-1961) veio a falecer. Uma poética para desmascarar silêncios presos, como a máscara que a mulher escravizada Anástacia era obrigada a usar, latentes nas embocaduras de minhas memórias traumáticas, afagadas pela hipocrisia de um país que ainda faz questão de extirpar hemorragias que coagulam sangue negro todos os dias.



Figura 24 - Fotografias Carol Vilela – processo criativo de Ex-Tintos (2017). Artista: Rodrigo Antero.



Fonte: Arquivo Pessoal



Não estava consciente de estar desenvolvendo uma pesquisa criativa com máscaras ou mascaramento (COSTA, 2015). Foi apenas com a escrita da desmontagem da trilogia para o mestrado, que passei a compreender esta obra como um mascaramento contemporâneo. Em minha formação artística tive poucos estudos relacionados a essa temática das Artes da Cena. Meu conhecimento era incipiente e fui empiricamente experimentando e “brincando” (PAULINO, 2011) com a materialidade dos copos para criar as narrativas mito-poéticas e possíveis dramaturgias.

Durante a pandemia em 2020, a professora, coreógrafa e pesquisadora das danças populares tradicionais brasileiras Kátia Cupertino<sup>77</sup>, que ensinou Danças Históricas e Tradicionais Brasileiras no CEFART, escola onde trabalho, sugeriu que nós professores e professoras realizássemos a mostra de dança da escola sobre máscaras. A proposta era ressignificar o sentido das máscaras já que, por conta da Covid 19, elas passaram a conotar um significado bastante triste e até ruim, sobretudo para as crianças. Katia queria trazer para a escola de Dança reflexões sobre sentidos simbólicos das máscaras, sua natureza mágica e o encantamento em diversos tipos de danças. Junto a ela, realizamos um trabalho interdisciplinar com o professor e regente Gilson Silva, da Escola de Música do CEFART, sobre as Folias de Reis com participação de Sérgio Pererê, músico, cantor, compositor e multi-instrumentista.

Comecei a pesquisar máscaras e mascaramento para o processo criativo com a turma do primeiro ano Técnico em Dança intitulado *Narrativas Dançantes Desmascaradas* e, nas pesquisas para a desmontagem no mestrado, percebi que o trabalho da trilogia dialogava fortemente com esse campo das Artes da Cena. Fiz a disciplina Processos Interdisciplinares nas Artes da Cena. Ateliê artesanaria de atuação - Use Máscara! ofertada por Maria Beatriz Braga Mendonça<sup>78</sup> (Bya Braga), atriz, diretora Teatral e professora da EBA-UFGM no PPG-Artes.

A ação de desmascarar-se no solo *ex-tinto* foi influenciada pelo processo de *Ex-Tintos* desenvolvido com Carol e Sinara. Queria criar uma performance a partir da indumentária involucrar concebida nesta obra, que chamamos de baleia corpo-lixo, da qual não tivemos um aprofundamento na pesquisa corporal. O trabalho ficou longo, com um tempo estendido e não pudemos desenvolver como gostaríamos o quadro final, composto pelas baleias. Desdobrei essa experimentação com a indumentária apenas no solo *ex-tinto*, esgarçando seus sentidos poéticos, em uma ação performática que dialogava com a minha negrura e homossexualidade.

---

<sup>77</sup> Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/6378513878684871>>. Acesso em: 17 jul. 2022.

<sup>78</sup> Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/9423809653679928>>. Acesso em: 17 jul. 2022.

Sentia que aquela indumentária feita de um tecido elástico acinzentado que enchíamos de CPDBT proporcionaria uma experiência performativa de denúncia e anúncio do racismo e da homofobia estruturais que incidem extinção às existências marginalizadas, excluídas e discriminadas. Iniciei minhas experimentações com a indumentária costurada como um boneco sem cabeça; ao vesti-la, na relação sensorial com sua materialidade, em minhas percepções sinestésicas dentro da máscara, revelou-se um invólucro, um casulo, um útero. O invólucro repleto de CPDBT era uma cobertura que me envolvia, enovelava e embalava, sentia estar dentro de uma carcaça rugosa. Como em um mascaramento, me escondia por completo dentro da “máscara branca” (FANON, 2008) e, quando fechada, escorado em paredes dos locais de acontecimento da performance, parecia ser um grande saco de lixo comum.

No período da criação do trabalho *Ex-Tintos*, ainda na graduação em Teatro, estava em diálogo com o campo das artes visuais, fazendo disciplinas optativas na Escola de Belas Artes com referências sobre escultura, instalação, *happening*, *performance* e *body art*. A partir desses referenciais, procuramos modos de nos relacionar com o objeto CPDBT, integrando-os em nossos corpos para propor narrativas performativas dançadas. Nas investigações, descobrimos maneiras de acoplar os copos em nossos corpos: passávamos durex para fixá-los no corpo, ou enchíamos nossas roupas com copos, até gerar figuras estranhas bem grandes e com impossibilidades de se mover e se deslocar plenamente no espaço. Essas limitações geradas pelos copos acoplados nos corpos eram bastante interessantes para o que queríamos expressar, tornando-se assim os dispositivos criativos que utilizamos para compor as baleias corpo-lixo.

Minha intenção era promover uma leitura de “corpos descartáveis” mais evidente. Sentia que o trabalho *Projeto Servir*, nem sempre trazia esta leitura da descartabilidade dos corpos para além das questões ambientais. Ao conversar com pessoas do público que comigo catavam os copos no espaço ao final, muitas vezes, elas percebiam a proposta apenas pela perspectiva do problema da poluição por plásticos. Nem sempre atentavam para o outro viés da poética: a descartabilidade humana, sobretudo de pessoas subalternizadas por raça, gênero, sexualidade e classe. Em *Ex-Tintos*, objetivava promover uma leitura do trabalho mais direta sobre a descartabilidade humana. Trazer os copos descartáveis acoplados no corpo (na pele) era uma maneira de criar um signo que facilitava o acesso à leitura que desejava expressar: pessoas (*córpos*, *córpas*, *córpes*) desconsideradas socialmente e estruturalmente. Esta questão tornou-se central em *ex-tinto*, visibilizar imagetivamente e simbolicamente com o invólucro: processos de apagamento de pessoas à margem, seja por serem racializadas ou por serem LGBTQIAPN+, que implicam a iminência do desaparecimento e da morte.

Quando iniciei o processo criativo de *ex-tinto* fiz observações de sujeitos em situação de rua em espaços urbanos, lidos pelos olhares sociais discriminatórios como “corpos-lixo”. Rico campo de investigação, a rua é um ambiente das encruzilhadas (MARTINS, 2002; 2021), encontro e desencontro de presenças e alteridades, extenso tecido social que tangencia contradições e complexidades, onde as relações étnico-raciais aparecem com pungência. Em minhas anotações, comecei a me perguntar: “- Como eram esses sujeitos habitantes da rua? Com quais materialidades estes sujeitos se relacionavam? Como se vestiam? Como se comportavam? E como eram as relações das outras pessoas com estes sujeitos?”

Costumava fazer um trajeto por um lugar chamado baixo centro em Belo Horizonte, localizado debaixo do viaduto Santa Tereza, estendendo-se pela rua Aarão Reis até a Praça da Estação. Caminhava pelo baixo centro para dar minhas aulas de dança do CEFART - localizado no complexo do Palácio das Artes para o Núcleo de Formação Artística da ELA - Arena da Cultura no Edifício Central. Ao fazer esse trajeto, de uma área considerada “nobre”, no bairro Funcionários para uma área considerada “marginalizada”, prestava atenção nas mudanças que ocorriam de um território para o outro, tão próximos e com mudanças significativas no que tange às pessoas que ocupam esses ambientes. De um lugar central elitizado, bem estruturado fisicamente e com pessoas em grande maioria privilegiadas, até outro local, ainda central, mas bastante precário e com pessoas em grande parte vulnerabilizadas.

O baixo centro é um lugar que vem sendo revitalizado nos últimos anos em Belo Horizonte, onde localiza-se o complexo cultural da Praça da Estação. Muitas atrações artísticas da cena cultural beloizontina alternativa e independente acontecem lá. Nesse local, convivem muitas pessoas em situação de rua, sob condições extremamente pobres, miseráveis e insalubres. Por outro lado, existem muitos bares e, conseqüentemente, há grandes manifestações boêmias e festivas no mesmo local. Um ambiente aparentemente contraditório, pois ao mesmo tempo em que existe muita pobreza e desigualdade social, também existe muita alegria, diversão e júbilo. Ao passar por lá, começou a me chamar a atenção os homens pretos catadores e sucateiros de lixo que lá habitavam.

As cenas cotidianas da marginalização e exclusão daqueles homens pretos na rua, muitos com fome, sujos, sem banho tomado e com odor ruim, assinalavam veementemente a falta de políticas públicas eficazes de atendimento a assistência social: saúde, educação e cultura básicas para que aquelas pessoas deixassem a situação de vulnerabilidade<sup>79</sup>. Encontrei lá o

---

<sup>79</sup> Ver reportagem: Higienismo - Morador de rua morre de frio em meio às políticas higienistas de Dória e Alckmin – São Paulo. Disponível em: <<https://www.esquerdadiario.com.br/Morador-de-rua-morre-de-frio-em-meio-as>>

“corpo-lixo” (corpo-copo-descartável) que estava perseguindo neste processo, existências humanas prestes à extinção devido aos descuidos e omissões sociais e estatais. Muitos daqueles homens pretos estavam conectados diretamente à materialidade do lixo, tinham em suas posses sacos ou carrinhos de lixos reaproveitáveis, catados e selecionados minunciosamente para a venda em depósitos de compra de sucatas para reciclagem. Estas sucatas, possivelmente, geradoras de renda, sustento e sobrevivência daqueles homens e de suas famílias, verdadeiro ouro: “tesouro”.

Observava mais os homens pretos nessas derivas, pois vivíamos algo parecido com aquela situação em meu núcleo familiar. Meu pai, um homem preto, também, por muitos anos, separou latinhas de refrigerante ou cerveja em nossa casa para vender em ferro velho. Às vezes, quando a situação financeira em nossa casa apertava, ele também catava latinhas no final de algumas festas em que trabalhava como garçom. Reparei que aqueles homens pretos se cobriram com cobertores de feltro em cores azuladas, acinzentadas, considerados “cobertores de mendigos”, com os quais fiz associações imagéticas com o invólucro (corpo-lixo) que estava experimentando. Percebia que o cobertor era um objeto de afeto, proteção e autocuidado para os homens pretos, além de diminuir o frio no sereno da noite.

O nome do trabalho foi escrito em letra minúscula em homenagem a escritora *bell hooks* que diz: “o mais importante em meus livros é a substância e não quem sou eu”.<sup>80</sup> O pseudônimo *bell hooks* foi escolhido pela escritora negra norte-americana Gloria Jean Watkins, nascida em 25 de setembro de 1952, no Kentucky – EUA. Tal apelido é uma homenagem aos sobrenomes de sua mãe e avó. Ela escreve o pseudônimo em minúsculo para criticar os grandes nomes e titulações com LETRAS maiúsculas que para ela não têm o mesmo valor que as pessoas e suas ideias. O texto *Vivendo de amor* de *bell hooks* é uma inspiração para a obra *ex-tinto*. Nele, *hooks* diz: “A prática de se reprimir os sentimentos como estratégia de sobrevivência continuou a ser um aspecto da vida dos negros, mesmo depois da escravidão.”<sup>81</sup> A autora argumenta sobre a condição autoimune que a população negra assimilou, efeito de resistência mediante as devastações físicas, emocionais e psíquicas produzidas pela branquitude nos procedimentos perversos da escravização. Temos medo de dar e receber amor.

---

políticas-higienistas-de-Doria-e-Alckmin?utm\_source=ed&utm\_medium=wp&utm\_campaign=article-social-actions>. Acesso em: 17 jul. 2022.

<sup>80</sup> Disponível em: <<https://mardehistorias.wordpress.com/2009/03/07/bell-hooks-uma-grande-mulher-em-letras-minusculas/>>. Acesso em: 07 jun. 2022.

<sup>81</sup> Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>>. Acesso em: 28 jan. 2022.

Numa sociedade onde prevalece a supremacia dos brancos, a vida dos negros é permeada por questões políticas que explicam a interiorização do racismo e de um sentimento de inferioridade. Esses sistemas de dominação são mais eficazes quando alteram nossa habilidade de querer e amar. Nós negros temos sido profundamente feridos, como a gente diz, “feridos até o coração”, e essa ferida emocional que carregamos afeta nossa capacidade de sentir e conseqüentemente, de amar. Somos um povo ferido. Feridos naquele lugar que poderia conhecer o amor, que estaria amando. A vontade de amar tem representado um ato de resistência para os Afro-Americanos. Mas ao fazer essa escolha, muitos de nós descobrimos nossa incapacidade de dar e receber amor.<sup>82</sup> (hooks, [s.d])

Na composição do solo, queria de alguma maneira remeter às cenas cotidianas notadas na região do baixo centro, visibilizar a situação de carência afetiva e falta de políticas de assistência social em minha cidade que me atravessava amargamente naquele trajeto. Nos primeiros ensaios em sala de trabalho, ao pegar novamente o invólucro de CPDBT, inicialmente, apenas me travesti dele e quis “apenas residir” dentro do útero, casulo, hostil tentando apenas respirar...

O processo inicial de encontro com o objeto foi particularmente calmo, tranquilo. Coloquei-me disponível para percebê-lo, em contato com o meu corpo, e identificar como aquela máscara me afetava sensorial, histórica e espiritualmente: “O objeto, assim, conecta a história pessoal à história de outros cidadãos, e faz estabelecer relações entre o pessoal e o social.” (STRATICO, 2013, p. 76) Aos poucos, habitando aquele espaço pouco acolhedor, passei a me movimentar sutilmente, sentindo a textura rústica dos copos em contato com minha pele-negra. Nas experimentações, rememorava as experiências na rua com aqueles homens pretos sucateiros. Dentro do invólucro, os copos incomodavam bastante, machucando e cortando minha pele e corpo, na medida em que eu me deslocava no espaço. Ao mesmo tempo, também me sentia completamente sufocado e com dificuldades para respirar dentro da carcaça “segunda pele branca”. Segundo Stratico:

Os objetos revelam a manifestação e construção de identidades, ou ainda as relações de poder que as originaram. Questões sobre gênero, sexualidade, religiosidade ou ainda sobre a subjetividade estão presentes nos sistemas dos objetos cotidianos e também quando estes adentram os espaços da arte. (STRATICO 2013, p. 77)

A sensação de estar “involucrado” pelos copos me fazia acessar memórias de trauma, dor tanto pelas discriminações que sofri quando me assumi homossexual, quanto pelo fato de ser uma pessoa racializada dentro de uma comunidade gay racista. Na experiência de relação

---

<sup>82</sup> Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>>. Acesso em: 28 jan. 2022.

com o objeto, vinham em meus pensamentos aqueles homens pretos que viviam em condições deploráveis e que, como meu pai, dependiam do lixo para sobreviver. Ao habitar aquela “máscara branca” (FANON, 2008), me perguntava frequentemente: “- Como aquela experiência de habitar o invólucro de CPDBT, uma situação claustrofóbica, asfixiante e angustiante, poderia potencializar o discurso físico corporal e poético em uma narrativa sobre a extinção?”

Senti que precisava “dançar aquela máscara” (PAULINO, 2011), e me deixar ser dançado por ela: “- Como aquele objeto involucrar (máscara) poderia ser uma extensão plástica do meu próprio corpo?” Li a expressão “Dançar a máscara” na pesquisa do coorientador deste mestrado, Rogério Lopes da Silva Paulino, em sua tese de doutoramento sobre as Folias de Reis em Matosinhos e Fidalgo (MG) e o trabalho com atores sobre o jogo com as máscaras da cultura comumente chamada popular. Em vários momentos da tese, para remeter a ação dos foliões mascarados nas Folias de Reis, e outras manifestações da cultura popular brasileira, ele diz que a máscara é uma agência facilitadora de estímulos para que os foliões dançam e brinquem. A máscara ativa o acontecimento da manifestação tradicional performativa. No trabalho de formação de atores, tendo como inspiração as máscaras da Folia de Reis, Paulino fala de um outro questionamento em sua pesquisa de doutoramento, que também surgiu nas investigações do meu processo criativo: “- Sou eu quem veste a máscara? Ou é a máscara que me veste?”

[...] os foliões acostumam-se a correlacionar o ato de se mascarar com o de dançar desde muito cedo, fazendo com que a máscara torne-se um auxílio para a recuperação da memória de um conhecimento corporal que começou a ser apreendido desde criança e encontra-se registrado no corpo dos foliões, como argumentei no primeiro capítulo. Este conhecimento, por sua vez, ao se manifestar através da dança, é potencializado pela máscara. Desse modo, a máscara funcionaria como uma espécie de dispositivo facilitador da recuperação desse conhecimento corporal. (PAULINO, 2011, p. 124)

Em *ex-tinto*, o invólucro-mascaramento proporcionou outra extensão e dimensão do meu corpo nas relações com o espaço potencializando, assim, o discurso que queria empreender esteticamente. Ao vestir a máscara-invólucro (corpo-lixo) e residir nela, o incômodo gerado por aquela estrutura de enclausuramento fazia com que eu não conseguisse ficar quieto, parado lá dentro. A composição da dança com a máscara foi surgindo dos incômodos que ela provocava em meu corpo: “[...] a agentividade de uma máscara se revela, sobretudo, no fato dela possibilitar que aquele que a utiliza sobre o rosto, seja (in) vestido de uma perspectiva.” (PAULINO, 2011, p. 153). Daí vieram os questionamentos sobre a agência do ato de mascarar-se. Ao invés de animar a máscara, percebia que ela fazia isso comigo, provocando memórias

corporais que, na relação com o objeto, faziam nascer as movências do trabalho. A ação de me desmascarar daquele objeto acabou por oferecer as substâncias criativas da composição poética de *ex-tinto*.

Vestir e habitar a máscara fazia com que eu fosse “(in) vestido” por ela, ou seja, iniciava-se o processo de “agência da máscara” (PAULINO, 2011) sobre mim e minhas ações. Dentro do invólucro, ia me ajeitando para buscar o mínimo de conforto do corpo em atrito com aquela textura rugosa dos copos. Os CPDBT machucavam minha pele preta que, ao dançar a partir da estrutura cheia daqueles objetos cortantes, ia me esfolando e me deixando com marcas e cicatrizes. Aquela experiência relacional do corpo preto em atrito com os copos passou a dimensionar o modo como eu me movia e como eu poderia “dançar aquela máscara” (PAULINO, 2011), proporcionando a expressividade performativa da figura mascarada criada. Sentia que a dança era um fluxo de ações e reações na relação com o objeto e acontecia nessa instância do entre dançar a máscara e deixar ser dançado por ela, instalando e rabiscando minha presença no ambiente.

Queria me sujeitar a uma sensação de dor física, produzir veracidade à fisicalidade e à corporeidade investigada no mascaramento e, desse modo, promover sensações sinestésicas em quem fosse fruir a performance. A máscara-invólucro alterava a condição fisiológica do meu corpo. Dentro dele, ao me permitir ser empacotado por todos aqueles copos cortantes, tinha a respiração difícil, muitas dificuldades para ver de lá, de dentro do casulo. Essas dificuldades alteravam minha percepção espacial dos lugares de acontecimento da performance. A partir das minhas inabilidades e ineficiências na relação com a materialidade, fui criando a obra, usando os elementos como vetores motivadores da movimentação dançada pela figura mascarada. A corporeidade foi permeada pelas limitações impostas por aquele outro corpo, estranho e maior que cobria, ao mesmo tempo que estendia, as dimensões do meu próprio corpo. Segundo Paulino (2011):

A máscara, contudo, em função das diversas alterações fisiológicas e perceptivas provocadas pelo seu uso, faz com esses fluxos de energia se alterem, ou mesmo, faz com que nossa percepção sobre eles seja alterada e, por conseguinte, passem a ser notados mais facilmente. (PAULINO, 2011, p. 155):

Além das dificuldades de ver e respirar, outra limitação no processo de investigação com a máscara foi o sentido da audição. Dentro do invólucro a grande quantidade de copos produzia uma sonoridade barulhenta. Para a criação da trilha sonora do trabalho, na estreia presencial no festival Curta Dança, pedi a Leonardo Molina, músico e bailarino para criar uma

sonoridade composta pelo som do mar e com choros de baleias no fundo do oceano, hibridizada com sons de instrumentos percussivos. Queria que a trilha dialogasse, em alguma medida, com os ruídos promovidos pelos copos em atrito com o meu corpo. Dançava atravessado por esta sonoridade estridente dos copos, com o incômodo tátil que me feria e sufocava, pela falta de ar da estrutura involucrar que, na medida em que me movia, ia gerando um aumento da temperatura dentro da máscara, me fazendo suar muito.

Dentro da máscara-invólucro, recolhido e depois em movimentação, me sentia oprimido pela materialidade dos copos que me asfixiavam, e me impediam de ver e escutar o ambiente nitidamente. Como uma “segunda pele branca” que cobria minha negrura, o mascaramento impedia a pele negra de respirar e trocar com o ambiente. A partir dessas relações conflituosas com o objeto, passei a compreender e identificar esse mascaramento como um signo de designação para a branquitude que desumaniza “o/a outro/a” (KILOMBA, 2019), relegando-os/as a tratamentos indiferentes, propulsores de genocídios estruturais que exterminam e findam vidas. Aberto, o invólucro parecia um boneco branco sem cabeça, podendo ser lido também como a irracionalidade e ignorância da branquitude que, em seus atos racistas, desmoraliza e assola “o/a outro/a”, levando-os/as à extinção. A dança em *ex-tinto* era preenchida de um sentido de repulsa, raiva e ódio à violência impregnada pelas ideologias do branqueamento.

Habitar aquela máscara hostil gerou uma experiência dançante completamente violenta para mim, de quedas e recuperações corporais: insistência, persistência e resiliência. Minha intenção era potencializar as dificuldades propostas por aquela indumentária. Usei da errância como um dispositivo criativo para mostrar às fragilidades de um corpo exposto a uma circunstância de dor, falta de ar e asfixia. Cada vez que compartilhei a performance publicamente, reelaborava improvisações dançadas de pura exaustão, com movimentos imprevisíveis, bruscos e arredios. Desafiava ao máximo minha resistência respiratória e física dentro do invólucro com pouco ar circulante, queria gerar uma experiência de corpo em estado limítrofe: aprisionado, enclausurado, asfixiado e prestes ao fim, a morte – “a extinção”.



Figura 25 - Fotografias de Igor Ayres do solo ex-tinto no Festival Curta Dança, realizado no Espaço Aberto Pierrot Lunar, em 2018. Artista: Rodrigo Antero.



Fonte: Arquivo Pessoal

Ao residir a máscara, na qual permanecia durante um tempo dilatado, habitando um ambiente inóspito, em relação, contato e convivência com os CPDBT presentes dentro da máscara de sufocamento, busquei realizar uma ação contra os silenciamentos vividos. Ao longo da performance, dançava a libertação, movência rumo à metamorfose-renascimento, como um livramento da cobertura involucrar repleta de copos brancos, uma segunda pele branca sobre a minha “pele preta e a minha voz” como diz Elza Soares na música *A mulher do fim do mundo*<sup>83</sup>. Liberto, o ser-memória-negra rastejava para um ritual de empretecimento: - retomada de sua ancestralidade negra, que recorrentemente é ameaçada de extinção: “Tomo esta negritude e, com lágrimas nos olhos, reconstituo seu mecanismo. Aquilo que foi despedaçado é, pelas minhas mãos, lianas intuitivas, reconstituído, edificado” (FANON, 2008, p. 124).

#### **4.1 Romper com o mito negro: residindo um invólucro composto por copos plásticos descartáveis brancos e transparentes**

Na construção dramaturgica proposta por mim nesse trabalho, dediquei-me a pesquisar em matérias de jornais, artigos, livros, vídeos e outros referenciais sobre o genocídio sistêmico ocasionado à parcela negra da população brasileira pela supremacia branca que, indubitavelmente, vem provocando uma possível extinção dessas humanidades. A partir de minhas observações dos homens pretos no baixo centro de Belo Horizonte queria por meio do mascaramento com a indumentária (corpo-lixo) promover uma reflexão mais aprofundada sobre os projetos e procedimentos de invisibilização, aniquilamento e desaparecimento promovidos às vidas e subjetividades de pessoas negras e LGBTQIAPN+ neste país tão violento que é o Brasil, crimes perpetuados, sobremaneira, pela supremacia branca que indubitavelmente vem provocando a extinção dessas humanidades.

A dramaturgia teve maior aprofundamento nas questões da negritude e homossexualidade. Todavia, é um trabalho que excede a minha experiência biográfica. Embora tenha partido da experiência pessoal enquanto uma bicha preta e todos os transtornos e traumas que carrego a partir desses marcadores sociais, a pesquisa consubstanciou também outros olhares para outras experiências de negritude e homossexualidade.

Continuar pesquisando ainda a temática da extinção, porém voltado para um recorte de questões que competiam à minha própria realidade, homem negro e homossexual foi o aprofundamento da experimentação com a escultura viva baleia (corpo-lixo), que finalizava o

---

<sup>83</sup> Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/elza-soares/a-mulher-do-fim-do-mundo.html>>. Acesso em: 06 jun. 2022.

trabalho anterior *Ex-Tintos*. Desejava investigar aquela indumentária com o intuito de repercutir outras camadas poéticas sobre a extinção. Navegar pelas profundezas do meu ser transatlântico, oculto em meus “mundos submersos” (EVARISTO, 2017a). Rever os meus mitos próprios para lançar novos transbordamentos artísticos e existenciais. Segundo Nascimento no documentário *Ôrí*:

É preciso haver um mito, é preciso haver um herói... é preciso haver essa independência da morte... esta libertação da morte. Quando você tem que saber as falhas do mito... porque só assim você cresce, quando destrói os seus mitos... quando você descobre que eles são iguais a você. É esse que é um estado revolucionário! (GERBER, 1989)

Precisava resvalar e revelar as idiossincrasias tatuadas em minhas memórias corporais e presentes no que Neusa Santos Souza compreende como o “Mito Negro”: “dissolver, simbolicamente, as contradições que existem em seu redor” (SOUZA, 2021, p. 54). De acordo com a autora, o mito é uma maneira que encontramos de escamotear a realidade, produzindo uma narrativa ilusória e paralela sobre nós e sobre a realidade que nos acerca. Enquanto produto de uma determinação econômica, política, ideológica e psíquica, esse mito oculta as relações de opressão, doutrinação e dominação que vivenciamos no espectro de poder da branquitude. Esse mito se configura como um grande problema negro causado por outro problema, branco: o racismo.

Souza diz que o mito negro é o grande desafio com que temos que lidar ao longo de nossas existências enquanto pessoas pretas. Estamos sempre diante de perspectivas que imputam ao ser negro querer alcançar algum nível de brancura, esta, por sua vez, concede ao sujeito negro maneiras de alcançar formas de ascensão social (SOUZA, 2021). Fomentado por nossa matriz social, esse mito é como um fantasma, uma imagem que nos impele a todo momento nos processos de colonização dos desejos a querer embranquecer a qualquer custo e sem mensuração das consequências. A pessoa negra, neste sentido, faz de tudo para se ver liberta das representações estereotipadas que lhe são atribuídas nas dinâmicas das relações sociais: “O irracional, o feio, o ruim, o sujo, o sensitivo, o superpotente e o exótico” (SOUZA, 2021, p. 57) Ao longo da construção desse solo e até hoje continuo em um processo constante de desestruturação e desestabilização dos valores que fui sedimentando ao longo de minhas experiências de vida.

Reflito sobre a noção de máscara e mascaramento neste solo em diálogo com o que diz o professor Felisberto Sabino da Costa no artigo *Arquiteturas do corpo: máscaras e*

*mascaramentos contemporâneos* (COSTA, 2015), no qual o autor diz que estes dois âmbitos flertam com a performatividade e com a teatralidade. Trabalhei com o que ele nomeia como um “corpo-máscara”, em uma experiência de presentificação da memória passada, presente e futura, processo de desnudamento da cobertura involucrar que eu vestia, uma segunda pele composta por CPDBT. Para Costa, máscara e mascaramento podem ser utilizados como sinônimos, mas, por vezes, também figuram sentidos distintos. Quando falamos no conceito de mascaramento, estamos ampliando “a sua paleta distanciando-se da noção usual de máscara” (COSTA, 2015, p. 16). Não se trata apenas de uma lógica binária de esconder ou revelar um corpo, mas de ativá-lo, redimensioná-lo, e colocá-lo em evidência, sua presença como um questionamento artístico-político na contemporaneidade. Reflito o mascaramento como uma forma de estranhar e se espantar com a realidade mesma, desatualizando-a de seus sentidos normativos e, por vezes, perversos.

Para além da oposição esconder-revelar o corpo, que é atribuída ao uso da máscara, outras possibilidades podem advir da relação que se instaura ao vesti-la. Mascaramento é um fenômeno mutante tal como Zeami declara em relação ao teatro No: “uma nova flor é criada em resposta à mudança dos tempos” (1984, p.161). Nesse sentido, é um processo histórico, há sempre que moldar novas chaves para acedê-lo. Mais que se ater à fricção entre real e ficcional, o mascaramento se situa na ambiguidade dessas fronteiras. Não se trata tanto de buscar relações entre um e outro, mas de viver essa tensão. (COSTA, 2015, p. 16).

Em meu trabalho, o mascaramento foi um dispositivo crítico de denúncia e anúncio dos processos de branqueamento, reflexos do racismo estrutural como discute a pesquisadora Rikelle Ribeiro no artigo *A máscara branca como dispositivo crítico no teatro negro* (RIBEIRO, 2020). Estampada na narrativa de minha performance, estava exposta uma crítica sobre o racismo, muito presente nas poéticas negras, que vem sendo cada vez mais estudada por teóricos e teóricas dos estudos em teatros, danças e performatividades negras. Como pontua Ribeiro (2020, s.p.): “Quando sujeitos negros (atores ou não) se vestem de branco para ironizar e questionar o status quo da branquitude, vemos um sujeito que nega o dispositivo da máscara branca para lhe oferecer uma salvação de sua negrura.”

Ribeiro (2020) fala do *blackface*, técnica de mascaramento na qual artistas brancos se pichavam de preto para ridicularizar, em representações dramáticas racistas, aquilo que eles e elas - pessoas brancas - representam, de forma dramática e racista, seus imaginários sobre pessoas negras. Performances chulas que depreciavam os traços fenotípicos de pretos e pretas, sua identidade e cultura. Sobre estes mascaramentos racistas, Ribeiro diz:

“Nesse trabalho, essa técnica leva a qualidade de racista, porque através dela foram perpetuados estereótipos sobre uma raça. Ali, o sujeito negro era representado como estúpido, ingênuo, depravado, violento, hipersexualizado e dependente.” (RIBEIRO, 2020, s.p)

Observa-se que a utilização dos *blackfaces*, ao longo da história do teatro e da teledramaturgia, foram estratégias para diminuir mais ainda a representatividade de artistas negros e negras. O privilégio dos artistas brancos e brancas também se fez presente neste contexto, para retrain e retirar oportunidades de pretos e pretas.

Segundo Ribeiro (2020) a técnica surgiu no século XIX, nos Estados Unidos, não se restringindo apenas ao teatro, mas a várias outras formas artísticas, que só a partir da década de 1960, começaram a diminuir a reprodução desta prática hedionda, em função da resistência dos movimentos dos direitos civis negros que eclodiram nos Estados Unidos e no mundo, porém, até hoje, identificamos *blackfaces* contemporâneos reforçando a presença forte do racismo anti-negro. Ribeiro diz que o teatro negro é um instrumento potente para atuar como ações antirracistas de conscientização dos privilégios da branquitude que insiste em minar com a presença negra nas artes da cena e performatividades. O teatro negro pode ensinar através de narrativas que historicamente foram silenciadas, apagadas e soterradas, trazendo à tona discussões fundamentais sobre os saberes e fazeres ancestrais negros.

Coaduno com o que diz Ribeiro (2020) sobre a máscara branca tanto no teatro quanto na performance negra. A máscara branca utilizada por um/uma artista negro/negra não possui um status de *whiteface*, não apresentando, deste modo, similaridades com a ideologia da *blackface*. Os artistas pretos e pretas, ao utilizarem máscaras brancas intencionalmente em suas poéticas, fazem críticas e denúncias ao racismo estrutural enquanto um sistema de dominação e enclausuramento de suas existências. As máscaras brancas, neste sentido, não são utilizadas para estigmatizar os traços fenotípicos de pessoas brancas. Esses mascaramentos têm valor de revelação das opressões que operam sobre os corpos e intersubjetividades negras. Ribeiro cita a atriz sul-africana Ntando Cele, quando questionada sobre sua obra *Black Off* se havia relação da pintura que faz em sua pele negra de branco com o sentido do *blackface*: “Não. Não há equivalente ao *blackface*. *Blackface* era sempre para fazer rir de alguém por status inferior na sociedade. “*Whitefacing*” debocha sobre o privilegiado, é um espelho. Mas é inofensivo se comparado com a humilhação e a história do *blackface*”.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Disponível em: <<https://www.horizontedacena.com/tag/ntando-cele/>>. Acesso em: 07 jun. 2022.

Ribeiro também recorre as discussões de Fanon (2008) e Souza (2021) para afirmar que o sujeito negro e sua subjetividade em uma sociedade branco-racista estão submetidos e subjugados aos processos de branqueamento como saídas paliativas do problema racial que os desumaniza. A autora diz que estas “portas” aparentemente solutivas são condições fabricadas para vender formas de se humanizar: “tornar-se gente”. Ribeiro (2020) diz que as máscaras brancas são produzidas pela branquitude para manter as hierarquias sociais e seus sistemas de dependência de negros e negras, porém, são máscaras que não nos servem e não cabem em nossos corpos pretos. Para ela, a máscara branca como denúncia do racismo pode ser uma forma de enunciar e ensinar modos possíveis de emancipação negra, assim como alerta Fanon:

Não há mundo branco, não há ética branca, nem tampouco inteligência branca. Há, de um lado e do outro do mundo, homens que procuram. Não sou prisioneiro da História. Não devo procurar nela o sentido do meu destino. Devo me lembrar, a todo instante, que o verdadeiro salto consiste em introduzir a invenção na existência. No mundo em que me encaminho, eu me recrio continuamente. (FANON, 2008, p. 189)

São muitos fatores que levam ao extermínio sistêmico de pessoas racializadas no mundo, a complexidade de tal conjuntura não é possível de ser desenvolvida aqui em uma pesquisa de mestrado em Artes da Cena. Trago apenas alguns pontos que me chamaram à atenção para refletir minha poética própria negra e que estão mais correlacionados com o contexto brasileiro, no que nos apresenta Abdias Nascimento no livro *O genocídio do negro brasileiro – processo de um racismo mascarado* (NASCIMENTO, 2016). Nascimento fala que, passados os crimes cometidos durante quase quatro séculos de escravidão no Brasil que dizimaram grande parte da população negra africana e afro-brasileira, durante o século XX, após o período abolicionista, houve muitas ações estatais de completo descaso, omissão, repúdio e eliminação da população negra afrodescendente. A branquitude foi instaurada como um projeto político-ideológico das elites brancas brasileiras de extermínio e genocídio de pessoas negras e indígenas por meio de projetos de extinção em massa dessas humanidades afro-ameríndias.

A forma mais insidiosa desse processo de agressões tem sido a política de branquificar física e culturalmente o país através do estímulo à emigração branca em massa, da proibição à entrada de negro ou de africano depois da abolição da escravatura e a miscigenação elevada à categoria de uma teoria antropológica de salvação nacional. Tem razão Roger Bastide quando rotula tudo isto de “ideologia que força [o negro] a se suicidar como negro para poder existir como brasileiro”. (NASCIMENTO, 2016, p. 188)

Figura 26 - Fotografia de Natália Bandeira – gravação do solo ex-tinto, na Teatro João Ceschiatti – Palácio das Artes.



Fonte: Arquivo Pessoal

Logo após o período do que se convencionou chamar de Abolição da Escravatura, além de não haver políticas públicas estatais de reparação dos ex-escravizados/ex-escravizadas pelos anos de trabalho compulsório para que eles e elas pudessem se integrar ao mercado de trabalho e constituir suas próprias vidas e modos de subsistência, o Estado brasileiro estabeleceu-se como uma grande nação genocida de pessoas negras e dos povos indígenas originários. O país independente, mas ainda colonizado pelos padrões ocidentais europeus hegemônicos, influenciado pelas teorias pseudocientíficas propostas pelo racismo científico dos séculos XVIII e XIX, reproduziu, ao longo do século XX, políticas públicas de “limpeza” da negritude: práticas eugenistas e higienistas de ideologia do branqueamento e extermínio da raça negra no Brasil, considerada uma “mancha negra” (NASCIMENTO, 2016) no contingente populacional.

Nascimento (2016) diz que a miscigenação foi amplamente incentivada pelos governos como uma forma de “clarear a população brasileira” e garantir a erradicação da raça preta. O Estado brasileiro investiu massivamente na imigração de europeus como mão de obra, deixando de lado as pessoas negras e descendentes relegadas à própria sorte, para cumprir suas metas de branqueamento da população. Queriam que, através da reprodução com indivíduos brancos, o Brasil clareasse, tornando-se menos preto.

O processo de miscigenação, fundamentado na exploração sexual da mulher negra, foi erguido como um fenômeno de puro e simples genocídio. O “problema” seria resolvido pela eliminação da população afrodescendente. Com o crescimento da população mulata, a raça negra iria desaparecendo sob a coação do progressivo clareamento da população do país. Tal proposta foi recebida com elogios calorosos e grandes sinais de alívio otimista pela preocupada classe dominante. (NASCIMENTO, 2016, p. 84)

Instaurou-se no Brasil o mito da democracia racial que nega a existência do racismo no Brasil, forjando artificialmente um imaginário no qual estabeleceu-se pretensamente que todas as pessoas são iguais em relação aos direitos e oportunidades e, também, que todas as três etnias/raças constituintes do Brasil possuem os mesmos direitos sociais, econômicos, políticos e culturais. Este mito fortaleceu-se vertiginosamente através da obra *Casa-Grande & Senzala* (2003), do historiador e sociólogo Gilberto Freyre publicada a primeira vez em 1933. Neste livro, o autor reafirmou e sistematizou teorias sobre a democracia racial e harmonia social, nas quais todos os brasileiros e todas as brasileiras seriam iguais, não havendo distinções em função da cor de pele.

Tal expressão, supostamente criada pelas elites brancas brasileiras para garantir seus privilégios, permanece em nossas relações conviviais até os dias atuais, na qual vende-se a



crença de que “[...] pretos e brancos convivem harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência, sem nenhuma interferência, nesse jogo de paridade social, das respectivas origens raciais ou étnicas.” (NASCIMENTO, 2016, p. 48) O mito da democracia racial é um dos fatores mais complexos no processo do genocídio da população negra no Brasil e fortalece, de forma vertiginosa, o racismo no país, colaborando para reforçar uma suposta igualdade nas dinâmicas das relações étnico-raciais, desmemorização e apagamento da escravidão enquanto um crime de lesa-humanidade. Essa imposição de perda de memória no Brasil dificulta a reflexão crítica sobre as altas taxas de morte de pessoas negras e indígenas.

#### 4.2 Monstruosidade: sobre uma estética grotesca em ex-tinto

– Somos a mulher vampiro, o enigma, o homem lagarto. Somos o gato que não é macho e nem fêmea e é. Somos a mulher com pênis, o homem com vagina, o menino sem genital, sem nariz, somos as pessoas que não têm gênero. Somos o ruído das normatividades sexuais. Somos o anjo, o demônio, o alien, o cyborg, o xamã. Somos o pássaro, o diamante negro, o tabuleiro, as deusas, os heróis e os vilões das histórias e mitologias. Somos o passado, o presente e o futuro. Somos zumbis, a negra, guerreiras, entidades de chifres, línguas bipartidas e alma serena. Somos quimeras. Somos as cicatrizes dos nossos corpos. Somos os amputados, as cegas bailarinas, os surdos e os mudos eloquentes. Embalamos o mundo em uma cadeira de rodas.  
(T. Angel)

Figura 27- Fotografia de Jenfs de Sobre extinções, pontes e abismos no evento Ações de Apartamento, (2019).  
Artista: Rodrigo Antero



Fonte: Arquivo Pessoal

Nas descobertas com a indumentária, ao desbravar aquele corpo-máscara (COSTA, 2015), nasceu uma enorme figura “monstra”, uma bicha de características “dinossáuricas”, completamente disforme, que se locomovia e movia estranhamente pelo espaço, como uma grande larva pulsante. O cerne da pesquisa estética passeou pela noção de monstruosidade, queria criar uma imagem em movimento asquerosa, provocadora de uma estética grotesca e ao mesmo tempo precária. Desejava expressar imagetivamente os transtornos enclausurados em minha experiência de vida pertencentes à condição de ser uma bicha preta. Queria performaticamente excretar por meio de uma dança tenebrosa toda a raiva contida a partir dos meus traumas e dores. Era minha pergunta no processo criativo: “- Como, a partir desse mascaramento, poderia explodir e implodir a experiência de ser uma bicha preta e ecoar a partir da minha vivência outras existências negras e homossexuais que sofrem cancelamento, desaparecimento e extinção?”

Na perspectiva de promover outra instalação, mas, dessa vez, por meio da máscara-monstra, escrevi novamente um roteiro de ação, “programa performativo” (FABIÃO, 2013). No roteiro de ação, a monstra traçava uma narrativa que permeava a metamorfose de um ser larval. Durante a travessia do ser monstruoso, queria que houvesse um momento de rompimento do invólucro, fuga, libertação e renascimento do ser negro dissidente. A ideia era criar uma transformação do ser larval em um ser negro (belo), uma ode à liberdade: transgressão, transmutação e renascimento. O roteiro de ação era particularmente simples: *realizar uma travessia na qual o ser larval monstruoso, no meio da trajetória de mortificação, rompe com o que está preestabelecido para ele. Há uma metamorfose (rito de passagem) que altera o fim da trajetória dele, libertando-o para renascimento de sua plenitude na vida.* Lembro a vocês, leitores e leitoras, que esse ser monstruoso nasceu da imagem de uma baleia (corpo-lixo) em *Ex-Tintos*, simbolizando vários animais marinhos que morrem pelos dejetos plásticos no mar e entram em extinção. Essa travessia poderia ser tanto de um animal marinho prestes à extinção, quanto poderia desnudar uma narrativa afro-atlântica, trajeto de sequestro e genocídio de uma pessoa negra escravizada dentro de um navio negreiro da África para o Brasil.

Para Alexandre, “[...] o corpo negro é o espaço de inscrição da memória, é o elo de recriação e de contato com o universo do sagrado e do profano”. (ALEXANDRE, 2017, p. 50) Esmerava para que, factualmente, durante essa travessia (memória), houvesse uma revirada da narrativa que já está dada, um rompimento do invólucro “camisa de força” pelo ser que habitava aquele ambiente inóspito. “Ele” conseguia se libertar das amarras e agruras daquela camisa de força (branquitude), repleta de copos brancos cortantes. Desse rompimento do invólucro (útero

da monstra), “renascia” um ser negro, nu e belo, como uma borboleta após a metamorfose, “deixando de ser lagarta” e virando um ser negro liberto e emancipado da carcaça uterina da monstra. No final do solo, eu me desprendia daquela carcaça, tal qual uma cobra que troca de pele e, trocando de “pele”, deixava para trás a “máscara branca” tão proferida por Fanon (2008) em *Pele negra, Máscaras Brancas*.

Rememorava as cenas observadas na rua onde os homens pretos, em grande parte, estavam dormindo recolhidos no chão, com aqueles cobertores de afetividade e seus sacos de lixo (pertences de sobrevivência) do lado. Homens pretos relegados à deriva e ao descaso social: descartáveis, imprestáveis e “sem função”: “[...] – aqueles que sobreviveram aos horrores da escravidão e não podiam continuar mantendo satisfatória capacidade produtiva – eram atirados à rua, à própria sorte, qual lixo humano indesejável” (NASCIMENTO, 2016, p. 79).

Remetendo às vivências na rua com os homens pretos, em meu roteiro de ação, iniciava a performance com a monstra camuflada como um saco de lixo, quase invisível aos “olhos nus”, não se movendo, estando bem recolhida, deixando que o público pudesse ver apenas o movimento respiratório do corpo, externalizado pela “segunda pele branca” involucrar repleta de copos. Nesse momento inicial da performance, a ação era bem simples e mínima, tal qual a situação observada na rua em que os homens pretos, muitas vezes, se encontravam jogados no chão, dormindo ou acordados, deprimidos, sem perspectiva, em profunda nostalgia. Tratava-se de um *córpe* instalado no ambiente, embrulhado pelo invólucro “cobertor”. Aos poucos, aquela situação que parecia “confortável” ia se transformando em outras relações conflituosas e adversativas.

A monstra (*córpe*) ia se desmascarando ao longo da narrativa, revelando-se ao se movimentar no espaço, mostrando que aquilo que aparentava ser apenas uma “coisa”, objeto sem vida, tinha energia e propulsão viva. Daí iniciava-se o conflito do ser negro dentro da carcaça repleta de CPDBT, em movimentos bruscos de violência dentro da estrutura aprisionadora e asfixiante até que, em determinado momento dramático, o ser-memória-negra encontrava uma brecha para fissurar e romper a estrutura involucrar. Desvencilhando-se da “máscara branca” (FANON, 2008), ele se rastejava nu até um ponto de liberdade com luz: o sol. Essa luz solar incidia sobre seu peito negro e revelava apenas o movimento da respiração: paz, silêncio e tranquilidade. Aspirei nessa ficção narrativa outro final para o ser-memória-negra, diferentemente da morte e possível extinção, para as quais era impelido. Quis propor uma leitura de (re)existência, reencontro ancestral com a negrura: possibilidade de libertação da alienação branca: emancipação existencial, invenção de si e de minhas ficções e narrativas.

O preto não é. Não mais do que o branco. Todos os dois têm de se afastar das vozes desumanas de seus ancestrais respectivos, a fim de que nasça uma autêntica comunicação. Antes de se engajar na voz positiva, há a ser realizada uma tentativa de desalienação em prol da liberdade. Um homem, no início de sua existência, é sempre congestionado, envolvido pela contingência. A infelicidade do homem é ter sido criança. É através de uma tentativa de retomada de si e de despojamento, pela tensão permanente de sua liberdade que os homens podem criar as condições de existência ideais em um mundo humano. Superioridade? Inferioridade? Por que simplesmente não tentar sensibilizar o outro, sentir o outro, revelar-me outro? Não conquistei minha liberdade justamente para edificar o mundo do Ti? Ao fim deste trabalho, gostaríamos que as pessoas sintam, como nós, a dimensão aberta da consciência. Minha última prece: Ó meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona! (FANON, 2008, p. 191)

O solo *ex-tinto* projetava imgeticamente as contradições presentes em minhas experiências pessoais de ser uma bicha-preta. Queria fazer um “Manifesto *Freak*”, assim como esse manifesto escrito por T. Angel, artista e ativista pelos direitos humanos e dos animais, trans não-binária, pesquisadora da modificação corporal e diferentes usos do corpo.<sup>85</sup> O trabalho era uma forma de me emancipar através da arte, fazendo meu próprio manifesto, como diz a cantora, compositora e atriz travesti Linn da Quebrada na música *Bicha Preta*<sup>86</sup>: “Bicha estranha, louca, preta, da favela/ Quando ela tá passando todos riem da cara dela/Mas, se liga macho/Presta muita atenção/Senta e observa a tua destruição”.

Assim como no *Projeto Servir*, primeiro trabalho da trilogia, essa obra é uma performance manifesto da “bicha preta” vista muitas vezes socialmente como asquerosa, em busca de processos de cura para as relações conflitantes com a autoimagem. Estar nu, neste sentido, foi extremamente importante nesse trabalho. Como no *Projeto Servir*, ao final da ação presencial, eu ficava exposto no chão como um *córpe*, uma humanidade e presença descartável. Desta vez, contudo, eu me expunha nu e vulnerável às ações do público. Queria expor meu corpo preto, por tanto tempo, indesejável na frente do espelho, como uma “obra de arte bela”, uma forma de ressignificar os processos com minha autoimagem e revelar meu corpo negro para pessoas conhecidas e desconhecidas.

Minha infância, adolescência e mesmo já a adultice foram marcadas por muitos complexos de inferiorização e minimização das minhas capacidades, habilidades e qualidades. Estigmatizava minha aparência e, ao olhar no espelho, sempre tinha questões com a própria imagem. Havia sempre algo desajustado e, mesmo quando eu me sentia bonito, a percepção da autoimagem não se adequava, não regulava e não era “boa” o suficiente para as exigências dos

<sup>85</sup> Seus estudos estão disponíveis na plataforma eletrônica FRRRKguys e no livro *A Modificação Corporal no Brasil: (1980-1990)*.

<sup>86</sup> Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/linn-da-quebrada/bicha-preta.html>>. Acesso em: 07 jun. 2022.

padrões do que é considerado socialmente belo. Meus traços negroides foram por muito tempo motivo de tristeza em função do que eu tinha de referência de beleza. O racismo estético faz com que pessoas negras neguem sua própria aparência e almejem um dito padrão de beleza branca.

É a autoridade da estética branca que define o belo e sua contraparte, o feio, nesta nossa sociedade classista, em que os lugares de poder e tomada de decisões são ocupados hegemonicamente por brancos. É ela que afirma: O negro é o outro do belo. É essa mesma autoridade que conquista, de negros e brancos, o consenso legitimador dos padrões ideológicos que discriminam uns em detrimento de outros. (SOUZA, 2021, p. 59)

Através do corpo negro nu mostrado como um “objeto” no chão, tinha o desejo de expor minhas fragilidades, mazelas, fracassos, tristezas e aflições, entre tantos outros sentimentos ruins vinculados às perversidades vivenciadas, deixei-me disponível a uma experiência de vulnerabilidade com o público que podia interagir com o meu corpo preto, se assim o desejasse. No compartilhamento da performance no evento Ações de Apartamento, as pessoas do público puderam interagir com o meu “corpo-objeto” exposto no chão. Fiquei deitado por quase uma hora, nu em um chão de pedra, frio e gelado. Foi uma experiência bastante impactante corporalmente pois, com o passar do tempo, entrei em uma espécie de uma hipotermia, quase não conseguia mexer meus membros. Eu me lembro de que um homem do público colocou sua mão quente sobre minhas costas e a deixou lá por um bom tempo, transferindo calor para o meu corpo. Passado um tempo, algumas pessoas trouxeram um cobertor para me cobrir: perceberam que eu estava com muito frio. Por outro lado, houve reações de completo descaso pois, como eu estava deitado em um local onde havia um bar e venda de bebidas alcoólicas, muitas pessoas aproveitaram sua festa sem se preocupar ou se importar com minha presença no chão.

Em meu caso, o manifesto *ex-tinto* não foi feito com palavras, como o de T. Angel (ANGEL, 2015), mas por meio de uma ação performática na qual o ser-memória-negra, na dramaturgia, adquire libertação e emancipação, no movimento de reconstrução ancestral na vida. A negritude em um mundo anti-negro é marcada pelo vício no branqueamento compulsório e a homossexualidade em um mundo heteronormativo é marcada por culpas judaico-cristãs assépticas à sexualidade que transgride o dito normal. Ambas carregam estigmas ocidentalizados que podem ser pensados também como monstruosidades. Ser uma bicha-preta, por vezes, é ser percebido como uma “monstra”: amorfa, esquisita, anormal, asquerosa, repugnante, terrivelmente negativa, suja, podre, amedrontadora, assustadora e produtora de medo de tudo aquilo que ninguém quer ser, parecer ou se aproximar: “O carrasco é o homem

negro, Satã é negro, fala-se de trevas, quando se é sujo, se é negro – tanto faz que isso se refira à sujeira física ou à sujeira moral (FANON, 2008, p. 160).

Nesse solo, quis encarar todas as adversidades impregnadas nos imaginários sociais sobre o que é ser bicha-preta e assumir o signo preto, refletido em meu corpo nu como algo belo, diferente do que “normalmente” é associado. Almejava acentuar para esse signo outro movimento a partir de suas várias leituras, como diz Martins: “um outro saber também possível – possível de verdades, possível de legitimidade, porém, de fendas, de rasuras, de incompletudes” (MARTINS, 1995, p. 26).

Travesti-me, então, de uma monstra com natureza bestial: abjeta, abissal, descomunal, grotesca, vertiginosa, abominável e repulsiva. Todavia, como disse anteriormente, era minha intenção promover uma metamorfose: renascimento e retomada da ancestralidade negra a partir da potência do empretecimento e do orgulho de ser homossexual. Minha intenção em *ex-tinto* era criar reflexões acerca do reconhecimento da beleza que está por trás de uma monstruosidade. Queria criar uma imagem impactante e estritamente bela com a instalação de uma monstra branca metamorfoseada em um ser negro: o belo que nasce ou renasce da feiura, ou daquilo que é considerado feio.

A dialética que introduz a necessidade de um ponto de apoio para a minha liberdade expulsa-me de mim próprio. Ela rompe minha posição irrefletida. Sempre em termos de consciência, a consciência negra é imanente a si própria. Não sou uma potencialidade de algo, sou plenamente o que sou. Não tenho de recorrer ao universal. No meu peito nenhuma probabilidade tem lugar. Minha consciência negra não se assume como a falta de algo. Ela é. Ela é aderente a si própria. (FANON, 2008, p. 122)

Busquei evidenciar com essa ação performativa, intitulada *ex-tinto*, a fuga para libertação e emancipação, inclusive do vocábulo negro imposto pela branquitude, do que ele representa socialmente, como diz Nascimento, no documentário *Ôrí*. “Na medida em que recentemente para os africanos no Brasil, seus antepassados viviam em constante migração dentro do território dos bantos na África. Talvez, a fuga seja uma consequência cultural, uma consequência ancestral.” (GERBER, 1989). A fuga da branquitude e do branqueamento: libertação e transgressão das angústias e sufocamentos de ser uma bicha-preta oprimida por uma sociedade desigual, racista e homofóbica. Em busca de um movimento ancestral de aquilombamento e enraizamento. A partir desse trabalho percebo que pratiquei o amor-próprio, possibilidades de me amar, auto cuidar e de poder dar e receber amor...



dos frutos...



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ÁRVORE DO EMPRETECIMENTO

Instâncias

No corpo o tempo bailarina. E em seus movimentos funda o ser no tempo, inscrevendo-o como temporalidade.

Dos gestos primevos é que respira a voz, inspirando nos seres o sopro divino, o hálito originário que circunscreve em torno de si e em si mesmo o sagrado. Antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia, uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior à progressão, um modo de predispor os seres no cosmos. O tempo inaugura os seres no próprio tempo e os inscreve em suas rítmicas cinesias.

(Leda Maria Martins)

No caminho de oito anos no *Projeto Córpe*, completos agora em 15 de maio de 2022, estou tornando-me negro (SOUZA, 2021): em devir constante, transbordando a cada dia, a cada nova experiência, minha negrura. Metamorfoses e renascimentos reposicionam agenciamentos éticos, estéticos e políticos no mundo. A pesquisa no mestrado termina em 2022, um ano cabalístico, como me disse o amigo artista-professor-pesquisador Lucas Emanuel Silva Araújo, em um encontro do nosso grupo de pesquisa Agacho, um ano regido por Oxumaré, mediador entre o céu e a terra, no qual o arco-íris é uma das epifanias.

Como diz Martins (2021 b), “No corpo o tempo bailarina”, fluxos e refluxos de um tempo espiralar que se curva para frente e para trás simultaneamente. “Nos espirais do tempo tudo vai e tudo volta” (MARTINS, 2002 p. 84). Embora a narrativa presente nesta pesquisa autobiográfica tenha sido escrita de forma “cronológica”, digo a vocês leitores e leitoras que nas escrevivências aqui partilhadas e nos meus vários diários de composição do trabalho, o tempo não foi cronológico, nem muito menos linear. O tempo pode ser compreendido como uma grande mentira, dessas que contam pra gente todo dia, tal qual disse minha mãe, dia desses: “A vida é uma grande mentira. A vida é pura ficção.”

Embrenhado nas narrativas de Evaristo, comecei a refletir, em minhas escrevivências, sobre as minhas histórias de mundo, chãos que carrego comigo e me constituem enquanto ser humano. As terras que pisei, derivei e trago comigo pelas movências, aquilo que carrego a partir dos diferentes fios tecidos em uma rede entretecida entre a vida, a arte e o arcabouço ancestral anelado em um tempo espiralar (MARTINS, 2002), fluxo de memórias passadas, presentes e futuras. Hoje me percebo tal como a menina Ponciá, em busca de transformações para o porvir.

Nas palavras de Evaristo<sup>87</sup>, Ponciá ao longo do livro retoma à sua ancestralidade negra, memória do passado fundida com o presente, apresentada tanto em situações cotidianas discriminatórias vividas, quanto por seus familiares subjugados às condições financeiras

---

<sup>87</sup> Fala de Conceição Evaristo no canal do *YouTube Leituras Brasileiras*, postada no dia 06 de fevereiro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY&t=5s>>. Acesso em: 08 jun 2022.



díficeis propostas pelos “brancos” (EVARISTO, 2017 b). O livro *Ponciá Vicêncio* denuncia, em uma ficção, o passado colonialista e escravagista brasileiro, tão presente ainda, infelizmente. Um passado que, segundo Evaristo, até hoje não foi expurgado, nem no sentido emocional, nem muito menos nas políticas públicas já construídas e conquistadas. Ponciá suscita o desejo de mudança de uma realidade dura e extremamente hostil para algo ao menos suportável. Ela indica possibilidades de construção de outras narrativas para as vidas negras. O ato de atravessar o *angorô* (arco-íris) simboliza um gesto de deslizamento, transbordamento e transgressão para novos agenciamentos políticos urgentes nos quais: “A palavra poética, ao lembrar o passado e ao sonhar o futuro, pode inventar outro destino para o homem” (EVARISTO, 2008, p. 03).

Fazer escrituras neste trabalho foi cultivar a paciência dos conceitos como me dizia Marina. Meditar sobre cada parágrafo, frase e palavra. Grande desafio nas universidades contemporâneas, onde não se tem tempo para se demorar no tempo. É como um processo de plantio, plantar as sementes, regar e observar todos os dias, para depois colher, cozinhar e comer. A desmontagem iniciou-se na cozinha, em meio à quarentena, lavando verduras, picando legumes, temperando com afetividade cada alimento. Momentos de elucubrações poéticas sobre o *Projeto Córpe*, buscando formas de não ficar refém do *I food*, das embalagens plásticas, buscando comer uma comida saudável durante a crise de saúde alastrante.

Ao longo desta pesquisa, uma pergunta frequente: “- o que é isso que não me contaram, ou não me fizeram enxergar quando eu era criança? Jovem? Adulto?” Respondo a vocês: “- racismo e branquitude, (des)territorializações movediças do sujeito.” De acordo com Martins: “[...] o racismo brasileiro exercita-se numa linguagem violenta, que inscreve o preconceito como norma e marca seu objeto referencial como símbolo negativo, veiculando um saber e uma verdade internalizados na práxis social.” (MARTINS, 1995, p. 36)

Adichie (2019) nos conta que “quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso” (ADICHIE, 2019, p. 33). Essa espécie de paraíso, em meu trabalho, aconteceu por meio de um olhar para a memória; identificar traumas e apontar o dedo para dois torturadores: - o racismo e a branquitude. Estranhá-los, negá-los e estudá-los não como palavras soltas, imaginários comuns cordiais brasileiros, mas compreendê-los de forma crítica como conceitos epistemológicos e operativos das estruturas de poder presentes em nossas relações sociais no país. O perigo de uma história única é o fato dela ser unilateral, unifocal e, em muitos casos, centralizadora de ideologias narcisistas. Como nos alerta Adichie (2019), o perigo se estabelece na mesma medida em que a narrativa única pode construir estereótipos que não necessariamente

são mentirosos, mas são, certamente, incompletos. Foi fundamental, ao longo deste estudo, apontar o dedo para estes torturadores e reconhecê-los. Não como gesto de culpabilização de algo ou alguém, o viés da culpa não me interessa como caminho de discussão; quero refletir sobre uma responsabilização necessária, urgente e fundamental e compreender as raízes ou as ancestralidades desta poética própria negra.

Para criar uma desmontagem afro-referenciada, durante o isolamento social no mestrado, vivi experiências educativas de quilombismo on-line<sup>88</sup>, verdadeiras redes de apoio e afeto *ubuntu*<sup>89</sup>. O quilombismo como uma “organização dinâmica” (NASCIMENTO, 2019) é uma das tecnologias ancestrais advinda dos processos de resistência das pessoas negras escravizadas. Nas palavras de Beatriz do Nascimento, o quilombo é, e continua sendo, “um local onde a liberdade era praticada, onde os laços étnicos e ancestrais eram revigorados” (NASCIMENTO, 2019, p. 283). Quilombos são ambientes fundamentais para nossa compreensão e consciência histórica, desempenhando papéis relevantes para a comunidade negra até hoje. O quilombismo, como estratégia antirracista, proporcionou conexões novas com os saberes e fazeres ancestrais referenciados pela negritude, âmbito da minha enunciação nesta *poiesis*.

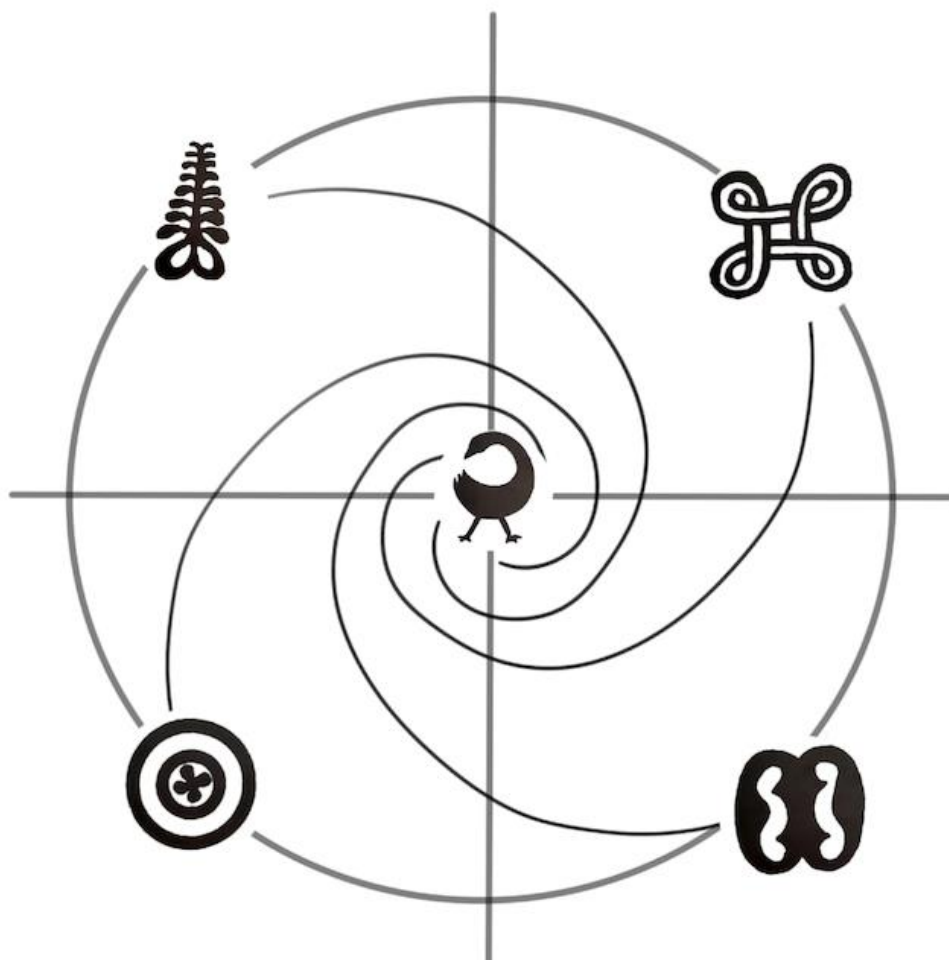
Nessas formações de negros e negras, feitas para negros e negras, pude reconectar “nós” perdidos, em minhas memórias entre arte e vida, e criar uma imagética que chamei de *árvore do empretecimento* para materializar minha pesquisa. Ao participar destas experiências formativas com grupos majoritariamente negros, pude me sentir representado e pertencente ao conviver com a cultura, as artes e as ritualísticas pretas. Entre teorias e práticas, fui anotando em meu diário de artista-pesquisador sensações múltiplas que interligaram o que estava refletindo sobre o *Projeto Córpe*, escrevivências que versaram e trançaram novas encruzilhadas, algumas nunca percebidas antes.

---

<sup>88</sup> Cursos realizados na Pele Negra Escola de Teatro (s) Preto (s) (PNETP), criada em 2020, em meio a pandemia em Salvador (Bahia); Oficina *Movências nas rotas de Sancofã* ministrada pela artista-professora e pesquisadora paulista Ivana Motta; Aulas remotas na ELA-Arena com os/as mestres/as de Danças de Matrizes Africanas Evandro Passos e Junia Bertolino; Passei a integrar o coletivo segundaPRETA de Belo Horizonte que promove programações de eventos específicos em arte e epistemologias negras.

<sup>89</sup> *Ubuntu* é uma filosofia africana existente nas línguas Bantu faladas pelos povos da África Subsaariana. Pode ser pensada sinteticamente pela frase: “Eu sou porque você é” ou “Eu sou por que nós somos”.

Figura 28 – Árvore do empretecimento.



Fonte: Arquivo Pessoal

A árvore do empretecimento é uma baobá truncada, de caule grosso, no formato de uma espiral, inspirada e encantada pelas sabedorias dos *Adinkra* (símbolos africanos) e do cosmograma *Banto Bakongo*. Esta árvore concretiza o desejo de criar uma desmontagem afro-referenciada, motivada por autores negros e autoras negras que enraizaram minha pesquisa. Também me inspirei na “Flor da vida”, imagem criada por Marina (MACHADO, 2007) em seu doutoramento na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Em nossas orientações, ela comentou sobre o processo de feitura dessa “flor-palito” (MACHADO, 2007), cujas pétalas constituem os existenciais da pesquisa: outridade, espacialidade, corporalidade, linguisticidade, temporalidade e o cabo da flor, a mundaneidade.

Minha árvore é uma contraposição à “árvore do esquecimento”, monumento erigido na costa do Benim na África, onde as pessoas, antes de deixar o continente para vir para o Brasil

escravizadas, eram forçadas a dar voltas ao seu redor, antes de embarcar nos navios negreiros, para “tentar” esquecer, apagar suas memórias, culturas, e religiosidades africanas.

Ao desmontar o *Projeto Córpe* narrando minhas histórias de mundo, desnudei-me, caíram muitas máscaras brancas que carregava em minha pele, em minha trajetória, em minha alma. Na busca por fazer “as pazes” com as ancestralidades negras, deparei-me com a sabedoria proposta pelos *adinkra*. *Sankofa* é um dos *adinkra* mais conhecidos, símbolo representado por um pássaro com a cabeça voltada para trás pegando um ovo, mas também pode ser mostrado como um coração, traduzido pelo provérbio: “Nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou atrás” (NASCIMENTO; GÁ, 2009, p. 40). O Cosmograma *Banto Bakongo* é uma imagem circular, conhecida como *Dikenga* e pode ter infinitas interpretações e significados. Em uma das interpretações possíveis, simboliza os ciclos do sol, da vida, do universo e do tempo. No centro da imagem, há uma cruz dividindo o círculo em quatro quadrantes correspondentes às fases dos movimentos do sol durante um dia: *Tempo Musoni*, *Tempo Kala*, *Tempo Tukula* e *Tempo Luvemba*. O cosmograma carrega uma ideia de origem ou gestação do mundo feminino onde o tempo é cíclico, não linear e contínuo.

A árvore mostra o movimento de reconciliação com minha identidade negra, desejo de empretecimento: reconexão com o ser-memória-negra. Na desmontagem, refleti como manipulei signos que revelaram as situações cotidianas marcadas pelos traumas com o par relacional racismo e branquitude, por meio do discurso performativo. Identifico-me como um homem negro e homossexual, e projetei, ao longo das descobertas com a poética autoral, uma dramaturgia-narrativa-negra, que inscreveu meu corpo como presença nos lugares de acontecimento das performances.

Minha negritude não é nem torre nem catedral  
Ela mergulha na carne vermelha do solo  
Ela mergulha na carne ardente do céu  
Ela rasga a prostração opaca da paciência sensata... (FANON, 2008, p. 124)

Em cada quadrante da imagem do tronco da baobá do empretecimento está um símbolo *adinkra* que escolhi para traduzir as principais acepções da pesquisa, que também são atravessamentos que fui tendo nesta caminhada ao longo do mestrado: ancestralidade, quilombismo, negritude e tempo espiralar. No primeiro quadrante à direita em baixo remetendo ao conceito de ancestralidade está o *adinkra NKONSONKONSON* – O elo ou a corrente. Estamos ligados tanto na vida como na morte. Aqueles que partilham relações consanguíneas

nunca se apartam.<sup>90</sup> À direita em cima, o quilombismo está o adinkra *MPATAPOW* – Um nó de reconciliação e de paz. Representa um complexo ou um nó da sabedoria.<sup>91</sup> À esquerda em cima, trazendo a aceção de negritude está o adinkra *Aya* – Samambaia. A palavra também significa “Eu não tenho medo de você”.<sup>92</sup> E finalizando o ciclo, que não tem fim, mas que retoma o início deste círculo está o tempo espiralar, simbolizado pelo adinkra *ADINKRA HENE I* – Rei dos símbolos *adinkra*.<sup>93</sup>

No centro da baobá do empretecimento, encontra-se Sankofa, coração central da desmontagem. Ele é cruzado por duas linhas que representam as “encruzilhadas” (MARTINS, 2002; 2021) do *Projeto Córpe*. Neste centro radial está Exú, mediador da comunicação, portador do axé e dinamizador da vida que atravessa toda a poética negra, princípio de germinação das sementes e estabelecimento dos elos ancestrais. *Projeto Servir* é o início da trajetória independente e autoral, a árvore-filhote em busca de enraizamento forte e profundo na terra. *Ex-Tintos* demonstra estratégias e táticas de reconciliação com a negrura para o desenvolvimento e crescimento do tronco, a árvore-criança nas relações de outridade e alteridade negra. O solo *ex-tinto* é o vislumbamento, a força, a resistência e a insistência, a árvore-adulta representando a autonomia da transformação e (re)empoderamento dos saberes obtidos para criação das folhas. Seguirei agora com este processo criativo em busca da árvore-anciã: a maturidade em continuidade, os frutos; projetos futuros, descanso para nova retomada no tempo espiralar, onde todo fim é um grande recomeço.

Em *Afrografias da memória* (2021), Martins diz que a cultura negra é encruzilhada. *Èsù Elegbára* é o grande princípio filosófico, mediador das fronteiras dinâmicas que regem a comunicação entre os desejos de deuses e deusas e os seres humanos terrestres: “Seus vários nomes traduzem sua multiplicidade em espiral e sua natureza de princípio motriz” (MARTINS, 2021, p. 33). Ele é quem regula o *ebó*, a oferenda ritual para um orixá. É desprendimento e desapego das matérias, por meio do qual o axé pode ser revitalizado. Como um mensageiro ele é Senhor dos caminhos, “o portador mítico do sêmen e do útero ancestral” (MARTINS, 2021, p. 34), sintetizando os elementos da vida individualizada.

Para Martins (2021), as encruzilhadas são um operador conceitual de predominância nagô e oferecem-nos múltiplas possibilidades interpretativas sistêmicas e epistêmicas dos

<sup>90</sup> “Símbolo das relações humanas. Símbolo da unidade, interdependência, fraternidade e cooperação.” (NASCIMENTO; GÁ, p. 146)

<sup>91</sup> “Símbolo da reconciliação, pacificação e negociação de paz.” (NASCIMENTO; GÁ, p. 116)

<sup>92</sup> “Símbolo de resistência, desafio às dificuldades, força física, perseverança, independência e competência.” (NASCIMENTO; GÁ, p. 194)

<sup>93</sup> “Símbolo da grandeza, prudência, firmeza e magnanimidade.” (NASCIMENTO; GÁ, p. 160)

processos inter e transculturais. Em minha pesquisa no mestrado, este conceito nodal atravessou as várias formas de ver e perceber as narrativas mito-poéticas do *Projeto Córpe*, que me moviam continuamente no ímpeto de estar em travessia. A acepção das encruzilhadas é um lócus tangencial por onde irradiam e emergem os raios solares da baobá truncada persistente, resistente e resiliente. Neste “lugar radial de centramento e descentramento” (idem), amadureci do menino negro artista-estudante para um homem negro artista-professor-pesquisador em uma poética móvel, deslizante e movediça como uma cobra-arco-íris que, nas espirais do tempo, entre voos e mergulhos na grande Kalunga, repleta de ancestralidades negras, foi reconstruindo suas raízes para assentá-las novamente no chão de terra. Diante de muitos desafios, com pedras duras no percurso, essa cobra conseguiu escapar pelas frestas e brechas possíveis do além-mar. Constituída de terra, fogo, ar e água, ela se metamorfoseou em diversas cores, transformando-se em uma bela cobra branca...

Segundo Isabel Casimira Gasparino - Rainha do Congo da Guarda de Moçambique e Congo Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário e do Estado Maior de Minas Gerais (também conhecida como Rainha Belinha)<sup>94</sup>, embasada na palestra “Mortalha a indumentária de morte” do historiador Alexandre Pereira Daves, diz que a cor branca para as pessoas negras tem simbologia de luto. Como os pretos e pretas não podiam participar de nenhuma Congregação Católica em Minas Gerais, ficavam tristes e para honrar e homenagear seus entes queridos/as que morriam vestiam branco, uma cor que congrega todas as cores. O branco lhes permitia imaginar as tonalidades que gostariam de fazer a mortalha (roupa de enterro de cada morto). É uma cor de pertencimento para pretos e pretas, escolheram-na para seus rituais afro-brasileiros e afro-diaspóricos.

Evandro Passos sempre dizia em nossas aulas<sup>95</sup> que, nas sextas-feiras, dia de Òsàlá (Oxalá), as pessoas de terreiro, de religiões de matrizes africanas no Brasil - Umbanda e Candomblé, sobretudo em Salvador, na Bahia, costumam a usar roupas brancas. O branco é a cor que simboliza Oxalá, Deus do panteão dos orixás africanos e senhor da criação de tudo que representa a pureza e a ética moral. Vestem-se assim para pedir paz e agradecer pelas benevolências da semana. Na Bahia, o Senhor do Bonfim também é cultuado pela cor branca. Evandro dizia: “O branco é a cor do nascimento, da energia axé que nos revitaliza para viver.”

---

<sup>94</sup> Conheci a Rainha Belinha em maio de 2022 na 10ª edição do projeto Expedições do Patrimônio, organizado pela Secretaria Municipal de Cultura e Fundação Municipal de Cultura. Neste evento o Padre Mauro Luiz da Silva - Doutor em Ciências Sociais e diretor do Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos (MUQUIFU) - contou sobre a história do Largo do Rosário e convidou a Rainha Belinha para fazer um relato de experiência sobre a irmandade preta. Na ocasião, ela falou sobre a importância do branco para a população negra.

<sup>95</sup> Nota de aula. 15 maio 2020.

Termino esta pesquisa com a cor branca em mim reacendendo meus caminhos de luz no axé, na afetividade e no amor: - respirando... ar... ar... ar... e como um “sol-zinho” continuarei amando “a falta de silêncio do mar Odoyá” como canta Lia de Itamaracá.

### 5.1 Uma vídeo-performance em direito ao luto no Brasil

Antologia de um corpo orgânico: negro  
 Inundado, soterrado, suplantado por um universo branco de copos plásticos  
 O *córpe* negro quer se libertar, descolonizar e transpessoalizar o por vir...  
 Corpo-território em busca de derivar...  
 Performatização da memória: eu-com-o/a-outro/a-no-mundo  
 Experiência Relacional: ambiente: terra: enraizamento: então corpo: árvore-preta.  
 (Rodrigo Antero)

Figura 29- Print da vídeo-performance *ex-tinto* VII Encuentro Endanzante – Multiplicidades em 2020.



Fonte: Arquivo Pessoal

Em 2020, recebi um convite para apresentar *ex-tinto* em formato virtual no VII Encuentro Endanzante - Multiplicidades da cidade de Medellín (Colômbia). Considero a vídeo-performance *ex-tinto* uma materialização criativa dos diários de escrituras do artista-pesquisador que aqui se enuncia. A busca incessante por uma retomada ancestral alterou o fim da performance presencial, na qual eu rastejava como uma cobra para um ponto de luz (sol), e

finalizava com o movimento da respiração dos meus pulmões. No formato virtual, troquei esse momento por um encontro com a terra: transição do elemento sintético plástico para o elemento orgânico terra. A terra simboliza o luto aos corpos enterrados pela Covid 19. Ela é o ressurgimento da vida, através de meu gestual de renascimento, ao deixar a carcaça involucrar, útero da monstra: retomada do corpo-ancestral, do corpo-árvore, do corpo-ambiente, em devir - transbordando negrura.

Decidi que a vídeo-performance seria uma versão de *ex-tinto* sobre o não direito nem ao menos ao luto no Brasil, sobretudo no contexto pandêmico. Lembrava-me da frase mantra de Conceição Evaristo dita por Evandro Passos em nossas aulas remotas escrita em meu diário de artista-pesquisador: “*Eles combinaram de nos matar, mas a gente combinamos de não morrer*”. Sempre que alguém me perguntava se eu estava bem ao longo da pandemia, dizia: “-bem! Na medida do impossível.” Como viver com a iminência da morte, da fome e da miséria batendo constantemente em nossas portas? Como ignorar os sentimentos de dor pela perda de muitas vidas a todo instante? Como não se estranhar diante da doença, da naturalização de mortes, sobretudo, das populações negras e indígenas? Como não se espantar mediante o não direito ao luto e a possibilidade de velar pessoas mortas? Indignado com esse contexto antes inimaginável, escrevi a narrativa que comporia a vídeo-performance:

#### *SUGESTÕES PARA FRUIR OUTRO TEMPO, OUTRO ESPAÇO, OUTRAS MEMÓRIAS...*

*Maria Beatriz Nascimento, Marielle Franco, João Pedro Mattos, Miguel Otávio, Anderson Arboleda... etc... etc... etc... %... etc... sempre presentes.*

*corpo-copo-descartável*

*Corpo negro ou ‘córpos’ descartáveis?*

*Look over there: Lá está um negro/a/e!*

*Em um espelho que pode ser o/a/e seu/sua/sue outro/a/e – Alteridade*

*Anti-estrutura da branquitude: Um/a/e negro/a/e é sempre um/a/e negro/a/e.*

*Como você se sentiria se fosse um copo | ‘córpo’ descartável?*

*O vírus mata mais % negros/as/es etc... etc... etc... que... % brancos/as/es*

*Eu gostaria de que tivéssemos pelo menos direito ao luto no Brasil.*



*Respire...*

*Ar...*

*SUGESTÕES IMPROVÁVEIS PARA ALGUM LUGAR...*

*Aquilombar-se: corpo-circular-espiralar, corpo-terra-água-fogo-ar, corpo-raízes, corpo-árvore, corpo-território-pertencimento, ancestralidades,*

*- Então, corpo-negro-preto.*

*Experiência de empretecimento: pele negra – máscaras pretas: africaeender-se.....*

*Olhe no espelho e busque olhar apenas para as partes pretas de seu corpo: preto dos olhos, cabelos da cabeça, pelos da barba, pelos das sobrancelhas, pelos do sovaco, pelos pubianos, pintas, marcas, linhas e contornos pretos na/da pele enrugada/dobrada ou não, buracos no nariz, no ouvido, no umbigo, boca, ânus, cavidades que lhe revelam as cavernas do corpo de dentro... escuro... preto... sanguíneo... etc... etc... etc... %... etc...*

*Quão preto será o seu corpo de dentro?*

*Investigue seu contra lado | inverso de dentro... um ser voltado para a escuridão | converse, dance, brinque... com as sombras*

*Então, tente escanear | mapear apenas este lado preto de seu corpo: uma imagem do lado negro-preto que existe em você.*

*Deixe o espelho!*

*Vá para outro lugar que lhe possibilite fechar os olhos e desenhar ou registrar essa imagem preta-negra negra-preta de seu lado negro de dentro.*

*Faça um autorretrato de seu lado negro: the black selfie*

*Agora busque olhar para o espaço..... ..... . busque o que há de preto nele e cole esse autorretrato negro em outras partes pretas do espaço-tempo-memórias.*

*QUÃO NEGRO SERÁ O SEU CORPO-AMBIENTE?*

*(rodrigos anteros - eu destilo melanina e mel)*

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Luiz de. **A iminência do samba ou a desmontagem do crioulo doido**. In: DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (Org). Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 120-138, 2018.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução: Júlia Romeu. São Paulo: Cia das Letras, 2019.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. Formas de representação do corpo negro em performance. **Repertório: Teatro e Dança**, v. 12, p. 104-114, 2009.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O Teatro Negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2020.
- ANGEL, Thi. **Manifesto Freak**. 2015. Disponível em: <<http://www.frrrkguys.com.br/manifesto-freak/>>. Acesso em: 22 jan. 2022.
- ANÍBAL, Anderson. **Vilarejo do peixe vermelho**. Belo Horizonte: Caixa Clara, 2010.
- ANTERO, Rodrigo Augusto de Souza; ANDRADE, Graziela Corrêa de. **Ex-Tintos: Empilhamento de Imagens Ritualísticas**. 2017. Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Teatro. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
- ARAÚJO, Charles Valadares Tomaz de. **Teatro é infância e memória: o menino que há no homem**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes). – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- BARBOSA, Fernanda Julia. **Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- BARROS, Manoel de. **O livro das ignorâncias**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- BAUCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. Tradução: Marina Appenzeller. 2 ed.- São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BEIGUI, Alex. Performances da escrita. **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, v. 21, n. 1, p. 27-36, 2011.
- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CASSESE, Patrícia. **Os reinados do bairro Aparecida**. Jornal O Tempo. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/pampulha/os-reinados-do-bairro-aparecida-1.1523295>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

CHISALA, Upile. **Eu destilo melanina e mel**. Tradução: Izabel Aleixo. São Paulo: Le Ya, 2020.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COSTA, Felisberto Sabino da. Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos. **Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas**, v. 2 n. 2 p. 10-27, 2015.

DIÉGUEZ, Ileana. **Des/tecer, des/montar, desvelar**. In: DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (Org). **Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena**. Rio de Janeiro: 7 Letras, p.10-19, 2018.

DIÉGUEZ, Ileana. Desmontagem cênica. **Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas**, v. 1, n. 1, p. 5-12, 2014.

ESPÍRITO SANTO, Livia Mara Gomes do. **Tensionamentos e aproximações entre arte e instituição pública: um estudo de caso da Cia de Dança Palácio das Artes (2000-2016)**. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2018. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/10519>>. Acesso em: 16 maio 2022.

EVARISTO, Conceição. **Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita**. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.) **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória**. **Releitura**, n. 23, 2008. Disponível em: <[https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/fundacao-municipal-de-cultura/2021/revista\\_releitura\\_v23.pdf](https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/fundacao-municipal-de-cultura/2021/revista_releitura_v23.pdf)>. Acesso em: 10 jul. 2022

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017 (a).

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 3 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017 (b).

EVARISTO, Conceição. **Águas de Kalunga**. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2019, *podcast* (15:30min.). Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/podcast/aguas-de-kalunga-por-conceicao-evaristo-1/>>. Acesso em: 16 out. 2022.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, n. 8, p. 235-246, 2008.

FABIAO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX - Revista do LUME**, v. 4, p. 1, 2013.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Bahia: Editora Edufba, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003.

FRIGERIO, Alejandro. Artes negras: Uma perspectiva afrocêntrica. **O Percevejo**, n. 12, p. 50-67, 2003.

GLURBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **Entrenotas**: compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

hooks, bell [Gloria Jean Watkins]. **Vivendo de amor**. [s.d]. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>>. Acesso em 01 de julho de 2022.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.

KOLB-BERNARDES, Rosvita; OSTETTO, Luciana Esmeralda. Modos de falar de si: a dimensão estética nas narrativas autobiográficas. **Pro-Posições**, v.26, n. 1, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre a experiência. Tradução: Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MACHADO, Marina Marcondes. O "Diário de Bordo" como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em Artes Cênicas. **Sala Preta**, v. 2, p. 260-263, 2002.

MACHADO, Marina Marcondes. **A flor da vida / Sementeira para a fenomenologia da pequena infância**. 2007. 195 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

MACHADO, Marina Marcondes. **Merleau-Ponty & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

- MACHADO, Marina Marcondes. **SÓ RODAPÉS: um glossário de trinta termos definidos na espiral de minha poética própria. Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas**, v. 2 n. 1 p. 53-67, 2015.
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995. v. 1. 220p.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: O Reinado do Rosário de Jatobá**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021 (a).
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021 (b).
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiralar**. In: RAVETTI, Graciella; ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performances, exílio, fronteira: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.
- MEIRELES, Tania Mara Silva. **Cia. de Dança Palácio das Artes de Belo Horizonte: movimentos de uma experiência profissional continuada [1971-2013]**. 2016. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada. **Revista Concinnitas**, v. 01, n. 28, 2016. Disponível em: < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25925>>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3 ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.
- NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlsons. **Adinkra: sabedoria em símbolos africanos = african wisdom symbols = sagesse em symboles africains = sabiduría em símbolos africanos**. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, n. 18: p. 28-47, 2012.
- ÔRÍ. Direção Raquel Gerber. Brasil: Raquel Gerber, 1989. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i55PzJYr70&t=2561s>>. Acesso em: 06 jul. 2022.
- PAULINO, Rogério Lopes da S. **O ator e o folião no jogo das máscaras da Folia de Reis**. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2011.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologias dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REIS, Maria da Glória Ferreira. **Carlos Leite: Tradição e modernidade**, Livro 2. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento: Justificando, 2017.

RIBEIRO, Rikelle. **A máscara branca como dispositivo crítico no teatro negro**. Mistura, 2020. Disponível em: <<https://www.misturateatro.com/post/a-m%C3%A1scara-branca-como-dispositivo-cr%C3%ADtico-no-teatro-negro>>. Acesso em: 06 jul. 2022.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. **O Percevejo**, n. 12, p. 25 a 50, 2003.

SOARES, Elza. **Exu Nas Escolas**. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/elza-soares/exu-nas-escolas-part-edgard.html>>. Acesso em: 05 jun. 2022.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

STRAITICO, Fernando Amaral. **Performance, objeto e imagem: escritos sobre os rastros de uma pesquisa**. Londrina: UEL, 2013.