

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Priscila Rezende Pinto

**PERFORMANCE DE GUERRILHA:
Poéticas-visuais negras como estratégia de autodefesa e enfrentamento ao
racismo**

Belo Horizonte
2024

Priscila Rezende Pinto

**PERFORMANCE DE GUERRILHA:
Poéticas-visuais negras como estratégia de autodefesa e enfrentamento ao
racismo**

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

Área de concentração: Artes da Cena

Orientador: Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi

Coorientadora: Vanessa Raquel Lambert de Souza

Belo Horizonte

2024

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

792.028
R467p
2024

Rezende, Priscila, 1985-
Performance de guerrilha [recurso eletrônico] : poéticas-visuais
negras como estratégia de autodefesa e enfrentamento ao racismo /
Priscila Rezende Pinto. – 2024.

1 recurso online.

Orientador: Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi.
Coorientadora: Vanessa Raquel Lambert de Souza.

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

Inclui bibliografia.

1. Performance (Arte) – Teses. 2. Negros nas artes cênicas – Teses.
3. Linguagem corporal – Teses. 4. Relações raciais – Teses. 5. Raiva –
Teses. 6. Emoções – Teses. 7. Artes cênicas – Teses. 8. Artes – Teses.
I. Rocco, Marcelo, 1981- II. Souza, V. R. L. III. Universidade Federal
de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna PRISCILA REZENDE PINTO - Número de Registro 2021699646.

Título: "PERFORMANCE DE GUERRILHA: Poéticas-visuais negras como estratégia de autodefesa e enfrentamento ao racismo"

Prof. Dr. Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Vanessa Raquel Lambert de Souza – Coorientadora – UFBA

Profa. Dra. Janaina Barros Silva Viana – Titular – EBA/UFMG

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

Belo Horizonte, 03 de maio de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi, Professor Magistério Superior - Voluntário**, em 06/05/2024, às 10:14, 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 06/05/2024, às 16:44, 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 **Vanessa Raquel Lambert de Souza, Usuária Externa**, em 07/05/2024, às 20:14, 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 **Janaina Barros Silva Viana, Professora do Magistério Superior**, em 10/05/2024, às 08:08, 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 **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 13/05/2024, às 11:09, 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, informando o código verificador 3220602 e o código CRC 4F548255.

À minha mãe, Lucênia C. de Resende, por toda a dedicação e empenho imensuráveis para que eu e minha irmã tivéssemos uma boa educação e pudéssemos sempre andar de cabeça erguida e com dignidade. Através de seu exemplo, muito me ensinou sobre ter força, determinação e coragem.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, agradeço a todas aquelas que vieram antes de mim, que lutaram e resistiram à brutalidade colonial e do racismo, em especial aquele tão enraizado no circuito das Artes, e através de seus esforços pavimentaram os caminhos e abriram as portas, para que hoje eu e outras pessoas negras possamos ocupar esse lugar com um pouco menos de sacrifício.

Aos amigos Waleff Dias, Geovanni Lima, Marcel Diogo, Ana Martins, Matheus Salvino e Rodrigo Severo, que me deram suporte com dicas, relatos, experiências e conselhos desde a escrita do pré-projeto, da dissertação e ao longo desse processo.

Aos amigos de risadas, de choro, de afeto e de golo: Andréa Rodrigues, Dyana Santos, Etiene Martins, Felipe Messias, Nathália Christina e Thiago Pena. Muito obrigada por serem super companheiros, serem a família que a vida me trouxe, e estarem por perto em todos os momentos, ajudando na labuta acadêmica, compartilhando os sorrisos, as lágrimas, e me dando apoio, palavras de incentivo e afago nas inúmeras vezes em que eu me desesperei e quis muito desistir dessa jornada por acreditar que não era boa o bastante para concretiza-la.

Ao grupo Quilombo Epistemológico, um coletivo de pessoas negras na pós-graduação que muito colaborou na troca de referências bibliográficas, experiências, dicas de como lidar com a auto estima baixa em relação ao ambiente universitário que às vezes bate com força, e também a driblar os entraves acadêmicos.

Ao Professor Dr. Marcelo Rocco, meu orientador, por primeiramente, ter topado assumir a responsabilidade da função já num curso avançado do processo, mas, principalmente, pelo seu empenho e por toda a paciência que eu sei ter sido necessária para me orientar. Sinto muito pelos momentos em que eu fui impaciente.

Agradeço a professora Vanessa Lambert pelo suporte na Coorientação.

À CAPES pelo apoio financeiro destinado a essa pesquisa.

Agradeço à banca pela acolhida e observações cuidadosas e muito generosas.

E por último, à todas as pessoas que me chamam de “raivosa”. Sem o incentivo de vocês dificilmente isso aqui teria existido.

Minha raiva me causou dor, mas também garantiu minha sobrevivência, e antes de abrir mão dela vou me certificar de que exista algo pelo menos tão poderoso quanto ela e que possa substituí-la no caminho para a clareza.

Audre Lorde

RESUMO

Esta pesquisa analisa parte das noções da emoção da raiva e sua presença nas relações humanas, correlacionando tais noções com a vivência do sujeito negro em sociedade. O objetivo é compreender a conseqüente ocorrência dessa emoção na constituição da corporeidade dos sujeitos negros que, transmutada em ação performática, irá possibilitar a elaboração da arte como estratégia viável de autodefesa e de enfrentamento contra a violência colonial e o racismo. Para isso, iremos investigar as performances *A gente combinamos de não morrer* de Jota Mombaça, *Mil litros de preto – A Maré está cheia*, de Lucimélia Romão, e minhas obras artísticas, tais como *Bombril*, *Barganha*, *Vem... pra ser infeliz* e *Muchas gracias, pero no!*. A partir das imagens e discursos que compõem os trabalhos aqui elencados, traço uma reflexão acerca da identificação e apropriação da emoção de raiva como a força motora e o combustível destas criações poéticas-visuais e cênicas.

Palavras-chave: arte da performance; corpo negro; raiva; relações raciais.

ABSTRACT

This research analyzes part of the notions of the emotion of anger and its presence in human relationships, correlating such notions with the experience of Black people in society. The objective is to understand the consequent occurrence of this emotion in the constitution of the corporeality of Black fellow which, transmuted into performative action, will enable the elaboration of art as a viable strategy of self-defense and confrontation against colonial violence and racism. To do this, we will investigate the performances *Us agreed not to die* by Jota Mombaça, *A thousand liters of Black*, by Lucimélia Romão, and my artistic works, such as *Bombri! Bargain, Come... to be unhappy* and *Muchas gracias, pero no!*. Based on the images and speeches that make up the works listed here, I draw a reflection on the identification and appropriation of the emotion of anger as the driving force and fuel of these poetic-visual and scenic creations.

Key-words: performance art; Black body; anger; race relations.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Bombril	20
Figura 2 – Barganha.....	21
Figura 3 – Benedita Rodrigues como Tia Anastácia em O Saci, de 1951, primeira adaptação audiovisual brasileira inspirada na coleção Sítio do Pica-pau Amarelo	30
Figura 4 – Edições da revista Spicy Adventure Stories publicadas nos anos de 1935 e 1936.....	31
Figura 5 – “Around Blacks, never relax!”	32
Figura 6 – “Around Blacks, expect attacks!”	32
Figura 7 – Sabiá, personagem do ator Jonathan Azevedo na novela A força do querer	33
Figura 8 – Reportagem da TV Gazeta, correspondente Globo Espírito Santo.....	34
Figura 9 – Reportagem da TV Anhanguera, correspondente Globo Goiás	34
Figura 10 – Reportagem do jornal O Globo. Abril de 2023	35
Figura 11 – Reportagem do jornal O Globo. Maio de 2023.....	35
Figura 12 – Imagem de personagem Sapphire autografada por sua intérprete, Ernestine Wade	40
Figura 13 – Grand army. Temporada 01, ep. 07	41
Figura 14 – Rosa, personagem interpretada por Léa Garcia em Escrava Isaura....	43
Figura 15 – Ellen, personagem de Taís Araújo em Cobras e Lagartos.....	44
Figura 16 – Ellen, personagem de Taís Araújo em Cobras e Lagartos.....	44
Figura 17 – Maria Vanúbia, personagem de Roberta Rodrigues na novela Salve Jorge.....	45
Figura 18 – Maria Vanúbia, personagem de Roberta Rodrigues na novela Salve Jorge.....	45
Figura 19 – Monumento Internacional às Vítimas do Campo de Auschwitz-Birkenau	50
Figura 20 – A redenção de Cam	53
Figura 21 – Nildo com Parangolé P15 Capa 11 – Incorporo a revolta, 1967	62
Figura 22 – Nildo em filme HO, de Ivan Cardoso. Rio de Janeiro, 1979	62
Figura 23 – Detalhe de performance Tiradentes: Totem – Monumento ao Preto Político, de Cildo Meirelles, realizado em Belo Horizonte em abril de 1970.	64

Figura 24 – Detalhe de performance Tiradentes: Totem – Monumento ao Preto Político, de Cildo Meirelles, realizado em Belo Horizonte em abril de 1970.	64
Figura 25 – Detalhe de performance Tiradentes: Totem – Monumento ao Preto Político, de Cildo Meirelles, realizado em Belo Horizonte em abril de 1970.	64
Figura 26 – Trouxas Ensanguentadas lançadas no Arrudas.....	65
Figura 27 – Trouxas Ensanguentadas lançadas no Arrudas.....	65
Figura 28 – Transeuntes observam as trouxas misteriosas no leito do ribeirão.....	65
Figura 29 – Marca registrada, de Letícia Parente. Still de vídeo em preto e branco.	66
Figura 30 – Performance <i>Bori</i> , de Ayrson Heráclito em execução na Pinacoteca de São Paulo.....	70
Figura 31 – Dalton Paula em vídeo-performance <i>O batedor de bolsa</i>	70
Figura 32 – Performance <i>Super Zentai</i> , de Rafael BQueer.....	71
Figura 33 – Performance <i>Cura</i> , de Micaela Cyrino, em cena de filme <i>Deus Tem Aids</i> , de Fábio Leal e Gustavo Vinagre.....	71
Figura 34 – Foto-performance <i>O poder da trava que ora</i> , de Ventura Profana.....	72
Figura 35 – Detalhe da performance Mil Litros de Preto – A maré está cheia.....	75
Figura 36 – Detalhe da performance Mil Litros de Preto – A maré está cheia.....	76
Figura 37 – Realização de Brado no evento AfroPerformaCidades. Rio de Janeiro.	78
Figura 38 – Performance Brado no Sesc Venda Nova. Belo Horizonte.....	78
Figura 39 – Montagem da instalação no Largo da Batata.....	82
Figura 40 – Realização da performance Mil litros de preto - O largo está cheio.....	82
Figura 41 – Performance Mil litros de preto - O largo está cheio.....	83
Figura 42 – Performance realizada em colaboração com outras artistas.....	86
Figura 43 – Performance <i>A gente combinamos de não morrer</i>	87
Figura 44 – Detalhe de performance <i>A gente combinamos de não morrer</i>	88
Figura 45 – Performance <i>A gente combinamos de não morrer</i>	89
Figura 46 – Jota Mombaça em performance.....	90
Figura 47 – Detalhe da obra <i>A gente combinamos de não morrer</i>	92
Figura 48 – Trecho de Sinhá Moça. Episódio 185.....	100
Figura 49 – Trecho de Sinhá Moça. Episódio 185.....	100
Figura 50 – Episódio final de Sinhá Moça. Ep. 185.....	101
Figura 51 – Bombril.....	104
Figura 52 – Publicidade de esponja de limpeza da marca Sabarco, em 1952.....	105
Figura 53 – Performance Bombril em sua primeira realização na Escola Guignard.	

Figura 54 – Performance Bombril na Escola Guignard	107
Figura 55 – Performance Bombril na Escola Guignard	107
Figura 56 – Vestígio de performance Bombril.	108
Figura 57 – Performance Bombril na Praça da Liberdade	109
Figura 58 – Bombril no Festival de Inverno de Garanhuns, Pernambuco	112
Figura 59 – Bombril no Festival de Inverno de Garanhuns, Pernambuco	112
Figura 60 – Performance Bombril na Praça da Alfândega, em Porto Alegre	112
Figura 61 – Bombril na Mostra Sesc Cariri de Culturas	113
Figura 62 – Print de postagem em rede social	114
Figura 63 – Print de comentários em rede social	115
Figura 64 – Oficina Identidade e Afrontamento	116
Figura 65 – Oficina Identidade e Afrontamento	116
Figura 66 – Bombril em Vitória	117
Figura 67 – Bombril em Vitória	117
Figura 68 – Bombril em Vitória, Espírito Santo.....	117
Figura 69 – Público acompanha a performance Bombril em Vitória.....	117
Figura 70 – Público acompanha a performance Bombril em Vitória.....	117
Figura 71 – Roda de conversa realizada na Cia de Mistérios	119
Figura 72 – Performance Bombril no Plaza Shopping.....	120
Figura 73 – Performance Bombril no Plaza Shopping.....	121
Figura 74 – Performance Barganha no Ceasa MG	125
Figura 75 – Gilmara Oliveira cobre meus lábios em Performance Barganha.....	126
Figura 76 – Barganha em realização no Ceasa MG	128
Figura 77 – Barganha em realização no Ceasa MG	128
Figura 78 – Barganha em realização no Ceasa MG	129
Figura 79 – Barganha em realização no Ceasa MG	130
Figura 80 – Finalização de performance Barganha.....	130
Figura 81 – Artigo coluna Em foco, na revista Manchete. 1985	135
Figura 82 – Artigo Em Foco na revista Manchete. 1984	136
Figura 83 – Revista Amiga, nº 613. 1982.	136
Figura 84 – Ilustração caricata de Sarah Baartman em exibição	137
Figura 85 – Publicidade de cerveja Devassa	138
Figura 86 – Captura de tela de vinheta Globeleza em 1990	139

Figura 87 – Valéria Valenssa, Giane Carvalho, Aline Prado e Érika Moura como Globeleza	140
Figura 88 – Nayara Justino como Globeleza.....	141
Figura 89 – Performance Vem... pra ser infeliz em realização no Perfura Ateliê de Performance	145
Figura 90 – Performance Vem... pra ser infeliz em realização no Perfura Ateliê de Performance	145
Figura 91 – Detalhe da máscara utilizada na performance Vem.. pra ser infeliz...	147
Figura 92 – Vem.. pra ser infeliz no Teatro Espanca	149
Figura 93 – Vem.. pra ser infeliz no Festival Internacional de Teatro y Artes de Calle de Valladolid	149
Figura 94 – Vem.. pra ser infeliz no Festival Internacional de Teatro y Artes de Calle de Valladolid	149
Figura 95 – Público assiste a performance Vem.. pra ser infeliz em Belo Horizonte 151	
Figura 96 – Vem.. pra ser infeliz no Rio de Janeiro.....	152
Figura 97 – Vestígios da ação Vem.. pra ser infeliz na exposição Abre Alas.....	152
Figura 98 – Ilustração de prática frenológica retirada do livro Dicionário Pitoresco de História Natural, de Guérin French	155
Figura 99 – Ilustração comparativa entre crânio de sujeitos brancos e negros, e espécies de símios.	156
Figura 100 – Ota Benta em exibição no zoológico do Bronx.....	157
Figura 101 – Ilustração de Thomas Rice como Jim Crow	160
Figura 102 – The Black and White Minstrel Show	160
Figura 103 – Ilustrações de Jacob Hilverdink para o livro São Nicolau e Seu Servo 161	
Figura 104 – Comemoração de São Nicolau em Gouda, Holanda.....	162
Figura 105 – Tradição de Zwarte Piet sendo reproduzida em Castrolanda, uma comunidade de imigrantes holandeses localizada em Castro, interior do Paraná, Brasil	163
Figura 106 – Participantes de Desfile de Reis em Alcoy	164
Figura 107 – Tião Macalé em Os Trapalhões	166
Figura 108 – Personagem Mussum	167
Figura 109 – Jorge Lafond como Vera Verão em A Praça é Nossa.....	168

Figura 110 – Zezé, personagem de Cacau Protásio em Avenida Brasil, protagoniza cena dançando, e que virou meme nas redes sociais	169
Figura 111 – Personagem Topsy no livro <i>The Story of Little Black Sambo - The Story of Topsy from Uncle Tom's Cabin</i>	170
Figura 112 – Foliões no Bloco da Nega Maluca, em Angra dos Reis, Brasil	171
Figura 113 – Foliões no Bloco da Nega Maluca, em Angra dos Reis, Brasil	171
Figura 114 – Bloco carnavalesco Domésticas de Luxo, criado em 1958 na cidade de Juiz de Fora	171
Figura 115 – Influenciadoras digitais oferecem banana e pelúcia de macaco a crianças negras	172
Figura 116 – Performance <i>White Face and Blonde Hair</i> , de Renata Felinto	174
Figura 117 – Renata Felinto e Shambuwi Wetu performam <i>White Face and Blonde Hair</i> na galeria Mendes Wood DM.....	174
Figura 118 – Luanna Teofillo e convidados no <i>Baile da Lolo</i> , realizado no carnaval de 2017, no quilombo urbano Aparelha Luzia	175
Figura 119 – Foliões se divertem no Bloco das Brancas Desequilibradas no Carnaval de 2017. Rio de Janeiro.....	176
Figura 120 – Início da ação <i>Muchas gracias, pero no!</i> , em Cala Comte	178
Figura 121 – <i>Muchas gracias, pero no!</i> em Cala Comte	179
Figura 122 – Trecho de <i>Muchas gracias, pero no!</i>	180
Figura 123 – Trecho de <i>Muchas gracias, pero no!</i>	180
Figura 124 – Trecho de <i>Muchas gracias, pero no!</i>	181
Figura 125 – Detalhe de <i>Muchas gracias, pero no!</i> . Ibiza	182
Figura 126 – Detalhe de <i>Muchas gracias, pero no!</i> . Ibiza	182
Figura 127 – Detalhe de <i>Muchas gracias, pero no!</i>	182
Figura 128 – O público acompanha a performance com um olhar um tanto intrigado	183
Figura 129 – O público acompanha a performance com um olhar um tanto intrigado	184
Figura 130 – Finalização da performance <i>Muchas gracias, pero no!</i> . Ibiza	185
Figura 131 – Finalização da performance <i>Muchas gracias, pero no!</i> . Ibiza	185
Figura 132 – Vestígios de performance <i>Muchas gracias, pero no!</i> . Ibiza	186

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO, TORNANDO-ME NEGRA	15
2	PENSAR A RAIVA	26
2.1	A instrumentalização da raiva pela branquitude como bestificação do sujeito negro	29
2.2	A negra raivosa	38
2.2.1	A mulher negra raivosa no Brasil	41
2.3	A violência sobre corpos negros	48
2.3.1	A violência sobre corpos negros no Brasil	51
2.4	O desenvolvimento de uma corporeidade reagente como necessidade de sobrevivência	56
3	A ARTE DE PERFORMANCE COMO ESPAÇO DE IDEAÇÃO POLÍTICA E RESISTÊNCIA	59
3.1	Ideações políticas e de resistência na arte de performance no Brasil	61
3.2	Da experiência diaspórica negra como performance à arte de performance negra como estratégia de autodefesa	67
3.3	Ações para vencer o esquecimento	73
3.4	“A gente combinamos de não morrer” - A gestualidade radical de Jota Mombaça como revide poético	85
4	ARTE COMO REFAZIMENTO, COMO ELABORAÇÃO DO CORPO COMBATE E DE CATARSE POÉTICA	93
4.1	Um termo pejorativo incomoda muita gente. Ser forçado a visualizá-lo incomoda muito mais	98
4.2	“Fazemos qualquer negócio” – Desafiando os mercados sociais e raciais em Barganha	122
4.3	“Felicidade pra quem?” – Perturbando o imaginário da mulata sensual em Vem... pra ser infeliz	131
4.3.1	A mulatização da mulher negra como ofício no Brasil	134
4.3.2	Vem... pra ser infeliz	142
4.4	“Chora agora, ri depois!”	153
4.4.1	O racismo recreativo no Brasil	164
4.4.2	“Bateu, levou”: Subvertendo o racismo recreativo através da arte	173
4.4.3	Então, eu “agradeço” a oferta, mas não estou interessada!	176

5	CONSIDERAÇÕES FINAIS - A LUTA COMO MANUTENÇÃO DE VIDA	188
	REFERÊNCIAS	191
	ANEXO A – Reneé, o crítico gastronômico de Miami.....	204
	ANEXO B – O movimento de arte da fúria feminina branca	211
	ANEXO C – Revista Manchete, coluna Em Foco. 1985	213
	ANEXO D – Revista Manchete, coluna EM FOCO. 1984.....	214
	ANEXO E – Revista Amiga, nº 613. 1982.....	215

1 INTRODUÇÃO, TORNANDO-ME NEGRA¹

Como mulher, negra, pertencente à classe trabalhadora brasileira, nascida e criada na divisa entre os bairros Santa Cruz e Cachoeirinha – bairros surgidos na periferia da cidade de Belo Horizonte no início da década de 30, destinados a abrigar operários trabalhadores da então Companhia Mineira de Fiação e Tecelagem, mais conhecida como Fábrica do Cachoeirinha – proveniente de uma família brasileira simples composta por mãe, pai e irmã negros, minha trajetória de vida é perpassada por numerosas ocorrências de opressão, sendo essas de ordem diversa, como creio, infelizmente, ser a realidade da maioria da população, em circunstâncias semelhantes às minhas. Nascida em meados da década de 80, minha infância, assim como a de praticamente toda uma geração proveniente de tal época, foi dominada, sobretudo, pelos programas infantis populares do período, tais como o “Xou da Xuxa²”, onde éramos silenciosamente ensinadas a nos odiar por nossa pele escura, nossos cabelos crespos e a utopia de ser uma “Paquita”. Nas telenovelas, com protagonistas sempre brancas, eram raras as presenças negras e, quando ocorriam, eram sempre subjugadas e marcadas como marginais, prostitutas

¹ Tornar-se negro, ou negra, é uma afirmação expressa pela psicanalista Neusa Santos Souza, em sua dissertação de mestrado, concluída em 1981, e transformada em livro em 1983, sob o título *Tornar-se Negro: Ou as Vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social*. A obra fala sobre como o racismo opera na sociedade brasileira para estabelecer uma espécie de mito em torno do sujeito negro, e como o ideal buscado por esse sujeito é o do sujeito branco, ocasionando na psique do mesmo, danos emocionais de diversas ordens. Neusa fala em sua obra sobre a importância e necessidade do sujeito negro superar a negação de sua identidade negra, apoderando-se conscientemente dessa identidade de forma politizada, e assim, esse sujeito se torna negro, ou negra. Já a intelectual Lélia Gonzalez, no ano de 1988, profere uma sentença semelhante, ao afirmar que “a gente não nasce negro, a gente se torna negro”, ao falar sobre o duro processo que todo sujeito negro enfrenta na construção de sua própria identidade como negro ou negra.

² O Xou da Xuxa foi um programa infantil de variedades veiculado diariamente na TV Globo durante as manhãs de segunda à sexta-feira, de junho de '86 até dezembro de '92. Apresentado por Maria da Graça Xuxa Meneghel, ou mais popularmente conhecida como Xuxa, uma mulher brasileira, nascida no Estado do Rio Grande do Sul, descendente de italianos, poloneses, alemães e suíços, o programa também contava com um grupo de assistentes de palco nomeado como Paquitas. Este grupo era integrado por meninas extremamente jovens, entre 14 e 16 anos, e que obedeciam um rígido padrão de aparência que buscava mimetizar com esmero a fisionomia europeia da apresentadora. Todas eram magras, com corpo esguio, brancas e com cabelos loiros, sendo alguns naturais, e outros clareados de maneira artificial para atender ao padrão exigido. Além de atuarem como assistentes da apresentadora, o grupo gravou e lançou discos com músicas próprias, e atuavam também ao lado de Xuxa nos diversos longas metragens lançados com a apresentadora. No ano de 1987 foi realizado o primeiro concurso para a eleição das meninas que integrariam o grupo, uma vez que substituições eram realizadas ano a no. Devido ao imenso sucesso do programa na época, ocupar o posto de Paquita era o sonho de praticamente toda menina que vivenciava a infância ou adolescência naquele período. Obviamente, devido ao padrão de aparência estipulado, esse sonho não era alcançável às meninas negras brasileiras, tendo se tornado uma exceção somente na versão estadunidense do programa, exibido no ano de 1993 no referido país, por exigência da emissora local para a veiculação do mesmo. Indico a visualização do curta-metragem *Cores e Botas*, da diretora Juliana Vicente, que retrata de forma lúdica esse drama vivido por tantas meninas negras no Brasil daquele período.

ou, ainda, empregadas domésticas, dentre outros estereótipos reforçados pela televisão brasileira. Nos noticiários de TV sempre éramos presença certa em informes acerca de miserabilidade ou de criminalidade. Naquele período, diferentemente do momento atual, onde a geração Z³ dispõe de acesso mais ampliado à rede mundial de computadores, ao advento da rede social, ao compartilhamento global em larga escala de informações e a possibilidade de ecoarem suas próprias vozes, questionamentos e discursos, imperava no Brasil o mito da democracia racial⁴, onde nos era vendida a crença na igualdade entre brancos e negros, embora, raramente, ocupássemos lugares de prestígio social, ou cargos importantes em grandes empresas e, muito menos, nos víamos nas programações televisivas, nos meios publicitários ou em demais espaços que de privilégio ou status social.

Para além das exclusões social e racial, sou também advinda de um seio evangélico⁵, onde as interações sociais foram estabelecidas em um ambiente majoritariamente branco. Desse modo, uma parte de meu percurso de vida foi pautada por uma fachada de integração, onde imperava a invisibilidade, a negação e o desconhecimento acerca de minha origem afro-brasileira, e, principalmente, o silenciamento acerca da alienação racial, onde o racismo não era reconhecido como fonte dos diversos momentos de opressão, às quais eu era constantemente submetida. Foi em 2008, quando adentrei no ambiente universitário, um espaço ainda reservado à elite Brasileira⁶ e predominantemente branco, que minha

³ Geração Z compreende um conceito sociológico utilizado para determinar a geração de pessoas nascidas a partir de 1995 até 2010, um período de transição entre o século XX e XXI. É uma geração caracterizada principalmente pelo acesso em larga escala às altas tecnologias e à rede mundial de internet.

⁴ Chamada de “mito da democracia racial”, tal afirmação perdurou no Brasil durante décadas como um discurso que propagava uma suposta convivência harmônica e de plena igualdade social entre as raças que compõe a população brasileira: indígenas, negros e brancos. Todavia, esta afirmação é questionada e contradita pelo intelectual brasileiro Abdias do Nascimento em seu texto “*Racial Democracy*” in *Brazil: Myth or Reality?*, de 1977, traduzido e publicado no português no ano seguinte sob o título de *O genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado*, e também pela intelectual negra Lélia Gonzalez em *Por um feminismo afro-latino-americano*, de 2020.

⁵ Minha experiência com essa denominação religiosa, de corrente doutrinária *batista*, se deu desde a primeira infância, uma vez que minha família já era adepta a esta denominação religiosa previamente ao meu nascimento. Dos 06 aos 11 anos de idade, além da frequente visita dominical, estudei, assim como minha irmã, parte do ensino fundamental na escola fundada e administrada pela mesma igreja, a Igreja Batista da Lagoinha. Para mais informações sobre a instituição, indico a leitura do artigo *Da favela à Flórida: a história da Lagoinha, a igreja pop do clã Valadão*, cujo link se encontra nas referências.

⁶ Em Minas Gerais foi instituída em julho de 2004 a lei 15.259, que determinava a reserva de vagas nos processos seletivos para o ensino superior no Estado. Obedecendo à referida lei, a Universidade do Estado de Minas, instituição na qual me graduei, criou no ano de 2005 o PROCAN – Programa de

percepção acerca do meu lugar social foi se tornando mais lúcida e consciente. Recordo-me que, durante os quatro anos de graduação, dificilmente, eu encontrava meus pares ocupando o espaço que eu ocupava na condição de discente e, menos ainda, na docência. Por outro lado, na portaria, na limpeza, ou em postos similares, pessoas pardas e pretas eram predominantes. Todo e qualquer conhecimento que obtive sobre uma arte produzida por pessoas negras - ou que abordasse direta ou indiretamente questões raciais em suas produções - adquiri de forma autônoma, mais precisamente após a conclusão do curso em Artes Plásticas, uma vez que tais questões não eram recorrentes naquele ambiente. Hoje, ao dialogar com meus pares que seguiram - e cada vez mais seguem os mesmos passos que percorri e tenho percorrido, adotando a arte como forma de expressão, de criação e da representação de si no mundo, em especial os que o fizeram através do ensino superior público - percebo como, mesmo com uma perceptível evolução ocorrida na última década através das políticas afirmativas para inclusão da população negra e periférica no ensino superior, a invisibilidade, os impasses e atravessamentos espinhosos no ambiente universitário ainda se fazem mais como uma regra, e não como exceção. Decerto, esse movimento de apropriação do espaço universitário e de busca por tomarmos o lugar da enunciação como agentes narradores de nossa própria história, e não mais como meros objetos de pesquisa, se configura como um processo individual e coletivo. Ele se faz sobre o *eu*, mas também, e principalmente, sobre o *nós*.

Esse processo de redescoberta, esta espécie de retomada da consciência de si pode ser emancipador e empoderador a partir do momento que capacita o sujeito negro a perceber e nomear diversas situações enfrentadas em seu cotidiano,

Seleção Socioeconômica, que reservava 20% das vagas de cada curso para candidatas afrodescendentes; 20% para concluintes do Ensino Médio em escolas públicas; e 5% para portadores de deficiência física e indígenas, no entanto, somente no ano de 2012 foi colocada em prática a lei nº 12.711, que instituiu as reservas de vagas como ação afirmativa em nível federal nas instituições públicas de nível superior. Embora estivesse à frente de muitas instituições neste quesito, a presença negra e indígena na universidade estadual ainda era parca. Para além da diminuta presença de discentes negros no ensino superior no aspecto geral naquele período, apesar dos esforços empreendidos pelas ações afirmativas, é possível observar também a pouca diversidade racial de acordo com a área cursada. Segundo dados do Censo Nacional do Ensino Superior de 2017, as áreas de ciências biológicas e exatas, e nos cursos de Direito e Relações Internacionais, considerados os mais elitizados, a presença de alunos negros é de em média 1 para cada 9 brancos. Já nos cursos de ciências sociais e humanas, a proporção é de em média 1 negro para 4 brancos. Essa diferença se dá principalmente devido aos cursos de ciências biológicas e exatas possuírem nota de corte mais altas, sendo mais acessível à alunos egressos da rede privada de ensino, e também são cursos que demandam altos custos de manutenção ao longo da graduação.

propiciando muitas vezes um encontro às suas origens, a busca por ferramentas e meios de lidar com adversidades vivenciadas, contudo, a lucidez trazida pelas memórias dos racismos vividos e antes desconsiderados, usualmente também acarreta um mal psíquico ao sujeito negro (Aza Njeri, 2021) ao compreender, de maneira prática, sua posição ante a estrutura social em que está inserido, e não raro, sentimentos de revolta, de indignação e raiva se fazem presentes.

No decorrer do processo de graduação, mais precisamente no ano de 2009, tive meu primeiro contato com a linguagem da performance através de uma oficina ministrada pelo professor Marco Paulo Rolla⁷, na Escola Guignard, onde me graduei, descobrindo ali uma possibilidade de criação poética onde eu pudesse estar presente de maneira mais ativa e mais próxima do público, estabelecendo com o mesmo uma interlocução mais direta. Acredito ter me identificado de imediato com a linguagem da performance por já ter em outros momentos anteriores realizado outras atividades, mesmo que brevemente, onde o corpo também estava presente, em movimento e atuava como ferramenta de expressão, como o teatro e a dança. Em 2010 integrei a primeira turma da disciplina de performance na referida universidade, onde passei a ampliar meus conhecimentos nesta linguagem e experimentar novos formatos de expressividade.

Ao mesmo tempo em que eu aprofundava o estudo da arte da performance, especialmente em seus desdobramentos nas Artes Visuais, mergulhei também na minha descoberta como mulher, negra e latino-americana, em meio à racista sociedade brasileira. Como lampejos, várias lembranças de diversas situações “estranhas” vivenciadas ao longo da infância, e principalmente, da adolescência, pululavam em minha memória. Porém, elas se alumiam, e eu podia, enfim, de fato apontar e nomear diversos episódios de opressão dos quais eu havia sido submetida. Eu pude compreender que vários daqueles momentos em que eu fui

⁷ Marco Paulo Rolla é Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (2006) e Bacharel em Artes pela mesma instituição (1990). Já realizou exposições individuais e coletivas em diversos Estados do Brasil e no exterior. Foi Ganhador do Prêmio de Aquisição do Salão Nacional da FUNARTE-RJ e do Prêmio Edgard Gunther de Pintura do MAC-Usp, e seus trabalhos integram importantes coleções como a do Museu de Arte Moderna de São Paulo; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Instituto Inhotim, Brumadinho; Museu de Arte Casa das Onze Janelas, Belém, Pará; e Dragão do Mar, Fortaleza, Ceará. Desde 2001 é criador, coordenador e editor do CEIA – Centro de Experimentação e Informação de Arte em Belo Horizonte, onde realizou inúmeros eventos no posto de curador da MIP – Manifestação Internacional de Performance, em 2003, 2009 e 2016. Como performer, vem se destacando e participando de festivais no Brasil e no exterior. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

humilhada ou “sutilmente” menosprezada e eleita como alvo de deboches ou depreciação no ambiente escolar, fosse pela cor da minha pele, pela textura do meu cabelo ou outros traços físicos e, até mesmo comportamentais, tem um nome, e o nome disso é racismo!

Como previamente narrado, o ambiente no qual cresci não me permitia, e raramente proporcionou ferramentas para que houvesse um enfrentamento consciente e incisivo ante ao racismo, pelo contrário, com frequentes discursos sobre a importância do perdão e a ação de “oferecer a outra face” diante de alguma agressão, o racismo sequer era cogitado como fator motivador das diversas angústias das quais fui submetida. Aqui, a introdução acerca da arte de performance foi providencial para que eu encontrasse um espaço de conforto e de liberdade, um espaço que não comportava mais o silenciamento, a admissão e apatia perante tais violências. A encruzilhada entre a vivência de ser negra e performer se tornou cada vez mais provocativa e instigante e, também, cada vez mais urgente e vital para se tomar posse de um veículo poderoso que me permitiria dar vazão às angústias, às dúvidas, medos, traumas e, principalmente, a me fortalecer, a me erguer e perceber meu corpo e minha existência como potências, e não como fraquezas. Assim, iniciei minha trajetória como artista visual e na arte da performance.

Meus trabalhos caminham lado a lado com o enfrentamento de minhas experiências cotidianas, e, à vista disso, se alimentam demasiadamente das particularidades e intensidades dessa vivência. Realizo o que a escritora Conceição Evaristo nomeia como “escrevivência”, uma estratégia de criação que parte das próprias vivências daquele ou aquela que cria. Nas palavras da autora:

A escrevivência não está somente no sentido de aglutinação das palavras escrever e viver. O ponto nuclear da ideia deste conceito é que ele traz a força motriz de mulheres negras escravizadas que nos antecederam. Está na genealogia da ideia e onde ela nasce. De que lugar social nasce essa ideia? Essa ideia está ligada a qual experiência étnica? Essa ideia está ligada a qual experiência de gênero? Se quisermos reduzir a ideia de escrevivência podemos dizer que todo e qualquer autor pode fazer escrevivência. Mas estamos falando da escrevivência de textos que vão nascer da experiência de sermos mulheres negras. E essas mulheres negras, essa escrita, traz todo um sentido histórico que não se pode perder, que é o histórico da escravização, e um histórico que é também a memória e a ancestralidade. (Evaristo, 2022).

Neste caminho, a arte que realizo está profundamente alimentada por este histórico e pelos passos daquelas mulheres negras que vieram antes de mim, que lutaram, e lutam cotidianamente como forma de escape a dominação e violência

hegemônica. Como uma estratégia de sobrevivência e também de libertação, em uma luta diária e constante, o viver e a criação poética andam lado a lado, e estão em contínua realimentação. Minhas linhas são o meu movimento e minha expressão são as palavras que fluem através do corpo. A finalidade de minha arte é alcançar aquele que se depara com o meu trabalho, partilhando com o público como é ser um sujeito e uma mulher negra na sociedade contemporânea e, em particular, no Brasil.

Visando estabelecer um diálogo honesto com o espectador acerca das vivências particulares do sujeito negro, busco criar em meus trabalhos algumas imagens que o transporte, o mais próximo possível, da realidade a qual experiencio. A visceralidade comumente integrada nos meus trabalhos, bem como as imagens retratadas neles, não são abstratas, suaves à visão ou de fácil deglutição. Pelo contrário, meu trabalho provoca incômodos, pois uma ação muito recorrente em minha produção é a apropriação que realizo de imagens e práticas racistas, eventos verídicos de racismo cotidiano e que são, posteriormente, trabalhadas e regurgitadas frente ao público, juntamente com outros símbolos, em cenas exacerbadas, expondo a discriminação racial em toda sua crueza, como acontece, por exemplo, em *Bombriil* (2010), um trabalho onde uso meu corpo para *literalizar* um dito depreciativo muito utilizado no Brasil ao se referir aos cabelos crespos comparando-os a uma famosa e publicizada esponja para uso doméstico.

Figura 1. Bombriil, 2010. Belo Horizonte.



Foto: Priscila Rezende. Fonte: acervo pessoal.

Seguindo, na performance *Barganha*, onde atada por uma corda de sisal, meu corpo é comercializado por uma mulher de pele clara, rememorando os antigos mercados coloniais de escravizados, porém, ali, falas e ações de racismo na contemporaneidade são trazidas e explanadas ao público como forma de questionar a efetividade da inserção do corpo negro em nossa sociedade⁸.

Figura 2. Barganha, 2014. Contagem.



Foto: Marcelo Baiotto. Fonte: acervo pessoal.

Como consequência a essa catarse presente em minhas ações, as respostas ao meu trabalho costumam ser bastante diversas, variando entre espanto e admiração, identificação e repulsa, e ocasiona, por vezes, questionamentos, a invalidação do meu trabalho como arte, ou até a imputação do trabalho ser uma mera “reprodução de violência”. Não me delongarei nesta introdução na busca de desmistificar essa visão, pois o intuito desta dissertação se trata justamente sobre reflexionar esta afirmação, e, dessa maneira, isto será feito ao longo deste texto, e mais pormenorizadamente em um capítulo à parte. Por ora, foco nas razões que motivaram esta pesquisa.

Em adição a alguns retornos ásperos direcionados ao meu trabalho, outra ocorrência instigadora desta investigação foi uma observação feita por mim sobre uma prática recorrente, advinda de sujeitos brancos, que chamo de

⁸ Esses e mais alguns outros trabalhos serão abordados com mais detalhes em um capítulo à parte.

instrumentalização da raiva como ferramenta de silenciamento, deslegitimação e bestificação do sujeito negro, onde me debruçarei mais adiante. Resumidamente, quando trago alguma consideração ou fala mais radical diante de alguma situação de racismo observada por mim, eventualmente recebo retornos recriminadores e que categorizam minhas palavras, ou até a mim mesma como “raivosa”. Ao dialogar com outras pessoas negras “relativamente conscientes” de sua negritude, dos impactos do racismo em sua realidade e na sociedade, e que, habitualmente, se posicionam de forma contundente contra tal opressão, é impossível não receber relatos de alguma, ou várias ocasiões em que estas pessoas também tiveram suas manifestações ou denúncias contra o racismo invalidadas através de alegações de que estas se reduziam à “raiva”, ao “ódio” contra brancos, como se a existência da raiva fosse totalmente injustificável ou plausível de provocar a completa nulidade de uma argumentação antirracista. Particularmente em minha experiência, esses eventos acontecem mais frequentemente no ambiente virtual, em especial, em uma rede social muito popular em específico, sendo alguns destes incidentes particularmente relevantes para mim⁹.

Um destes episódios, ocorrido a aproximadamente três anos atrás, me marcou de maneira extrema, tornando-se o principal disparador desta pesquisa. Após um exaltado debate protagonizado por mim e um desconhecido em uma postagem nas redes sociais, onde mais uma vez tive meus argumentos invalidados com a premissa dos mesmos serem motivados por “ódio a brancos”, fui surpreendida por outra usuária, igualmente desconhecida, que havia acompanhado tal debate e se incomodado com o uso feito por mim em um determinado comentário, do termo *branquitude*¹⁰. Embora na página onde o debate tenha ocorrido, esta mesma pessoa tenha, teoricamente, “me defendido” diante do homem branco que me acusava de “ter ódio de brancos”, posteriormente, fui surpreendida com uma intervenção bastante inusitada e diretamente enviada a mim através de mensagem privada, com uma série de recomendações um tanto quanto peculiares:

⁹ As transcrições desses incidentes estão disponíveis em anexo.

¹⁰ O termo *branquitude* é um conceito social cunhado no início do século XX por alguns estudiosos das questões raciais, como W.B. Du Bois e Frantz Fanon, tornando-se mais destacado a partir da década de 90. O termo *branquitude* não se refere ao conjunto de sujeitos brancos, ou sequer trata-se de uma palavra pejorativa para se referir a estas pessoas. A *branquitude* designa a estrutura de privilégio que categoriza o sujeito branco como o sujeito universal e estabelece a supremacia branca, posicionando outros sujeitos não brancos como inferiores. Trata-se de um termo que pensa como um sistema tudo aquilo que relaciona a branquidade racial como norma.

Vem cá, vamos conversar, Ta Eu te entendo, mas vc acha mesmo que é com o pé na porta que vai conseguir mudar um pensamento ou convidar alguém a reflexão? TODOS estamos nesse planeta para evoluir. E usar termos como branquitude pra diminuir quem é branco ajuda em que nessa bagaça? Uma coisa é chamar uma pessoa de racista, machista, homofóbico e etc, são comportamentos escolhidos. Branco é característica física não comportamental. Você tem raiva? Ok, o mundo pra mulher é foda mesmo e sendo preta, nossa, vc deve ter passado por muita coisa. Mas será que eu mesmo aparentemente branca também não? Eu, morei em uma das favelas mas perigosas do RJ Priscila, já passei fome, sofri abusos sexuais na infância, apanhei que nem cachorro minha primeira vez foi um estupro, meu pai foi assassinado, tive primos com o mesmo destino. Fiquei 9 anos em uma relação toxica. Sou uma sobrevivente! Eu poderia ter ódio, rancor, amargura. Mas eu luto com todas as minhas forças para escolher o amor todos os dias. Eu medito todos os dias, oro e faço um monte de ritual pra manter minha saúde emocional. E com isso consegui transmutar toda a dor. Vc pode continuar escolhendo a raiva, a agressividade e etc. vc tem esse direito? Claro pô! Mas vai te fazer feliz? Eu aposto com vc que não. Vc só vai adoecer. E vc é sua história não merece isso. Vc nasceu para fazer coisas lindas, evoluir e ser feliz. Lutar por um mundo melhor não tem nada a ver com agressividade, isso é uma ilusão para justificar o que precisamos melhorar dentro de nós. Caminhamos no coletivo, mas nossa evolução é individual. Vc acha que não tenho raiva e vontade de brigar as vezes? Mas eu vou lá e faço hoponopono¹¹ até me equilibrar. Eu perdoo não porque sou boa, mas porque eu mereço ser feliz e não dou o direito de ninguém macular minha paz. Perdoe nem que seja por egoísmo. (Imaculada¹², 2020)

Uma mensagem não solicitada, enviada de modo invasivo, que elenca uma série de infortúnios vivenciados por uma pessoa não negra, “aparentemente branca”, que intenta contrapor suas desgraças pessoais frente à opressão ocasionada pelo racismo, machismo e misoginia. Como uma espécie de comparação ou contrapeso, apropriando-se de maneira leviana e deturpada de práticas meditativas, de atividade física ou filosofias milenares advindas de outros povos racializados do Sul global, uma pessoa branca afirma à pessoa negra ser possível lidar e resistir a uma opressão que por vezes chega a ser letal, com a culpabilização, a negação da raiva e perdão. Ainda que teoricamente inofensiva e bem-intencionada, pretendendo alguma espécie de aconselhamento, tal mensagem está, na verdade, imbuída de violência. Logo, a violência é, inquestionavelmente, uma constante imperiosa sobre os corpos e existência negra.

À luz das questões e evidências aqui apresentadas, esta pesquisa objetiva investigar a raiva com um olhar receptivo e não condenatório, desvelando acerca de sua ocorrência e impacto na vida humana, possibilidades de elaboração desta

¹¹ De origem indígena havaiana, o *Ho'oponopono* consiste em uma técnica que visa desenvolver o perdão, o amor-próprio e a promoção de bem-estar a quem a pratica, através da repetição contínua dos seguintes mantras: “Sinto muito. Me perdoe. Eu te amo. Sou grato”.

¹² Nome fictício.

emoção como uma energia motivadora de movimento e oposição ao racismo. Dando início a essa discussão, trago no primeiro capítulo uma análise sobre a origem da raiva, como se dá a relação do homem com tal emoção, e as possibilidades de lidar com a mesma. Para avançar na reflexão acerca da corporeidade negra e como a mesma se relaciona com a emoção de raiva, faz-se necessário traçar um caminho que examine como a mesma foi, ou é historicamente desencadeada na vivência desse sujeito, sendo assim, nesse capítulo irei abordar também a ocorrência da violência sobre os corpos negros, em especial quanto a seu contexto na sociedade brasileira.

No segundo capítulo, trago a arte da performance como um suporte que pode possibilitar o trato, a transformação e a vasão da emoção de raiva como um exercício de reação e autodefesa do sujeito negro em meio à uma sociedade que lhe priva de ações contundentes em defesa de si. Para ampliar esta reflexão, além do estudo da performance arte como ferramenta, analiso algumas obras poéticas-visuais de mulheres negras artistas brasileiras que dialogam com minha própria produção ao também trabalharem a performance arte na chave do tópico aqui debatido, criando imagens desafiadoras e viscerais de denúncia, contestação e afrontamento, tais como *A gente combinamos de não morrer* (2018), de Jota Mombaça em colaboração a outras artistas, uma obra que anuncia a bravura dos corpos negros e dissidentes, o aprumar do corpo e a confecção de nossas próprias armaduras de confronto diante do extermínio iminente que ameaça nossas existências; e *Mil litros de preto – A Maré está cheia* (2019), de Lucimélia Romão, que por sua vez vem justamente escancarar os procedimentos militaristas que atuam neste extermínio brutal e impiedoso dos corpos negros, em especial da população negra jovem e masculina.

Como fechamento, no terceiro e último capítulo me dedico a explorar a minha produção artística, correlacionando-a com todo o conteúdo teórico apresentado ao longo da dissertação. Busco, sobretudo, desnudar o pensamento e reflexões fundantes de minha obra, os caminhos e processos criativos percorridos na elaboração da minha própria linguagem de expressividade poética e visual, dessa forma, analiso a obra *Bombriil*, trazendo reflexões acerca da discriminação praticada contra o cabelo afro, que tem como consequência não somente o abalo emocional, psicológico e na autoestima do sujeito negro, como também o encerra em posições

de subalternidade em nossa sociedade. Essa discussão acerca da objetificação e subalternização dos corpos negros será ampliada na análise da performance *Barganha*, onde, referenciando *A carne*, de Elza Soares, abordo a mercantilização desses corpos como formas de vida a serviço da sociedade colonial. Através do trabalho *Vem... pra ser infeliz*, examino o estereótipo da “mulata” e sua ação sobre a vida das mulheres negras, que tem resultados gravíssimos, como a sua colocação em situações de extrema vulnerabilidade social. Encerro falando de *Muchas gracias, pero no!*, meu último trabalho de performance, onde a emoção da raiva é transmutada em uma ação satírica como forma de reação ante ao racismo e sua violência desumanizadora.

2 PENSAR A RAIVA

Ser negro neste país e ser relativamente consciente, é estar em estado de raiva quase, quase o tempo todo.

James Baldwin

A frase dita em 1961 pelo poeta, dramaturgo e crítico social estadunidense James Baldwin (Baldwin, 1961) pode, seguramente, sintetizar também a experiência de uma pessoa negra no Brasil. Segundo o Dicio (2023), um dos dicionários mais utilizados no país, a palavra raiva é definida como:

Comportamento repleto de fúria, demonstrado pelo excesso de agressividade; ira: falava com raiva. Sentimento de irritação; ódio: tinha raiva de baratas. Expressão de aversão ou relutância; frustração: raiva do trabalho! Sensação de repugnância; repulsão. Excesso de apetite; vontade intensa. Etimologia (origem da palavra raiva). Do latim rabia; rabies.ei. (Dicio, 2023, s.p.)

Uma busca por compreender as emoções humanas, as reações que estas emoções provocam e os impactos que elas têm em nossa sociedade vem sendo empreendida há muitos anos por diversos pesquisadores, sobretudo, por especialistas nas áreas da antropologia e psicologia. Seriam as emoções humanas inatas e naturalmente pertencentes à condição humana? Seriam elas os processos orgânicos de desenvolvimento do corpo dos seres vivos, ou poderiam ser as emoções ações aprendidas e repetidas através do nosso convívio social, e que podem variar conforme culturas distintas?

Desafiado a obter uma resposta mais assertiva e que elucidasse tantas dúvidas e questionamentos, o psicólogo estadunidense Paul Ekman iniciou no ano de 1965 uma intensa investigação acerca das emoções humanas e suas expressões, pesquisando em países de culturas distintas¹³, tornando-se o pioneiro nos estudos sobre emoções. Durante décadas, Ekman percorreu diversos territórios, entre centros urbanos, rurais e até mesmo habitando por alguns meses junto a povos isolados da Oceania. Através de registros fotográficos e vídeo-gráficos, observação e atividade dialógica, Ekman coletou e catalogou centenas de diferentes expressões faciais, relacionando cada uma a alguma emoção específica, e por meio deste vasto material, constatou que um significativo e relevante conjunto de expressões eram

¹³ Paul Ekman desenvolveu suas pesquisas nos Estados Unidos, Japão, Argentina, Brasil, Indonésia, ex-União Soviética, e em especial com alguns povos nativos isolados de Papua Nova-Guiné, resultando, entre outros materiais, no livro *A linguagem das emoções*, lançado no ano de 2011.

capazes de comunicar, exprimir ou representarem emoções semelhantes, mesmo em sociedades muito particulares, entre povos de territórios completamente apartados entre si, ou de culturas totalmente díspares. Algo que, para além de apresentarem equivalências narrativas e simbólicas em um número imensurável e amplo de localidades e povos distintos, essas emoções, na verdade, se apresentam como respostas fisiológicas compartilhadas em nossa espécie, consistindo em estímulos que preparam o nosso organismo para lidar com tarefas e ocorrências cruciais a vida:

As emoções produzem mudanças nas partes do cérebro que nos mobilizam para lidar com o que deflagrou a emoção, assim como mudanças em nosso sistema nervoso autônomo, que regula o batimento cardíaco, a respiração, a transpiração e muitas outras alterações corporais, preparando-nos para diversas ações. As emoções também enviam sinais, mudanças nas expressões, na face, na voz e na postura corporal. Não escolhemos essas mudanças; elas simplesmente acontecem. (Ekman, 2003. p.37).

Tais emoções consistem, então, em uma parte vital da própria natureza humana, e são, não somente inevitáveis, como também, necessárias à nossa longevidade e autopreservação ao atuarem como mecanismos instintivos e orgânicos que possibilitarão nossa sobrevivência.

Dentre uma infinidade de emoções produzidas em nosso corpo, algumas se apresentaram mais prototípicas, ou seja, embora não haja uma relação de maior ou menor relevância entre nossas emoções, algumas delas têm atuação primordial. São uma espécie de primeiro exemplar que categoriza outras emoções familiares e que apresentam “estados relacionados”, porém com características distintas que variam entre duração, intensidade, reações e consequentes expressões faciais e corporais, em razão disso, são determinadas como emoções básicas, agrupadas nas seguintes famílias: raiva, medo, surpresa, tristeza, aversão, desprezo e felicidade. (Ekman, 1994).

Segundo Ekman e Cordaro (2011), a raiva pode ser definida como um tipo de “resposta a uma interferência a algum objetivo que nos importamos, ou a alguma tentativa de causar dano a nós ou alguém com quem nos importamos”. Ainda que se configure como uma emoção natural e capital à existência humana, há um senso comum que categoriza tal emoção como essencialmente destrutiva, contudo, conforme estes especialistas, há um equívoco neste pensamento. A forma como essa emoção é sentida, e, sobretudo, os resultados e ações geradas a partir da

raiva são o que irá determinar a qualidade desta emoção, como observa o psicólogo:

Atualmente, na ciência, é comum agrupar a raiva, o medo, a aversão, a tristeza e o desprezo em uma categoria — emoção negativa — e contrapor isso à emoção positiva. [...] Há dois problemas com uma dicotomia tão simples. Primeiro: ela ignora diferenças muito importantes entre as emoções negativas, por exemplo, o que ativa cada uma dessas emoções, como elas são sentidas; o que somos impelidos a dizer e fazer, nossos sinais faciais e vocais, e como as pessoas tendem a reagir para nós. O outro problema é que mesmo as chamadas emoções negativas nem sempre são vivenciadas como desagradáveis. Para algumas pessoas, um argumento raivoso é agradável, e muita gente aprecia chorar ao ver um filme triste, para mencionar apenas dois exemplos. Por outro lado, a diversão, um sentimento aparentemente positivo, pode ser cruel, envolvendo o ridículo. Acredito que devemos analisar os detalhes de cada episódio antes de classificarmos como agradável ou desagradável para a pessoa que o sente. (Ekman, 2003. p. 75)

A estigmatização da raiva, assim como de outras emoções tidas como desagradáveis, provém certamente de pouco conhecimento e possivelmente de certo despreparo que nós, seres humanos, desenvolvemos para lidar com tais emoções, fazendo com que na maioria das vezes, torne-se mais cômodo recriminá-las ou simplesmente negá-las, entretanto, a partir da análise compartilhada pelo psicólogo, podemos compreender que nossas emoções possuem múltiplas funções e possibilidades de reverberação, especialmente se considerarmos que cada sujeito possui uma personalidade distinta, as experiências particulares ou coletivas que cada um de nós vivencia, e o meio social em que estamos inseridos. Todos estes fatores, juntos, resultarão em múltiplas recepções e reações ante cada emoção que nosso corpo experencia.

À vista disso, como uma emoção que de fato trata-se de um elemento inato a nossa natureza, torna-se crucial em oposição a desprezá-la ou recriminá-la, que aprendamos a reconhecê-la, a percebê-la em suas singularidades e, basilarmente, capacitar-nos nos meios de lidar com essa raiva, afim de que saibamos operá-la, pois, se bem empregada, essa emoção que tanto nos afeta, pode vir a ser não um aparato de destruição, mas sim um combustível que impulsiona o movimento, a ação e possivelmente a transformação.

2.1 A instrumentalização da raiva pela branquitude como bestificação do sujeito negro

Mesmo que não se configure como alguma distorção de caráter ou traço particular de alguma raça ou grupo étnico, e sim uma emoção ínsita a qualquer ser humano, frequentemente a raiva é apontada como uma espécie de atributo lesivo e próprio do sujeito negro. Na verdade, a imputação de agressividade faz parte de um conjunto de inúmeras características degradantes e desqualificantes que a branquitude outorgou à negritude. Concebidas em sua grande maioria durante o período escravagista como meio de justificar os diversos abusos e tratamento brutal destinado aos escravizados, aos negros coube toda sorte daquilo que o branco teoricamente repudia e afirma não praticar.

As revoltas contra os senhores eram associadas a uma suposta incivilidade, primitivismo e selvageria. Uma determinada lascívia e pulsão sexual irrefreável foram imputadas às escravizadas, que eram então culpabilizadas pelas violências sexuais as quais eram submetidas, eximindo o estuprador de qualquer responsabilidade. A partir destas prerrogativas, diversos estereótipos foram desenvolvidos como forma de estigmatizar o sujeito negro, sendo alguns destes arquétipos permeados de incongruências, pois ao mesmo tempo em que alguns estereótipos expunham um negro subjugado, a bestialidade ou hostilidade se apresentava em alguma medida, mesmo que com certa sutileza caracterizada como mera “rabugice”, como é o caso das *Mammys*, ou *Mama* no português. As *Mamas* são uma espécie de variação da antiga ama de leite, aquelas mulheres escravizadas que no período colonial eram obrigadas a abdicar da criação de seus próprios filhos – que em muitos casos eram retirados das mesmas e vendidos como escravizados – para amamentar e criar as crianças brancas das sinhás e senhores de escravizados, daí o termo “Mama”, que é um derivado de *Mammy* ou *Mommy*, uma forma carinhosa de se referir a figura materna na língua inglesa. As *Mamas*, que no Brasil são também identificadas como “a mãe preta”, eram usualmente representadas por mulheres pretas gordas, assexuais e sem vida própria, que existiam unicamente para atender e servir à família branca, no entanto, também possuíam personalidade marcante, uma fala forte e autoritária que era revelada em momentos específicos onde parecia se fazer necessário “cuidar” da criança ou até mesmo do branco adulto a quem ela assiste.

Na literatura brasileira, a Tia Anastácia, personagem mencionada na coleção de livros *Sítio do Pica-pau Amarelo*, de Monteiro Lobato, que também ganhou algumas adaptações para o meio televisivo, é esta figura que retrata tal estereotipia de forma bastante marcada. Embora, nas palavras do próprio escritor, a personagem tenha sido inspirada por uma mulher preta alta e magra, que desempenhava em sua casa o papel de babá de seus filhos, nos livros do autor ela era representada de forma extremamente caricaturada. Baixinha, corpulenta e sempre trajada com vestimentas simples e que revelavam sua origem humilde e o demarcado lugar de servidão destinado a personagem.

Figura 3. Benedita Rodrigues como Tia Anastácia em *O Saci*, de 1951, primeira adaptação audiovisual brasileira inspirada na coleção *Sítio do Pica-pau Amarelo*



Fonte: GShow.

Posteriormente, essa personalidade intempestiva e rigorosa que antes era reservada à *Mama*, será ampliada e dará lugar a outro estereótipo: a “mulher negra raivosa”, que irei abordar com mais detalhes mais à frente.

O sujeito branco estabeleceu em torno do sujeito negro uma série de estereótipos, mas, dentre elas, temos dois estereótipos contrastantes de grande relevância e ainda muito vigentes na atualidade a serem destacados aqui. O primeiro estereótipo é o sujeito negro preguiçoso, inculto, uma espécie de malandro aproveitador que leva a vida através de golpes e desrespeito às leis, mas se crê

sagaz, sugerindo ser esse homem um inútil, indigno de respeito e consideração, ideal e natural a um lugar de exploração ou descartabilidade. E o extremo oposto desse arquétipo é o homem negro animalizado, provocador, um sujeito predador, de alta periculosidade, e especialmente ameaçador para as mulheres brancas, vistas como frágeis e virginais. Essa figura bestial a respeito do homem negro foi disseminada, principalmente, através de personagens de histórias em quadrinhos, charges, anúncios e campanhas publicadas a partir do início do século XX, os comparando aos gigantes primatas, portadores de estrutura física corpulenta ou por vezes descomuns a um ser humano comum, como ilustram algumas capas das revistas *Spicy Adventure Stories*, um periódico de histórias voltadas para o público adulto, criado por Robert Leslie Bellem, e publicados entre os anos de 1934 a 1943 nos Estados Unidos.

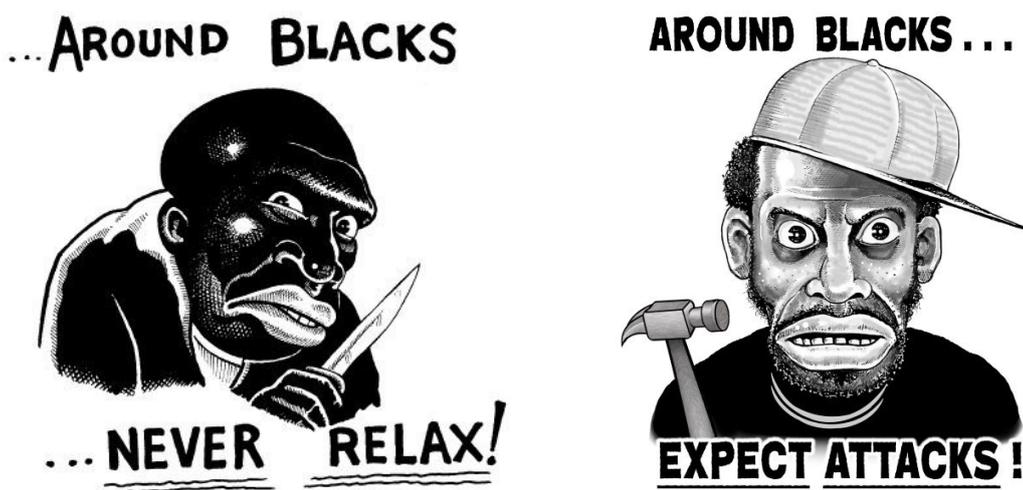
Figura 4. Edições da revista *Spicy Adventure Stories* publicadas nos anos de 1935 e 1936.



Fonte: Wikimedia Commons.

Este estereótipo do homem negro bruto é explorado na contemporaneidade, associando-o à figura do bandido, ao delinquente ou ao assassino impiedoso, difundida em especial nos veículos de comunicação de massa, como a televisão e o cinema. Na *deep web*¹⁴ ou em sites com conteúdo de supremacia branca ou no movimento de extrema direita, estão, por exemplo, as caricaturas e ilustrações de A Wyatt Mann¹⁵, pseudônimo frequentemente, porém nunca confirmado por ele mesmo, associado a Nick Bougas, um cineasta e cartunista estadunidense conhecido por seus trabalhos antissemitas e abertamente racistas, com regular ataque à comunidade judaica, negros, latinos, asiáticos, a comunidade LGBTQIAPN+ e, eventualmente, também à povos originários, romanis¹⁶, muçulmanos, feministas, e movimentos alinhados politicamente à esquerda.

Figuras 5 e 6. “Around Blacks, never relax!” e “Around Blacks, expect attacks!”. A. Wyatt Mann



Fonte: Wikipedia; Know Your Meme.

No Brasil, a despeito de um discurso da existência de uma democracia racial e certa negação quanto ao racismo vigente no país, essa alegoria é fomentada com frequência no cinema ou nas telenovelas¹⁷, linguagem de difusão da teledramaturgia

¹⁴ Expressão em inglês para designar uma zona da internet de difícil acesso, onde muitas vezes são compartilhados conteúdos suspeitos, ilegais, que violam leis e direitos humanos, portanto, são compartilhados com criptografia ou sites mais difíceis de serem detectados pelos mecanismos de busca.

¹⁵ Foneticamente lê-se “a *White man*”, no português “um homem branco”.

¹⁶ Popularmente conhecidos como ciganos, termo considerado ofensivo por muitos indivíduos destes povos, estes se utilizam da nomenclatura Roma ou Romani para se referirem a si mesmos.

¹⁷ Lançado no ano 2000 como adaptação audiovisual do livro resultante da tese de doutorado de Joelzito Araújo, *A negação do Brasil: identidade racial e estereótipos sobre o negro na história da telenovela brasileira* traz uma análise substancial sobre essa representação negra na teledramaturgia brasileira entre os anos de 1963-1997.

mais popularizada nacionalmente, onde com regularidade são reservados aos atores negros os papéis do vadio, do traficante ou bandido. Uma referência mais recente e de grande destaque é Sabiá, presente na ficção *A força do querer*, exibida no ano de 2017. O personagem criado para durar apenas três capítulos, rapidamente se popularizou entre os telespectadores devido aos seus chavões inusitados e gírias comumente utilizadas nas comunidades da vida real na cidade do Rio, tendo sua presença estendida até o final da novela, e alavancando a carreira de seu intérprete, Jonathan de Azevedo, um homem preto, de pele escura, originário da favela do Vidigal.

Figura 7. Sabiá, personagem do ator Jonathan Azevedo na novela *A força do querer*. 2017.



Fonte: Gshow.

Nos noticiários jornalísticos, tanto virtuais, impressos ou televisivos, também é possível ver essa reprodução dos estereótipos racistas. Diariamente podemos observar a prática de certa seletividade na divulgação dos noticiários policiais, que usualmente caracterizam sujeitos negros através de títulos afirmativos e desqualificantes como “traficante”, “bandido”, e identificações correlatas, e tendo suas identidades expostas sem nenhum tipo de preservação de suas imagens, ao passo que sujeitos brancos assinalados por cometerem ilegalidades semelhantes as praticadas pelos sujeitos negros, são descritos como “estudantes”, “jovens”, “universitários” ou “suspeitos”, presumindo uma possível imprecisão quanto ao delito praticado pelos mesmos, e por muitas vezes, sequer têm suas feições divulgadas, como é possível vermos nestas reportagens, que se destacam aqui por terem sido

publicadas nos mesmos veículos jornalísticos, em períodos aproximados, ou em regiões de mesma ocorrência dos delitos.

Figura 8. Reportagem da TV Gazeta, correspondente Globo Espírito Santo. Fevereiro. 2021.



MENU | g1 ESPÍRITO SANTO tvgazeta BUSCAR

Apontando como líder do tráfico, suspeito é preso em Cariacica, ES

Junto com Wagner Douglas Mota Bastos, os policiais da Força Tática da PM encontraram duas armas e munição, além de um caderno com anotações sobre a contabilidade do tráfico.

Por G1 ES
15/02/2021 07h36 - Atualizado há 2 anos

ES 11 TRAFICANTE É PRESO EM CARIACICA
Ele é considerado chefe do tráfico em Itaquari e estava com duas armas

Apontando como líder do tráfico, suspeito foi preso em Cariacica

Fonte: G1 ES.

Figura 9. Reportagem da TV Anhanguera, correspondente Globo Goiás. Agosto de 2021.



MENU | g1 GOIÁS TRANSMISSÃO BUSCAR

Estudante de medicina é preso suspeito de vender droga em festas universitárias de Mineiros

Outros três homens foram presos suspeitos de envolvimento no tráfico. Droga era buscada em Goiânia.

Por Vitor Santana
14/08/2021 12h16 - Atualizado há 2 anos

Suspeitos de tráfico de drogas em Mineiros, Goiás — Foto: Reprodução/TV Anhanguera

Fonte: G1 Goiás.

Figura 10. Reportagem do jornal O Globo. Abril de 2023.

Menu **O GLOBO** Rio Buscar

Rio

Polícia monitorou esconderijo de Peixe por um mês para saber carro e rota de fuga usados por bandido

Rafael Alves, conhecido como é conhecido o traficante, estava foragido desde 2021, quando rompeu a tornozeleira eletrônica que o monitorava

Por Marcos Nunes e Carolina Heringer — Rio de Janeiro
04/04/2023 18h42 - Atualizado há 6 meses f t w



Rafael Alves, o Peixe, chefe da Vila Aliança — Foto: Reprodução

Fonte: Redação O Globo.

Figura 11. Reportagem do jornal O Globo. Maio de 2023.

Menu **O GLOBO** Rio Buscar

Últimas | Política | Brasil | Rio | Mundo | Economia | Saúde | Cultura | Esportes | Colunistas | Opinião | Clube | Newsletters | Edição digital

Rio

Estudante de engenharia é preso por articular esquema de tráfico de drogas

Polícia descobriu que Victor Laperrier Nunes já tinha sido preso por tráfico internacional de drogas, na Espanha

Por O GLOBO — Rio de Janeiro
10/05/2023 21h19 - Atualizado há 5 meses f t w



Victor Laperrier Nunes era responsável pela articulação de um esquema que levava drogas da capital e de outros estados para a Região dos Lagos. — Foto: Reprodução

Fonte: Redação O Globo.

Essa representação que animaliza o sujeito negro e o posiciona como o bárbaro¹⁸, e como uma ameaça, é a “essência do preconceito”, e faz parte da estratégia adotada pelo europeu no processo de colonização para constituir a branquitude, que não se trata de uma categorização tonal de pele de determinados sujeitos, mas sim um sistema de desigualdade que denomina o indivíduo branco como universal e coloca o não branco como o *Outro*, estabelece uma hierarquia de raça onde o branco é a supremacia, e o *Outro* um sujeito “inferior”. A partir dessa hierarquização, todo sujeito não branco é submetido a repressões, processos de exclusão, negações de direitos, extermínio físico e cultural, garantindo ao indivíduo branco a manutenção de privilégios (Bento, 2022). O sujeito branco estabelece a si mesmo como um modelo de civilização e detentor de qualidades consideradas positivas, como a inteligência, educação e polidez, e posiciona o sujeito negro como o extremo oposto, e, através dessa representação ficcional do negro como inumano, como algo próximo do objeto ou animal, o sujeito branco apoia suas práticas de dominação, afirmando ser seu direito natural o acesso a regalias, enquanto se exime e responsabiliza o próprio negro pela subalternização a qual é sujeitado.

A branquitude, essa estrutura desigual, tal qual a conhecemos hoje, foi instituída com o advento da colonização e escravização de povos originários nos territórios invadidos pelo homem branco europeu ao longo dos séculos XVI e XIX, tendo isto se dado através de um processo brutal de invasão, pilhagem, estupros, genocídio e etnocídio. Embora tenha executado um sem número de ações historicamente repreensíveis, ou ainda que seja possível nos depararmos hoje, na contemporaneidade, com uma infinidade de ocorrências onde indivíduos brancos apresentam comportamentos descontrolados e de claro primitivismo, os mesmos não têm a barbárie como caracterização de sua raça.

Para elucidar tal fenômeno, Grada Kilomba (2019) fala da projeção realizada pela branquitude naqueles sujeitos que ela determina diferentes de si:

O *sujeito branco* de alguma forma está dividido dentro de si próprio, pois desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa: somente uma parte do ego – a parte “boa”, acolhedora e benevolente – é vista e vivenciada como “eu” e o resto – a parte “má”, rejeitada e malévola – é

¹⁸ Termo originado da palavra grega *barbaros*. Na antiguidade era utilizado pelos povos greco-romanos para determinar todo povo que não fosse grego ou romano, e não falasse seus respectivos idiomas, sendo considerado então um estrangeiro. Segundo o dicionário Michaelis, no português trata-se de um adjetivo usado para designar algo ou sujeito “não civilizado, grosseiro, inculto, rude”. Aqui no texto utilizo o termo como adjetivo.

projetada sobre a/o “*Outra/o*” como algo externo. O *sujeito negro* torna-se então tela de projeção daquilo que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo... isso permite que os sentimentos positivos em relação a si mesma/o permaneçam intactos – branquitude como a parte “boa” do ego – enquanto as manifestações da parte “má” são projetadas para o exterior e vistas como *objetos externos* e “ruins”. No mundo conceitual *branco*, o *sujeito negro* é identificado como o *objeto “ruim”*, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformando em tabu, isto é, agressividade e sexualidade. (Kilomba, 2019. p. 36-37. Grifos da autora)

Sujeitos brancos são plenamente capazes de apresentarem ações desequilibradas, e, de fato, assim o fazem em diversos momentos. Brancos apresentam comportamentos exaltados e acessos de fúria em muitos ambientes, tanto privados, quanto públicos, mas sem que haja a mesma urgência de contenção praticada contra corpos negros em eventos bem menos intensos.

Um caso representativo, que considero ser relevante aqui referenciar devido ao eco intenso e de amplitude nacional, e bastante controverso, provocado na época de seu acontecimento, é o episódio ocorrido no aeroporto internacional de Guarulhos, em novembro de 2021, onde, insatisfeitos com o atraso de um voo doméstico, incontrolado e enfurecido, um casal quebra o quichê de uma Cia aérea através de golpes proferidos com seu próprio corpo e o mobiliário do estabelecimento, ao mesmo tempo em que a mulher, branca, alardeia: “Se esse menino adoecer, se acontecer alguma coisa com ele, eu juro que eu mato, eu mato um por um” (Gavras, 2021). Mesmo diante da irrefreada e clara ameaça de morte proferida a plenos pulmões, os atos de vandalismo são seguidos por mais destruição e descontrole que perduram por mais de um minuto, sem que ninguém faça nada para conter o estrago.

Na internet, os pontos de vista registrados no flagrante audiovisual do ato são um tanto díspares. Enquanto algumas pessoas reprovam o feito, em contrapartida, é possível encontrar inúmeros comentários que saem em defesa do casal e justificam a ação protagonizada pelo mesmo como reação “desesperada” diante de um momento de dificuldade, embora ali houvessem muitas outras pessoas enfrentando a mesma adversidade¹⁹. Este é somente um dos tantos casos de demonstração incivilizada e desvarios praticados por indivíduos brancos no território brasileiro²⁰,

¹⁹ O registro da ação citada, assim como a discussão gerada a partir deste podem ser acompanhados no referido link disponível nas referências.

²⁰ Como parte dessa pesquisa, realizei um pequeno compêndio de alguns episódios de expressões de cólera de sujeitos brancos que foram registrados e até mesmo televisionados em veículos de comunicação, além do sobredito, cujo conteúdo pode ser visualizado em endereço eletrônico aqui disponibilizado: <https://www.instagram.com/p/CZcY7-qBZ-1/>.

todavia, é notável que suas ressonâncias pareçam não passar de meros aborrecimentos fugazes. Como nota bell hooks, ao sujeito branco é dada a liberdade de expressar sua raiva:

Agora, os negros são rotineiramente agredidos e assediados por brancos na cultura da supremacia branca. Essa violência é tolerada pelo Estado. É necessário para a manutenção da diferença racial. De fato, se os negros não aprenderam nosso lugar como cidadãos de segunda classe por meio de instituições educacionais, nós o aprendemos pelos ataques diários perpetuados por agressores brancos em nossos corpos e seres que sentimos, mas raramente protestamos ou nomeamos publicamente. Embora não vivamos nas mesmas condições ferozes de apartheid racial que apenas recentemente deixaram de ser nossa realidade social coletiva, a maioria dos negros acredita que, se não se adequarem aos padrões de comportamento aceitável determinados pelos brancos, não sobreviverão. Vivemos em uma sociedade onde ouvimos falar de brancos matando negros para expressar sua raiva. [...] A raiva branca é aceitável, pode ser expressa e tolerada, mas a raiva negra não tem lugar e todos sabem disso. (hooks, 1995. p. 15)

A admissibilidade das explosões de fúria do sujeito branco é como um direito que lhe é concedido como o sujeito universal. Sem dúvida, aí reside a fronteira entre a tolerância ante a violência do branco, e a inclemência para com qualquer expressividade minimamente radical praticada pelo sujeito negro. Uma vez pactuada a branquitude como modelo, como “o bom”, o branco valida sua raiva como parte de sua humanidade, enquanto no sujeito negro, o sujeito posicionado como inumano, ela é a “animalidade”, ela é o que encerra o sujeito negro à um lugar rotulado, inadequado e inaceitável, como veremos a seguir ao nos adensarmos no truculento estereótipo relegado à mulher negra.

2.2 A negra raivosa

A dureza de um sistema cisheteropatriarcal atinge mulheres negras com a igual brutalidade com a qual elas são vitimadas pelo racismo, sendo impossível separar os impactos do cruzamento²¹ e sobreposição de gênero, raça e classe (Akotirene, 2018), por conseguinte, acrescidos ao estigma de uma agressividade inata denotada

²¹ Este cruzamento entre as relações de poder que operam sobre sujeitos marcados pela diversidade, considerando as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, etnia, faixa etária, capacidade, entre outros, é o que a estudiosa de direitos civis afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw nomeia como *interseccionalidade*, e foi acadêmica e institucionalmente popularizado a partir do início da década de 90, no entanto, segundo as estudiosas Patricia Hill Collins e Silma Birge, as ideias centrais acerca da mutualidade entre as relações de poder já aconteciam desde a década de 60 nos movimentos sociais que debatiam os efeitos do colonialismo, militarismo e capitalismo, em especial entre as mulheres de cor, que eram afetadas por todos esses sistemas de forma mútua.

ao sujeito negro pela branquitude, o sexismo e a misoginia colaboram para estabelecer idealizações ainda mais perversas a respeito das mulheres negras.

Seguramente, a fonte de uma imagem deturpada e caricatural acerca da mulher negra provém do papel relegado a ela no decurso da escravidão. Em nossa sociedade, desde o período colonial a mulher branca é estabelecida como o modelo a ser seguido e o símbolo da feminilidade, portando a efígie da elegância, educação, polidez e delicadeza. Por razões diversas, tal padrão de comportamento foi inviável às mulheres negras em condição de escravidão, e estas se tornaram a verdadeira antítese do que significa ser mulher. Na realidade, a leitura dos corpos negros feita pela sociedade daquele período sequer as considerava nesta existência, como nos sinaliza a fala escrita e publicada por Frances Gage em 1863, a partir do discurso de Sojourner Truth²², ativista abolicionista e pelo direito das mulheres, proferido pela mesma na Convenção dos Direitos das Mulheres, realizada em Ohio, no ano de 1851, quando um dos homens presentes afirmou que as mulheres não deveriam receber os mesmos direitos que os homens por serem frágeis e menos cultas:

Aquele homem ali diz que as mulheres precisam ser ajudadas a subir nas carruagens, erguidas sobre valas, e ter o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém nunca me ajuda a entrar em carruagens, ou a passar por poças de lama, ou me dá um lugar melhor! E não sou uma mulher? Olhe para mim! Olhe meu braço! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e nenhum homem poderia me superar! E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto um homem - quando tivesse acesso a isso - e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Dei à luz treze filhos e vi quase todos serem vendidos como escravos, e quando chorei a minha dor de mãe, ninguém além de Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (Truth, 1851)²³

Truth traz em sua fala a descrição de uma realidade que não foi a ela concedida ou escolhida, mas sim, imposta, e também a tantas outras mulheres, devido ao colonialismo e à escravatura. A incidência de uma imagem de brutalidade, de uma expressividade selvática foi, acima de tudo, a estratégia colonial de anulação da mulher negra como um ser senciente, no ímpeto de justificar sua exploração. Uma vez construído sobre esses corpos a titulação de objeto, um algo, e não um alguém, foi possível produzir sobre essas existências, múltiplas outras representações desumanizadas, sendo a de “raivosa” provavelmente uma das mais disseminadas.

²² É possível encontrar duas versões do mesmo discurso, no entanto, esta versão permanece como a mais difundida. O discurso completo e no idioma original pode ser acessado através do website dedicado exclusivamente à ativista. Link disponível nas referências.

²³ Livre tradução.

Muito popular nos EUA da década de 60, o humorístico *Amos 'n' Andy Show* trazia uma personagem um tanto peculiar, que respondia sob o nome de Sapphire. Ela era uma mulher negra rabugenta, severa, com uma língua ácida e sempre pronta para criticar e tratar os homens de maneira repressora, em especial os homens negros, embora no humorístico em questão Sapphire destinasse sua atenção e repreensões especificamente a seu marido, Kingfish Stevens. Nascia a partir desta personagem um estereótipo consolidado hoje como “a mulher negra raivosa”.

Figura 12. Imagem de personagem Sapphire autografada por sua intérprete, Ernestine Wade.

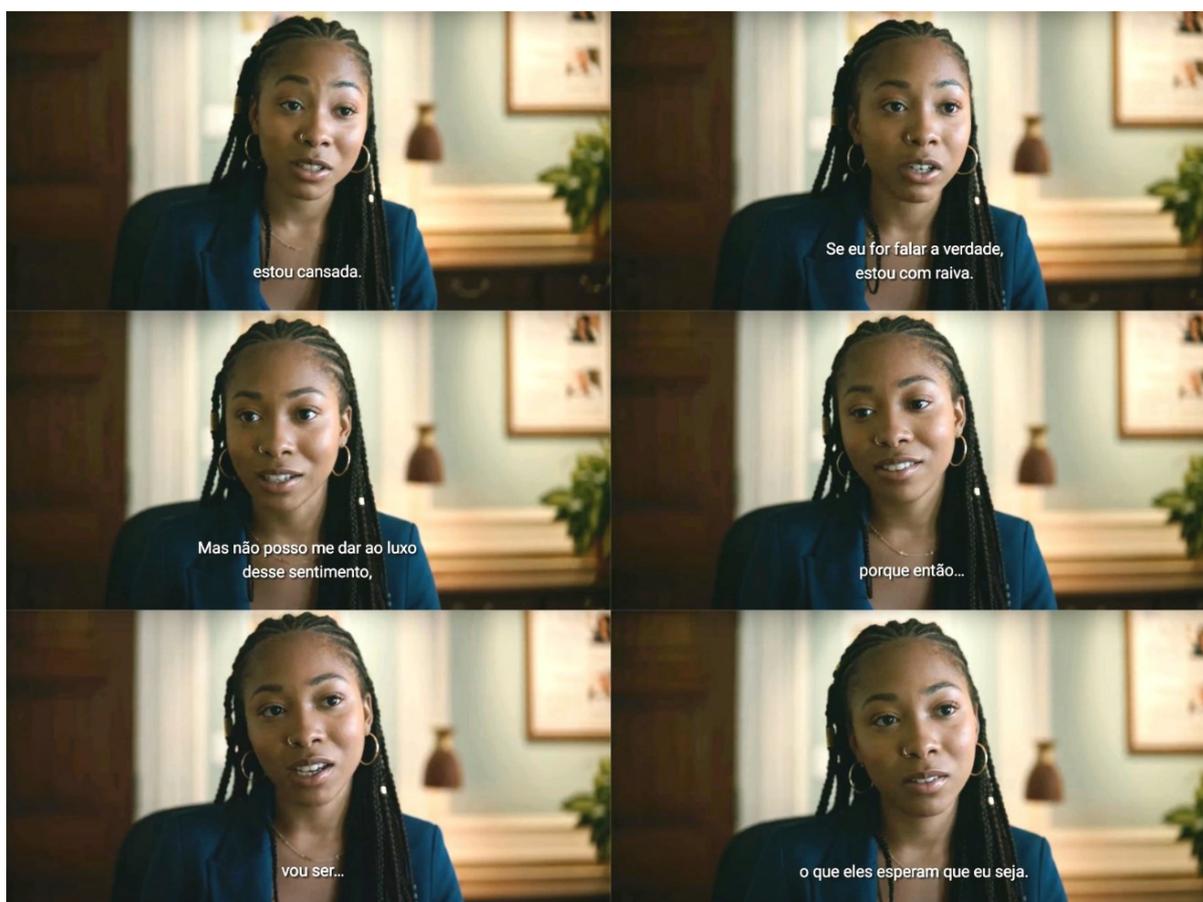


Autor desconhecido. Fonte: Black Wiki.

Com o passar do tempo, mais e mais personagens apresentando comportamentos semelhantes foram introduzidas e popularizadas especialmente na televisão e no cinema, e alinhados à mentalidade da indústria cultural. Ela é sempre a mulher que possui um andar e postura intimidantes, que com o dedo em riste está frequentemente a julgar as demais pessoas, age de modo irracional, tem semblante “carrancudo”, como se estivesse sempre infeliz, zangada e se irritasse com tudo e qualquer coisa, por menor ou mais insignificante que seja. Tais trejeitos foram, e ainda são explorados de forma cada vez mais intensa, ampliando e intensificando a mordacidade desse imaginário acerca de mulheres negras, tornando-se assim uma

espécie de arquétipo generalizador e taxativo que, muito além de uma degradação quanto a essência destas mulheres, é, com efeito, supressório da própria humanidade das mulheres negras. Suas personalidades e individualidades são amiúde ignoradas, ou por completo anuladas ante a uma avaliação social degenerada pré-concebida e solidificada, ou no mínimo, moldadas e alicerçadas na necessidade de sobrevivência em um meio que não lhes concede a chance de apenas serem quem são.

Figura 13. Grand army. Temporada 01, ep. 07. 2020.



Fonte: Netflix.

2.2.1 A mulher negra raivosa no Brasil

A redução da mulher negra em tal estereotípiia acontece de modo agudo também no Brasil, e por certo, refletindo os ecos de um histórico escravista. Diferentemente do retratado em alguns textos literários acerca do período colonial no país, a escravidão praticada por aqui foi sim de extrema crueldade, instituindo um contexto no qual as mulheres escravizadas eram submetidas não somente ao extenuante trabalho forçado, mas a castigos e torturas extremamente brutais, a

separação de seus pares, constantes violações sexuais e a consequente subtração dos filhos gerados a partir dessas violações. Expropriadas do direito ao próprio corpo, aqui, de mesmo modo como em diversos outros territórios colonizados nas Américas, as negras foram confinadas ao status de propriedade, de coisa, e não de mulher, que no Brasil, igualmente, era um ideal perseguido alegoricamente a partir da figura branca europeia de pele alva, cabelos lisos e feições faciais ditas “finas”.

Essa fabricação de uma identidade abrutalhada e hostil direcionada às mulheres negras em nosso país é continuamente alimentada, em especial, através da mídia televisiva. Assim como é forjado ao homem negro um arquétipo baseado na bestialidade, nesse veículo, à mulher negra é reservada a imagem de uma pessoa grossa, sem modos ou de extrema malícia. Selecciono aqui três personagens de destaque, e que ilustram bem os tipos distintos desse estereótipo de mulher negra raivosa.

Quando criança, eu fui uma assídua telespectadora das telenovelas. Recordo-me de ter crescido sem um referencial positivo advindo destas produções com o qual eu pudesse me identificar, pois usualmente, nas raras oportunidades em que personagens negras eram representadas na televisão brasileira, ocupavam espaços limitados aos estereótipos da doméstica, que está sempre a serviço de alguma família branca de classe média, muitas das vezes, carioca. Acompanhei um momento notável para a teledramaturgia brasileira, que foi a veiculação de uma primeira novela com uma protagonista negra, Preta de Sousa, interpretada pela atriz Taís Araújo em 2004. No entanto, o que poderia ser um marco de representatividade, já carregava no próprio nome da trama o olhar racista lançado sobre as mulheres negras. A mulher negra era ali definida pelo seu corpo, que segundo o folhetim, é “da cor do pecado”. A presença de personagens negras na televisão brasileira vem crescendo exponencialmente nas últimas duas décadas, contudo, a recorrência na representação dos estereótipos e imagens negativas em torno destas personagens acaba por eclipsar o que, teoricamente, simboliza um avanço.

Sem dúvidas, uma das mais significativas personagens da história da teledramaturgia brasileira, e que carrega sobre si uma demarcada representação da “negra raivosa” é Rosa, interpretada por Léa Garcia na primeira adaptação do romance *Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, em 1976. Rosa era uma mulher preta escravizada, de pele muito escura, logo, não gozava dos privilégios concedidos à protagonista Isaura, que por possuir pele branca e fenótipo europeu,

era tratada como “sinhá” por seus donos, embora, na realidade, fosse também uma mulher escravizada. Rosa via em seu corpo lânguido, magro e sexualmente desejado, a única possibilidade de fugir dos castigos destinados aos escravizados ao se apresentar de maneira atrevida para os homens brancos que detinham algum poder onde era mantida cativa. Preenchida de raiva e mágoa, nem mesmo a possibilidade de em algum momento ser alforriada e receber a tão sonhada liberdade era suficiente para aplacar a ânsia intensa que Rosa tinha de prejudicar Isaura, e através de artimanhas, intrigas, fofocas e armações ela se esforçava na tentativa de fazer seu desafeto ser submetida à mesma brutalidade com que eram tratados os demais escravizados. Essa personagem representa uma mulher negra amargurada e impiedosa, de semblante “carrancudo”, muito insegura consigo mesma e que, com frequência, seja por egoísmo, ressentimento ou inveja, se dedica a tornar infeliz quem está a sua volta, ou algum alvo de sua escolha, que acredita ser responsável por sua desgraça pessoal.

Figura 14. Rosa, personagem interpretada por Léa Garcia em *Escrava Isaura*. 1976.



Foto: Divulgação/Globo. Fonte: TV Globo.

Já em 2006, pouco depois de sua estreia como protagonista, Taís Araújo atuou em outro folhetim no horário das sete, *Cobras e Lagartos*, dando vida a antagonista Ellen, uma mulher negra que, embora originária de classe social baixa, demonstrava ter muita ambição, pouco escrúpulo e total disponibilidade para atitudes pouco convencionais para atingir seus objetivos. Ao alcançar, através de chantagem, um cargo de poder na empresa em que trabalhava, a personagem se revela em toda a sua arrogância, expondo uma postura hostil perante outras pessoas financeiramente desprivilegiadas, destilando falas ácidas e duras na intenção de humilhar os demais, incluindo o personagem Foguinho, um homem de pele preta escura, uma pessoa como ela mesma, racializada e pobre. Ellen compreende a si em um lugar de superioridade, e pratica sobre outros a mesma arbitrariedade a qual um dia foi subjugada. Como uma espécie de caricatura da negra que ao ascender socialmente se torna insuportável, subjetivamente, Ellen estampa a narrativa do sujeito negro que, de fato, almeja a inversão de seu papel social. Ela busca deixar de ser a oprimida, para ocupar a posição da opressora. Ela almeja ser o sujeito branco.

Figuras 15 e 16. Ellen, personagem de Taís Araújo em *Cobras e Lagartos*. 2006.



Fonte: Dailymotion.

Outra personagem que segue nesta esteira estigmatizada é Maria Vanúbia, interpretada pela atriz Roberta Rodrigues na novela *Salve Jorge*, que foi ao ar no ano de 2012. Devido ao seu perfil irreverente, rapidamente a personagem ganhou evidência e caiu no gosto do público. Mesclando outro estereótipo que por várias vezes incide sobre a mulher negra nesse cenário, o da “mulata gostosa”, Maria

Vanúbia sempre circulava pelas vielas da comunidade em que habitava trajando roupas curtas, decotadas ou ajustadas ao corpo, que evidenciavam suas curvas e o delineado do corpo. Devido aos seus bordões ímpares e de fácil assimilação popular, a personagem também agregava um certo tom cômico, porém, era uma mulher “sem papas na língua”, e que “nunca levava desaforo para casa”. A recusa dos supostos desaforos era usualmente exteriorizada com alguma ação tempestuosa e irritadiça, várias vezes culminando em embates físicos, ou muito próximos a isto. Ela é aquela mulher afeita a escândalos, é “briguenta”, sem modos, sem etiqueta, a que não sabe se comportar, ela é a mulher negra classificada no linguajar popularesco brasileiro como “barraqueira”.

Figuras 17 e 18. Maria Vanúbia, personagem de Roberta Rodrigues na novela Salve Jorge. 2013.



Foto: Globo/Divulgação. Fonte: Gshow.

O que se torna primordial ao analisar estas personagens é questionarmos a que, ou a quem servem tais representações. Em uma sociedade como a nossa, onde o acesso amplo à educação formal e a informação são de extrema desigualdade, sendo sua precariedade bastante acentuada nas áreas mais periféricas ou remotas do território brasileiro, que compreende uma extensão geográfica continental, a televisão e seus produtos ficcionais são os formadores de opinião e disciplinadores culturais de maior alcance, em absoluto entre a população mais humilde e nas classes mais baixas. A estereotipagem apresentada nestas produções, como salienta Stuart Hall, reúne características simples de alguns sujeitos, geralmente os grupos subalternizados e destituídos de poder social, e os “*reduz, essencializa, naturaliza e fixa a diferença*”, e dessa forma, pratica uma violência simbólica capaz de determinar a norma e aquilo que é antinatural, o

intolerável, o que deve ser aceito, ou excluído (Hall, 2016, p. 191-192. Grifos do autor). Deste modo, não é incomum que presenciemos as maliciosas e tortas imagens produzidas nas ficções televisivas sendo transportadas para o cotidiano brasileiro, alimentando o racismo e a exclusão fora das telas.

No Brasil, para além do estigma da raivosa e a hiperssexualização como a mulata fogosa, outro lugar de coisificação regularmente reservado às mulheres negras é o da doméstica, um rastro da outrora mucama da Casa Grande no período colonial. A esta mulher o servilismo é considerado como seu papel natural, ela existe para o cuidado de outrem e sua existência se resume a “prestação de bens e serviços, como um burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas” (Gonzales, 1984). Em torno dessa posição objetificada criou-se o mito da mulher negra forte, uma “batalhadora”, a “guerreira” que de tudo dá conta e resiste.

Sobre as mulheres negras pesa a necessidade de resiliência constante, uma maneira de sobreviver as agruras cruéis do cotidiano em uma realidade bárbara, não restando às mesmas um espaço para vivenciar livremente sua sensibilidade, a exteriorização de suas fragilidades, a livre expressão de suas emoções e ao choro, como explicita a canção *Mulheres Negras*, da banda brasileira de hard core, *Dead Fish*:

E se um dia tivéssemos que resistir. E se tudo que fizéssemos fosse em vão? A vida mesmo assim teria uma razão. Manter-se de pé e esperar. [...] Os tombos da vida nos fazem crescer. E não devemos desistir. Mas então vamos lá, lutar por um ideal. Se viver é resistir, então será. E aí poderemos sorrir como mulheres negras, que apesar de todo sofrimento se negam a chorar. (Lima, 1999).

Tais adjetivos parecem ao primeiro instante se tratarem de qualificadores positivos, elogiosos, porém, em uma análise mais profunda podemos compreender o quanto essa alcunha e a romantização desse sofrimento são, na realidade, bastante flageladores e desumanizadores.

Nos índices que aferem a desigualdade social e violência de gênero no Brasil, constantemente as mulheres negras representam um maior quantitativo nas estatísticas e dados apurados. Elas são as maiores vítimas de violência sexual no país, somando 52,2% contra 46,9% de brancas, e tem 11,3% mais chance de serem estupradas do que estas últimas²⁴ (Guimarães, 2022). E é muito necessário salientar que devido ao medo que as vítimas têm de denunciarem seus agressores, esses

²⁴ Segundo o Fórum Brasileiro de Segurança Pública apresentado em 27 de junho de 2022. Reportagem completa disponível nas referências.

dados podem ser ainda maiores, pois muitos casos não são notificados. As negras também correspondem a maioria em feminicídio, totalizando 67% dos casos registrados em 2020. Foi comprovado que entre o ano de 2000 e 2020 aconteceu um aumento de 45% no assassinato de mulheres negras, ao mesmo tempo em que para as mulheres brancas este índice diminuiu em 33%²⁵ (Gomes, 2022).

De acordo com o Boletim Especial de 08 de março de 2023, realizado pelo Dieese através de dados do IBGE, no Brasil, de 12,7 milhões de famílias monoparentais com filhos, 87% delas são chefiadas por mulheres, onde as negras compreendem seis em cada dez chefes destas famílias, isso significa que há muito mais mulheres negras atuando como mães solo em nosso território. Como agravante de uma situação já muito injusta, as famílias chefiadas por tais mulheres são as que mais sofrem com a pobreza. Em torno de 22% dos lares comandados por mulheres autodeclaradas pretas e pardas estão em insegurança alimentar, ao passo que a proporção de domicílios geridos por mulheres brancas na mesma condição é de 13,5%. Esse contexto de escassez é o principal fator que empurra mulheres negras para a criminalidade. Com baixa escolaridade e poucas oportunidades, muitas encontram em atividades ilícitas a única alternativa para a subsistência de si e de sua prole. Como consequência, as mulheres negras são a maioria em privação de liberdade nesse sistema²⁶, consistindo na somatória de 62% desse contingente (Carneiro, 2022).

No sistema de saúde, a negligência também acompanha as mulheres negras, que são as maiores vítimas de violência obstétrica no Brasil. Em nome de um mito que afirma que “negros sentem menos dor” e “mulheres negras são boas parideiras por terem quadris largos”²⁷, às mulheres negras é negado o acesso a analgesia durante o parto, forçando-as a suportar tal processo em meio a dores excruciantes, além de terem atenção e cuidados essenciais menosprezados já no pré-natal, se estendendo ao pós-parto e na assistência em casos de aborto. Como consequência,

²⁵ Dados coletados pelo Instituto Igarapé. Reportagem disponível nas referências.

²⁶ Dados informados no ano de 2022 pelo Ministério da Justiça e Segurança Pública do país. Ver mais nas referências.

²⁷ Tais alegações são parte do legado do período colonial e escravagista nas Américas. Mais precisamente, o médico James Marion Sims, conhecido como o “pai da ginecologia”, realizou no final do século XIX inúmeras cirurgias experimentais em mulheres negras escravizadas, sem o uso de anestesia, para aperfeiçoar suas pesquisas na área, se baseando principalmente nesta afirmação de que pessoas negras são mais resistentes à dor. Esta crença permanece até a atualidade no campo da medicina, como é possível constatar através dos relatos apresentados na pesquisa realizada por Emanuelle Góes. Texto completo disponível nas referências.

elas são, da mesma forma, as mais vitimadas por morte materna no país, onde as negras têm 62% mais chance que as mulheres brancas de virem a óbito no puerpério.

O lugar estabelecido para a mulher negra é, decerto, um tanto paradoxal na sociedade brasileira, uma vez que, como é possível assegurar através dos dados acima mencionados, estas mulheres são expostas a todo tipo de tratamento inclemente e a máxima desigualdade social e de gênero, logo, não restando às mesmas o empreendimento de uma luta cotidiana feroz por sobrevivência, no entanto, em simultâneo, essa mesma sociedade que a submete a este contexto brutal onde a valentia e certa rigidez são urgências vitais, a acusa de ser “endurecida”, áspera, insensível, e de não compatibilizar com seus supostos padrões de brandura e graciosidade.

Não por acaso, tais imputações delimitadoras e desqualificantes de mulheres negras ocorrem com constância em resposta às ações das mesmas em defesa de si e dos seus, ou em situações onde se posicionam de modo mais radical e resolutivo contra o racismo, desigualdades de gênero e injustiças sociais. Deste modo, este arquétipo atua principalmente como um dispositivo de silenciamento, interdição e domínio social que designa a estas mulheres, por meio tirânico, o quê e quando falar, agir ou ser.

2.3 A violência sobre corpos negros

Esse povo, a quem sempre disseram que só compreendia a linguagem da força, decide se expressar pela força. O colono, a rigor, sempre indicou ao colonizado o caminho a seguir se quisesse ser libertado. O argumento escolhido pelo colonizado foi apontado pelo colono, e, por uma irônica inversão das coisas, é o colonizado quem agora afirma que o colonialista só entende a linguagem da força.

Frantz Fanon

A violência é, inquestionavelmente, uma constante imperiosa sobre os corpos negros e, uma vez submetidos ao projeto colonial que, como afirma Frantz Fanon (2022) “não é uma máquina de pensar, um corpo dotado de razão”, e sim, “a violência em estado puro” (2022, p. 58), e que de modo algum se dissipou através das declarações de abolição, acredito ser inevitável ao sujeito negro a incorporação de um gestual próprio à realidade que o acompanha cotidianamente. Assim sendo, torna-se indispensável reflexionar sobre esse histórico de hostilidade dispendido

sobre tais corpos para compreender as especificidades e facetas de sua corporeidade.

Ainda que as narrativas acerca da escravidão do povo africano e sua diáspora sejam frequentemente contadas a partir de uma visão hegemônica, usualmente retratando a perspectiva do colonizador, e por muitas vezes conter lacunas que não apresentam as diversas rebeliões e atos de resistência empenhados pelos escravizados, não entrarei de maneira pormenorizada nesse período da história negra, pois o mesmo já foi e continua sendo muito explorado em diversas obras literárias e audiovisuais, não sendo de fato necessário explaná-lo. O inesgotável arsenal de brutalidade e sevícias empenhadas pelo indivíduo branco aos povos em condição de escravidão não é segredo. Interessa-me refletir aqui o rasto perpetuado por esse arsenal e seus desdobramentos na atualidade.

Mbembe pontua a escravidão como “uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica” (2018, p.27), um conceito cunhado pelo filósofo francês Michel Foucault (2008) para designar os mecanismos disciplinadores adotados pelo Estado como forma de controle sobre a população, mas não somente, o intelectual camaronês vai além ao afirmar que há não somente uma tecnologia de sujeição sobre os seres vivos, assim como existe uma engenharia social que atua na manutenção de condições degradantes de vida, que deste modo, determina a importância de alguns e a descartabilidade de outros, preservando algumas vidas enquanto promove o extermínio de outras (Mbembe, 2018), e é o que o também filósofo chama de “necropolítica”. Em conformidade com tais afirmações, e demonstrando este pensamento com outro momento de gigantesco impacto na história global, está a consideração de Aimé Césaire ao ponderar sobre a Shoá²⁸:

As pessoas espantam-se, indignam-se. Dizem: “Que estranho! Mas, ah! É o nazismo, vai passar!” E esperam, e esperam; e se mantêm caladas diante da verdade: que é uma barbárie, mas a barbárie suprema, aquilo que coroa, aquilo que resume o caráter cotidiano das barbáries; que é o nazismo, sim, mas que antes de serem as suas vítimas, foram os cúmplices; que esse nazismo, toleraram antes de sofrê-lo; absolveram-no, fecharam seus olhos e o legitimaram, porque, até então, havia sido aplicado apenas a povos não europeus. [...] no fundo, o que não perdoa em Hitler não é o crime em si, o

²⁸ Shoá, ou Shoah é o termo em iídiche, língua de origem germânica falada pelos judeus de comunidades da Europa central e oriental, usado para definir o holocausto judeu. A palavra holocausto, conforme o dicionário Michaelis, significa “vítima assim sacrificada”; “ato ou efeito de sacrificar-se; expiação”, podendo, deste modo, ser usada também para se referir a outros episódios de genocídio ao longo da história da humanidade, entre eles, a escravidão dos povos africanos, por isto opto por identificar o genocídio do povo judeu perpetrado pelo regime nazista como Shoá.

crime contra o homem, não é a humilhação do homem em si, é o crime contra o homem branco, é a humilhação do homem branco, é de haver aplicado à Europa os procedimentos colonialistas que atingiam até então apenas os árabes da Argélia, os “coolies”²⁹ da Índia e os negros da África. (Césaire, 2020, p. 18. Grifos do autor)

Correlacionando às palavras de Césaire, trago aqui como ilustração uma imagem registrada por mim, ao visitar pessoalmente o Monumento Internacional às Vítimas do Campo de Auschwitz-Birkenau, no ano de 2019, onde constam instaladas vinte e três placas, trazendo cada uma em um idioma diferente, os seguintes dizeres: “Que este lugar seja para sempre um grito de desespero e um alerta para a humanidade, onde os nazistas assassinaram cerca de um milhão e meio de homens, mulheres e crianças, principalmente judeus de vários países da Europa”. (Pietro Cascella, Andrea Cascella, 1967).

Figura 19. Monumento Internacional às Vítimas do Campo de Auschwitz-Birkenau.



Foto: Priscila Rezende. Fonte: Acervo da artista.

Tal frase, descrita como um alerta à humanidade, me impactou de modo muito particular ao observar que, a despeito de que um conjunto de aproximadamente 12,5 milhões de pessoas tenha deixado a costa do continente africano rumo à escravidão, aonde mais de 2,5 milhões vieram a óbito, a colonização do Sul global, das Américas e o escravismo negro não consistiram em um alerta suficientemente genuíno e sensível para a humanidade, sendo necessária

²⁹ Termo depreciativo para se referir a trabalhadores subalternos.

a reprodução da barbárie colonial no continente Europeu para que a humanidade se atentasse ao nível de crueldade praticado pelo homem branco europeu a outros seres. Mas tal ocorrência pode ser elucidada através de outra observação feita por Césarie (2020), que afirma ser a “colonização = coisificação”. Os povos nativos das Américas e originários africanos não eram compreendidos pelo branco europeu sequer como seres humanos, e sim como coisas. Foram?

Durante o estouro da guerra entre Rússia e Ucrânia³⁰, evento este muito recente e ainda em ocorrência no território europeu neste instante em que escrevo, foi possível constatar a nítida diferenciação reservada às vidas negras. Dezenas de milhares de estudantes africanos viviam nas várias cidades sitiadas no contexto de guerra, porém, muitos imigrantes negros de diversos países, tanto originários de África, de países de maioria negra como a Jamaica, ou até mesmo do próprio continente europeu, como cidadãos britânicos, relataram a dificuldade que enfrentaram na tentativa de fugir da região atacada, onde a ordem permitida para acesso aos trens que se dirigiam até a fronteira com outros países era imposta: crianças brancas, mulheres brancas depois, homens brancos, e se sobrassem vagas, elas eram destinadas aos negros. Em alguns casos estes eram até mesmo retirados dos ônibus fornecidos gratuitamente para o transporte da população em debandada (Mantovani, 2022). Estava nítido quem precisava ser salvo, e quem poderia ficar para possivelmente, morrer.

2.3.1 A violência sobre corpos negros no Brasil

Decerto, a afirmação de que a sociedade brasileira coabita em harmonia e equidade é uma grande falácia que vem sendo desmontada de forma laboriosa através da atuação e intenso ativismo das populações minoritárias. O mito da democracia racial é sustentado a muitas décadas no Brasil, ancorado principalmente no aspecto étnico e racial extremamente diverso de nosso conjunto populacional, entretanto, um fator bastante ignorado nesta afirmação são os processos formadores desta população. A miscigenação ocorrida entre brancos, africanos e

³⁰ Iniciada em 24 de fevereiro de 2022, a guerra entre os referidos países teve início após uma invasão do território ucraniano pelo governo russo, motivada principalmente pela expansão da OTAN – organização de aliança militar intergovernamental – no leste europeu, e a possibilidade de adesão da Ucrânia na aliança.

indígenas, majoritariamente, não se deu de modo pacífico ou voluntariamente, mas sim através de violência, estupros e violações impostas pelo colonizador àquelas que eram consideradas suas propriedades, como as mulheres escravizadas, ou as mulheres nativas, dando origem, a propósito, a ignóbil expressão “pega no laço”.

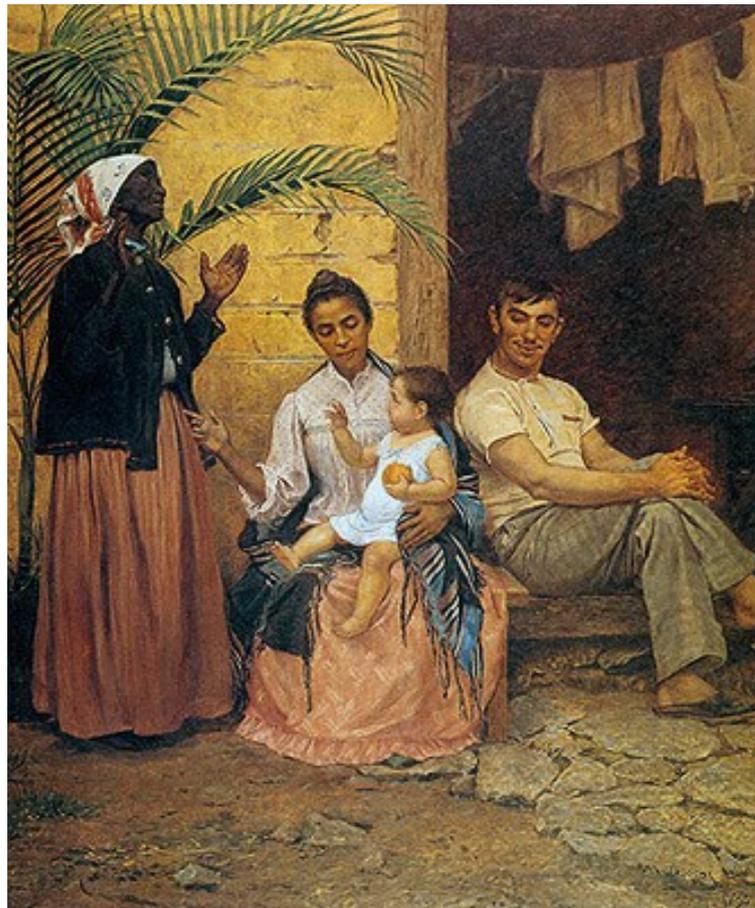
O que inicialmente se tratou de uma ação predadora do homem branco sobre os sujeitos racializados, posteriormente foi transformado em projeto institucionalizado de branqueamento legalmente amparado através de leis, como o Decreto nº 528, de 28 de Junho de 1890³¹, que previa facilitação e até mesmo auxílios financeiros para a promoção da ampla imigração europeia para o território brasileiro, enquanto refreavam a entrada de sujeitos africanos e asiáticos, como é possível compreender no artigo 1º do referido decreto:

É inteiramente livre a entrada, nos portos da Republica, dos indivíduos válidos e aptos para o trabalho, que não se acharem sujeitos à ação criminal do seu país, excetuados os indígenas da Ásia, ou da África que somente mediante autorização do Congresso Nacional poderão ser admitidos de acordo com as condições que forem então estipuladas. (Brasil, 1890)

A mestiçagem e a pluralidade cultural presente no Brasil foram exploradas nas artes visuais por muitos pintores, em especial alguns modernistas como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari. Muitos se dedicaram a retratar este que constitui provavelmente o traço mais característico do povo brasileiro, contudo, a pintura realista *A redenção de Cam*, produzida em 1895 pelo artista espanhol Modesto Brocos, é com certeza uma obra fundamental para se compreender esse violento processo de embranquecimento da população brasileira, que deu origem ao que forma hoje grande parte de nossa população, e é em realidade uma ilustração perniciosa de uma tentativa de extermínio dos povos negros e indígenas aqui existentes. Faço aqui uma síntese da imagem.

³¹ Link para acesso ao referido decreto em sua totalidade disponível nas referências.

Figura 20. A redenção de Cam. Modesto Brocos, 1895



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Nesta pintura a óleo há quatro personagens, sendo três adultos e um bebê. Podemos ver uma mulher negra de pele muito escura em pé, com as mãos apontadas para cima em posição de agradecimento. Ao seu lado, sentada, há outra mulher com pele marrom que aponta para a mais velha, ao mesmo tempo em que segura um bebê de pele muito alva em seu colo. Ao lado desta mulher vemos, sentado, um homem de pele muito clara, que olha com uma expressão de orgulho para o bebê apoiado nas pernas da mulher de pele marrom. De maneira breve podemos perceber que nesta imagem há uma gradação no tom de pele destas personagens, que coincide também, com a gradação geracional. Através das seguidas interações raciais entre tais personagens, no decorrer do tempo o negror da pele foi sendo diluída, a feição negroide, tal como textura de cabelo, formato de órgãos como nariz ou boca proeminentes, foi mitigada, culminando na nítida supressão de qualquer vestígio de alguma ascendência africana, sendo o bebê a representação de uma suposta bem-sucedida limpeza racial brasileira.

Não em vão, tal imagem foi utilizada pelo médico e cientista brasileiro João Batista de Lacerda para exemplificar sua tese, intitulada *Sur les métis au Brésil*³², submetida no Primeiro Congresso das Raças, realizado em Londres em 1911. Como defensor da eugenia, uma corrente médica e (pseudo) científica que afirma buscar a “melhoria” da genética humana, mas que em sua prática é extremamente racista, elencando traços caucasianos como preferenciais e assim, priorizando o extermínio de traços não brancos através de experimentos médicos e cruzamentos raciais, João Batista de Lacerda afirmou a pretensão e trabalho empenhado pelo Estado brasileiro na erradicação da raça negra no país:

A população mista do Brasil deverá ter pois, no intervalo de um século, um aspecto bem diferente do atual. As correntes de imigração europeia, aumentando a cada dia mais o elemento branco desta população, acabarão, depois de certo tempo, por sufocar os elementos nos quais poderiam persistir ainda alguns traços do negro. (Lacerda, 1911, p. 19)

Para a frustração dos planos do Estado brasileiro, não somente a população negra não foi extinta no país, como se tornou hoje, pouco mais de um século após tal congresso, mais da metade do contingente populacional da nação. Contudo, o fracasso dos planos de extermínio da população negra através da promoção da miscigenação racial não foi o suficiente para cessar as tentativas de erradicação do negro no Brasil, pelo contrário, promoveu a estruturação de uma população diluída, em constante conflito de identidade, e uma enorme porosidade nas relações que permeiam os lugares estabelecidos para tais sujeitos, que são frequentemente pautados conforme a tonalidade de pele dos mesmos, a acentuação ou a suavização de outros traços fenotípicos já citados anteriormente, tais como formato de boca e nariz. Embora hoje não verbalizado ou corroborado legalmente, as práticas de aniquilamento da população negra no Brasil seguem em curso através da necropolítica.

Publicado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada em parceria com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, o Atlas da Violência é um portal que levanta e organiza informações sobre a violência e segurança pública no Brasil anualmente. Segundo a publicação de junho de 2018, no período de pouco mais de uma década, contabilizada entre 2007 e o ano da publicação, cerca de 550 mil pessoas foram

³² Em tradução para o português, *Sobre os mestiços do Brasil*. O material completo pode ser encontrado em link disponibilizado nas referências.

assassinadas no país. Este número é maior do que o de países em guerra, como a Síria, que no momento da divulgação da pesquisa totalizava cerca de 500 mil mortos, e, segundo o que também apontam os dados colhidos pelo Atlas da Violência (2018), os jovens negros compreendem a maior parte das pessoas mortas de forma violenta no Brasil. Somente no ano de 2019, os negros corresponderam a 77% dos assassinados no Brasil, com uma taxa de 29,2 homicídios por 100 mil habitantes. Em comparação, entre não negros (soma de amarelos, brancos e indígenas) a taxa foi de 11,2 para cada 100 mil. No Brasil, uma pessoa negra tem 2,6 vezes mais risco de ser assassinada do que uma pessoa não negra, segundo dados divulgados pelo Atlas da Violência publicado no ano de 2021.

De acordo com um estudo realizado e publicado em abril de 2023 pelo Grupo de Estudos de Novas Ilegalidades da Universidade Federal Fluminense - Geni/UFF, apenas no Estado do Rio de Janeiro foram registradas 629 chacinas – episódios onde foram assassinadas de três a cinco pessoas – praticadas pela força policial entre os anos de 2007 e 2022, vitimando mais de 2.500 pessoas (Abdala, 2023). Dentre esses casos destacam-se, por exemplo, as chacinas de Costa Barros, que se tornou notável devido ao nível de brutalidade empenhado, onde cinco jovens negros, com idades de 17 a 25 anos, tiveram seu carro atingido por 111 tiros, na noite de 28 de novembro de 2015 na referida comunidade; e a Chacina de Maricá, ocorrida três anos depois, vitimando outros cinco jovens entre 16 e 20 anos, sendo estes últimos jovens extremamente ativos na localidade através da ministração de aulas de dança e de cultura hip-hop para as crianças da comunidade. Já as chamadas “mega chacinas”, conforme o método de pesquisa desempenhado pelo Geni/UFF (2023), onde há a vitimação de oito indivíduos ou mais, são também recorrentes. Algumas de grande repercussão nacional completam neste ano de 2023 exatamente três décadas, como a Chacina da Candelária, de julho de 1993, somando oito vítimas, todos jovens em situação de rua, entre 11 e 19 anos, e a Chacina de Vigário Geral, que ceifou a vida de vinte e uma pessoas moradoras da referida comunidade, todas de maioria parda ou preta.

Um dos episódios de maior impacto já registrado no Brasil, os Crimes de Maio, ou “Maio sangrento”, como também é chamado por outras pessoas, contabilizou a morte de 505 pessoas pobres e sem conexão com o crime organizado, mais da metade sendo jovens negros, durante um período de duas

semanas, no Estado de São Paulo. Efetuado nas periferias por policiais e grupos de extermínio em retaliação a morte de outros agentes de segurança pública, o massacre ocorrido no ano de 2006 superou a média de 434 pessoas mortas ou desaparecidas durante os 21 anos de ditadura militar no Brasil.

Mais recentemente, duas outras chacinas chocaram o país. Em 01 de dezembro de 2019, no período entre 3h48 e 04h09 da madrugada, uma ação empreendida pela polícia militar do Estado de São Paulo durante um baile funk em curso na comunidade de Paraisópolis surpreendeu os cerca de 5.000 a 8.000 pessoas que participavam do evento com tiros de balas de borracha, bombas de gás lacrimogênio e de “efeito moral”. Na tentativa de escapar do risco iminente, centenas de jovens se viram encurralados em uma pequena viela, ocasionando um tumulto generalizado que culminou na morte de nove deles, com idade entre 14 e 23 anos. Legítima defesa foi a argumentação utilizada pela PM para justificar o massacre (Redação Rba, 2021). Em maio de 2021 a polícia do Rio de Janeiro realizou a operação mais letal nos últimos 15 anos no Estado, ocorrida na comunidade do Jacarezinho, resultando em um massacre que levou a morte de cerca de 28 pessoas, sendo 13 delas cidadãos não investigados na operação (Oliveira, Betim, 2021). Tais ocorrências podem ser somadas a inúmeras outras registradas ano a ano por todo o território nacional.

2.4 O desenvolvimento de uma corporeidade reagente como necessidade de sobrevivência

As investidas atrozias perpetradas pelas forças de segurança pública não são novidade para uma grande parcela da população brasileira, não coincidentemente de maioria preta e parda, que se concentra nas periferias, favelas e regiões onde imperam a pobreza, limitação e acesso débil a educação, a falta de saneamento básico, a fome, condições de saúde precária, invisibilidade e o total esquecimento por parte do Estado. Relegados a categorias subalternizadas, a negligência, a animalização e a brutalidade mortífera são praticadas sobre esses corpos sem que haja uma forte condenação moral pública ou uma maciça mobilização social contra esse genocídio. À vista disso, lanço aqui um questionamento imprescindível: Como não estar com raiva em meio a um sistema excludente, opressor e facínora, que ratifica de modo displicente a violação e o assassinato de corpos demarcados, e

quando não os abatem fisicamente, os encerram em situação permanente de terror psicológico e mental, mantendo-os em um estado de “mortos-vivos”? (Mbembe, 2016). Indago, sobretudo, a quem serve a mansidão dos corpos negros e marginalizados.

De certo, a objurgação da raiva, de algum quadro de ira ou a livre expressão do estado de fúria pelo sujeito negro, nada mais é que a ação perversa de desumanização desse corpo, e principalmente o projeto de uma sociedade hegemônica, ciente de sua própria brutalidade sobre esse corpo, de mantê-lo em um estado de inércia, de dominação e desmobilização perante aos poderes que incessantemente atentam contra sua vida, entretanto, como afirma Fanon (2022), a organização colonial mantém o sujeito colonizado em permanente estado de tensão e alerta, e essa agressividade a qual ele é subjugado não o encerra em posição de doçura, pelo contrário, ela se torna cimentada em seus músculos, e em algum momento ela necessita se libertar. Ainda nas palavras de Fanon,

No mais profundo do seu ser, o colonizado não reconhece nenhuma instância. É dominado, mas não domesticado. É inferiorizado, mas não convencido de sua inferioridade. Espera pacientemente até o colono relaxar a vigilância para saltar em cima dele. Em seus músculos, o colonizado está constantemente em estado de espera. Não se pode dizer que esteja inquieto, que esteja aterrorizado. Na realidade, está sempre pronto a abandonar seu papel de caça para tomar o de caçador. (Fanon, 2022, p.49)

A forja deste corpo combativo foi e é ainda exercida pelo próprio opressor. Não permitindo ao sujeito negro o repouso, o próprio colonizador o demonstra ser a força e a violência o único meio de soltura. Um relaxamento diante daquilo ou aquele que o coloca em perigo constante pode significar sua extinção, todavia, o livre exercício da autodefesa não é socialmente legitimado ao corpo negro e marginalizado. Especificamente no Brasil, ainda que legalmente, através do artigo 25 do Código Penal brasileiro, ante uma agressão injusta, atual ou iminente, a legítima defesa corrobore a exclusão de ilicitude (Brasil, 1940), na prática, tal deliberação não se estende aos corpos negros.

Apesar de estarem submetidos a constantes imposições de violência e desumanização, não raramente a estes sujeitos são conferidos atributos animalizadores, de selvageria, incivilidade e agressividade, exercendo deste modo a negação da opressão acometida a esses corpos, posicionando-os como os agentes dessa violência, e não as vítimas, “enquanto o sujeito negro se transforma em

inimigo intrusivo, o branco torna-se a vítima compassiva, ou seja, o opressor torna-se oprimido e o oprimido, o tirano” (Kilomba, 2019, p.34). Essa inversão de papéis atribui ao sujeito negro a responsabilidade sobre sua condição como subjugado, mas não somente, ela afirma ser este sujeito a ameaça, invalidando qualquer movimento praticado pelo mesmo em proteção de si mesmo, como observa Elsa Dorlin:

A atribuição exclusiva de uma ação violenta desqualificada e desqualificante, de uma potência de agir negativa, a determinados grupos sociais constituídos como grupos "de riscos", tem também a função de impedir que a violência policial seja percebida como agressão. Uma vez que os corpos tornados minoritários são uma ameaça, pois fonte de um perigo, agentes de qualquer violência possível, a violência que se exerce continuamente sobre eles, começando pela violência da polícia e do Estado, nunca pode ser vista como a violência crassa que é: torna-se secundária, protetora, defensiva – uma reação, uma resposta sempre e legitimada de imediato. (Dorlin, 2020, p.25).

Se uma oposição exercida pelo sujeito negro ante a violência por ele vivenciada apresenta-se suscetível a uma distorção de perspectivas, representando eventualmente para esse sujeito a nulidade de suas ações de tentativa de salvaguarda de si e classificando sua corporeidade enquanto ameaça, o que resta a este sujeito como meio de proteção justificada que permita sua sobrevivência e a manifestação de sua localização vulnerável perante um sistema colonial e racialmente hostil? Como se faz possível a esses corpos uma denúncia expositiva e clara de suas condições como sujeitos alvo, e primordialmente, a elaboração de caminhos que viabilizem suas sobrevivências e a não estagnação frente a esse “mundo de morte” (Mbembe, 2016) reservado a eles? Para corpos “vulneráveis e violentáveis” (Dorlin, 2020), onde apenas existir significa estar em risco permanente, a letargia não se apresenta como uma escolha, mas sim como a certeza de um extermínio iminente, isto posto, é imprescindível a elaboração e reelaboração contínua de modos que permitam o escape a seu aniquilamento, e a arte, mais especificamente a arte da performance, pode ser trabalhada e exercida como um dos modos possíveis de reação e enfrentamento deste “mundo de morte” imputado ao sujeito negro.

3 A ARTE DE PERFORMANCE COMO ESPAÇO DE IDEAÇÃO POLÍTICA E RESISTÊNCIA

Compreendendo uma linguagem singular, particularizada pelo seu caráter efêmero, e em especial, pelo hibridismo, que ao incorporar mídias diversas, tais como artes cênicas, música, dança, literatura e técnicas mais tradicionais das artes plásticas, como pintura e escultura, a arte da performance se firma, desde seu invento, como uma poética que transita em um lugar indefinido de modalidade artística, e nasce ao final da década de '60 e princípio dos anos '70, como uma resposta da classe artística daquele período frente as suas insatisfações com “o sistema’ e eventos políticos que perturbaram socialmente e culturalmente a Europa e Estados Unidos” (Goldberg, 2007).

Diante da descrença ante as instituições de poder, às galerias e aos espaços dominantes das artes, o objeto e o material da obra tornaram-se menos importantes, pois se tratavam de artigos que poderiam ser incorporados e comercializados no mercado da arte, à vista disso, a arte da performance fugia a esse lugar de mercantilização e satisfação primordial ao capital, uma vez que ao ser executada, se findava em um tempo determinado, e naquele período não previa a produção de peças ou vestígios a serem transformados em produtos³³. O que mais importava aos artistas eram as ideias, o conceito trazido na ação realizada. Almejando estabelecer com o público outros meios de interlocução, a rejeição e o afastamento das práticas tradicionais e já solidificadas do fazer artístico, os artistas abandonam então as telas para adotar seus próprios corpos como o suporte da arte.

Regularmente, as ações desempenhadas pelos artistas não eram compostas por elementos descritivos, imagens óbvias ou textos de simples decodificação com instruções de como se relacionar com estes trabalhos, mas buscavam, sobretudo, provocar o espectador para que este fizesse associações a partir de sua própria experiência no contato com a obra. Naquele contexto, a arte da performance

³³ Com o desenvolvimento e maior difusão da linguagem da arte de performance, esse cenário foi sendo gradativamente remodelado. Atualmente a arte de performance foi absorvida de tal forma que não somente gera produtos, como fotografias e vídeos registros que são também expostos como trabalhos ou vestígios de performances exibidos como objeto ou instalação. É frequente a realização remunerada de performances como obra integrante de exposições, festivais dedicados exclusivamente à linguagem, ou até mesmo, ainda que hajam casos mais raros, há a aquisição permanente de alguma performance em acervo institucional. Além das apresentações em vivo, atualmente também são desenvolvidos trabalhos como foto-performance e vídeo-performance, obras que são criadas e pensadas especificamente para estes suportes.

proporcionava ao artista um espaço para a exposição do eu, apresentando enunciados baseados na realidade vivenciada pelo artista em atividade, e na utilização de vasto material autobiográfico. Dessa forma, a arte da performance foi, em alguma medida, bem-sucedida ao borrar as barreiras entre arte e vida e ao dialogar mais estreitamente com o público, pois reduzia “o efeito de alienação entre o performer e espectador, uma vez que a experiência da obra era vivida em simultâneo pelo público e pelo artista”, como aponta Roselee Goldberg (2007, p.193). Em consonância às considerações de Goldberg, Marvin Carlson vai mais a fundo e destaca a relevância do surgimento da arte de performance como uma espécie de reduto à uma parcela excluída socialmente, ao observar que:

Entre meados dos anos 1970 e início dos 1980, especialmente em performance de mulheres, o interesse anterior em explorar assuntos comuns começou a ser desafiado pela necessidade de se focalizar a experiência de minorias específicas. [...] Durante os anos 1980, entretanto, homens e mulheres de cor começaram a usar a arte de performance para buscar auto-definição, explorar e expressar suas preocupações sociais, culturais e éticas mais específicas. (Carlson, 2010, p. 182).

Esta possibilidade de atuar como um vetor de exercício político, dando voz e maior autonomia às minorias e possibilitando o enfrentamento a hegemonia, se constitui também como outra característica significativa da arte da performance. Visto que o corpo se fazia como o suporte e veículo principal nas ações, e a ocupação do espaço público era bastante estimulada, tais sujeitos possuíam mais liberdade em suas criações na medida em que não se prendiam às amarras institucionais, à exigência de estruturas e equipamentos ostentosos, e era comum o uso de elementos orgânicos, materiais ou objetos do uso cotidiano na transmissão de suas propostas. Uma vez distantes das posições de poder e desprovidos do controle dos meios midiáticos, esta modalidade de arte se apresentou como um dispositivo oportuno e bem mais acessível aos sujeitos marginalizados para a abordagem de tópicos complexos acerca de identidade, raça e gênero, e para a exposição e reivindicações de pautas ignoradas principalmente pelos veículos de comunicação de massa.

Nas palavras de R.G. Davis (1966), “o teatro é uma entidade social”, e como tal, não somente pode, como deve ser político, um agente de mudanças, e não apenas um veículo de entretenimento ou alienação. A tais ações que se emprestavam do teatro popular, de táticas e experimentações que empregavam a arte como um meio de protesto, Davis nomeou como “Teatro de Guerrilha”. Mais

tarde, Richard Schechner identificou que muitas das ações análogas praticadas já na década de '60, e que viriam a ser absorvidas e nomeadas como performance no futuro, com suas propostas controversas, desafiadoras e que buscavam se apartar cada vez mais do tradicionalismo, em muito se relacionavam com esse teatro combatente e intrépido.

3.1 Ideações políticas e de resistência na arte de performance no Brasil

No Brasil, em simultâneo a esta legitimação da arte de performance que efervescia no norte global, alguns artistas já vinham experimentando ações disruptivas onde dispunham seus próprios corpos como suporte da obra e desafiavam aos costumes da época, como por exemplo, Flávio de Carvalho em *Experiência nº 3*. Na ação realizada pelo artista no ano de '56, o mesmo caminhava pelo centro de São Paulo com uma vestimenta nomeada por ele de *new look, traje tropical* ou *traje de verão*. Suas vestes eram compostas por uma camisa listrada de mangas bufantes, e uma espécie de minissaia de nylon, indumentárias essas impensáveis para serem utilizadas por homens até aquele momento. Não à toa o artista é mencionado como um dos precursores da arte da performance no país.

Anos mais tarde, por volta de '64, o artista Hélio Oiticica desenvolve os *Parangolés*³⁴, outra espécie de obra indumentária. Inspirado por visitas realizadas ao Morro da Mangueira e pela experiência vivida junto à Escola Primeira de Mangueira, Oiticica se viu arrebatado pelo ritmo do samba e decide então desenvolver várias capas que eram produzidas com tecidos e plásticos de variados tamanhos e cores, e que por vezes também traziam bordadas ou pintadas frases poéticas ou de cunho político. A existência concreta da obra dependia totalmente da interação do público, pois o objeto só ganhava sentido ao ser vestido pelo mesmo, que uma vez trajado, dançava e se movimentava livremente, conferindo novos contornos e formas ao trabalho, mas especialmente, rompendo a distância entre arte e público ao torná-lo parte constituinte da obra.

³⁴ O nome do trabalho foi retirado de uma placa depositada em um abrigo improvisado construído por uma pessoa em situação de rua, onde se lia a frase "Aqui é o Parangolé".

Figura 21. Nildo com Parangolé P15 Capa 11 – Incorporo a revolta, 1967.



Fonte: Projeto Hélio Oiticica

Figura 22. Nildo em filme HO, de Ivan Cardoso. Rio de Janeiro, 1979.

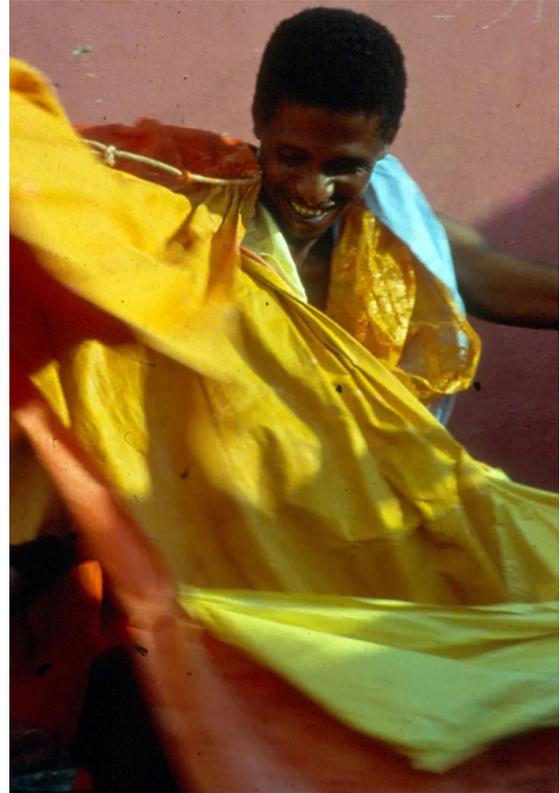


Foto: Eduardo Viveiros. Fonte: Carta Campinas.

Um dos acontecimentos de extrema relevância e que ainda hoje se mantém como um dos grandes marcos das Artes Plásticas brasileira foi o movimento *Do corpo à terra*, ocorrido na cidade de Belo Horizonte, em abril de 1970, em pleno auge da ditadura militar no Brasil e na vigência do Ato Institucional nº 5 (AI-5)³⁵, onde imperava a censura aos meios de comunicação, a tortura e o exílio de dissidentes. Organizado pelo curador e crítico Frederico Moraes, o movimento foi composto por dois eventos simultâneos e integrados, tal como a exposição *Objeto e Participação*, realizada no Palácio das Artes, e a manifestação *Do Corpo à Terra*, transcorrida entre os dias 17 a 21 de abril, ocupando vários espaços do Parque Municipal objetivando, principalmente, a extensão das galerias e espaços museais. Para as ações realizadas no parque foram convidados cerca de 23³⁶ artistas de

³⁵ O Ato Institucional nº foi o quinto de dezessete decretos institucionais aplicados durante a ditadura militar no Brasil. Na ocasião o decreto ocasionou o fechamento do Congresso Nacional e assembleia legislativa nos Estados, permitiu a cassação de mais de 160 mandatos legislativos, instaurou a censura antecipada da imprensa e produções artísticas, tornou ilegal reuniões políticas não autorizadas pela polícia, e institucionalizou perseguições, a tortura e a violação de direitos humanos.

³⁶ Os seguintes artistas integraram a programação: Hélio Oiticica, Artur Barrio, Cildo Meireles, Lee Jaffe, Lotus Lobo, Luiz Alphonsus, Eduardo Ângelo, José Ronaldo Lima, Luciano Gusmão, Alfredo

diferentes territórios nacionais, com a proposta de intervirem naquele local com criações desenvolvidas diretamente naquele ambiente. Os trabalhos aconteceram em horários e pontos distintos, e por possuírem um caráter efêmero, permaneceram ali até sua destruição.

Mesmo que algumas dessas ações fossem empreendidas através de metáforas, ações sutis ou o emprego e manipulação de objetos supostamente banais, a exemplo da plantação de milho iniciada por Lotus Lobo, que apenas desejava ocupar aquele espaço público através do cultivo do grão, mas pressionada pela polícia de rádio patrulha teve interrompida a execução de seu projeto sem que as sementes sequer chegassem a brotar; ou ainda, da demarcação territorial feita pelos artistas Dilton Araújo e Luciano Gusmão, redefinindo áreas específicas do parque como locais próprios à contemplação ou mera distração ou determinando os espaços autorizados e os proibidos a uso, entre as diversas outras atividades que tomaram o local durante aqueles três dias, a arte desenvolvida pelos artistas daquele período se tratava de uma resposta vital à repressão em curso, e foi chamada por Moraes de “guerrilha artística”, pois, na perspectiva do crítico e curador,

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em instrumento de guerra ou de arte), o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos) e, sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais do que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação. (Moraes, 2001, p. 171)

De fato, alguns outros artistas foram mais incisivos em suas proposições, levando ao extremo as palavras de Moraes quanto a provocação de repulsa e medo no espectador. Aludindo à data que rememora a execução de José Joaquim da Silva Xavier, o Tiradentes, líder da *Inconfidência Mineira*³⁷ e também como meio de evocar aos encarcerados e torturados pelo regime militar corrente, em *Tiradentes*:

José Fontes, Dilton Araújo, Décio Noviello e o próprio Frederico Moraes.

³⁷ Inconfidência Mineira, ou Conjuração Mineira foi como ficou conhecida uma conspiração de caráter separatista e contra o domínio colonial português, organizada por militares e a elite socioeconômica da capitania de Minas Gerais, entre 1789 a 1792, no então Brasil-Colônia. O movimento teve fim com a execução de seu líder, conhecido como Tiradentes, no dia 21 de abril de 1792.

Totem – Monumento ao Preso Político, Cildo Meireles ateou fogo em dez galinhas vivas amarradas em um poste de madeira, diante de um público que assistia a tudo atônito.

Figuras 23, 24 e 25. Detalhe de performance Tiradentes: Totem – Monumento ao Preto Político, de Cildo Meireles, realizado em Belo Horizonte em abril de 1970.

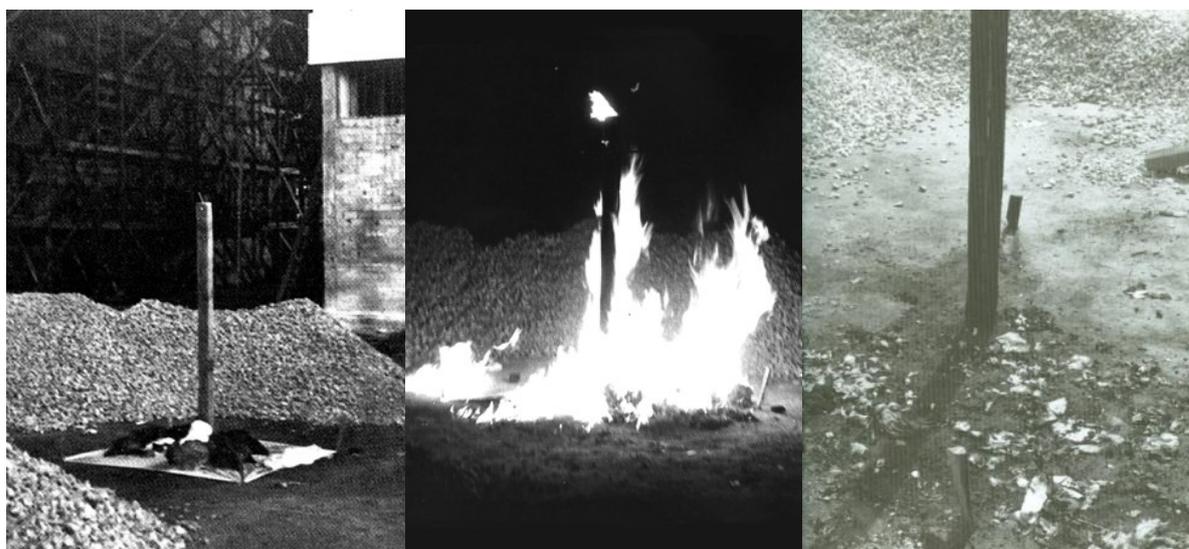


Foto: Cildo Meireles.

Todavia, certamente, o trabalho causador de maior inquietação naquele instante foi *Trouxas Ensanguentadas*, do artista luso-brasileiro Artur Barrio, realizado através de três atos. O primeiro ocorreu na noite do dia 19 de abril, quando Barrio construiu um conjunto de fardos feitos com grandes pedaços de tecido branco e preenchidos com carne, ossos e outros materiais orgânicos, resíduos e grandes manchas de sangue. No segundo ato, logo na manhã do dia 20 de abril, o artista lançou cerca de 14 trouxas bem amarradas com cordas e embaladas em tamanhos aproximados ao de corpos humanos, no ribeirão Arrudas, naquele momento, um esgoto a céu aberto. O terceiro ato foi concluído quando o artista, como uma espécie de espectador isento, observava a reação dos transeuntes ao se depararem ao longo do dia com aquelas trouxas ali abandonadas, e que naquela conjuntura, imediatamente remetiam a uma possível desova de corpos de sujeitos desaparecidos e vítimas da arbitrariedade policial em vigor.

Figuras 26 e 27. Trouxas Ensanguentadas lançadas no Arrudas. 1970.



Foto: Cesar Carneiro.

Figura 28. Transeuntes observam as trouxas misteriosas no leito do ribeirão.



Belo Horizonte, 1970. Foto: Cesar Carneiro.

Dentro da vídeo-performance, Letícia Parente se tornou a pioneira na utilização do recurso efetuando registros feitos em sua própria casa. Em *Marca Registrada*, um trabalho de 1975 que se tornou emblemático na difusão da linguagem, usando linha e agulha preta a artista costura na sola do próprio pé esquerdo a frase *Made in Brasil* como meio de discutir acerca da imposição de padrões de comportamento difundidos na época, e que buscavam uniformizar a cultura afim de estabelecer uma identidade nacional única.

Figura 29. Marca registrada, de Letícia Parente. Still de vídeo em preto e branco.



Fonte: Reprodução.

No início dos anos '80 algumas iniciativas ocorridas no Estado de São Paulo foram relevantes para a consolidação da linguagem no Brasil, sendo eles o festival *14 Noites de Performance*, o primeiro do gênero a ser realizado no país, mais precisamente no Sesc Pompéia, em 1982, e o *II Ciclo de Performances*, feito no ano seguinte e na mesma instituição. Também no ano de '83 nascia no Centro Cultural São Paulo o Espaço Performance, um sítio dedicado especificamente para esta linguagem. Em consequência, ao longo dessa mesma década, a arte de performance foi ganhando força e sendo cada vez mais incorporada no cenário artístico brasileiro, perdendo o status de novidade, para se tornar mais uma dentre as várias possibilidades de criação poética cênica e visual, produzindo referências como Ivald Granato, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino, Celeida Tostes, Márcia X e a Dupla Especializada, formada por Alexandre da Costa e Ricardo Basbaum, entre outros, que, como aqui exposto, não se confinaram a desenvolver simulacros ou versões nacionais de estrangeirismos, mas se apossaram da arte de performance como um poderoso vetor de combate e denúncia das problemáticas urgentes ao contexto brasileiro e latino americano. No concernente a atualidade, podemos trazer nomes como Lia Chaia, Eleonora Fabião, Maurício Ianes, Marcus Vinicius, Marco Paulo Rolla e os coletivos *Corpos Informáticos* e *Grupo EmpreZa* como referências de destaque na arte de performance brasileira.

3.2 Da experiência diaspórica negra como performance à arte de performance negra como estratégia de autodefesa

“Negros
Amáveis e dóceis,
Mansos, humildes e gentis:
Cuidado com o dia
Que eles mudarem de ideia!”
Langston Hughes³⁸

Conceitos técnicos, dados e noções acadêmicas constituem as primeiras informações com as quais nos deparamos ao nos debruçarmos nos estudos da arte de performance, e que, em geral, dispõem de pouquíssimas menções a uma contribuição negra para o desenvolvimento dessa arte. Seguramente, podemos inferir esse apagamento à soberania e controle das narrativas que o sujeito branco concedeu a si a partir da colonização, e a sua prática epistemológica centrada no registro da escrita, que ignorou e menosprezou toda ou qualquer outra forma de documentação e expressão criativa ou de conhecimento que fugisse aos seus parâmetros de intelectualidade. Em vista disso, a experiência e epistemologias negro-africanas certamente não preenchem, e por vezes ainda na atualidade não preenchem, a compreensão branco-ocidental de saberes, uma vez que a práxis desses povos provém de outros meios de comunicação, como aponta Leda Maria Martins:

Se considerarmos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme. (Martins, 2021, p. 22-23)

Uma diminuta escrituração da epistemologia negro-africana foi pretendida pelos cânones da arte contemporânea como um significado de ausência ou possivelmente, uma irrelevância. Entretanto, ainda que ocultados ou menos referenciados nos consagrados registros do invento da arte da performance, muitos artistas negros estiveram presentes de maneira ativa na gênese desta modalidade artística, e no decorrer de sua evolução e consagração na arte contemporânea. De

³⁸ Trecho do poema *Warning!*, escrito entre 1940 e 1942 pelo poeta estadunidense Langston Hughes, e originalmente publicado no ano de 1949 sob o título *Roland Hayes beaten*, na coletânea de poemas do referido poeta, chamada *One-way ticket*.

fato, a expressividade performática singular do corpo negro parte, antes de qualquer manual técnico ou academicista, de sua experiência histórica, como aponta Valerie Oliver,

A performance negra em sua forma mais existencial está ao nosso redor, a cada passo. Esta noção de performance, creio eu, emerge como uma herança disfuncional nascida do domínio da sobrevivência tanto pessoal como comunitária. Pode-se argumentar que a performance negra nas Américas existe desde... bem, desde o início. Esse início é definido como a chegada dos povos negros com o propósito expresso de trabalho escravo. Como codificar a “performance” é uma questão de discurso histórico, literário e artístico, mas a performance nas Américas nasceu de corpos negros tendo que suportar o “terrível espetáculo” da escravidão. [...] Dentro desse espetáculo, o corpo tornou-se a personificação da resistência, da força, do sofrimento, da subjugação, do humor, da mímica, da alegria, do significado e, no final, da autodeterminação e da libertação. A capacidade de controlar o próprio corpo, pelo menos para outro propósito que não a sobrevivência, tornou-se a própria essência da experiência negra. (Oliver, 2013, p.14. Grifos da autora)

Ali, no corpo vigilante e perceptivo à atmosfera ao seu redor, um gesto sempre ágil, cuidadoso, ou preparado para o arroubo da escapada, no cantar conjunto nos campos de plantio e colheita, onde através de mensagens cifradas em ritmos musicados compartilhavam instruções ou planos de fuga e revolta, ou nas reuniões onde ecoavam seus instrumentos e dançavam movimentos ímpares na tentativa de manterem vivas suas culturas maternas, irrompeu e se desenvolveu uma matriz da performance negra. Impreterivelmente, esse corpo imbuído de memórias sígnicas e de uma presença simbólica, irá, no futuro, somar a esta arte de vanguarda que eclode na década de '60 sua bagagem corpórea e histórica, formulando uma arte de performance com características bastante particulares, como observa o curador e historiador da Arte Roberto Conduru ao ponderar que a performance negra contemporânea,

É contra a desautorização dos corpos negros, princípio fundante do regime escravista, e sua persistência contemporânea que agem esses artistas. Os jogos entre performances e imagens constituem, portanto, uma estratégia de contra-ataque. [...] Partem da necessidade de sobrevivência em um ambiente adversário, inóspito, inviável. Reagem. Lutam contra a impermanência, a invisibilidade, a desapareição. Refutam de modo veemente a condição imposta às pessoas escravizadas: ser quase coisa ou animal, disponível a explorações laborais, sádicas, afetivas, sexuais. Atuando, atestam a vitalidade e a potência de seus corpos. Agem. Para tanto, engajam-se, ativando variadas dimensões políticas da arte. Autorizam-se, reafirmam autoridade e autoria, conquistam visibilidade, exaltam o próprio valor. Corpos negros que, em suas ações e reverberações, experimentam. Imaginam, fabricam, reinventam, criam, propagam – a si e o mundo. (Conduru, 2017, p. 13)

Essa arte de performance negra, em especial o trabalho produzido a partir da década de '70, e mais especificamente a desenvolvida no Brasil e que apresenta um crescimento exponencial a partir do início do século XXI³⁹, se constrói principalmente como um dispositivo de manobra e escape à opressão experienciada pelo sujeito negro, que não somente se desenha como um enfrentamento ao racismo, mas renega as narrativas colonizadoras e eurocentradas acerca do negro e da diáspora africana. Ao mesmo tempo que o fazem sem esquecer a história, a questionam e a recontam pela perspectiva daquele uma vez colonizado, estes artistas vão muito além de alguns fatos passados nebulosos, que são somente uma parte da história negra. Eles constroem novas narrativas e fazem a história, ocupando agora o lugar de quem empunha a caneta, e também as armas, ainda que estas não se configurem exatamente na forma de aparatos bélicos. Ao criar novos enunciados para si, de contestação, de dignidade, orgulho, autoestima, beleza e representatividade, os sujeitos e artistas negros firmam seu lugar de pertença e agência, desmantelando e aniquilando a pretensa autoridade e superioridade que o sujeito branco crê possuir sobre tais corpos. A produção artística negra é múltipla, e muitos dos artistas aqui citados transitam entre linguagens diversas, produzindo também dentro da arte de performance. Atualmente a gama de artistas negros que trabalham nessa chave é extensa⁴⁰, indo muito além das abordagens de raça e identidade, onde apresentam temáticas diversificadas como a pertença e particularidades regionais dos diversos cantos do Brasil, a fé, maternidade, educação, questões de sexualidade, gênero, as relações poéticas do corpo com o território, tempo e materialidade. Ainda no campo da performance, experimentam também obras em foto-performance e vídeo-performance, além de ações em vivo.

³⁹ Sem dúvida esse crescimento, não somente de produção, mas principalmente de visibilidade e reconhecimento, se deve as políticas afirmativas, que colaboraram muito para o acesso da população negra no ensino superior, ampliando as possibilidades de aprendizado e formação dos mesmos, e também como resultado de persistente questionamento de artistas negros ante ao racismo existente no circuito e mercado das Artes Plásticas e Visuais.

⁴⁰ Cito aqui alguns nomes com ampla circulação e destaque no circuito de artes, sem deferência à amplitude de profissionais em atuação: Antônio Obá; Ayrson Heráclito; Dalton Paula; Geovanni Lima, do Espírito Santo; Janaina Barros; Juliana dos Santos; Jota Mombaça; Helô Sanvoy, que assim como Obá e Dalton Paula, é originário do Centro-Oeste; Luiz de Abreu; Lucimélia Romão; Maria Macêdo, artista de destaque da geração mais jovem do Cariri, interior do Ceará; Musa Michelle Mattiuzzi; Paulo Nazareth, artista natural de Governador Valadares, que fez sua carreira a partir de Santa Luzia, região metropolitana de Belo Horizonte; Rafael B. Queer; Renata Felinto; Rubiane Maia; Val Souza; Ventura Profana; Wagner Leite Viana e Waleff Dias, que juntamente com B. Queer, é um forte expoente da região Norte do Brasil. Para um mapeamento mais completo sugiro o acesso à plataforma *Projeto Afro*.

Figura 30. Performance *Borí*, de Ayrson Heráclito em execução na Pinacoteca de São Paulo. 2022.



Foto: Chris Ruffato

Figura 31. Dalton Paula em vídeo-performance *O batedor de bolsa*. 2011.



Foto: Mário Souza.

Figura 32. Performance *Super Zentai*, de Rafael BQueer. São Paulo, 2017.



Foto: Gustavo Damas.

Figura 33. Performance *Cura*, de Micaela Cyrino, em cena de filme *Deus Tem Aids*, de Fábio Leal e Gustavo Vinagre. 2021.



Foto: Vitrine Filmes/Divulgação.

Figura 34. Foto-performance *O poder da trava que ora*, de Ventura Profana. 2019.



Registro: Alex Oliveira

Aqui se faz imprescindível retornar ao objeto primordial desta pesquisa, a emoção da raiva, afim de apreendermos a conexão entre as obras que serão adiante analisadas, e sobretudo, ampliarmos o olhar sobre a enunciação trazida por essas ações.

Como previamente exposto, ainda que sua ocorrência seja tão usualmente desaprovada e coibida, a emoção da raiva é, inquestionavelmente, intrínseca a qualquer ser humano, contudo, para alguns sujeitos, sua ocorrência possivelmente permeia suas experiências cotidianas, motivada pelas particularidades das vivências às quais aquele sujeito é exposto. Para o sujeito marginalizado, aqui em particular o sujeito negro, o centro dessa investigação, tais experiências são rotineiramente duras, e a emoção da raiva irá surgir, sobretudo, como um reflexo, onde tais corpos reagem “à raiva da exclusão, do privilégio que não é questionado, das distorções raciais, do silêncio, dos maus-tratos, dos estereótipos, da postura defensiva, do mau julgamento” (Lorde, 2017, p.155), logo, se faz extremamente injusta a condenação da presença legítima da raiva advinda de tais sujeitos e a qualificação dessa emoção como uma espécie de “defeito” inato ao negro, quando, de fato, sua manifestação está em constante incitação na experiência cotidiana dos mesmos, e

mais ainda, o uso da condenação da raiva no sujeito negro instrumentalizada por parte do sujeito branco consiste em uma tática maliciosa e ignóbil de inversão de papéis para novamente encerrar o sujeito negro como representação do perigo, e o sujeito branco como inofensivo. Em oposição ao que sugere o senso comum, essa raiva necessita ser vivida e encarada, pois é a sua negação que se fará contraproducente, como assim afirma Audre Lorde:

Meu medo da raiva não me ensinou nada. O seu medo dessa raiva também não vai ensinar nada a você. [...] Quando damos as costas à raiva, damos as costas também ao aprendizado, declarando que vamos aceitar apenas os modelos já conhecidos, fatal e seguramente familiares. (Lorde, 2017. p.155 e 164)

As artes de performance referenciadas nessa pesquisa se movem em direção ao pensamento da filósofa estadunidense e o materializam de maneira contundente e assertiva, ao se colocarem diante dessa raiva e a apreenderem como um combustível, como uma força motora que irá impulsionar o movimento, a ação e possivelmente a transformação, como também defende Lorde:

Minha raiva e o seu medo dela são refletores dos quais podemos nos valer para o crescimento. [...] Usada com precisão, ela pode se tornar uma poderosa fonte de energia a serviço do progresso e da mudança. E, quando falo de mudança não me refiro a uma simples troca de papéis ou a uma redução temporária das tensões, nem à habilidade de sorrir ou se sentir bem. Estou falando de uma alteração radical na base dos pressupostos sobre os quais nossas vidas são construídas (Lorde, 2017, p.155 e 159).

É em busca dessa revolução radical que se constroem as ações aqui a serem relacionadas e analisadas. Nestes trabalhos há, acima de tudo, a recusa a esse medo da raiva. Tais trabalhos foram construídos de maneira a defrontar as limitações, a sevicia, o apagamento e a marginalização social colocadas ao corpo negro, e para tal, se elaboram como uma arte reagente, combativa e audaz, igualmente radical ao impacto imposto a ele nesse meio adverso à sua existência.

3.3 Ações para prantear e vencer o oblívio

“O Robocop do governo é frio, não sente pena
Só ódio e ri como a hiena
Ratatata, Fleury e sua gangue
Vão nadar numa piscina de sangue
Mas quem vai acreditar no meu depoimento?”

Mano Brown & Jocenir Prado⁴¹

⁴¹ Trecho da música *Diário de Um Detento*, sucesso do grupo de rap paulistano Racionais Mc's,

“Uau... queria ter feito esse trabalho!”. Confesso que esse foi o primeiro pensamento que passou pela minha cabeça quando me deparei com alguns registros da performance *Mil Litros de Preto – A Maré está cheia* (2019), de Lucimélia Romão⁴². O impacto que aquele trabalho exerceu sobre mim parecia um chute no peito, daqueles que tornam difícil respirar, tiram o fôlego, dão um nó na garganta. Não me entendam mal, não é que aquela imagem tenha me acarretado alguma satisfação. Foi exatamente o contrário. Era principalmente a compreensão e identificação de ver traduzida imagetivamente uma espécie de fúria denunciativa muito honesta, direta, a realidade ali nua e crua, quase como uma armadilha que torna impossível a evasiva àqueles que tanto se contorcem em desculpas esfarrapadas e absurdas na tentativa de relevar e desacreditar as queixas e protestos contra o racismo que cotidianamente nós, corpos negros caçados e massacrados pelo racismo, tanto expomos. Me senti automaticamente afetada com a bravura, e o que creio ser uma certa inquietação por parte de Romão, quanto a necessidade emergencial de externar os efeitos que essa realidade cruel tem sobre si. O racismo exclui, o racismo fere, o racismo mata, e o racismo apaga.

É principalmente contra esse apagamento, essa ação deliberada do Estado brasileiro e sua política de extinção, que se trata *Mil Litros de Preto – A maré está cheia* (2019), uma performance instalação criada pela artista no ano de 2019, e que vem sendo apresentada em diversos espaços do Brasil desde então. A maré, e a Maré, estão, em realidade, a transbordar, desde o Atlântico preenchido por corpos negros que em suas ondas foram levados a força, despejados ou mortos, até o Complexo da Maré, um gigantesco bairro da cidade do Rio de Janeiro ocupado desde o período colonial e que hoje abriga cerca de dezessete comunidades e em torno de 140 mil pessoas. A morte de Marcus Vinicius da Silva, que em junho de

composta por Mano Brown, vocalista do grupo, em parceria com Jocenir, ex-detento que narrou em textos e versos os relatos de sobreviventes ao Massacre do Carandiru, ocorrido em 02 de Outubro de 1992 na referida penitenciária, matando 111 detentos, e que é considerado até hoje um dos maiores massacres ocorridos no Brasil. Luiz Antônio Fleury Filho, citado no verso, era o então governador do Estado de São Paulo. Embora afirmasse não ter dado a ordem de invasão ao presídio, nunca respondeu criminalmente pelo ocorrido e foi apontado como o responsável pelo massacre.

⁴² Natural de Jacareí, no Estado de São Paulo, Lucimélia Romão é artista visual, dramaturga e performer, formada em 2013 no curso técnico em Teatro pelo Escola Municipal de Artes Maestro Fêgo Camargo em Taubaté/ SP, graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João Del Rey. É co-criadora dos grupos de performance Coletivo Pé3, do grupo de teatro Cia Mineira de Teatro e do Coletivo As Carolinas. Atualmente é pós-graduanda em Artes pela Universidade Federal de Pelotas-RS e graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia-BA e desenvolve trabalhos em performance e instalação com perspectiva sócio-política focada na denúncia da mortandade da população negra e o feminicídio.

2018 foi assassinado no referido complexo pela polícia, aos 14 anos de idade, enquanto se dirigia a escola, foi um dos marcadores que motivaram a obra, dando também origem ao seu nome. Mas o extermínio da população negra, em especial do contingente jovem, idade que segundo o Estatuto da Juventude⁴³ compreende aqueles entre os 15 e 29 anos, se alastra por todo o território nacional, reduzindo drasticamente as expectativas de vida do sujeito negro brasileiro. Segundo o Mapa da Violência do ano de 2014⁴⁴, um jovem negro é assassinado no Brasil a cada 23 minutos, sendo a maioria desses assassinatos praticados pelas forças do Estado.

Figura 35. Detalhe da performance Mil Litros de Preto – A maré está cheia. 2019.



Foto: Pablo Bernardo.

Motivada pela leitura da obra *O Genocídio do Negro Brasileiro: Processos de um racismo mascarado*, de Abdias Nascimento, Romão se mune substancialmente de dados concretos, como uma espécie de escudo contra as especulações e palpites contranitentes, para fundamentar sua ação, que em sua estreia na cidade

⁴³ O Estatuto da Juventude é a denominação dada à Lei nº 12.852, de 05 de agosto de 2013, e que dispõe sobre os direitos dos jovens, os princípios e diretrizes das políticas públicas de juventude e o Sistema Nacional de Juventude no Brasil.

⁴⁴ O Mapa da Violência consiste em uma série de estudos e pesquisas publicadas desde o ano de 1998, tendo como responsável o sociólogo Jacobo Waiselfisz, com apoio da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), Instituto Ayrton Senna e Faculdade Latino Americana de Ciências Sociais. O levantamento do ano de 2014 é o mais recente efetuado pela publicação quanto a periodicidade do assassinato da população jovem no Brasil.

de São João Del Rey, com a participação de mais duas performers convidadas, Josefa Ambrosia de Souza e Maria Lúcia de Souza, compreendeu 60 horas ininterruptas. Esse foi o tempo necessário para encher uma piscina de plástico de mil litros, despejando em seu interior a cada 25 minutos a quantidade de 07 litros de um líquido escuro, que dentro de inúmeros baldes pretos parece misterioso, mas ao ser manuseado pela artista e vertido dentro do receptáculo se torna inegável a alusão. Aquela água tingida artificialmente parece sangue, muito sangue.

De acordo com a pesquisa da artista durante a construção do trabalho, 07 a 09 litros é a quantidade média de sangue que um corpo humano tem. Dessa forma, podemos mensurar a quantidade de corpos negros que cabem naquela piscina, e que ali não são representados somente pela cor dos baldes utilizados. De maneira arguta a artista não dá chance ao negacionismo por parte do espectador, tornando evidente de quem seria aquele suposto “sangue” que inunda aquela piscina de plástico, um utensílio trivial e tão popular nas casas das crianças que vivenciaram a infância na década de '90, e que consistia, naquele período, na parca possibilidade de lazer e de frescor para a população pobre e periférica, em sua maioria negra, nos verões escaldantes ou curtos períodos de folgas escolares.

Figura 36. Detalhe da performance Mil Litros de Preto – A maré está cheia. 2019.

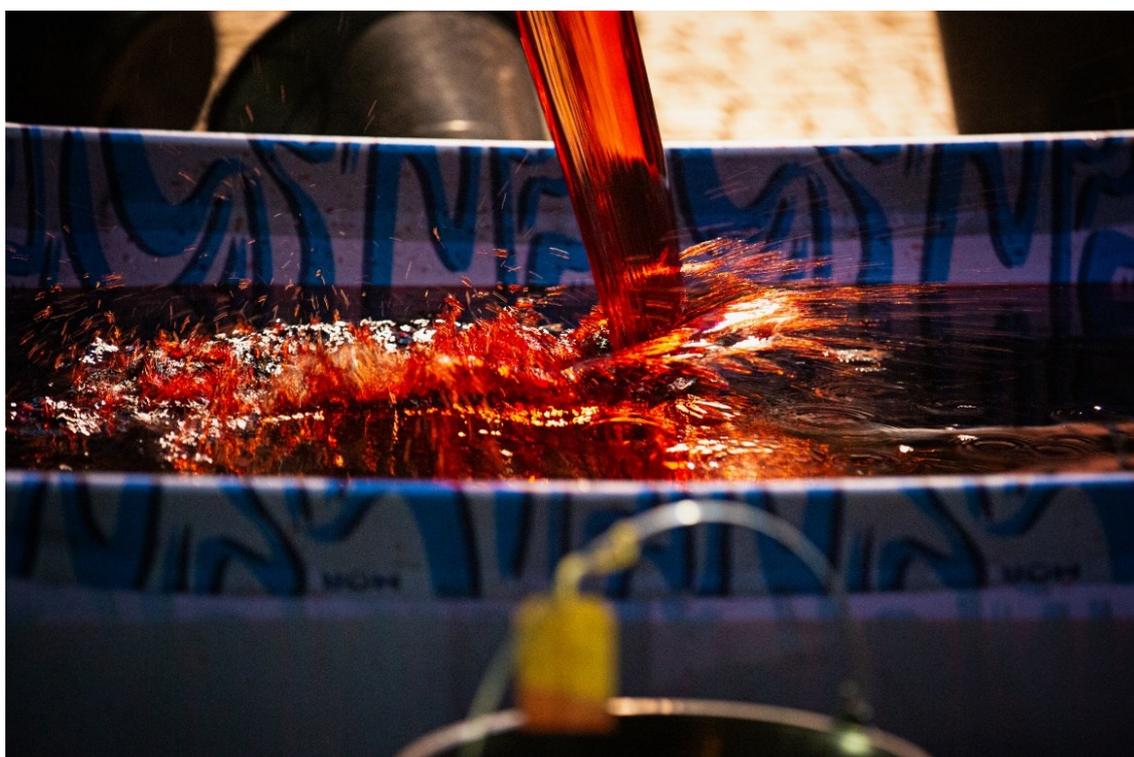


Foto: Pablo Bernardo.

Cada balde manuseado durante a performance é assinalado com uma etiqueta semelhante às utilizadas em necrotérios para a identificação do cadáver, no entanto, no trabalho de Romão as etiquetas trazem o nome, sexo, idade e causa da morte do sujeito representado por aquele recipiente, e que no contexto aqui questionado, a causa recorrente é o homicídio policial. A estratégia da artista em nomear cada corpo ali representado não é em vão, é um ato de cuidado, é a compreensão de que essa lembrança é extremamente necessária para impedir que esses assassinatos, corpos e vidas caiam no conveniente esquecimento exercido por nossa sociedade, e não se tornem somente mais um número nas estatísticas, e assim, partilhando desse entendimento de Romão, também tenho buscado essa convocação memorial em uma de minhas performances, de nome *Brado*, em que venho realizando desde o ano de 2018, como uma forma de luta contra a eliminação física e também simbólica de sujeitos obliterados pela violência do Estado.

Em *Brado*, nome esse que nasce exatamente dessa ânsia de bradar a plenos pulmões a angústia diante da perda constante de nossos pares, enquanto caminho pelo espaço distribuo ao público presente 111 rosas vermelhas, ao mesmo tempo em que vou bradando da maneira o mais estridente possível os nomes de várias pessoas negras mortas no Brasil de forma violenta, seja em chacinas e operações empreendidas pela força policial, ou em casos suspeitos, como o assassinato da vereadora Marielle Franco e seu motorista Anderson Gomes.

Figura 37. Realização de Brado no evento AfroPerformaCidades. Rio de Janeiro. 2018.



Foto: George Magaraia.

Figura 38. Performance Brado no Sesc Venda Nova. Belo Horizonte. 2022.



Foto: Patrick Arley.

O número não é aleatório, assim como os objetos e ações adotadas por Romão em sua performance, onde a artista também indaga qual é a razão de tantos

tiros disparados numerosas vezes contra um único corpo se “o primeiro tiro fere, o segundo causa dificuldade de respirar e o terceiro mata! Então para que serve o quarto? O quinto? O sexto? O sétimo? O oitavo? O nono? E o décimo tiro?” (Romão, 2021).

Casos como o ocorrido em novembro de 2015 no bairro de Costa Barros, zona norte da cidade do Rio de Janeiro, onde cinco jovens⁴⁵ tiveram alvejado 111 vezes o carro em que estavam, ou como outro episódio mais recente ocorrido no ano de 2019, e que ficou conhecido como “o caso dos 80 tiros ‘por engano’” – sendo mais tarde apurado que o total de tiros disparados superavam o número de 257 – em que o músico Evaldo Rosa dos Santos e o catador de material reciclado Luciano Macedo foram fuzilados por 80 tiros efetuados por militares do exército na região de Guadalupe, também zona norte do Rio, demonstram não somente o desdém exercido no Brasil quanto as vidas negras, mas também o anseio deliberado do Estado pela barbárie, pela eliminação dessas existências adotando os meios mais tirânicos e penosos que estão ao seu alcance.

Este cenário de extermínio se constitui em uma “tática de guerra travada contra um povo que nunca teve direitos e condições de lutar de igual para igual” (2023), como mencionado pela própria artista Lucimélia Romão. Através desta tática, que se estende desde a escravidão, o Estado demonstra o exercício da necropolítica em seu máximo. Para esse Estado criado, pensado e comandado por e para a hegemonia, não basta somente a efetivação do extermínio físico e a manutenção da população negra em condições inumanas. É necessário reafirmar sua soberania através da intimidação e terror constantes, objetivando, desse modo, a perpetuação do controle, o desencorajar da fúria, da revolta e reação do oprimido. No entanto, através da arte, e aqui em especial, a arte de performance, essa investida se revela insuficiente.

Em ambos os trabalhos, *Brado* (2018) e *Mil litros de preto – A maré está cheia* (2019), os recursos sonoros também atuam como um elemento significativo que potencializam a imagem. Enquanto em *Brado* (2018) minha voz luta para sobrepor os sons de batidas de coração que ecoam ao fundo, e, de tempos em tempos são

⁴⁵ Eram eles Roberto de Souza Penha, de 16 anos, que havia convidado os amigos para comemorar seu primeiro salário no novo emprego como ajudante de supermercado; Wilton Esteves Domingos Júnior, 20 anos; Wesley Castro Rodrigues, 25 anos; Cleiton Corrêa de Souza, 18 anos, e Carlos Eduardo Silva de Souza, de 16 anos.

interrompidos por sons de tiros de distintos calibres, momento esse em que me silencio e interrompo minha respiração até que os tiros se cessem, em *Mil litros de preto – A Maré está cheia* (2019) Romão evidencia continuamente ao espectador quem é o responsável por aquela mortandade ali retratada. Sirenes de viaturas policiais, helicópteros e o estampido dos tiros ora fazem coro, ora rivalizam com a constante cantilena entoada pela artista: Wanderson Santos, sexo masculino, 15 anos, homicídio policial; Rodrigo Alexandre da Silva Serrano, sexo masculino, 26 anos, homicídio policial; Wilton Esteves Domingos Junior, homicídio policial; Ana Paula Gonzaga dos Santos, sexo feminino, 20 anos, homicídio policial; Roberto de Souza Penha, sexo masculino, 16 anos, homicídio policial... e assim se segue uma extensa lista de nomes, que em virtude do estereótipo do “homem negro ameaçador” tão enraizado socialmente e aqui supracitado, não coincidentemente, são em sua maioria do sexo masculino.

A sequela causada pela morte dessas pessoas, de modo algum, se perfaz como execução individual, dado que suas consequências permanecem como estilhaços nas relações desses sujeitos. Em 2016, apenas oito meses após o assassinato de seu filho Roberto, vítima da chacina em Costa Barros, Jozelita de Souza também faleceu em decorrência da depressão ocasionada por sua perda precoce, e que teve seu estado de saúde agravado após a notícia da soltura, através de um habeas corpus, dos policiais causadores do morticínio. Igualmente desolados com essa notícia, poucos dias após a liberação dos policiais, Adriana Pires e Carlos Henrique da Silva, os pais de Carlos Eduardo, outra vítima de Costa Barros, tentaram o suicídio, tamanho o desalento que sofriam. Depois do óbito das vítimas, sempre há uma família, filhas, cônjuges, irmãs, mães que ficam a lamentar a perda desse ente querido.

Como forma de refletir mais amplamente sobre essa realidade, em outubro de 2019 Lucimélia Romão realizou *Mil litros de preto – O largo está cheio*, no Largo da Batata, em São Paulo, região essa que carrega em si outra antiga história de extermínio de povos marginalizados no Brasil, tendo sido no início do século XVI moradia do povo indígena guaianás, e mais tarde, abrigo de diversos quilombos de escravizados fugidos. Para essa ocasião se juntaram à artista duas performers convidadas através de chamamento público, uma tia, uma prima, e a mãe da artista, que já a acompanha desde a primeira vez, quando a ação durou pouco mais de dois

dias, e que, sem sua presença, talvez a ação não teria sido bem-sucedida. Em conversa com a Ponte,

Lucimélia conta que repetiu o mesmo ato, de lançar baldes com água vermelha em uma piscina a cada 25 minutos, durante 60 horas. 'No final do segundo dia, eu comecei a ter dificuldade para levantar. Porque a cada 25 minutos, eu virava um balde na piscina para encher uma piscina de mil litros. A minha mãe que estava me assistindo começou a olhar no relógio e me acordar minutos antes de dar 25 minutos. Dessa forma eu conseguia me preparar, soava o alarme eu ia lá e jogava o balde e, assim, consegui terminar a performance. Ficou difícil fazer a ação sem ela. E comecei a perceber que não dava pra fazer isso sem mãe'. (Cruz, 2019)

Por esse motivo, reafirmando a importância das mães nesse trabalho e nessa luta, a artista também convidou cerca de 30 mães participantes do movimento Mães de Maio, que foi fundado por Débora Maria Silva, como uma reação frente a violência do Estado, no que ficou conhecido como Crimes de Maio. Entre os dias 12 e 20 de Maio de 2006 foi operada no Estado de São Paulo a maior chacina já ocorrida no país, onde ao menos 564 pessoas foram mortas, e ao que aponta um levantamento realizado pela Universidade de Harvard, a maioria dos casos indica participação de policiais, que agiram como represália contra supostos ataques realizados pela facção Primeiro Comando da Capital, o PCC (Brito, 2016). Esta oportunidade foi para estas mães mais uma vez um momento marcante de velar aqueles que se foram, terem suas vozes ouvidas, e principalmente, se erguer em resiliência e confronto.

Com uma configuração distinta das demais apresentações, neste cenário a instalação contemplou a utilização de uma piscina com capacidade para 7 mil litros, e mil baldes, que dispostos ao longo de 750 m² no espaço da praça, obedeciam uma distribuição propositalmente alusiva ao rigor das formações militares de combate, e observando com maior atenção, era possível também notar o formato de uma suástica que contornava o reservatório. A ação é aberta com uma fala de Débora Silva, que traz um relato emocionado e contundente acerca da angústia lancinante de se perder um filho para a violência do Estado:

'Levaram nossos filhos, pais, avós e bisavós. Tudo no mesmo dia que insiste em não acabar. É a mão do 'capitão do mato' que está atrás do homem fardado. Nossos filhos não viraram monumento, nem nome de rua. Nós carregamos eles na nossa barriga. Como ousam negar a sepultura dos nossos? Não podemos ter medo da bala, nem do açoite. Mas lembrem: se que eles morreram como filho, irmão, pais e avós, não deixem que meu grito se transforme numa palavra muda. Nossos mortos têm voz, têm mãe', falou Débora. (Cruz, 2019)

Após a declaração as mães se posicionam ao redor da piscina, e juntas leem as etiquetas-corpos que identificam cada balde, enquanto derramam ali a água rubra que uma vez foi alguém. Entre o ruído e alarmes bélicos essas mulheres se revezam na cantiga do excluir os nomes e no verter a água até que a piscina esteja completamente cheia, e os baldes, tombados ao chão, como os corpos das vidas que ali simbolicamente jazem.

Figura 39. Montagem da instalação no Largo da Batata. 2019.

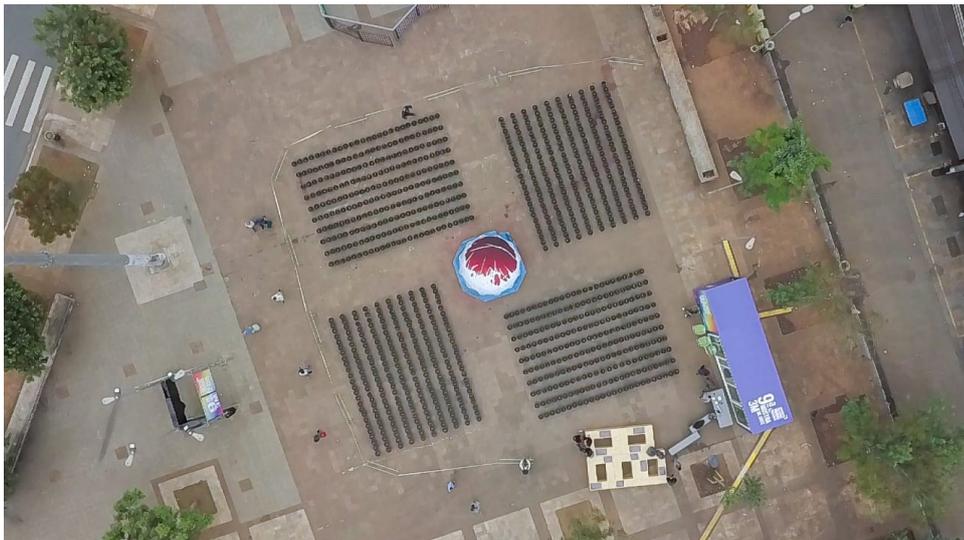


Foto: Glauco Rossi

Figura 40. Realização da performance Mil litros de preto - O largo está cheio. 2019.



Foto: Renan Omura.

Figura 41. Performance Mil litros de preto - O largo está cheio. 2019.



Foto: Glauco Rossi

Com razão, aqui o espaço público atua na ação como um elemento agregador de sentido ao evidenciar ao espectador e transeuntes aquilo que está diante de seus olhos, descortinado no tecido social brasileiro, mas é demasiado evitado por aqueles que por não se constituírem como os alvos primordiais de tal brutalidade, coadunam com a mesma através da negligência e descaso ante a realidade do *Outro*. Sobre a escolha da rua como o fazer poético, Gustavo Melo Cerqueira pontua ser esse um espaço de significativa “implicação política e estética”, pois este espaço é em si violento ao corpo negro, uma vez que o mesmo é ali entendido como suspeito – no caso do sujeito masculino – ou disponível, no caso do corpo feminino – sendo assim, ao invocar esse cenário como base para a discussão, se promove o envolvimento e possível identificação do público presente (2016, p. 85). Irrupendo como uma imagem a princípio curiosa, dado que ali se faz como um rasgo imprevisto no ir e vir cotidiano, a performance-instalação de Romão é profundamente impactante para que possa ser ignorada, e atrai o público passante, forçando-o a encarar aquilo que por muitas vezes dói reconhecer, que é a perversidade e letalidade nefasta do racismo.

Ainda que traga em seu trabalho um diálogo denso, repleto de narrativas, referências e dados inegáveis que corroboram a severidade do conteúdo abordado

por sua ação, Romão afirma receber respostas um tanto díspares, algumas até mesmo surpreendentes, no tocante ao efeito que o mesmo gera naquele que com ele se depara. Ocasionalmente a artista é contraposta por alguns espectadores que parecem se apegar a dúvida, a questionando sobre a veracidade dos assassinatos, ou até mesmo, demonstram o desejo sádico de que esta ação seja ainda mais cruel, sugerindo que a mesma se alimente durante a ação com os pratos preferidos dos sujeitos assassinados e cozidos por suas próprias mãos enlutadas, ou que a artista adentre a piscina ao final da ação e se banhe nessa “piscina de sangue”⁴⁶. Em adição, há também aqueles que se emocionam intensamente, e não raro, a obra arranca lágrimas de parte do público. Como a própria artista revela sobre as diversas experiências de troca com o público (Romão, 2023), não são incomuns as demonstrações de perplexidade ao processarem as informações ali acessadas e partilhadas, especialmente as advindas do público infantil, que se impressiona ao ver nas etiquetas alguns nomes semelhantes aos seus, se questionando se poderiam ser mais uma delas, e ao compreenderem que algumas das vítimas não chegaram sequer a alcançarem idades semelhantes às suas.

Conforme afirma Diana Taylor, a performance que atua também como uma forma de protesto permite o enfretamento tanto do trauma individual, como o coletivo, agindo como uma espécie de denúncia política, fazendo com que o “ouvinte passe a ser um participante e coproprietário do acontecimento traumático” (2013, p. 235). Inquestionavelmente, a performance de Lucimélia Romão provoca um deslocamento agudo no espectador, o envolvendo sem possibilidade de rejeição da realidade ou sem brechas a alegação de desconhecimento dos fatos, o introduz pontualmente no interior da discussão, lhe incutindo o abalo preciso e tão necessário para que o mesmo não mais se resigne ou se mantenha confortável ante a hecatombe iminente que impera ao seu redor. A partir dali ele não é mais um mero espectador, ele se torna inevitavelmente uma testemunha ativa.

Na ação de Lucimélia Romão a artista mobiliza a violência como uma exposição crítica e sem disfarces da brutalidade extrema daqueles que sistematicamente a operacionalizam contra corpos que por força desse mesmo sistema são mantidos indefensos no campo de batalha. Logo, se colocando em

⁴⁶ Relatos compartilhados pela artista Lucimélia Romão através de entrevista realizada por e-mail. Disponível no endereço: <https://drive.google.com/file/d/1XFN2TzluejsVZ2y3GFZrXGYcZg7SNtsz/view?usp=sharing>

confronto a essa posição de desamparo na qual são colocados os corpos marginalizados socialmente, que a artista Jota Mombaça propõe, através de sua poética, as únicas ações possíveis diante dessa guerra que tem se mostrado inevitável, que são o autocuidado, se municiar, e sempre que possível, contra-atacar.

3.4 A gente combinamos de não morrer - A gestualidade radical de Jota Mombaça como revide poético

Jota Mombaça, Mostra Errátik ou Mc K-trina, como também é conhecida, é uma escritora e artista visual que define a si mesma como “uma bicha não binária, nascida e criada no nordeste do Brasil”. Com seu corpo gordo, de epiderme parda e desobediente de gênero, afronta a imposição da idealização de universalidade branca cisgênero e heteronormativa. Em sua arte, suas performances e textos, ela descortina sobre as relações de monstruosidade e humanidade, a permanência dos corpos *kuir*⁴⁷ em uma sociedade que persegue sujeitos marginalizados de modo incessante e letal, e fundamentalmente, forja táticas de fuga e resiliência anticolonial.

Em *A gente combinamos de não morrer* (2018)⁴⁸, trabalho este apresentado em algumas ocasiões no Brasil, e em países como Espanha e Alemanha, a artista alude diretamente a obra homônima da escritora mineira Conceição Evaristo, cujo trabalho, segundo a artista, é uma espécie de “documento histórico, ainda que ficcional, que abarca de maneira sensível, poética, contundente e brutal os efeitos somáticos, psíquicos, emocionais e subjetivos do que sobra após a escravidão no Brasil” (Mombaça, 2018). E acompanhando não somente este trabalho, mas vários de seus outros trabalhos e textos, compreendemos a ânsia da artista por tratar desse trauma que é a marca colonial, não somente no Brasil, como em qualquer outro território assolado ou amparado por essa mácula histórica. O que sobra após a escravidão e a colonização é uma sociedade onde corpos como o da artista estão sempre em risco, são perseguidos e eliminados, logo, cabe aos mesmos “fazer um combinado ao avesso”, o de viver, priorizar o cuidado de si, de aprender como opera

⁴⁷ Do inglês *queer*, aqui é referenciado como enunciado pela própria artista. A escrita diferenciada, pode ser usada também *kuir*, visa “desapropriá-lo de sua branquitude colonial”. Fonte: Dicionário Alice.

⁴⁸ Compondo a programação do Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, a performance supracitada foi apresentada no Centro Cultural da UFMG, no mesmo ano, ocasião em que acompanhei o referido trabalho presencialmente.

essa violência genocida promovida pelo Estado e pela necropolítica, e elaborar táticas de organização que permitam sobreviver a essa violência. Para tal, a artista propõe um projeto de “redistribuição da violência”, que em suas palavras, trata de “um gesto de confronto, mas também de autocuidado. Não tem nada a ver com declarar uma guerra. Trata-se de afiar a lâmina para habitar uma guerra que foi declarada a nossa revelia, uma guerra estruturante da paz desde mundo, e feita contra nós” (Mombaça, 2016). A construção de um arsenal, seja ele gestual, corporal, ou instrumental, esse ato de “afiar a lâmina”, é precisamente o que a artista evoca nesta performance.

Figura 42. Performance realizada em colaboração com outras artistas. 2019.



Foto: Darwin Marinho. Fonte: Blog de Arte.

No espaço de celebração da performance vemos, ao chão, um tecido branco estendido em frente à mesa em que mais tarde se posiciona a artista. A cada ação esse tecido se renova e apresenta diferentes escrituras, ou nomes como o de Marielle Franco, Matheusa⁴⁹, Gisberta⁵⁰, entre vários outros que evocam a

⁴⁹ Matheusa, que se identificava como uma pessoa transexual não binária, foi uma estudante de Artes Visuais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, de 21 anos, assassinada no ano de 2018. Seu desaparecimento se deu no dia 29 de abril, após deixar uma festa no bairro do Encantado, a aproximadamente 2 km da comunidade Morro do 18, onde, em uma espécie de surto a estudante adentrou proferindo frases desconexas e totalmente nua. Ali foi capturada por traficantes, julgada e condenada pelo dito “tribunal do crime”. Após uma semana de seu desaparecimento as investigações

lembrança de mulheres racializadas ou dissidentes da heterocisnormatividade que tiveram suas vidas encerradas de forma atroz. Disposto sobre a mesa há um recipiente de plástico, uma grande quantidade de garrafas de vidro transparente, alguns rolos e inúmeros pedaços de cadarços na cor vermelha, e vários fragmentos de galhos de árvores, de distintos formatos, tamanhos e espessuras, revelando a natureza rudimentar da origem desses objetos, mas que exatamente por sua trivialidade, são também de fácil alcance e acessibilidade a qualquer sujeito, mesmo aquele mais desprovido de capital monetário. Ao lado da artista vemos também um microfone, que se mantém posicionado em direção ao recipiente a sua frente.

Figura 43. Performance *A gente combinamos de não morrer*. Lisboa, 2018.



Foto: José Frade. Fonte: Galerias Municipais.

concluíram que seu assassinato se deu após a mesma tentar retirar um fuzil das mãos de um dos traficantes que tentava executá-la. Seus restos mortais nunca foram encontrados.

⁵⁰ Gisberta Salce Júnior foi uma mulher trans, imigrante brasileira, soropositiva, profissional do sexo, e que vivia em situação de vulnerabilidade social na cidade de Porto, em Portugal. No ano de 2006, Gisberta se abrigava em um edifício abandonado na cidade, e, a partir de 15 de fevereiro do mesmo ano, passou a ser mantida cativa nesse espaço, onde foi sistematicamente agredida e violada sexualmente por um grupo de 14 adolescentes, com idades entre 12 e 16 anos. Após cerca de seis dias de agressões, seu corpo foi jogado ainda com vida em um poço, onde a mesma morreu por afogamento no dia 22 de fevereiro. O assassinato de Gisberta se tornou um marco no país, dando origem a leis para a promoção de igualdade de gênero e proteção à população LGBTQIAP+ em Portugal. Até hoje seu nome é lembrado e evocado em diversas manifestações artísticas e culturais, e a mesma se tornou um símbolo da luta LGBTQIAP+ no referido país.

Ao adentrar o espaço a artista cobre suas mãos com cuidado vestindo um par de luvas grossas devidamente elaboradas para atividades laborais intensas e de alto risco, e em uma de suas mãos ela segura um martelo pesado. De modo amplificado podemos ouvir quando a artista golpeia dentro do recipiente as garrafas antes empilhadas sobre a mesa, e o retinir agudo dos estilhaços de vidro na medida em que ela revira os destroços e seleciona os fragmentos mais pontiagudos e possivelmente lesivos. Cuidadosamente a artista encaixa um caco de vidro em um pedaço de galho, e ata-os com o fio vermelho, construindo assim uma espécie de arma rústica, porém, certamente intimidante e apta a golpear.

Figura 44. Detalhe de performance *A gente combinamos de não morrer*. 2018.



Foto: Divulgação KADIST.

Figura 45. Performance *A gente combinamos de não morrer*. Lisboa, 2018.



Foto: José Frade. Fonte: Galerias Municipais.

A muito o direito ao próprio resguardo, a se defender, do autocuidado e segurança é uma prerrogativa concedida aos nobres e aos “senhores”, pois o princípio basilar do processo colonizador, é de total eliminação do sujeito escravizado ou nativo como ser humano, como menciona Elsa Dorlin:

Ao longo de todo o período escravista, o desarmamento dos escravizados foi acompanhado de uma verdadeira disciplinarização dos corpos para mantê-los indefesos. [...] A ordem colonial instituiu um desarmamento sistemático de escravizados, indígenas e subalternos, em benefício de uma minoria branca que gozava de um direito permanente e absoluto de portar armas e usá-las impunemente; os “antigos” direitos de preservação e jurisdição foram retraduzidos em um conjunto de regras de exceção que concediam aos colonos um direito de polícia e de justiça semelhante ao de desarmar certos indivíduos para torna-los *em si* “matáveis” e “condenáveis”. (Dorlin, 2020, P.45 e 49. Grifos da autora)

Ao ser privado do direito ao resguardo de si, e basicamente, ao acesso a qualquer instrumento em favor de sua própria proteção, o que resta à disposição desse sujeito?

Ainda que aparentemente diminuta ou frágil diante do poderio de uma arma de fogo, por exemplo, o que aos olhos de alguns pode parecer uma mera “gambiarra”, alcança outra dimensão ao ser empunhada por aquele ao qual restou

apenas o seu corpo vulnerável como “armadura”. As armas forjadas pela artista na ação não pretendem primordialmente afirmar uma faculdade mortífera, mas sim comunicar o preparo para o combate, enviar uma notória declaração ao seu opressor: - Este corpo não está entregue!!!

De arma em punho, a artista ergue o objeto e o direciona ao público. Pouco a pouco o braço rijo, suportado com tenacidade e que sustenta aquela arma como um prolongamento de seu corpo, se movimenta percorrendo o recinto e mirando cada ser presente no ambiente. Seu olhar acompanha a digressão da faca e vai de encontro ao espectador. É objetivo, direto, indagador. Silenciosamente, tendo apenas o corpo como enunciador, confronta e intima o outro a questionar a si mesmo sobre qual é o seu papel nessa seara de privilégios para uns poucos, e mortandade para tantos outros.

Figura 46. Jota Mombaça em performance. 2018.



Foto: Taylla de Paula. Fonte: O Tempo.

Conforme dossiê realizado no ano de 2022 pelo Observatório de Mortes e Violências LGBTI+ no Brasil, o país é o território com mais mortes desta população no mundo, totalizando uma média de 273 casos naquele ano, sendo 228 assassinatos, 30 suicídios e 15 outras causas (Fraga *et al.*, 2023). No tocante a

interseccionalidade entre dissidência sexual e de gênero e raça, foi observado que entre os homens gays houve predomínio de morte entre as pessoas brancas (42), em comparação às pretas e pardas (27). Já considerando as travestis e mulheres transexuais, as mortes de pessoas pretas e pardas supera a de pessoas brancas, perfazendo 58 do primeiro grupo, e 46 no segundo. Ciente da iminência dessa aniquilação dos corpos dissidentes, a artista reitera a vulnerabilidade em que seu corpo e de pessoas como ela estão sujeitas: “risco eu corro quando vou à padaria. Ando na rua e as pessoas já me olham porque sou gorda, trans, racializada.” (Mombaça, 2020).

É essa realidade que podemos entreouvir nos passos pesados da artista, ao observarmos enquanto incansavelmente ela se desloca até o tecido e posiciona aquela arma junto a um dos nomes escritos ali. Essa ação se repete uma vez mais, e novamente, num movimento incessante até esgotar todas as garrafas, e até que aquela bandeira pousada ao chão esteja devidamente preenchida, como se cada vida ali representada fosse de algum modo guardada, protegida e presentificada. O ir e vir são a preparação para a reunião e levante de uma legião de corpos combatentes, seja em matéria, ou em memória.

Esta performance, que não se configura como um trabalho encerrado e está em constante construção, é geralmente realizada em colaboração com outras artistas, tais como Musa Michelle Mattiuzzi, Cíntia Guedes, Ana Giza, Adrielle Rezende, João Nin e Paulet Lindacelva. Próximo à mesa em que se localiza a artista está posicionado outro microfone, e, em simultâneo a ação repetida continuamente por Jota Mombaça, uma artista colaboradora lê excertos de livros, escritos teóricos, ficção e poesia que ora explanam a violência institucionalizada, o genocídio e as relações de poder implicadas nas tentativas de fazer oposição a esse sistema, ora revelam as estratégias de resistência, de entrenchamento e de luta empreendidas em prol não só da sobrevivência, mas da liberdade e direito a uma existência digna.

Figura 47. Detalhe da obra *A gente combinamos de não morrer*. Lisboa, 2018.

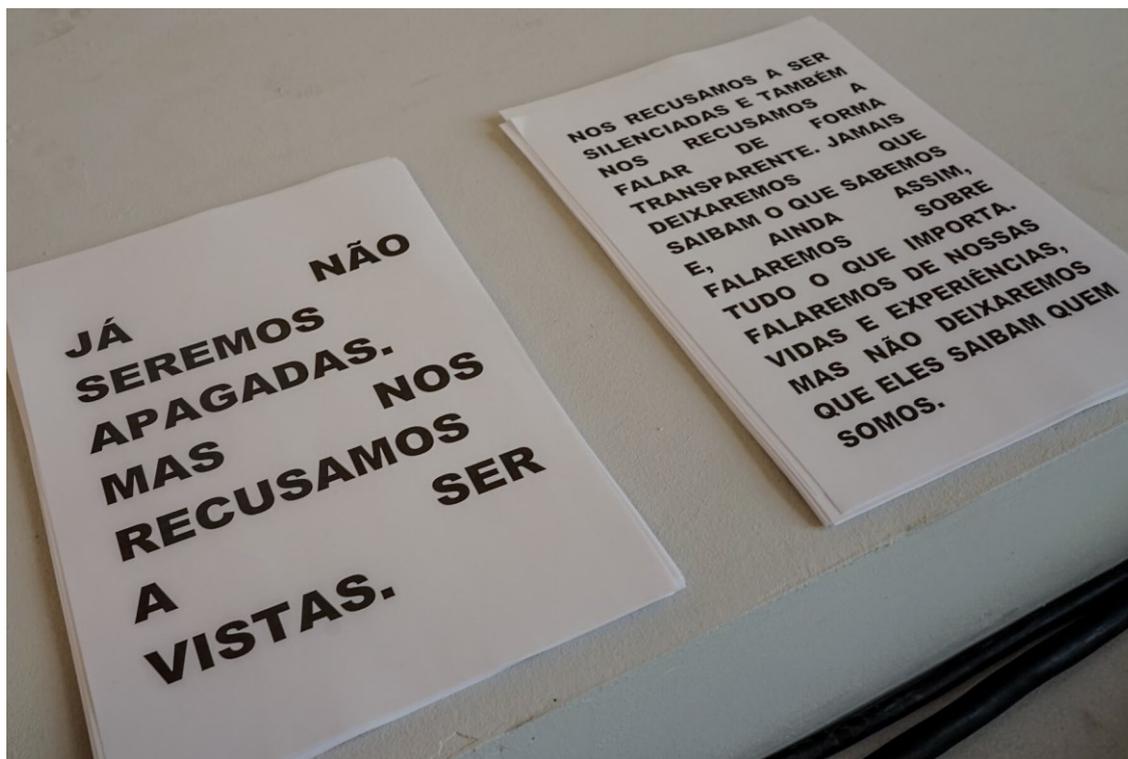


Foto: José Frade. Fonte: Galerias Municipais.

Os gestos empunhados pela artista e as palavras evocadas durante a ação não devem ser confundidos como algum tipo de intimidação ou o convite à uma batalha frívola ou descabida. Estes gestos, o corpo que se insere desobediente e aguerrido a peitar a crueldade, a omissão e cumplicidade massacrante do Estado a ele imputadas, exerce a mais possível alternativa que lhe resta, a de projetar-se insubmisso e indômito de encontro ao inevitável, à uma guerra “aberta contra a nossa existência e que a única forma de sobreviver a ela é lutar ativamente pela vida”. (Mombaça, 2016, p. 14).

A gente combinamos de não morrer (2018) realiza simultaneamente um duplo exercício, de responsabilização e convocatória, transferindo ao espectador a obrigatoriedade de um autoexame e demandando do mesmo a identificação e posicionamento de seu lugar nessa trincheira. Aos negligentes, é um alerta da mais vívida perturbação que os aguarda no campo de batalha. Aos corpos marginalizados é um chamado premente a emergência da insurreição.

4 ARTE COMO REFAZIMENTO, COMO ELABORAÇÃO DO CORPO COMBATE E DE CATARSE POÉTICA

“Nós não escrevemos para adormecer os da casa-grande, pelo contrário, é para acordá-los de seus sonos injustos”

Conceição Evaristo⁵¹

Creio que não poderia iniciar essa terceira, e última parte dessa investigação, sem recorrer as palavras providenciais de minha conterrânea, a escritora mineira Conceição Evaristo, belo-horizontina, assim como eu. A partir daqui, com todo o respeito, peço licença, e me empresto de sua prática e de seu conceito de escrevivência, para grafar e narrar parte destes últimos 14 anos de experiência na arte de performance a partir de meu olhar, de minhas memórias, e, principalmente, do meu corpo. Chamo as palavras de Evaristo acima citadas de providenciais, pois dificilmente poderia falar do trabalho que tenho realizado na última década usando uma expressão muito distinta, e sinto que essa fala o sintetiza de maneira precisa, em especial, como resposta às pessoas que ele tanto incomoda. Salvo pessoas negras, corpos dissidentes e marginalizados socialmente, que assim como eu, sentem na pele as vivências que são estampadas imagetivamente em meu trabalho, não lamento dizer que a intenção, aqui, é essa. É incomodar mesmo! Sempre que tenho oportunidade de falar de meu trabalho, faço questão de ressaltar que o desconforto faz parte de minhas ações pois o que vivencio não é confortável.

O racismo não é suave. As opressões – tanto advindas do racismo individualmente ou na encruzilhada entre gênero, sexualidade e classe – as quais os corpos como o meu são submetidos, não são exercidas, muito menos sentidas, suavemente. Violência é violência, seja ela com consequências fatais ou não, seja física, psicológica, macro, ou até mesmo as que muitas vezes são classificadas como “micro agressão”, ou, ainda, como muitas vezes os racistas afirmam para justificar suas ações, “sem intenção”. A “falta de intenção” não torna o racismo menos violento, e principalmente, não ameniza suas sequelas, que são, sem dúvida, profundas e dolorosas.

Como mencionado na introdução desse texto, sou uma mulher nascida na década de '80, um período que comparado aos dias de hoje era muito mais restrito

⁵¹ Entrevista concedida por Conceição Evaristo no programa Estação Plural, da TV Brasil, em 08 de jun. 2017.

quanto ao acesso e compartilhamento de informações, à liberdade de produção e inserção nos meios midiáticos, e, nascida em um seio familiar cristão quase que totalmente apartado das discussões em torno das questões de raça, foi necessário um longo processo para que me fosse possível encontrar ferramentas para lidar com o racismo o qual vivenciei, e ainda vivencio. Em verdade, foi um processo trabalhoso até mesmo aprender a identificar a existência do racismo em suas mais diversas facetas, particularmente aquelas em que ele acontece de formas “sutis”, endereçado a nós através de ações camufladas em curiosidade como quando nos perguntam: “Que cabelo diferente, posso pegar? Como você faz pra lavar?”, ao se referirem às nossas tranças; ou nos pretensos elogios, do tipo “você é uma ‘negra’ bonita”, que fazem questão de destacar um diferencial em nossa existência. Não sou uma pessoa bonita, ou uma mulher bonita, eu sou uma *negra* bonita, como se a beleza, nesse caso, fosse alguma espécie de evento excepcional para alguém como eu.

Somente já adulta fui capaz de nomear diversas situações das quais já havia sido submetida desde a infância, como por exemplo, quando aos 5 anos de idade, durante uma atividade na extinta Escola Estadual Euvaldo Lodi⁵², onde cumpri o 1º Período do pré-escolar, vi duas colegas de classe se afastarem de mim puxando suas cadeiras apressadamente no sentido oposto ao meu, com um olhar assustado no rosto, quando eu então tentava me aproximar na intenção de formarmos um grupo de atividade, como sugerido pela professora. Após visualizar a cena a professora interviu as convencendo a não se afastarem. Não tenho lembranças dos detalhes, nem do que veio depois. Mas aquela cena, e a confusão que ficou em minha mente, me perguntando o quê será que eu havia feito para que alguém olhasse para mim daquela forma e tivesse tanto medo de mim, nunca saiu da minha cabeça.

Outro episódio memorável de minha infância se deu no ano seguinte, quando fiz o 2º ano em uma pequena escola privada que ficava próxima de minha casa, e onde eu era a única criança preta de minha turma. Em meados de maio, quando

⁵² Criada no ano de 1953 por demanda da comunidade, então com o nome de Escola Euvaldo Lodi, vindo a se chamar Escola Estadual Euvaldo Lodi a partir de 1982 quando o Estado de Minas Gerais assumiu sua administração. No ano de 2008 a escola foi municipalizada, passando a ser denominada UMEI Santa Cruz (Unidade Municipal de Ensino Infantil Santa Cruz), e posteriormente foi transformada em EMEI Santa Cruz (Escola Municipal de Educação Infantil), conforme lei 11.132 sancionada pelo então prefeito Alexandre Kalil, nomenclatura esta que permanece até a presente data.

fomos iniciar os ensaios para a apresentação de quadrilha na Festa Junina, não fui escolhida por nenhum colega de classe como um possível par para a dança. De fato, o acontecido não me pareceu absurdo naquele momento, pois por ser muito tímida naquela época, eu simplesmente considerei que eu não havia sido rápida o suficiente para tomar a iniciativa da escolha, e, portanto, apenas havia sobrado sem par. A situação mudou completamente de perspectiva ao constatar que havia outro colega de classe desacompanhado, olhei em sua direção esperando um movimento, pois, para mim parecia óbvio que seríamos o par um do outro. Todavia, quando a professora, que também havia presumido o mesmo, sugeriu que esse colega segurasse minha mão, ele se negou. Diante da insistência da professora, ele então começou a chorar copiosamente na frente de toda a turma, demonstrando seu intenso desagrado com o que parecia ser a falta de opção quanto a me ter como companhia para uma dança que com certeza não duraria 20 minutos. Esta é outra situação da qual apaguei os detalhes sucessivos. Não sei como ele foi convencido, apenas me recordo que no dia da festa eu dancei constrangida, com uma pessoa nitidamente insatisfeita ao meu lado.

Hoje já não consigo me lembrar de quantas vezes li ou ouvi relatos semelhantes vindo de outras pessoas negras acerca de suas experiências em período escolar. Quando a hostilidade não parte dos colegas de classe, vez ou outra ela parte de docentes, coordenação, ou outros funcionários, que comumente fazem “vista grossa” diante do racismo cotidiano que enfrentamos nesse ambiente. E foi também na escola, quando cursava o ensino médio, mais precisamente, no Instituto Municipal de Administração e Ciências Contábeis (IMACO), onde vivenciei uma das situações mais humilhantes de que tenho recordação.

Por volta dos 12 anos, inspirada por uma colega de classe que mantinha seus cabelos crespos e num corte bem curtinho, decidi por também deixar meus fios crescerem sem nenhuma química, após 6 anos de alisamento capilar. Consegui mantê-los assim por quase um ano, porém, quando já formava um pequeno volume, se tornando um pouco mais exigente de cuidados, fui obrigada por minha mãe a alisá-los novamente, afim de que se tornasse um pouco mais fácil todo o ritual cosmético que ela praticava comigo e minha irmã todos os finais de semana, entre lavar, prendê-los em pequenos rolos de plástico encapados com papéis usados, e secá-los com a ajuda de um secador Pandora antigo. Para manter o resultado, era

necessário repetir parte do ritual ao longo de toda a semana, dormindo com os cabelos enrolados diariamente. Aquilo mais parecia um ritual de tortura, mas que na década de '90 consistia em um hábito muito comum a quase todas as mulheres negras que se sentiam pressionadas a se encaixarem no padrão de beleza imposto socialmente, habitualmente reforçado pelo infame jargão popular: “para ficar bonita, tem que sofrer”.

Findado o fim de semana, ao comparecer à escola na segunda-feira após passar por todo esse ritual de tortura, fui extremamente surpreendida com um “elogio” vindo de C. H., um “colega” de classe que se sentava diariamente numa carteira ao meu lado, e dedicava boa parte do dia a me ofender com “comentários” debochados de toda espécie. Para minha enorme surpresa, nesse dia, C. H. de início apenas questionou quando eu havia mudado meu cabelo, e disse que havia “ficado bonito”. Achei estranho, mas por educação, agradei, já muito desconfiada. Porém, antes mesmo que eu pudesse desviar o olhar, veio o complemento, com a seguinte pergunta: “Você vendeu a sua casa para arrumar”? Prontamente ao questionamento se seguiram as costumeiras gargalhadas que ele sempre dava após me ofender, soando em conjunto com outros dois garotos que sentavam à sua volta, e serviam de público para seu comportamento perverso. O que aconteceu depois foi um turbilhão de pensamentos e sensações. Eu não conseguia compreender como alguém poderia considerar uma criança de 12 anos com poder suficiente para possuir, e conseqüentemente vender uma casa, ou então, talvez C. H. julgasse que eu vivesse em uma estrutura extremamente barata, e por ser preta, minha família fosse tão miserável que necessitasse da venda de um imóvel apenas para realizar um tratamento estético. Tão nova, sem ferramentas que me permitissem responder aquilo, e em choque, não pude conter as lágrimas que instantaneamente jorravam de meus olhos em profusão. Com medo, já cansada das várias vezes em que havia reclamado com alguns professores sobre as atitudes de C. H., e sem nenhuma solução, eu fiz o possível para secar as lágrimas e me atentar a aula que já se iniciava, enquanto minha melhor amiga, tão criança quanto eu, sentada à minha frente, se esforçava para me acalmar enquanto me falava algumas palavras de apoio. Esta foi a minha experiência particular, mas, em verdade, nem de longe se trata de uma ocorrência incomum, como observa Nilma Lino Gomes ao atentar sobre o ambiente escolar como esse espaço tão danoso às crianças negras:

Na escola também se encontra a exigência de “arrumar o cabelo”, o que não é novidade para a família negra. Mas essa exigência muitas vezes chega até a família negra com um sentido muito diferente daquele atribuído pelas mães ao cuidarem dos seus filhos e filhas. Em alguns momentos, o cuidado dessas mães não consegue evitar que, mesmo se apresentando bem penteada e arrumada, a criança negra deixe de ser alvo das piadas e dos apelidos pejorativos no ambiente escolar. Alguns se referem ao cabelo: “Ninho de guacho”, “cabelo de bombril”, “nega do cabelo duro”, “cabelo de picumã”! Apelidos que expressam que o tipo de cabelo do negro é visto como símbolo de inferioridade, sempre associado à artificialidade (esponja de bombril) ou com elementos da natureza (ninho de passarinhos, teia de aranha enegrecida pela fuligem). Esses apelidos recebidos na escola marcam a história de vida dos negros. São, talvez, as primeiras experiências públicas de rejeição do corpo vividas na infância e na adolescência. A escola representa uma abertura para a vida social mais ampla, onde o contato é muito diferente daquele estabelecido na família, na vizinhança e no círculo de amigos mais íntimos. Uma coisa é nascer criança negra, ter cabelo crespo e viver dentro da comunidade negra e outra coisa é ser criança negra, ter cabelo crespo e estar entre brancos. (Gomes, 2019, p. 206. Grifos da autora).

Várias de minhas recordações de infância giram nessa chave. Recordo-me do empenho que minha mãe tinha com a assepsia e aparência minha e de minha irmã. Fazia questão que estivéssemos sempre limpas e bem vestidas. Ela, com certeza, entendia a necessidade vital que pesa sobre os corpos negros de atenderem a determinada imagem, ou como afirma Gomes, “essa interpretação resulta na construção de um desejo quase obsessivo: o sujeito negro precisa estar sempre bem apresentado para ser respeitado, ser ouvido e, principalmente, conseguir emprego” (Gomes, 2019). Creio que mesmo sem dar explicações do porque isso era extremamente necessário, esse foi um ensinamento que ela me passou, e o sigo até os dias de hoje, mesmo o praticando dentro de visual considerado excêntrico socialmente. Essa obsessão com seu semblante é, sem dúvida, algumas das várias atitudes adotadas pelo sujeito negro na tentativa de driblar o racismo.

Embora o conceito social de raça, e em decorrência, o racismo, não tenha sido operacionalizado e impostos na modernidade⁵³ pelo sujeito negro, em nossa sociedade ainda recai majoritariamente sobre os ombros destes a responsabilidade de empreender ações que proporcionem equidade, acesso aos direitos que nos são negados, a eliminação da existência do racismo, e tudo isto ao mesmo tempo em que resistimos arduamente na tentativa de nos mantermos, tanto coletivamente quanto individualmente, com saúde psicológica, física e emocional, mesmo estando

⁵³ A Modernidade compreende o período histórico entre a Idade Média e Idade Contemporânea, e é caracterizada pelas transformações culturais, políticas, econômicas e sociais surgidas principalmente na Europa Ocidental por volta do século XV, sendo um dos grandes marcos do início desse período a intensificação das explorações marítimas pelos europeus e a “descoberta” da América.

sob a mira de violência constante. A carga exigida nessa lida é extenuante, e acredito não ser salutar tentarmos a tudo reparar, extarmos a todo tempo presente, sempre se posicionando e operando em todas as frentes. Acredito fazer parte de nossa humanidade, essa que o racismo tanto nos nega, reconhecermos nossas forças, mas também os nossos limites, a dimensão de nossos conflitos, a compreensão do quê podemos fazer e onde podemos atuar, e na extensão de nossas capacidades, criamos e compartilhamos meios e estratégias de (sobre)vivência e luta. A arte tem sido a minha estratégia, mais precisamente, a minha munção nessa barricada.

Aquele incidente vivido aos 12 anos de idade foi extremamente marcante em minha trajetória de vida. Hoje, após muitos anos de aprendizado, e principalmente de fortalecimento adquirido na vivência com meus pares, no compartilhamento de experiências, dores, mas também de muitas alegrias, orgulho e conhecimento, sei que as lágrimas podem fazer parte dessa realidade, mas apenas ficar aturdida a chorar, como fiz a 26 anos atrás, não é uma opção para mim. Municio-me nas palavras de Assata Shakur (2021, p. 189), ao afirmar que “ninguém no mundo, ninguém na história, jamais conseguiu sua liberdade apelando para o senso moral das pessoas que os oprimiam”. A memória daquele dia foi transformada em indignação. Essa lembrança, somada a vários outros “episódios de racismo cotidiano” transcorridos no decorrer dos anos, viria a formar o arsenal de raiva que eu futuramente organizaria – e continuo organizando – na construção de minha poética artística, especialmente, na arte da performance que hoje realizo. Meu objeto, o meu motor é a raiva. Assim tem sido desde que compreendi que ou eu aprendia a lidar com ela, a encará-la, a usá-la e sempre que possível transmutá-la em ação, ou seria consumida pela mesma. Eu escolhi transmutá-la em Arte.

4.1 Um termo pejorativo incomoda muita gente. Ser forçado a visualizá-lo incomoda muito mais.

Era o primeiro semestre do ano de 2010, eu cursava o 6º período do curso de Artes Plásticas na Escola Guignard, onde o professor Marco Paulo Rolla introduziu a primeira turma de Performance do curso, e ali iniciei minha jornada nesta linguagem artística. Também naquele momento, a emissora Globo reprisava durante as tardes uma versão de 2006 da telenovela *Sinhá Moça*, baseado no romance homônimo, e adaptada por Edmara Barbosa e Edilene Barbosa a partir do texto de Benedito Ruy

Barbosa. Escrito por Maria Dezonne Pacheco Fernandes, e lançado em 1950, o referido livro relata a história de “Sinhá moça”, a filha de um cruel barão e escravocrata, que ao se apaixonar por um jovem advogado abolicionista, inicia com seu amado uma parceria em prol do bem-estar dos homens e mulheres cativos na fazenda da família, localizada em Araruna, interior de São Paulo, naquela época o motor da expansão de produção cafeeira no Sudeste brasileiro.

A trama, que se passa entre 1886 e 1888, às vésperas da ‘Abolição da Escravatura’ no Brasil, é um apanhado de incongruências históricas e estereótipos que oculta as tantas revoltas realizadas pelos sujeitos escravizados em busca de sua liberdade, retrata boa parte das personagens negras como sujeitos passivos, conformados, preguiçosos ou devotados aos seus brancos senhores, ao passo que a maioria dos personagens caucasianos se apresenta como “brancos salvadores”, são benevolentes, com ideias progressistas, até mesmo há um “moço de sentimentos altruísticos, protegendo os fracos e castigando aqueles que os queriam ultrajar” (Fernandes, 2009, p.07). A vilania de fazendeiros escravocratas de forma alguma define a branquitude ali presente, é retratada como casos específicos, derivados do caráter particular de cada indivíduo que a pratica.

Em 2010 não acompanhei assiduamente esta exibição, mas as poucas chamadas e episódios a que tive acesso eram suficientes para refrescar minha memória de quando, quatro anos antes, assisti quase que integralmente o folhetim em questão em sua exibição original. Recordo-me, sobretudo, do capítulo final. Como uma espécie de celebração positiva diante de um futuro de mudanças, Sinhá Moça, sua família e aliados planejam a recepção de imigrantes italianos recém-chegados ao Brasil, trazidos como reforço para as várias fazendas produtoras de café, agora prestes a uma defasagem abrupta de mão de obra, ante a possibilidade iminente da abolição do regime de trabalho escravizado no país.

Figuras 48 e 49. Trecho de *Sinhá Moça*. Episódio 185. 2006. Brasil, Rede Globo.



Fonte: Globo play.

Como era tocante aquela cena final! Ao som de uma lenta melodia instrumental uma massa de imigrantes brancos que vêm, cruza em uma colina verdejante com um grande número de escravizados recém-libertos que se vai. Para onde vão? Ninguém sabe. Importa? Também não. Ali, o que importa, é a cena emocionante, onde uma corrente de negros vestidos com roupas puídas, descalços, alguns de mãos completamente vazias, outros carregando pequenas trouxas de pano, caminham a esmo, rumo a um futuro de esperanças. A trilha sonora muda.

E o sol que queima a face. Aquece o desejo mais que Otin⁵⁴. O sal que escorre no corpo. E a dor da chibata é só cicatriz. Quem é que sabe como será o seu amanhã? Qualquer remanso é um descanso pro amor de Nanã⁵⁵. Esquece a dor axogun⁵⁶. Faz uma prece a Olorun⁵⁷. Na força de Ogun⁵⁸. Prende a tristeza meu erê⁵⁹. Sei que essa dor te faz sofrer. Mas guarda esse choro. Isso é um tesouro. Aos filhos de rei. (Barbosa, Barreti, Bernardes, 2006).

Agora, ao som de *Negro Rei*, música do grupo Cidade Negra composta especialmente para a telenovela, vemos alguns rostos carrancudos e marcados pelo

⁵⁴ Otim é orixá ora dito masculino, associado a Oxóssi e à caça, ora é dita feminina e associada às iabás, orixás das águas como Oxum e Iemanjá. A palavra *otim*, na língua ioruba, quer dizer pinga, ou cachaça, desse modo, na canção também há a possibilidade de que a palavra se refira ao aquecimento que a bebida em questão provoca no corpo do sujeito que a consome.

⁵⁵ Nanã, na mitologia ioruba, é a orixá associada aos pântanos e mangues, imaginada usualmente como uma anciã. É a guardiã dos portais de “encarne” e “desencarne”.

⁵⁶ No candomblé compreende um cargo de responsabilidade, sendo o encarregado do sacrifício dos animais votivos nas cerimônias.

⁵⁷ Olorum, ou também chamado Olodumarê, é a divindade tida como uma espécie de Senhor Supremo nas religiões ioruba, candomblé, culto de Ifá e Umbanda. Senhor do Orum (céu), é o criador de todo o universo.

⁵⁸ Na mitologia ioruba Ogun é cultuado como a divindade da metalurgia, do ferro, da tecnologia e da guerra.

⁵⁹ Na língua ioruba, a palavra *erê* significa “brincar”. O erê é uma espécie de entidade que surge logo após o transe e atua como um intermediário entre o iniciado e o orixá, permitindo que esse comunique suas vontades, permitindo ao iniciado aprender as danças e ritos específicos de seu orixá.

sofrimento, enquanto outros sorriem alegremente, comemorando a dádiva daquela libertação, conforme o enredo dos livros de história do Brasil e ali corroborado, concedida pela princesa.

Figura 50. Episódio final de *Sinhá Moça*. Ep. 185. 2006. Brasil, Rede Globo.



Fonte: Globoplay.

Com uma sentença derradeira que diz: “e de tudo o que plantaram, nada lhes restou... nem da terra, nem dos frutos. Apenas a liberdade” (Barbosa, 1986), é concluída essa fábula. Em 2006, quando vi essa ficção pela primeira vez, ainda não me engajava em discussões de consciência política e racial, no entanto, no ano de 2010, o cenário era outro, e tornou-se impossível não observar com um olhar muito mais crítico aquele enredo torto. Há alguns anos eu já questionava essa suposta liberdade que os livros de história brasileira afirmam ter sido concedida à população negra e já praticava o “teste do pescoço”⁶⁰, uma espécie de prática de observação

⁶⁰ Conforme a proposta dos ativistas citados, o Teste do Pescoço consiste em, ao adentrar espaços considerados privilegiados em nossa sociedade, como universidades públicas e escolas privadas, shopping centers, empresas de grande porte, hospitais particulares, observemos quantos negros existem nesses locais e quais posições ocupam ali, se são professores ou estudantes, médicos, ou

proposta pelos ativistas Luh Souza e Francisco Antero que nos permite nos atentarmos para a inserção das pessoas negras na sociedade brasileira, e não conseguia mais não o fazer em todos os espaços os quais eu frequentava. A prática já havia se tornado um hábito automático para mim, sobretudo ali na universidade, um ambiente no qual eu era uma das pouquíssimas pessoas negras que não estava naquele espaço como trabalhadora braçal, realizando atividades de recepção, limpeza ou correlatas.

Ali, e naquele momento, eu estava como estudante, mas muito antes de adentrar a este espaço, eu mesma já havia experimentado diversas situações de preterimento em propostas de empregos, onde, mesmo possuindo todas as qualificações e experiência exigidas, eu só recebia como retorno a afirmação de que “no momento meu perfil não estava alinhado ao da vaga”. Infelizmente, embora não verbalizado, sabemos bem qual é o alinhamento mais exigido no Brasil para posições empregatícias que não comportem a submissão, como explicita Gomes:

Além da cor da pele, os demais sinais diacríticos do negro ajudam a compor a lógica de classificação racial presente no mundo do trabalho. Se, atualmente, após as denúncias do movimento negro e, sobretudo, do movimento das mulheres negras, dos intelectuais negros e também dos brancos solidários à causa racial, a exigência da “boa aparência” deixou de constar nos anúncios de emprego, o mercado de trabalho encontrou formas mais sutis para discriminar. A exigência de um padrão estético, no que se refere ao penteado, pode ser vista como uma delas. (Gomes, 2019, p. 200)

De fato, a prática da segregação do negro neste mercado devido à sua estética não é incomum no Brasil, sendo possível encontrar em redes sociais e matérias jornalísticas diversos relatos do acontecido, como por exemplo, Dayana da Silva Santiago compartilhou ao UOL:

Uma amiga arrumou para mim um emprego de babá. Ela contou para a contratante que eu tinha cabelo cacheado e a mulher perguntou se ele era 'para o alto'. A contratante pegou, então, o meu contato e viu a minha foto no Whatsapp. Mas, por causa da química que eu usava na época, o meu cabelo caiu e tive que cortá-lo bem baixinho. Quando cheguei na casa da família, a mulher ficou em choque e a primeira coisa que perguntou foi o que tinha acontecido com o meu cabelo. Depois, ela disse que tinha gostado do meu currículo, mas que a aparência também contava porque eles eram da alta sociedade, frequentavam lugares importantes e que, provavelmente, eu também iria. Ela tinha seis funcionários na casa: cinco eram negras e o motorista branco. Todas as negras tinham o cabelo liso. (UOL, 2015)

profissionais da limpeza, pacientes ou consumidores. Sugere que demos uma girada em nossos pescoços para observar em todas as nossas direções e lugares que frequentamos, onde e como estão as pessoas negras nesses ambientes.

Assim como Dayana, eu também havia enfrentado tais dificuldades, pois em 2010 completavam em torno de sete anos que eu havia decidido por interromper o uso de produtos químicos para alisamento de meus cabelos, e os usava com tranças soltas de cores e tamanhos variados, e eu sabia que a escolha por não me adequar à um determinado padrão estético era a principal razão pela qual por muitas vezes enfrentei situações de menosprezo, principalmente no mercado de trabalho. A lembrança dessas experiências de preterimento e a visão daquela cena pseudo-altruística representada na referida novela, me instigaram a criar uma de minhas primeiras obras de arte de performance, a *Bombril* (2010), pois sentia uma ânsia e muita urgência em questionar que liberdade é essa a proporcionada às pessoas negras no Brasil.

A oportunidade para a realização do trabalho surgiu quando foi anunciada as inscrições para a Bienal Zero, uma proposta de realização de uma Bienal Universitária de Artes, integrando ambos os cursos ofertados na UEMG e UFMG, a acontecer no mês de setembro daquele ano. Por se tratar de uma obra inédita, realizei algumas fotografias em minha própria residência, como uma espécie de projeto piloto. Naquele momento não dispunha de figurino, cenário, ou assistente. De fato, como estudante e pobre, eu dispunha de muito pouco, e as fotografias foram feitas visando unicamente a facilitação da compreensão da proposta que inscrevi no edital, logo, foram feitas com o mínimo de recurso possível.

Figura 51. Bombril. Fotografia. Foto: Priscila Rezende. 2010.



Fonte: acervo da artista.

Em meu quarto improvisei um estúdio utilizando dois lençóis de cor azul bebê, sendo um fixado na porta do meu guarda-roupa com fita crepe, e outro ao chão, onde eu me posicionaria para a ação. No corpo enrolei um lençol estampado com grafismos nas cores vermelho e azul marinho para fazer de vestes. Recolhi algumas panelas feitas de alumínio que haviam em minha casa e as organizei no chão, formando uma espécie de meia-lua em frente ao espaço onde ficaria o meu corpo. De equipamento eu só tinha uma câmera fotográfica compacta da marca *Sony*, modelo *Cybershot*, que não filmava, apenas fotografava. Também não tinha um tripé e alguém que me auxiliasse na empreitada, e assim boleei um método de registro. Posicionei a câmera sobre um baú de plástico que utilizava para acondicionar as roupas sujas, de modo que pegasse a cena no ângulo exato em que eu queria registrar, programei a câmera para realizar cerca de dez disparos contínuos e para acionamento dos cliques com um temporizador de dez segundos. Após este preparo, passei a repetir por algumas vezes o mesmo procedimento, que consistia em apertar o botão da câmera, correr para aquele espaço vazio no meio do lençol disposto no chão, pegar uma panela e começar a esfregá-la com meus próprios cabelos.

O nome do trabalho é uma nítida referência a uma marca de material de limpeza bastante famosa no Brasil, mas que também se trata de uma alcunha pejorativa utilizada com muita regularidade no país para se referir ao cabelo afro, como sobredito pela autora Nilma Lino Gomes. Desconheço alguma pessoa negra, e até mesmo pessoas de pele branca, mas que possuem cabelos cacheados ou crespos de variadas texturas capilares, que nunca tenham ouvido tal palavra advinda de outras pessoas que tentavam inferiorizá-las.

Figura 52. Publicidade de esponja de limpeza da marca Sabarco, em 1952.

KRESPINHA

*-a queridinha
do Rio está agora
em São Paulo!*

No Rio, todos me conhecem.
Sou KRESPINHA - a melhor
esponja para a limpeza da cozinha.
As paulistas também vão me
querer bem. Vocês me encontram
às suas ordens na "SABARCO",
rua Florência de Abreu, 407.

S. A. BARROS LOUREIRO INDÚSTRIA E COMÉRCIO **"Sabarco"**
Rua Florência de Abreu, 407

Foto: Autor desconhecido. Fonte: Estadão.

Contudo, ainda que no nome do trabalho e na ação de supostamente lavar esses objetos com meu próprio cabelo, se evidencie uma crítica ao racismo praticado contra o sujeito negro em relação à sua aparência, meu objetivo com essa performance era refletir muito além da questão estética. Meu desejo, com esse trabalho, é refletir sobre como o racismo, para além dos impactos psicológicos e emocionais provocados no sujeito negro e em sua autoestima, opera para manter pessoas negras em posições de subalternidade, e institui o que chamo de "senzalas contemporâneas", que são as posições consideradas desprestigiadas em nossa sociedade, funções que exigem baixa qualificação, demandam extremo esforço físico e braçal, e são geralmente mal remuneradas ou sequer contemplam o acesso ao mercado de trabalho formal e aos direitos trabalhistas garantidos por lei.

Para trazer à performance a menção clara à condição do sujeito compelido aos ofícios de servidão, decidi por utilizar uma vestimenta que se assemelhasse à de uma mulher escravizada. Aqui as imagens presentes na referida telenovela foram de grande auxílio. Revi algumas cenas, pesquisei por pinturas e gravuras que retratavam aquele período colonial, e desenhei a roupa como a imaginei, sem detalhes, feita de tecido barato e muito simples. Recordei-me de já ter visto algumas roupas em tecido semelhante sendo vendidas em uma feira de artesanatos, que naquela época acontecia nas tardes de quinta e sexta-feira na Avenida Bernardo Monteiro, próximo a área hospitalar de Belo Horizonte, e por coincidência, eram feitas por uma mulher negra. Dirigi-me até lá com o esboço, a apresentei o croqui, as referências, e encomendei as peças.

No dia 15 de setembro a performance foi realizada pela primeira vez, na ocasião de abertura da Bienal de Arte Universitária, onde ocupei por aproximadamente 20 minutos o hall de entrada da Escola Guignard, diante de dezenas de pessoas. Tanto naquele momento, como em todas as ocasiões em que a performance foi apresentada, realizo uma mesma sequência de ações. Os objetos utilizados são dispostos no espaço previamente, contendo panelas, colheres grandes e pequenas, copos, tampas ou pratos feitos de alumínio. Entre esses objetos há uma bacia de tamanho médio, também de alumínio, contendo água em seu interior, e com um sabão de coco depositado em sua lateral. Adentro o espaço e me posiciono ajoelhada diante da bacia, e, sem pressa, molho meus cabelos, que já estão soltos e volumosos. Com os cabelos já umedecidos os esfrego com o sabão até obter bastante espuma, e gradativamente vou “lavando” aqueles objetos com o meu próprio cabelo.

Figura 53. Performance Bombril em sua primeira realização na Escola Guignard. 2010.



Foto: Sara Braga. Fonte: Acervo da artista.

Figuras 54 e 55. Performance Bombril na Escola Guignard. 2010



Foto: Fabiana Eliza. Fonte: Acervo da artista.

Na ocasião da Bienal Zero o trabalho foi exposto em três diferentes formatos, sendo a performance ao vivo, a exibição na galeria de três fotografias impressas e emolduradas dentro de formas de bolo feitas em alumínio, e também como uma instalação composta pelos objetos e o vestígio da ação, que permaneceram dispostos no espaço de execução da ação após o término da mesma. Devido ao furto de parte dos materiais da instalação, a exibição da mesma teve sua duração abreviada, seguindo em exposição no local por apenas seis dias.

Figura 56. Vestígio de performance Bombril. Escola Guignard. 2010.



Foto: Fabiana Eliza. Fonte: Acervo da artista.

Em meio ao alvoroço da primeira realização e abertura da exposição não obtive muitos retornos ali, mas sim alguns dias mais tarde, em meio à um debate sobre arte contemporânea acontecido em uma das disciplinas que cursava na universidade, onde fui interpelada por uma colega de classe – e que creio ser relevante frisar que se tratava de uma mulher branca – com a seguinte questão: “Hoje em dia temos tantas pessoas negras de sucesso, como Taís Araújo, Lázaro Ramos... Por que você não fala sobre essas pessoas”? Oras, não criei a performance para tratar de pessoas que já alcançaram seu lugar de visibilidade, pelo contrário, o propósito não só desta ação, como de todo o trabalho que realizo, é trazer à superfície aqueles que não dispõem dos lugares de poder para que suas vozes sejam amplificadas e ouvidas. A discussão não foi muito adiante, pois, de fato, a performance não era o tópico da aula, além de que, reconheço que naquele momento eu realmente não sentia a segurança necessária para contra-argumentar aquilo que eu sabia ser um desafio muito maior para mim, que era a verbalização de algo que para mim operava muito no sentir e no gestual. Sem dúvida, a possibilidade de realização e fruição do trabalho em diversas outras ocasiões futuras trouxe o

amadurecimento tanto do diálogo em torno do mesmo, quanto da própria ação em si.

Uma segunda apresentação de *Bombril* só aconteceu após um hiato de três anos, onde a realizei na programação da mostra Performance no Memorial, a convite do curador Marco Paulo Rolla. Essa experiência foi definitiva para a repercussão da obra, uma vez que nesta apresentação o trabalho se passou em um contexto muito diferente, sendo realizado em um sábado à tarde, com duração estendida de aproximadamente 120 minutos, e no espaço público, mais especificamente na entrada do museu Memorial Minas Gerais Vale.

Figura 57. Performance Bombril na Praça da Liberdade. 2013.



Foto: Guto Muniz. Fonte: Foco in Cena.

Esta foi a primeira apresentação de *Bombril* no espaço público, e certamente, sua execução nessa localidade foi também muito significativa, visto que a referida instituição está situada na Praça da Liberdade, no bairro Funcionários, região da Savassi, uma área considerada nobre na cidade de Belo Horizonte, mas que abriga em si um público diverso. Ainda que a área seja habitada e frequentada por pessoas de maior poder aquisitivo, o sítio também é o ponto de encontro para jovens de grupos de estilos completamente distintos, como punks, góticos e *otakus*⁶¹, além de

⁶¹ *Otaku* é um termo em japonês usado para designar pessoas aficionadas por quadrinhos, desenhos

famílias e crianças que usufruem do espaço para brincadeiras, casais em encontros românticos, artistas de rua que ali se apresentam, frequentadores dos vários museus que circundam a praça, e principalmente os inúmeros trabalhadores das instituições culturais, estabelecimentos comerciais, casas e apartamentos mais abastados da região. Decerto, a realização da performance *Bombril* nesse ambiente de tanto contraste foi de extrema importância na reverberação da reflexão proposta pelo trabalho⁶². O racismo de nossa sociedade é ali imagetivamente evidenciado ao realizar uma fissura naquela pretensa paisagem higienizada e organizada, e ao questionar na presença daquele corpo negro feminino ao chão, quem são as pessoas que usufruem daquele espaço como público, e quem são as pessoas que ali estão apenas de passagem, que estão no cumprimento de seus deveres ou no lugar de servidão.

Ali iniciei a performance saindo pela porta de trás do museu, localizada aos fundos do prédio, e posteriormente me posicionei no passeio, e por duas horas esfreguei repetidamente aqueles objetos, ao mesmo tempo em que observava o vai e vem de transeuntes, os ônibus que viravam a esquina da praça, e por poucos segundos meu olhar cruzou com o de alguns passageiros que da janela do veículo olhavam aquela cena com certa perplexidade e confusão. A duração estendida da ação permitiu o contato e a troca mais direta com o público presente, e isto veio a somar muito no desenvolvimento do trabalho. A partir desta ocasião passei, então, a adotar esse tempo mais alargado na realização da ação, ao compreender que isso dá a oportunidade de que eu e o espectador nos observemos mutuamente por um longo tempo, e é nesse ato que, silenciosamente, mas de forma intensa, eu busco confrontá-lo através dos gestos executados durante a performance, deixando exposto o nítido desconforto de meu corpo ao se retorcer na busca de uma posição menos desgastante enquanto prostrada ao solo, meus braços, mãos e cabeça trabalham movimentos tortuosos no esforço de momentaneamente simular o status de objeto de uso doméstico a ele conferido.

animados e videogames de origem japonesa. Geralmente se vestem com estilos considerados alternativos, usam cabelos coloridos ou fantasias de seus personagens favoritos.

⁶² Na ocasião desta apresentação foi gerado um registro em formato audiovisual, que se encontra disponível em uma plataforma de compartilhamento de vídeos, cujo link se encontra nas referências. A disponibilização do trabalho neste formato e rede em questão colaborou também para sua ampla circulação em território nacional.

A escolha por sempre fazer a performance rente ao piso é proposital, e em uma esfera pessoal rememora a lembranças compartilhadas por minha mãe, de suas primeiras experiências de trabalho, onde, aos 08 anos já limpava casas de família, e aos 17 esfregava com palha de aço o chão de taco de pensões no centro de Belo Horizonte. Em minha adolescência ela ainda fazia faxina como complemento de renda nos dias de folga de seu emprego formal, e me recordo vividamente de um episódio onde fui auxiliá-la na limpeza de um salão de festas no Luxemburgo, um bairro nobre de Belo Horizonte, e em determinado momento eu me encontrava ali, ajoelhada no chão enquanto tentava desgarrar do piso frio um brigadeiro pisoteado, usando apenas uma colher de metal velha. Em âmbito coletivo, em *Bombril* me interessa, sobretudo, refletir sobre essa colocação que, como uma extensão do trabalho na casa-grande, do famigerado estereótipo da Mama, já supracitado, encerra a mulher negra no labor do esfregar, lavar, passar, lustrear, cozinhar, cuidar, ser aquela que entra e sai pelas portas dos fundos pois, segundo a pseudo-elite brasileira, ela deve ser invisível, isto quando a mesma não dorme no quatinho acoplado a área de serviço da casa, mesmo que seja considerada “quase da família”. Como pontua Lélia Gonzalez,

Mesmo nos dias atuais, em que se constata melhorias quanto ao nível de educação de uma minoria de mulheres negras, o que se observa é que, por maior que seja a capacidade que demonstre, ela é preterida. [...] Sua falta de perspectiva quanto à possibilidade de novas alternativas faz com que ela se volte para a prestação de serviços domésticos, o que a coloca numa situação de sujeição, de dependência das famílias de classe média branca. [...] Enquanto empregada doméstica, ela sofre um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da subordinação e da “inferioridade” que lhe seriam peculiares. [...] Quando não trabalha como doméstica, vamos encontrá-la também atuando na prestação de serviços de baixa remuneração (“refúgios”) nos supermercados, nas escolas ou nos hospitais, sob a denominação genérica de “servente”. (Gonzalez, 2020, p. 41, 42 – 58, 59. Grifos da autora)

No Brasil, as mulheres negras ainda são a maioria das empregadas domésticas, compreendendo 65% das mulheres que exercem essa atividade de forma remunerada (Pereira; Sampaio, 2023). E mesmo em outras esferas do mercado de trabalho, em cargos de direção e gerenciamento, esse preterimento ainda se reflete através da discrepância na remuneração oferecida a sujeitos brancos e negros, e que é ainda mais intensificada no tratamento para com as mulheres negras. Segundo o levantamento feito pelo Governo Federal, elas compreendem um contingente menor no mercado de trabalho, e sua renda média é de R\$3.040,89, cerca de 70% da média, enquanto a de homens não negros gira em

torno de R\$5.718,40. As mulheres negras também ficam em desvantagem em comparação a outras mulheres, pois recebem 66,7% da remuneração das mulheres não negras (Ribeiro, 2024).

Figuras 58 e 59. Bombril no Festival de Inverno de Garanhuns, Pernambuco. 2018



Foto: Jan Ribeiro. Fonte: Acervo da artista.

Figura 60. Performance Bombril na Praça da Alfândega, em Porto Alegre. 2018



Foto: Andy Marques. Fonte: Acervo da artista.

Figura 61. Bombril na Mostra Sesc Cariri de Culturas. Crato. 2018



Foto: Jaque Rodrigues. Fonte: Acervo da artista.

Durante estes 14 anos de realização e exibição deste trabalho em seus diferentes formatos, sua reverberação tem apresentado múltiplos retornos, resultando em comentários e percepções de ordem diversa. No tocante às realizações em vivo, a relação com o espectador é estabelecida unicamente através da representação performática, não havendo falas ou textos, todavia, o impacto provocado no público é tangível, pois comumente é possível observar durante as apresentações seus olhares e reações expressivas. Poucas vezes as apresentações presenciais geraram respostas diretas e verbalizadas. Geralmente, a maior incidência de respostas ante ao contato com a obra acontece no ambiente virtual, onde o espectador se sente mais livre para expressar sua percepção, como ocorrido, por exemplo, em uma postagem feita na data de 11 de janeiro de 2018, em um perfil de minha titularidade em uma rede social.

Figura 62. Print de postagem em rede social. 2018. Foto: Priscila Rezende

Priscila Rezende
11 de janeiro de 2018 · 🌐

BOMBRIL, 2010.
Performance e série fotográfica.
Na performance "Bombiril", realizada originalmente no ano de 2010, por um período de aproximadamente 1 hora, esfrego uma determinada quantidade de objetos de material metálico, e usualmente de origem doméstica, com meus próprios cabelos. "Bombiril", além de uma conhecida marca de produtos para limpeza e de uso doméstico, faz parte de uma extensa lista de apelidos pejorativos, utilizados em nossa sociedade para se referir à uma característica do indivíduo negro, o cabelo.

BOMBRIL, 2010.
Performance and photographic series.
In the "Bombiril" performance, originally held in 2010, for a period of approximately 1 hour, I rub a certain amount of objects of metallic material, and usually of domestic origin, with my own hair. "Bombiril", besides a well known brand of products for cleaning and domestic use, is part of an extensive list of pejorative nicknames used in our society to refer to a characteristic of the black individual, the hair.

- 1 - Priscila Rezende, Belo Horizonte - 2010.
- 2 - Fabiana Eliza, Escola Guignard - 2010.
- 3 - Priscila Rezende, Escola Guignard - 2010.
- 4 - Guto Muniz, Memorial Minas Vale - 2013.
- 5 - Renata Martins, projeto Empoderadas, Sesc Pompéia - 2016



👍👎❤️ e outras 1,2 mil pessoas 169 💬 966 ➦

Pra mim isso não ajuda em nada!! Só ajuda aos racistas a realmente continuarem chamando nosso cabelo de Bombiril pq é pra isso que Sta servindo na foto. Lamentável!!!
6 a Curtir Responder 67

Concordo!!! E acabei de debater com minha filha que compartilhou. Isso só desvaloriza e da força pra essa mediocridade.
6 a Curtir Responder 6

Parabéns por seu diálogo com sua filha. bjs
6 a Curtir Responder

Priscila Rezende
Então _____, você tem o direito de compreender como quiser, mas se você acabou de debater com sua filha, então acredito que o trabalho cumpriu o seu papel, mesmo que você acredite que "não faz diferença"... fez você debater com sua filha, já fez alguma coisa. Pra mim já está bom, pois no Brasil as pessoas fogem de discutir racismo, pensar sobre. Se está fazendo as pessoas debaterem sobre, já é um princípio.
6 a Curtir Responder 11

Sim... qd se coloca algo público levantamos várias interpretações e se foi sua intenção... realmente deve ter levado a muitos debates. Acho que cada compreensão se dá por conta de cada experiência vivida com a questão... Já ouvi muitos me dizerem a branqueta quer dar pitaco nunca sofreu na pele...e eu concordo muito com isso pois só da pauta quem vive, No meu caso sofri na pele porque filho é navalha na carne...dói mais do que se fosse comigo! Ensinei ela a resistir antes de Black e empoderamento virar moda. Vi seu perfil percebo que é da resistência e isso me faz acreditar que entende também que minha reprovação foi quanto ao fato dela compartilhar e depois ser ela própria motivo de mais piadas... E no caso dela o preconceito vem dos dois lados...nunca é negra para os negros e nunca é branca para brancos. É difícil!!!!
6 a Curtir Responder 3

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 63. Print de comentários em rede social. 2018. Foto: Priscila Rezende.



Fonte: Acervo pessoal.

A contar de sua criação no ano de 2010, o trabalho *Bombril* foi reperformado dezenas de vezes e em diversos contextos⁶³, e aqui desejo destacar dois eventos em que a ação foi realizada em conjunto com outras mulheres, sendo a primeira experiência ocorrida no ano de 2015, a convite da artista Charlene Bicalho⁶⁴, como parte da proposição *Adaptação | Margem de Ti*, durante a exposição coletiva *Tentativas de Esgotar um Lugar*, naquele instante em exibição no Museu de Arte do Espírito Santo.

Previamente a apresentação da performance conduzi uma oficina, de nome *Identidade e Afrontamento*, onde apresentei o processo de construção do trabalho, realizamos alguns exercícios de preparação corporal e reconhecimento espacial, e também partilhamos nossas experiências como mulheres negras e a relação com nossos cabelos. Após a oficina, juntamente com Charlene Bicalho, Luara Monteiro, Tatiana Rosa, Shila Joaquim, Thais Apolinário, e Sonia Rodrigues, discutimos e definimos como seria executado o trabalho naquele contexto específico, e logo em seguida, demos início a ação partindo do MUCANE (Museu Capixaba do Negro – Veronica da Pas), percorrendo as ruas do centro de Vitória em sentido ao MAES, onde ocorreria a lavagem dos objetos⁶⁵.

Figuras 64 e 65. Oficina Identidade e Afrontamento. Vitória. 2015.



Foto: Luara Monteiro. Fonte: Projeto Raiz Forte.

⁶³ A artista criadora apresentou o trabalho em diversos Estados do Brasil, e também nas cidades de Londres e Nova Iorque. Eventualmente o trabalho é reperformado como exercício didático por discentes de cursos que vão desde o ensino fundamental ao superior. Em 2015 foi apropriado em cena de curta metragem sobre o cabelo crespo.

⁶⁴ Natural de João Monlevade, Charlene Bicalho é artista interdisciplinar, curadora e pesquisadora independente. Atualmente desenvolve trabalhos em vídeo, performance, texto, instalação e fotografia, e tem como tema central de sua produção as reflexões acerca do legado de comunidades tradicionais, processos em redes e aprendizagem contra hegemônicos.

⁶⁵ A realização da performance contou com as artistas Priscila Rezende, Jaqueline Loureiro, Elaine Vieira, Charlene Bicalho e Tatiana Rosa. Link para o registro audiovisual disponível nas referências.

Figura 66 e 67. Bombril em Vitória. 2015. Vitória. 2015.



Foto: Luara Monteiro. Fonte: Projeto Raiz Forte.

Figura 68. Bombril em Vitória, Espírito Santo. 2015.



Foto: Luara Monteiro. Fonte: Projeto Raiz Forte.

Figuras 69 e 70. Público acompanha a performance Bombril em Vitória. 2015



Foto: Luara Monteiro. Fonte: Projeto Raiz Forte.

A segunda ativação da obra realizada em grupo, e até o presente momento, última apresentação em vivo da performance *Bombril*, aconteceu em dezembro de 2018, durante as filmagens do documentário *Rolê – Histórias dos Rolezinhos*⁶⁶, filme que discute o racismo no Brasil a partir da relação dos corpos negros em espaços de consumo considerados de elite, como os shopping centers, e, nesse contexto em particular, acontece como uma resposta coletiva a um episódio traumático vivido por Thayná Trindade⁶⁷, uma das protagonistas do filme.

Primeiramente nos reunimos na Cia de Mistérios, um teatro localizado na Gamboa, Rio de Janeiro, em um total de vinte e uma mulheres negras⁶⁸ de várias origens e idades, para, assim como em Vitória, dialogarmos acerca de nossas identidades como mulheres negras. Ali dividimos nossas bagagens e histórias singulares sobre nossas relações com nossas madeixas e debatemos as situações de discriminação enfrentadas devido a nossa estética, mas também partilhamos estratégias de enfrentamento ao racismo, palavras de fortalecimento e apoio mútuo. Emocionada, Thayná Trindade narrou o acontecido de 2014, quando, durante um passeio pelo Plaza Shopping, em Niterói, foi violentamente ofendida por um vendedor de uma loja de eletrodomésticos com quem nunca sequer havia tido qualquer contato:

De acordo com Thayná, o homem, que se identificou apenas como Tito, apontou para ela e disse “Tinha que ser! Patrocínio da Assolan!”, referindo-se ao seu cabelo estilo *black power*. Ele teria ainda feito um gesto, passando o dedo sobre as costas das mãos, em menção a cor de pele de Thayná. Depois dos comentários, a jovem conta que outros funcionários riram da situação. Ela procurou a gerência da loja, mas sem sucesso. (Pinto, 2014)

Mesmo se sentindo abalada pelo ocorrido, Thayná buscou seus direitos na tentativa de responsabilização de seu opressor, mas apesar de ter comparecido de

⁶⁶ Lançado no ano de 2021 pela produtora Couro de Rato e dirigido por Vladimir Seixas, o documentário analisa o movimento conhecido como Rolezinho, um fenômeno que esteve em alta no ano de 2014 como forma de refletir sobre o racismo no Brasil, tendo como personagens principais Jefferson Luis, Priscila Rezende e Thayná Trindade.

⁶⁷ Thayná Trindade é historiadora da arte, vive e trabalha no Rio de Janeiro, Brasil. Atualmente é curadora assistente e Pesquisadora no Museu de Arte do Rio (MAR/Rio). Foi curadora na exposição: *Àmi: Signos Ancestrais no ArteSesc/RJ* (2023). Atuou como curadora adjunta na 0101 Art Platform e na Bienal de Glasgow (Escócia) International 2020/2021. Membro fundador do laboratório de Estudos Africanos e Ameríndios Geru Maa | UFRJ. Tem sua pesquisa focada em arte contemporânea e processos curatoriais na diáspora brasileira, a partir de uma perspectiva quilombista e panafricana.

⁶⁸ Participaram da roda de conversa: Ayana Omi, Ayeska Mayra, Carolline Mendonça, Cíntia Guedes, Eduarda Amara, Gabriela Silva, Ivani Figueiredo, Laryssa Santos, Nayara Santana, Nick Hilário, Rachel Barros, Renata Freitas, Rosana Pio, Simone Cerqueira, Thamires Soares, Thayná Alves, Thayná Trindade, Vanessa Noronha, Viviana Netto. Exceto por Ayana Omi e Thayná Trindade, todas as demais também realizaram a performance.

imediatamente até uma delegacia acompanhada por uma testemunha que presenciou toda a cena, ela só conseguiu registrar um boletim de ocorrência no dia seguinte. O colaborador da loja foi desligado. Ela abriu um processo que se arrastou por anos, sendo concluído somente em 2019, onde a mesma foi reparada financeiramente pelo dano moral sofrido. Mas em 2018, mesmo tendo se passado cerca de 4 anos, esse incidente se mantinha marcante para ela.

Figura 71. Roda de conversa realizada na Cia de Mistérios. Rio de Janeiro. 2018



Foto: Divulgação Couro de Rato. Fonte: Couro de Rato.

Foi então que, na tarde de quinta-feira, 13 de dezembro de 2018, rumamos em um grupo de aproximadamente vinte e três pessoas, em direção ao Plaza Shopping, na cidade de Niterói. Além das performers participantes, fomos acompanhadas da equipe de produção e filmagem, e contamos também com o suporte de um advogado para caso vivenciássemos alguma reação extrema advinda da instituição ou do público presente. Embora a ação tenha sido realizada na área externa do estabelecimento, por se tratar de um espaço privado, tudo foi executado com agilidade e após um planejamento criterioso. Ao chegarmos no local de execução da obra a van foi estacionada a uma distância de aproximadamente 130 metros da entrada do shopping, e logo descemos portando nossas bacias, alguns pedaços de sabão e alguns utensílios de metal, e, após enchermos as bacias com a água, nos dirigimos com rapidez até a porta do shopping. Sem que houvesse tempo para impedimentos ou questionamentos, nos prostramos no piso frio do hall, molhamos nossos cabelos, os ensaboamos e nos colocamos a esfregar em uníssono com os nossos próprios cabelos as colheres, formas, copos e pequenas panelas que carregávamos conosco. Em poucos minutos os transeuntes se

demoravam ali, formando uma pequena aglomeração que assistia a tudo com uma expressão incógnita, enquanto cochichavam uns com os outros se perguntando o que acontecia diante de seus olhos.

Figura 72. Performance Bombril no Plaza Shopping. Niterói. 2018



Foto: Divulgação Couro de Rato. Fonte: Couro de Rato.

A realização desse encontro e da performance *Bombril* foi uma oportunidade de expurgar o sentimento de frustração e indignação que não somente Thayná, mas todas nós, pessoas negras, já vivenciamos alguma vez em nossas trajetórias de vida. Ainda que sendo realizada em um tempo mais curto, durando cerca de 20 minutos, por conter um conjunto expressivo de participantes, a ação não passou despercebida, e gerou um efeito profundo, tanto para o público, como para todo o grupo de mulheres que a executaram. Ao final da performance a sensação de alívio e catarse que compartilhamos foi gratificante.

Figura 73. Performance Bombril no Plaza Shopping. Niterói. 2018.



Foto: Divulgação Couro de Rato. Fonte: Couro de Rato.

Em *Bombril* busco operacionalizar o meu corpo como uma espécie de imagem de confronto frente ao espectador. Tenho ciência que a imagem representada por essa obra é dura, perturbadora em alguma medida, até mesmo lancinante dependendo de quem a encara. Mas, em verdade, assim é o racismo. Quando ouvimos nossos corpos e cabelos serem comparados e reduzidos a um objeto, o impacto provocado ao sujeito negro é exatamente este, o do desconforto, da dor, da humilhação, contudo, há quem acredite estar proferindo apenas uma “brincadeirinha”, um mero comentário “inofensivo”. A concretização deste suposto “gracejo” em imagem tem como objetivo tornar materializada e visível a intensidade de tais falas. As pessoas negras que já foram alvo de tais falas sabem e sentem em seu íntimo o que elas significam, e isso precisa ser visto por quem as verbaliza. Na performance *Bombril* o espectador é forçado a se deparar com suas próprias falas e ações mordazes praticadas contra o sujeito negro em sua mais pura violência, sendo assim, essa imagem é de fato espinhosa, pois seu intento é golpear o espectador sem abertura para desentendimentos ou justificativas. *Bombril* é a mais pura incorporação da violência racista representada diante de seus perpetradores.

Lamentavelmente, sabemos que esse status subalternizado não se encerra na “domesticação” de um ou outro traço fenotípico, como por exemplo, o acondicionamento do cabelo afro. Mesmo que “esse país vá deixando todo mundo preto, mas com o cabelo esticado”, o sujeito negro segue sendo relegado a um lugar de desvalorização na sociedade brasileira. É sobre esta mercantilização deste corpo que se trata a performance *Barganha*.

4.2 “Fazemos qualquer negócio” – Desafiando os mercadores sociais e raciais em Barganha

A carne mais barata do mercado é a carne negra
Que vai de graça pro presídio
E para debaixo do plástico
Que vai de graça pro subemprego
E pros hospitais psiquiátricos
Elza Soares

A performance *Barganha* (2014) nasce oportunizada, primeiramente, pela proposição do *Festival Nenhum dos Mundos de Performance Urbana*⁶⁹, que, visando a realização de ações exclusivamente no espaço público, ocupou durante os meses de novembro e dezembro algumas praças, canteiros de avenidas, parques, feiras e mercados populares da cidade de Contagem, na região metropolitana de Belo Horizonte. Com datas e locais já definidos em sua convocatória, ao visualizar que dentre as possibilidades de espaços para ativação estava a Central de Abastecimento de Minas Gerais (CEASA), e como data definida para ocupação da área constava o dia 20 de novembro, que, precisamente naquele ano, em celebração ao Dia da Consciência Negra passou a vigorar como feriado municipal na cidade, eu compreendi que aquele era o contexto ideal para a realização deste trabalho.

Mesmo que o modelo de exploração escravista tenha sido legalmente abolido no território brasileiro a mais de um século, ainda hoje vemos como os corpos negros permanecem encerrados socialmente em um lugar de coisificação. Sobre a continuidade e acentuação do racismo e da discriminação ocupacional no pós-abolição, Lélia Gonzalez enfatiza a permanência da população negra livre nas regiões das antigas *plantations*⁷⁰, formando a principal “massa marginalizada no momento de emergência do capitalismo, ‘fixados’ a formas de produção pré-capitalistas como parceiros, lavradores, moradores/assalariados rurais, trabalhadores de mineração, etc.” (Gonzalez, 2020, p. 36). Ainda hoje o sujeito negro é tratado neste sistema como uma espécie de mercadoria, que retira do mesmo a autonomia sobre seus corpos, e por vezes tem sua representação explorada de maneira espetacularizada em imagens de dor e desgraça.

Inspirada pelos versos expressos na música *A Carne*⁷¹, interpretada na voz da cantora Elza Soares, e, buscando também explorar a singularidade daquele espaço o qual ocupávamos, durante a ação *Barganha* remontamos aos antigos mercados de escravizados vigentes no período colonial brasileiro, no entanto, aqui,

⁶⁹ Organização e curadoria de Ligia Moraes e Marcelo Baiotto.

⁷⁰ A *plantation* era o sistema de produção agrícola adotado pelas nações europeias e suas respectivas colônias, que se baseava na monocultura de exportação se utilizando de latifúndios e mão de obra escravizada.

⁷¹ Com composição de Seu Jorge, Marcelo Yuka e Ulisses Cappelette, foi lançada originalmente no ano de 1998, no álbum *Moro no Brasil*, do grupo Farofa Carioca, mas alcançou sucesso nacional na voz de Elza Soares, lançada no ano de 2002, no álbum *Do Cócix ao Pescoço*.

através de expressões comumente direcionadas ao corpo negro feminino na sociedade brasileira, buscamos evidenciar como esse status de menos valia permanece vivo na atualidade.

O desenvolvimento da ação consistia em, durante um período determinado de tempo, efetuarmos uma caminhada dentro do galpão principal do CEASA, e, no decorrer deste percurso, Gilmara Oliveira⁷², a artista convidada para participação na obra, simulava a comercialização do meu corpo cativo afixando no mesmo, entre uma oferta e outra, diversos adesivos com valores variados, e que remetiam àqueles praticados nos comércios de artigos importados, geralmente vendidos a preços módicos.

Gilmara Oliveira performava uma mulher de pretensa superioridade social e racial, devido a sua tonalidade de pele nitidamente mais clara que a minha, e, diferentemente de mim, portava óculos escuros e acessórios elegantes, trajava roupas confortáveis como calças pretas longas, uma camiseta branca em estilo social e um calçado de couro que protegiam seu corpo e seus pés do sol escaldante que ardia no dia. Eu usava apenas uma veste de tecido marrom que permitia a larga visualização de minha pele. Embora a produção do evento já houvesse previamente contatado e acordado a realização da ação junto à administração da central de abastecimento, ao sermos visualizadas pela equipe de segurança do local através das câmeras de vigilância, fomos impedidas de começarmos a performance no horário planejado, 11:00, e ali já foram principiadas as negociações.

O que preocupava a equipe de segurança era, principalmente, o meu corpo à mostra, mesmo que a veste que eu usava fosse extremamente simples e sem decotes profundos, não apresentasse materiais ou detalhes que denotassem qualquer intenção sexualizada ou de sensualidade. Buscamos alternativas que cobrissem um pouco mais o meu corpo, como utilizar alguns sacos de linhagem do próprio estabelecimento como uma espécie de figurino improvisado, algo que reduzisse a exposição de meu corpo, contudo, além dessa possibilidade se apresentar como uma escolha visualmente desagradável, em parte, ela também

⁷² Gilmara Oliveira é artista visual natural de Timóteo, MG, residente em Contagem, no mesmo Estado. É mestra em educação e docência pela Faculdade de Educação UFMG, graduada em Escultura pela Escola de Belas Artes da UFMG, e Licenciada em Desenho e Plástica pela mesma universidade. Enquanto artista trabalha com diversas mídias e realizou inúmeras exposições no mercado nacional e internacional. Atualmente pesquisa a tatuagem enquanto forma de empoderamento feminino, além de atuar desde 1999 como educadora e pesquisadora.

empobrecia a provocação que desejávamos suscitar através da performance, que é justamente a ocorrência frequente de objetificação e exploração desse corpo negro, especialmente o feminino, mas que ocorre de forma camuflada através de posições de submissão, do trabalho servil e manutenção da precariedade de suas condições de vida. Se a intenção da ação é, justamente, escancarar essa falácia social que vigora em nossa sociedade, não faria sentido fazê-lo de forma amenizada. Sendo assim, após algumas tentativas infrutíferas de realizarmos a performance como proposto no edital, abri mão de executá-la, e, somente após minha desistência, fomos autorizadas a realizá-la, mediante a condição de sermos acompanhadas a certa distância por um agente de segurança local, logo, após quase uma hora de atraso, com meus punhos já atados e descalça, demos início ao trabalho saindo pelos fundos de um enorme frigorífico localizado na área externa do centro de abastecimento, e fomos caminhando, em silêncio, até alcançarmos o galpão principal.

Figura 74. Performance Barganha no Ceasa MG. Contagem. 2014.



Foto: Marcelo Baiotto. Fonte: Acervo da artista.

Assim que adentramos um dos corredores na extremidade lateral da edificação central, rompi o silêncio evocando, em voz alta, alguns dados acerca dos altos índices de mortalidade da população negra brasileira, como por exemplo, o fato de compreenderem 77% dos jovens assassinados no Brasil. Percorrendo o recinto

com meu olhar e o direcionando ao grande grupo de espectadores que já nos cercava com certo alvoroço, eu questionava: “Até quando, Brasil? Até quando?”, no entanto, antes mesmo que pudesse seguir por mais tempo, tive minha boca atada por Gilmara com uma etiqueta no valor de R\$3,99, restando, ao menos à mim, apenas o gesto e a ação corporal como meio de comunicação.

Figura 75. Gilmara Oliveira cobre meus lábios em Performance Barganha. Contagem. 2014.



Foto: Marcelo Baiotto. Fonte: Acervo da artista.

À minha frente Gilmara abria o caminho com a cabeça altiva, nariz empinado, denotando uma expressão esnobe e de segurança de seu lugar de privilégio, não somente em relação a mim, mas também para com os trabalhadores que nos rodeavam já com olhares curiosos, e que preenchiam aquele espaço ocupado majoritariamente por homens pretos e pardos de origem claramente humilde, que transitavam de um lado a outro carregando e organizando as pesadas caixas de legumes e frutas, principal mercadoria negociada no estabelecimento.

De pronto nossa ação despertou reações e houve quem de imediato associasse a ação ao Dia da Consciência Negra, pois era possível ouvir algumas vozes advindas do público fazendo menção à celebração, ao passo que um dos espectadores, um homem não identificado⁷³, rapidamente conectou o trabalho a

⁷³ Os comentários proferidos pelo espectador foram captados durante parte do registro audiovisual, porém, devido a sua posição se localizar na retaguarda da filmagem.

recentes casos de trabalhadores submetidos ao trabalho escravizado, dizendo: “Passou no jornal, escravidão é mato. Eu vi ontem no jornal... Tem que matar todo mundo que prende ‘nego’ assim, chama no interior né, pra arrumar um serviço, quando vai ver tá cheio de ‘nego’ no alojamento. Tem que pegar uns patrão desse e matar”. Muito provavelmente o mesmo se referia à divulgação do Índice de Escravidão Global 2014, realizado pela Fundação *Walk Free*, e publicado no dia 17 de novembro do mesmo ano. Segundo o relatório, naquele período o número de pessoas em situação análoga à escravidão perfazia a média de 115,3 mil pessoas no Brasil (Campos, 2014). Conforme um levantamento mais recente executado pelo Ministério do Trabalho e Emprego, cerca de 2.575 pessoas foram resgatadas em condição de trabalho escravo no Brasil no ano de 2022, sendo a sua maioria sujeitos do sexo masculino, e 83% deles se declaravam pretos ou pardos (Nascimento, Oliveira, 2023).

Enquanto prosseguíamos pelo corredor central, impedida de verbalizar qualquer palavra contrária àquela situação devido ao adesivo que cobria meus lábios, eu buscava me expressar essencialmente através do olhar e da movimentação corporal, e, de tempos em tempos resistia, realizando paradas bruscas e me recusando a prosseguir a caminhada. De minha parte, optei por concentrar a emissão do discurso por meio de uma imagem forte, dura, visceral, contudo, a ausência da vocalização de forma alguma debilita o diálogo estabelecido com o público, posto que o gesto é também uma comunicação imbuída de potência, como pontua Leda Maria Martins:

No âmbito das oralituras, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. Ou, ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo. O gesto, como uma *poiesis* do movimento e como forma mínima, pode suscitar os sentidos mais plenos. (Martins, 2021, p. 86. Grifo da autora)

Gilmara, vez ou outra parava, me olhava dos pés à cabeça, e em voz alta bradava frases como “Tô vendendo! Quanto vale? Ela lava, passa, cozinha...é garota ‘bombril’, mil e uma utilidades. Boa de serviço e não reclama.”, em seguida anunciava valores cada vez mais baixos, fixava uma etiqueta em meu corpo, e seguia gritando: “Aceito cartão, crédito, débito... fazemos qualquer negócio. Quem dá mais? Quem dá mais?”; “Que coxão hein... olha a panturrilha dela, consegue andar horas e horas”; “Por R\$2,99 a gente ainda apaga a memória dela”. Nesse

ínterim, eu encarava, emudecida, as pessoas em nosso entorno, mas o fazia com uma expressão firme e incisiva.

Figura 76. Trecho de performance Barganha. Contagem. 2014.



Foto: Marcelo Baiotto. Fonte: Acervo da artista.

Figura 77. Barganha em realização no Ceasa MG. Contagem. 2014



Foto: Marcelo Baiotto. Fonte: Acervo da artista.

Ao longo da performance houveram algumas interações por parte do público, que a certa distância pronunciava comentários como “eu dou cem reais e levo tudo”, e “soma tudo aí que eu vou pagar e vou levar pra mim”. Por se tratar de um ambiente de predominância majoritariamente masculina, parte das respostas provocadas pelo trabalho demonstrara como o corpo negro feminino é visto nesse ambiente, primordialmente, a partir de uma perspectiva erótica, pois, ainda que eu estivesse ali em uma posição de nítido aviltamento e sujeição, e alguns de seus pares intervissem com falas se referindo à situação degradante que é a escravidão humana contemporânea, parte dos espectadores não se contiveram em direcionar ao meu corpo olhares e comentários indecorosos. Mesmo em menor número, haviam algumas mulheres no recinto acompanhando a performance, mas estas se mantiveram distantes, ou sem nenhuma interação direta. Assim seguiu nossa caminhada até que percorrêssemos todo o galpão, e a performance fosse finalizada retornando para a parte de trás do mesmo frigorífico de onde iniciamos o trabalho⁷⁴.

Figura 78. Barganha em realização no Ceasa MG. Contagem. 2014



Foto: Marcelo Baiotto. Fonte: Acervo da artista.

⁷⁴ A performance *Barganha* foi realizada em outras duas ocasiões, uma no ano de 2017, no Sesc Araraquara, e a última em 2018, no Sesc Ipiranga, ambos no Estado de São Paulo.

Figura 79. Barganha em realização no Ceasa MG. Contagem. 2014.

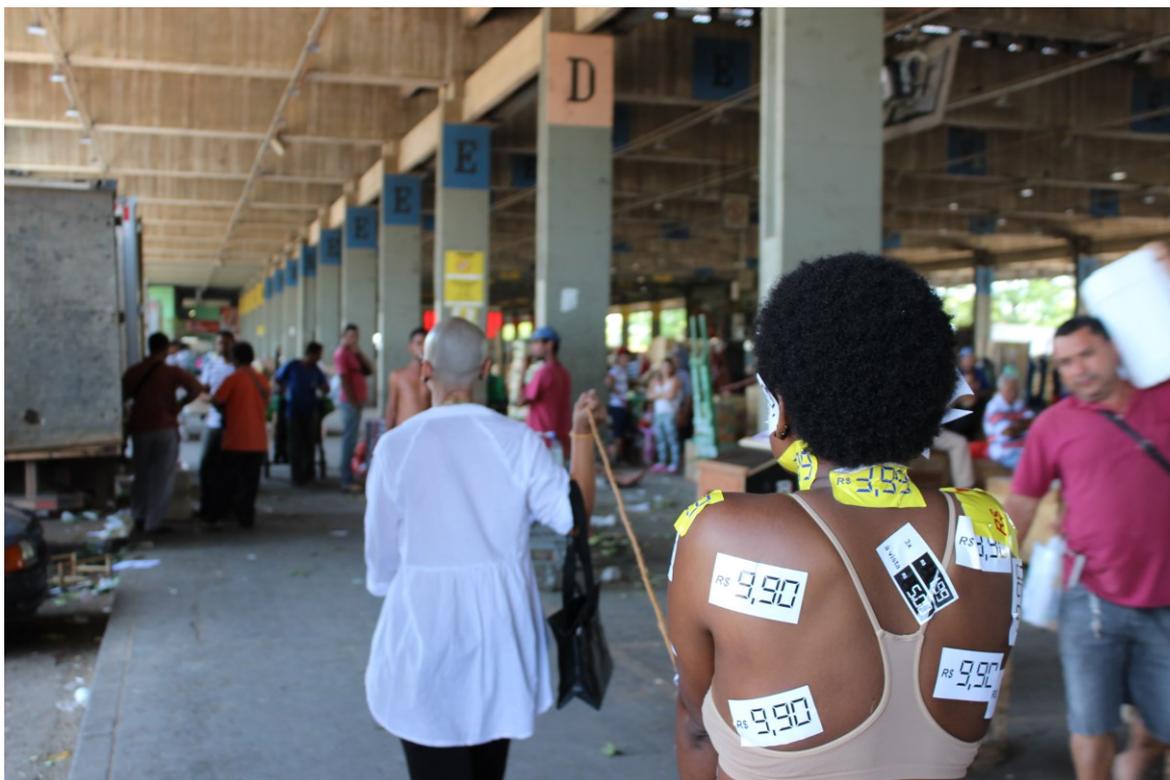


Foto: Marcelo Baiotto. Fonte: Acervo da artista.

Figura 80. Finalização de performance Barganha. Contagem. 2014.



Foto: Marcelo Baiotto. Fonte: Acervo da artista.

Patricia Hill Collins atenta sobre a efetiva intencionalidade da transformação do corpo negro em objeto e sua mercadorização. Segundo a autora, “a autoridade para definir valores sociais é um importante instrumento de poder”, assim, esse recurso é determinante para o estabelecimento da dominação sobre esses corpos, uma vez que ao definir a imagem dos mesmos, o opressor não somente retira do sujeito negro sua humanidade e o direito sobre si mesmo, mas naturaliza sua manipulação ao dissimular opressões e desigualdades sociais como situações corriqueiras e comuns da vida cotidiana (Collins, 2019, p. 135). Essa estereotipação do sujeito é o que a autora determina como “imagens de controle”. A Mama, ou Mãe Preta, como conhecida no Brasil, e a “mulher negra raivosa”, já abordadas anteriormente, fazem parte dessas imagens. A seguir será abordada outra dessas imagens, a da “mulata gostosa” e as reverberações dessa alegoria sobre o corpo da mulher negra.

4.3 “Felicidade pra quem?”⁷⁵ – Perturbando o imaginário da mulata sensual em Vem... pra ser infeliz

Digo, repito e não minto:
 Vamos passar essa verdade a limpo
 porque não é dançando samba
 que eu te redimo ou te acredito:
 Vê se te afasta, não invista, não insista!
 Meu nojo!
 Meu engodo cultural!
 Minha lavagem de lata!
 Porque deixar de ser racista, meu amor,
 não é comer uma mulata!

Elisa Lucinda⁷⁶

Eu cresci desprezando a Globeleza. Desde que me recordo da primeira vez que vi sua imagem rebolando e rodopiando na TV, sempre fui ensinada a repelir tal figura. Todavia, em minha casa, a repreensão quanto à existência de uma mulher seminua dançando na televisão nada tinha a ver com sua cor de pele, seu cabelo, ou qualquer um de seus traços fenotípicos. Mais uma vez terei que evocar aqui

⁷⁵ Frase dita por mim, Priscila Rezende, em entrevista concedida à atriz Danielle Anatólio, em 10 de abril de 2018. Danielle Anatólio é graduada em História pelo Centro Universitário de Belo Horizonte, pós-graduada em Estudos Africanos e Afro-brasileiros pela PUC Minas, e formação Técnica em Teatro pela mesma universidade. É mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO.

⁷⁶ Nascida em Cariacica, Espírito Santo, Elisa Lucinda é atriz, poetisa, escritora e cantora brasileira. *Mulata Exportação* é de 1994, e faz parte do livro de poemas *O Semelhante*.

minha origem, pois a mesma se faz determinante na construção da minha pessoa. Vinda de família evangélica, e inteiramente apartada de discussões profundas acerca das questões raciais, na minha casa, a Globeleza era criticada unicamente por ser uma “peladona” se exibindo na TV. Ali, o gigantesco problema era a nudez considerada indecente demais para os padrões de recato e retidão esperados aos praticantes da religião seguida por minha família. Creio eu, que se a personagem fosse representada por uma mulher branca, indígena, amarela, ou árabe, naquele momento, para mim o efeito seria o mesmo. Essa alienação, certamente, me afetaria em um futuro não tão distante, quando, a partir da adolescência e das mudanças naturais nas formas de meu corpo, não compreendia o lugar extremamente confuso que o mesmo ocupava socialmente, que era um lugar entre o menosprezo, mas ao mesmo tempo, de desejo.

Por vezes vivenciei situações que hoje acredito serem, infelizmente, recorrente a mulheres negras. Em mais de uma vez fui abordada em pontos de ônibus, ao andar na rua, em um simples passeio que deveria ser tranquilo, mas se transformava num grande estresse ao visualizar um carro que passava devagar, e de dentro um homem me direcionava o olhar me inquirindo com perguntas como: “quanto é?”, sugerindo em poucas palavras que eu só poderia ser uma profissional do sexo ⁷⁷. Namorados, paqueras, pretendentes? Aquele “amor romântico adolescente” tão idealizado e propagado pelos filmes e novelinhas da época? Não vivi, afinal, eu era aquela que os “colegas” de classe apontavam como “a namorada do fulano” na tentativa de se ridicularizarem mutuamente, ou no mínimo, provocarem risadas, não interessava a quem, o importante era que alguém gargalhasse. Somente adulta, mais de uma década depois eu compreendi que esse corpo desperta, no imaginário social, o desejo carnal, não a admiração. Ele é valorizado para o prazer, não para o afeto.

Esse estereótipo da negra “fogosa” e hipersexual é dito em algumas ex-colônias europeias como Jezebel, em referência a personagem, que, segundo a Bíblia, teria reinado em Israel junto a seu marido, Acabe, entre os anos 874 a 853 a.C., e é descrita como uma mulher vil, devassa e manipuladora. Nos países

⁷⁷ Penso ser importante frisar que de forma alguma condeno a prostituição como profissão, ou desejo mencioná-la com demérito. A questão, aqui, é este ser compreendido como o único lugar possível e natural para a mulher negra na sociedade brasileira, e as razões que geralmente as empurram para tal ocupação.

colonizados de língua latina, ela é a “mulata sensual”, sendo tal estereotipia conferida à mulher negra desde o período colonial. Para o colono, a escravizada não era uma mulher, era mercadoria, como aponta Barbara Omolade:

Para ele, ela era uma mercadoria fragmentada cujos sentimentos e escolhas raramente eram considerados: a cabeça e o coração estavam separados das costas e das mãos e separados do útero e vagina. Suas costas e músculos foram pressionados para o trabalho no campo, onde ela foi forçada a trabalhar com homens e como homens. Suas mãos foram exigidas para cuidar e nutrir o homem branco e sua família como empregada doméstica, quer ela fosse tecnicamente escravizada ou legalmente livre. A vagina dela, usada para o prazer sexual dele, era a porta de entrada para o útero, que era o seu local de investimento de capital – o investimento de capital sendo o ato sexual e a criança resultante o excedente acumulado, valendo dinheiro no mercado de escravos. (Omolade, 1994, p. 07)⁷⁸

À escravizada era atribuído um apetite sexual insaciável, e, ao mesmo tempo em que era destituída da feminilidade exigida ao sexo feminino por realizar as mesmas tarefas pesadas que os homens escravizados, ela era também imputada de ser sensual, sedutora, a que encantava aos senhores brancos com a sua natureza indomável. Assim como o estereótipo do “negro selvagem” era conferido ao homem escravizado para justificar os brutais castigos praticados contra o mesmo, a inferência dessa sexualidade exacerbada era outorgada à mulher negra escravizada como forma de ilibar o colono das violências sexuais as quais as escravizadas eram submetidas. Logo, era completamente ignorado o fato dessa mulher estar cativa e destituída de autonomia sobre seu corpo, sendo, portanto, impedida de refrear as investidas libidinosas do senhor, sob a pena de duras punições. O colono não era o responsável por seus atos lascivos para com a escravizada, ele era tido como uma mera vítima do ardil manipulador, assim como Jezebel, da mulher negra. Tal arquétipo se torna um marcador determinante sobre a experiência das mulheres negras ao longo dos séculos, sendo perpetuado até a atualidade. Como indica Sueli Carneiro,

O que poderia ser considerado como história ou reminiscências do período colonial permanece, entretanto, vivo no imaginário social e adquire novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática, que mantém intactas as relações de gênero segundo a cor ou a raça instituídas no período da escravidão. (Carneiro, 2011).

O peso dessa personificação tem como consequência mais agravante, a percepção deturpada da sociedade contemporânea de que o corpo da mulher negra

⁷⁸ Livre tradução.

está livre e disponível a quem quer que o deseje, as tornando, aos olhos da sociedade, mais suscetíveis a situações de risco e a altos índices de violência⁷⁹, incluindo nesta estatística crianças e adolescentes. De acordo com um levantamento realizado pelo Instituto Liberta, cerca de 500 mil crianças e jovens⁸⁰ são violentadas anualmente no Brasil, sendo que as meninas perfazem 75% desse contingente, sendo em sua maioria negras.

4.3.1 A mulatização da mulher negra como ofício no Brasil

Para além da extrema vulnerabilidade que opera sobre os corpos das mulheres negras no Brasil, outra resultante em nossa sociedade dessa hiperssexualização colonial conferida às mesmas, é o da “mulata” como uma espécie de identidade fixa e função. Lélia Gonzalez critica tal posição ao afirmar que,

O termo “mulata” implica a forma mais sofisticada de reificação: ela é nomeada “produto exportação”, ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos burgueses nacionais. Temos aqui a enganosa oferta de um pseudomercado de trabalho que funciona como um funil e que, em última instância, determina um alto grau de alienação. Esse tipo de exploração sexual da mulher negra se articula a todo um processo de distorção, folclorização e comercialização da cultura negra brasileira. (Gonzalez, 2020, p.44)

Por certo, esta ocupação faz parte do estratagema racista de exclusão que limita às mulheres negras outras possibilidades de atuação, ao lhes negar amplo acesso à educação e a inserção igualitária no mercado de trabalho, com a pressinça de que esta não corresponde a “boa aparência” exigida no mesmo, como já apontado anteriormente. Sem muitas alternativas, lhes resta o que Gonzalez nomeia como: a profissão de mulata (Gonzalez, 2020, p. 47).

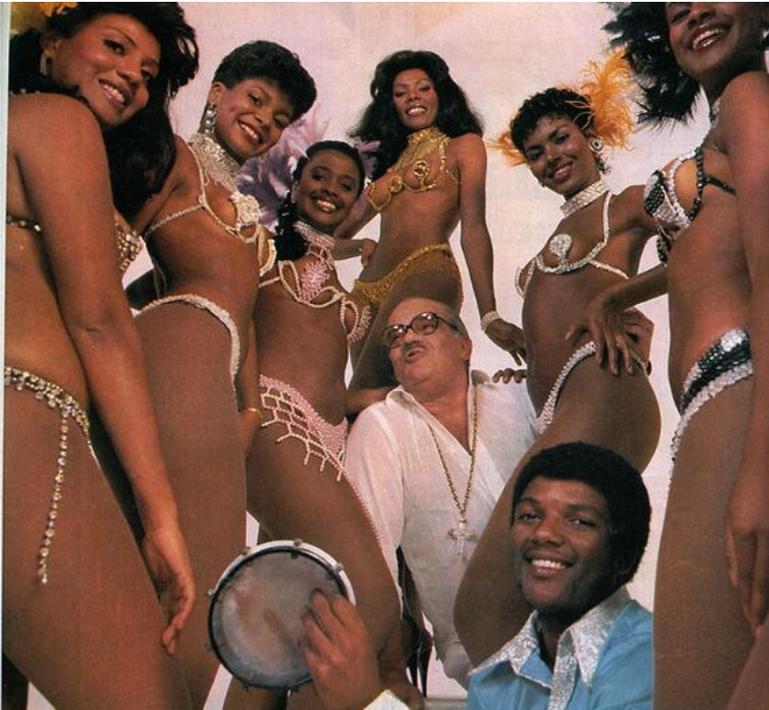
Sem dúvidas, um exemplo notável dessa exploração da mulher negra brasileira como “produto exportação” foi o chamado “Show de Mulatas”, criado e comandado pelo radialista Osvaldo Sargentelli, um homem ítalo-brasileiro e que se auto-intitulava “mulatólogo”. Muito afeito ao ritmo do samba, o também empresário e produtor de shows, abriu três estabelecimentos na cidade do Rio de Janeiro, sendo elas a “Sambão”, em 1969, “Sucata”, em 1970, e em 1973, a boate de nome “Oba-

⁷⁹ Ver dados já mencionados na página 46.

⁸⁰ Segundo o Estatuto da Criança e do Adolescente, é considerado criança quem tem até 12 anos incompletos, e adolescente aquela de idade entre 12 e 18 anos.

Oba⁸¹. Era nesses espaços que ele contratava e oferecia um suposto espetáculo e show de samba, que contava com a presença de várias mulheres negras vestindo adereços carnavalescos e trajés mínimos, e que tinham como suas atribuições apenas sambar para o entretenimento, principalmente, dos turistas que visitavam a cidade. As bailarinas que faziam parte do show eram denominadas, e como são até hoje conhecidas, “Mulata do Sargentelli”. Assim mesmo, com a conotação de posse. Além das apresentações locais, o empresário também vendia seus espetáculos para o exterior, rodando o mundo exportando essa imagem exotificada dessas mulheres negras como a ilustração da brasilidade.

Figura 81. Artigo coluna Em foco, na revista Manchete. 1985.



Sargentelli, pródigo em mulatas, agora também ataca de lours: bem geladinhos, casco sempre escuro, que é mais gostoso. No Botecoteco, para quem tem sede. De viver.

Manchete
EM FOCO

SARGENTELLI
as águas (e as mulatas)
vão rolar

Foto de Indalécio Wanderley

● “Você está em casa. São 3 horas da manhã no Rio de Janeiro. De repente chega aquela turma de amigos que veio terminar a noite com você. Você abre a geladeira e vê que só lhe restaram duas garrafas de cerveja. Não dão nem pra saída, você já sabe. Mas não se preocupe. Me procure por telefone em Vila Isabel. Imediatamente sairá uma ambulância, escancarando a sirene — que tocará uma cuca em ritmo de samba —, e vai levar chope pra você.”

Esta é a mais nova ideia do velho Sargento, o Oswaldo Sargentelli, doutor em mulatas, doutor em samba. Mas não é uma coisa isolada. O Pronto-Socorro do Chope será apenas o

carro-chefe da mais nova casa do Sargentelli, o Botecoteco, em Vila Isabel, sala de espetáculos com capacidade para 300 pessoas, com três ambientes separados: bar, restaurante e show-room. “O bar vai ser um botequim de verdade, com violão, caixa de fôfóros, gente cantando, comida caseira, um rádio, um aparelho de televisão, bebidinhas. E pequeno. Só pra 90 pessoas.” Assim define o Botecoteco o seu idealizador, Sargentelli, com tanta animação como se começasse o seu primeiro empreendimento. A mesma fúria alegre que o tem movido pelos seus quase 40 anos de samba. Joaquim Maria

Foto: Divulgação. Fonte: Pinterest.

⁸¹ Oba-oba é uma expressão popular brasileira que pode representar um momento de celebração, de alegria ou de festa, mas também é usada para falar de alguém que fica relaxada enquanto outras pessoas trabalham. Ex: “Enquanto trabalhávamos, fulano ficou de oba-oba”. Também é usada para se referir à atividade sexual.

Figura 82. Artigo Em Foco na revista Manchete. 1984.



Foto: Manchete. Fonte: Pinterest.

Assim como Sargentelli, o apresentador João Roberto Kelly também acreditava que a figura de “mulata” era um bom negócio, e o explorou ao máximo em seu programa televisivo, o Ginga Brasileira, realizado na quadra da Escola de Samba da Portela, e transmitido ao vivo nas tardes de sábado, direto pela emissora Rede Bandeirantes, entre os anos de '80 e '82.

Figura 83. Revista Amiga, nº 613. 1982.



Foto: Amiga. Fonte: Pinterest.

Estes espetáculos contemporâneos parasitários e de exotificação da mulher negra brasileira, se assemelham, em muito, aos antigos “zoológicos humanos”, também denominados de exposições etnológicas, que aconteceram na Europa e Estados Unidos entre os séculos XIX e XX, onde vários sujeitos, geralmente de origem africana ou asiática e, considerados pelo sujeito branco como “diferentes”, eram exibidos publicamente para o deleite e entretenimento do europeu, sendo um dos casos mais emblemáticos o de Sarah Baartman, apelidada posteriormente de “Vênus Hotentote”⁸². Baartman era uma mulher de origem *khoisan*, um povo habitante de regiões onde hoje se localiza a África do Sul, que foi escravizada e levada para o Reino Unido por volta de 1810, e lá foi exibida durante anos como uma espécie de aberração devido à forma e características singulares de seu corpo, como as nádegas e lábios genitais proeminentes. Em 1814 ela foi vendida a um francês, passando a ser exposta e explorada naquele país até dezembro de 1815, quando veio a morrer em razão de uma doença inflamatória não determinada. Mas mesmo após a sua morte o seu corpo não foi respeitado, sendo dissecado e analisado pelo naturalista Georges Cuvier, que acreditava que os traços de Baartman se assemelhavam ao de primatas selvagens. Parte de seus restos mortais foram conservados e exibidos no *Musée de l'Homme*, em Paris, até 1974, e só retornaram a seu país de origem em 2002, após muitos anos de solicitações e disputas legais por parte do governo sul-africano.

Figura 84. Ilustração caricata de Sarah Baartman em exibição.



Foto: Autor e data desconhecidos. Fonte: Estadão.

⁸² A palavra *hotentote*, que na língua holandesa significa “gago”, era um pejorativo o qual os holandeses usavam para se referir aos povos *khoisan* no período de colonização da África do Sul, e era motivado provavelmente devido a língua singular desse povo.

A autora Patricia Hill Collins enfatiza que esse velho interesse ocidental pela genitália das mulheres negras, faz parte do controle da sexualidade e corpos dessas mulheres, ao reduzi-las como potenciais prostitutas, conseqüentemente, a um artigo de venda. Em alguma medida, o estereótipo da mulata é a perpetuação dessa prática colonial, pois as “visões atuais das mulheres negras na cultura popular – que as reduzem à bunda – tentam reinscrever essas partes do corpo como mercadoria” (Collins, 2019, p. 231), ainda que essa mercantilização não ocorra na utilização direta de seu corpo físico, mas aconteça através da instrumentalização de sua imagem como objeto promocional e de atratividade, o que não se limita ao carnaval, como feito, por exemplo, na publicidade veiculada entre 2010 e 2011 pela Brasil Kirin como forma de divulgação da cerveja Devassa Tropical Dark, ao comparar com a bebida anunciada o corpo de uma mulher negra vestida em traje e em uma pose evidentemente sexualizada.

Figura 85. Publicidade de cerveja Devassa. 2010.



Foto: Divulgação. Fonte: Site Mama Press.

No Brasil, o meio de maior propagação deste estereótipo da mulata se dá nos meios televisivos, através de certas personagens das telenovelas, tais como a Preta, interpretada por Taís Araújo em *Da Cor do Pecado* (2004), e Maria Vanúbia, encenada por Roberta Rodrigues, em *Salve Jorge* (2012) – ambas já citadas no primeiro capítulo –, ou a prostituta Bebel, de Camila Pitanga, em *Paraíso Tropical* (2007). No entanto, a personagem que perdurou por mais tempo nas telas da maior emissora do país, a Rede Globo de Televisão, e muito contribuiu para a estratificação da mulher negra brasileira em um imaginário de objeto sexual, definitivamente, é a da *Globeleza*.

Criada no ano de 1990 pelo designer alemão naturalizado brasileiro Hans Donner, a personagem em questão consistia basicamente em uma mulher negra, com um tipo bem delimitado de corpo, que figurava nas vinhetas de carnaval veiculadas pela referida emissora, sambando completamente nua, coberta apenas por desenhos enfeitados com glitter e purpurina, ou manipulados por computação gráfica. A modelo Valéria Valenssa foi a escolhida para ocupar o posto no primeiro ano, quando a chamada da vinheta ainda trazia o slogan: “A Globo faz escola, no carnaval deita e rola”.

Figura 86. Captura de tela de vinheta Globeleza em 1990.



Foto: Rede Globo. Fonte: Globo Play.

Acredito ser crucial destacar a adoção de tal expressão para acompanhar uma vinheta publicitária, onde o principal destaque é o corpo de uma mulher negra totalmente desnuda. No português brasileiro informal, “deitar e rolar” se trata de uma expressão idiomática usada para se referir a alguém que se sente no direito de fazer o que bem entender, agir conforme a própria conveniência sem se importar com as consequências, e tirar o máximo de proveito de uma situação ou pessoa. Soa, no mínimo, um tanto intrigante a utilização de tal expressão associada ao corpo da mulher negra exposto de forma tão utilitária e explícita. Valéria Valenssa ocupou o

posto de Globeleza até o ano de 2004, sendo substituída em 2005 por Giane Carvalho, Aline Prado, Nayara Justino, e Érika Moura, última a desempenhar esse papel, entre os anos de 2015 e 2020.

Figura 87. Valéria Valenssa, Giane Carvalho, Aline Prado e Érika Moura como Globeleza.



Foto: Rede Globo/Divulgação. Fonte: TV Globo/Divulgação.

Dentre estas duas décadas de perpetuação dessa personagem, se faz relevante lembrar o acontecido no ano de 2014, quando o cargo foi ocupado pela bailarina e atriz Nayara Justino, eleita por voto popular através de um concurso realizado no programa Fantástico, uma das transmissões de maior audiência da emissora. Para se sair vencedora e aceder a posição, Justino desbancou mais de 4 mil inscrições e 10 competidoras, mas nem isso foi o suficiente para garantir a manutenção de seu contrato, encerrado logo ao final daquele ano. Logo após o lançamento da vinheta, ela passou a ser vítima de inúmeros ataques racistas veiculados nas redes sociais, onde era chamada de “macaca”, “feia”, “ogro”, “glofeiura”, e foi comparada ao personagem Zé Pequeno, do filme Cidade de Deus. Mas, se Nayara foi eleita por voto popular, o que teria motivado tamanha rejeição?

A resposta à essa questão nem é tão difícil de ser respondida. Mesmo preenchendo parte dos requisitos, como ter um corpo magro e curvilíneo, Justino possui nariz e lábios protuberantes, tem uma pele negra escura e cabelos crespos curtos de textura que não forma cachos, é o dito “cabelo duro”.

Figura 88. Nayara Justino como Globeleza. 2014.



Foto: Estevam Avellar. Fonte: TV Globo/Divulgação.

A Globeleza ideal precisa atender a um padrão muito específico, aquele criado e cristalizado pelo violento processo de embranquecimento da população negra brasileira, e nele não cabe uma mulher “negra demais”⁸³. Sobre essa mitificação da mulata e seu engendramento no carnaval, Lélia Gonzalez faz a seguinte observação:

O mito que se trata de reencenar aqui, é o da democracia racial. E é justamente no momento do rito carnavalesco que o mito é atualizado com toda a sua força simbólica. E é nesse instante que a mulher negra transforma-se única e exclusivamente na rainha, na “mulata deusa do meu samba”, “que passa com graça/fazendo pirraça/fingindo inocente/tirando o sossego da gente”. [...] Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas. (Gonzalez, 2020, p. 80)

⁸³ O episódio vivenciado por Justino motivou um mini-documentário realizado pelo jornal The Guardian, chamado “Too Black for Brazil”. Link das referências.

Podemos dizer que, no ditado "branca para casar, mulata para f ..., negra para trabalhar", citado por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* (Freyre, 2003), Justino é a negra. A sociedade brasileira a enxerga como a doméstica, a tia da cantina, a "moça do cafezinho", ou qualquer outra posição que denote a servência. Ela não está adequada sequer para o arquétipo da mulata Globeleza, pois esta, esta necessita ser a medida equilibrada do cruzamento racial entre pretos e brancos. A mulata Globeleza ideal tem nariz e boca mais afilados, os ditos "traços finos", que acredita-se serem herdados da brancura europeia. Ela é magra, mas corpulenta, e possui nádegas e seios mais avantajados. Seus cabelos não são tão crespos, e sim ostenta fios cacheados e volumosos. E o principal, a Globeleza tem pele de um tom marrom claro, ou como alguns preferem dizer, "amendoado".

Como enfatiza Leda Maria Martins, "imagens veiculam pensamentos que de várias maneiras nos afetam e cujas recepção e percepção têm o poder de também afetar e de prolongar, no tempo, as imagens e suas aderências" (Martins, 2021, p. 78). O carnaval no Brasil é celebrado oficialmente durante 5 dias, no entanto, antes e após sua finalização, para as mulheres negras o efeito do estereótipo da mulata e das personagens reprodutoras do mesmo é a perturbação e violação cotidiana de seus corpos. Foi com a finalidade de propor a reflexão objetiva sobre esse papel e trazer uma outra perspectiva dessa imagem, que surgiu no ano de 2017 a performance *Vem... pra ser infeliz*.

4.3.2 Vem... pra ser infeliz

Lá vou eu, lá vou eu
 Hoje a festa é na avenida
 No carnaval da globo
 Feliz eu tô de bem
 Com a vida vem amor
 Vem...deixa o meu samba te levar
 Vem nessa pra gente brincar
 Pra embalar a multidão
 Sai pra lá solidão Vem Vem Vem
 Vem.....pra ser feliz
 Eu tô no ar tô Globeleza
 Eu tô que tô legal
 Na tela da TV no meio desse povo
 A gente vai se ver na Globo
 Na tela da TV no meio desse povo
 A gente vai se ver na Globo

Em Carnaval Globeleza⁸⁴, os versos falam de amor, de festa e celebração. A letra da música evoca a alegria e convida o público a se embalar na felicidade do carnaval. Mas questiono, aqui, a quem é possibilitada essa suposta felicidade, quando seu corpo é um alvo fácil a toda sorte de abusos, devido à imagem que vem atrelada à canção. De fato, para algumas mulheres essa imagem traz infelicidade, e, sendo assim, decidi então compartilhá-la e convidar ao público para sermos, momentaneamente, infelizes.

No dia 04 de fevereiro de 2017, como parte da programação da mostra Perfura Ateliê de Performance⁸⁵, encarnei por aproximadamente 45 minutos aquela personagem que cresci repudiando, mas agora, eu o fazia com uma consciência que não tinha quando criança, e com certeza, o fazia com muito “sangue nos olhos”. Minha intenção com esse trabalho, era, de fato, apresentar uma caracterização da Globeleza que exteriorizasse da forma mais honesta possível, as problemáticas ocultas sob toda aquela cor e brilho que adornava os corpos das modelos que a interpretavam. Para tal missão era necessário compreender, primeiramente, a implicância da objetificação do corpo negro feminino para além da minha própria experiência, logo, através de uma publicação aberta em um perfil particular de rede social, eu perguntei a outras pessoas quais palavras e expressões elas já haviam ouvido ou lido, que transmite essa visão do corpo da mulher negra.

Reunindo em média 32 respostas, selecionei os oito termos mais citados: cor de jambo, da cor do pecado, exótica, exportação, quente, Sargentelli, tanajura, e violão; que seriam posteriormente fixados em meus membros inferiores, juntamente com as palavras “mulata”, que viriam no torso. Nos braços utilizo somente a palavra “mula”, a princípio, como forma de fazer referência à etimologia do termo “mulata”, que originalmente era usado para definir o cruzamento entre a égua, considerada animal nobre, e o jumento, uma espécie diferente e de menor prestígio, dando então

⁸⁴ Música composta em 1991 por Jorge Aragão e Franco Lattari como tema das vinhetas do Carnaval Globeleza. Desde a primeira veiculação a canção é interpretada por diferentes vozes, e foi lançada pelo cantor Jorge Aragão em seu álbum *Um Jorge* no ano de 1993.

⁸⁵ Idealizado e curado por Ana Luisa Santos, o referido evento aconteceu entre os dias 06 de dezembro de 2016 e 05 de fevereiro de 2017, reunindo na galeria de Arte GTO do Sesc Palladium mais de 70 artistas, pesquisadores e ensaístas para a realização e discussão da arte de performance. Ana Luisa Santos é artista visual da performance. Realiza trabalhos em diálogo com pesquisas que desenvolve sobre o corpo como fronteira variável, superfície de permeabilidade política. É natural de Belo Horizonte, onde vive e trabalha.

origem ao animal híbrido e considerado inferior (Kilomba, 2019, p. 19). O uso da palavra “mula” somente nos braços, também remete a esse lugar ao qual as mulheres negras são relegadas socialmente, vistas como “o burro de carga” da sociedade colonial e contemporânea.

Inicialmente, o meu maior desafio para a ação seria como dispor essas palavras em meu corpo de modo semelhante a personagem original, uma vez que, diferentemente da Globeleza real, eu não disponho de uma grande equipe, muito menos de tanto recurso financeiro para grandes produções. Após muitas pesquisas de materiais e possibilidades de caracterização, com a assistência da atriz e maquiadora Gabriela Dominguez⁸⁶, chegamos ao adesivo vinílico holográfico, um material acessível e que possibilitaria o corte preciso das palavras, além de possuir uma boa fixação na pele. A escolha das cores não era fixa, podendo variar conforme a disponibilidade do material ou o lugar de execução do trabalho. Em algumas apresentações no Brasil escolhi, por exemplo, por utilizar as cores da bandeira brasileira. Já na Espanha, única apresentação realizada fora do Brasil, trouxe o amarelo e dourado para referenciar as cores da bandeira do país.

⁸⁶ Gabriela Dominguez é artista da cena, artista visual, maquiadora, drag queen e agrega seus conhecimentos ao trazer a caracterização como elemento essencial de sua performance nos palcos. Formada em Arte Educação pela Escola Guignard, Teatro pelo CEFART- Palácio das Artes e maquiagem pela Catharine Hill Stage Makeup-SP, a multiartista assina a maquiagem de algumas produções audiovisuais, dentre elas, "Marte Um", da Filmes de Plástico, filme indicado como representante do Brasil no Oscar 2023.

Figuras 89 e 90. Performance Vem... pra ser infeliz no Perfura Ateliê de Performance. 2017.



Foto: Luiza Palhares. Fonte: Acervo da artista.

Incontestavelmente, o “samba no pé” seria outro grande desafio, visto que eu não tinha – e ainda não tenho – a prática na execução desse estilo de dança. De fato, a virtuosidade na execução do samba nunca foi a pretensão nesta performance, e sim o oposto. Em alguma medida, eu quis também contestar esse estereótipo que recai sobre o corpo negro, em especial o da mulher, de que “já nascemos com samba no pé” ou que “toda negra sabe sambar”, pois esta é também uma “forma de racismo que nega a criatividade do negro” ao sugerir que este sujeito “não é capaz de criar arte” e que sua musicalidade e ritmo provêm de seu sangue, e não de sua competência intelectual e de produção de conhecimento (Munanga, 2023).

Meu objetivo era, na medida do possível, me desenvolver o suficiente para não me esborrachar de cara no chão durante a realização do trabalho, e, para isso, tomei uma classe de samba com a profissional Grazielle Lizania⁸⁷, que no tempo de

⁸⁷ Grazielle Lizania é graduada em Educação Física pela Universidade Salgado de Oliveira, e especializada em Musculação e Condicionamento Físico pela Universidade Gama Filho. Como bailarina tem experiência no jazz, balé, e danças folclóricas, e participou de diversos festivais de dança no Brasil e exterior. Foi eleita por duas vezes a Rainha da Corte Momesca do carnaval de Belo Horizonte.

aproximadamente 1 hora e meia, me passou alguns passos básicos e algumas dicas de desenvoltura e preparação corporal para a apresentação, ficando a meu cargo um treinamento posterior que possibilitasse uma mimese identificável da personagem retratada. Esta foi outra oportunidade que me permitiu refletir e ampliar ainda mais o questionamento sobre esse arquétipo atribuído à mulher negra, principalmente, às passistas e demais bailarinas que participam do samba e se dedicam à construção do Carnaval. A arte de executar os passos de samba, a coreografia e a adequação ao ritmo musical em questão exige muita destreza, um bom preparo físico e experiência na dança. Quando o público, a mídia ou as coberturas de eventos em torno do samba focam suas observações na aparência, e promovem a objetificação do corpo da bailarina, o seu trabalho e sua expertise como uma profissional da dança são completamente descartados.

Um de meus maiores cuidados quanto à esta performance, é o de deixar explícito, sem brecha para desentendimentos, que aquele corpo em ação, mesmo que nu e executando uma dança e papel já cristalizados erroneamente no imaginário brasileiro com teor erótico, não estava, de maneira alguma, intentando à sua própria sexualização ou a disposição do deleite e entretenimento alheio. Aqui, o objetivo primordial é a ruína da Globeleza e da hiperssexualização que ela representa, logo, busquei trazer para a performance algum elemento forte, que pudesse provocar o choque e a ruptura dessa imagem fixada da dança sensual, e assim, cheguei a máscara de Flandres⁸⁸, um objeto de flagelo muito utilizado no período colonial.

A máscara de Flandres – ou por vezes conhecida também como “Máscara da Anastácia”, devido à uma pintura de 1817, do francês Jacques Etienne Arago, que retrata a referida escravizada utilizando o objeto – era fabricada em chapas de aço laminada, que iam da parte frontal à parte traseira da cabeça, onde era fechada com um cadeado, possuindo apenas os orifícios dos olhos e nariz e impedindo o total acesso à boca. Com o uso do objeto o colono visava impedir que o sujeito escravizado atentasse contra a própria vida através da ingestão de terra e consequente infecção por verminoses, ou se entregasse à embriaguez, o que impossibilitava-o de exercer o trabalho forçado, mas também, era uma prática de censura a voz do escravizado, como assinala Grada Kilomba:

⁸⁸ A máscara utilizada na performance “Vem... pra ser infeliz” foi confeccionada em ferro e tiras de couro pela artista visual Natália Wagoner. Natália é bacharel em Artes Plásticas pela Escola Guignard e designer, e atualmente atua no ramo da ourivesaria e joalheria.

Sua principal função 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. [...] A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem – e precisam – controlar e, conseqüentemente, o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado. (Kilomba, 2019, p. 33-34).

A representação desse silenciamento também é parte fundamental nessa performance, pois, como pontuei em entrevista concedida à Danielle Anatólio, as mulheres negras já foram emudecidas por muito tempo:

Acredito que é uma necessidade urgente de nos colocarmos diante da nossa sociedade com nossa própria fala sobre nós mesmas. A nossa sociedade construiu essa imagem a despeito de nossa realidade, intelectualidade, sensações, sentimentos. O corpo da mulher negra e sua vivência sempre foram ignorados, como se a mulher negra não fosse um ser vivente, mas somente um objeto para satisfação do outro. Queremos ser ouvidas, vistas, e contar nossas próprias histórias. Acredito que as mulheres negras estão sendo donas de seus próprios corpos, o que durante certo tempo não foi assim. (Rezende, 2018, p. 136).

A máscara em *Vem... pra ser infeliz* intenta exprimir como, uma vez objetificada, nossa sociedade ignora por completo a mulher negra e sua fala, seus desejos, autonomia e agência sobre si mesma, demonstrando total desinteresse no reconhecimento dessa mulher como sujeita, retirando completamente a sua humanidade.

Figura 91. Detalhe da máscara utilizada na performance *Vem... pra ser infeliz*. 2017.



Foto: Pablo Bernardo. Fonte: Acervo da artista.

Para a finalização da caracterização da personagem utilizo um salto alto adquirido em um brechó no centro de Belo Horizonte, e estilizado com adesivo holográfico furta-cor, e um adereço de cabeça confeccionado com penachos e lantejoulas cor-de-rosa, comprado em uma loja de fantasias no centro comercial da 25 de Março, em São Paulo.

Para esta primeira apresentação eu desejava utilizar música ao vivo, reunindo uma bateria de escola de samba formada somente por mulheres, no entanto, essa possibilidade foi abortada devido à presença diminuta de mulheres ocupando tal função em Belo Horizonte. Consegui dialogar com várias mulheres instrumentistas que tocam em blocos de carnaval na cidade, porém, os ritmos executados pelas mesmas, tais como axé music, marchinhas, entre outros, embora muito populares durante a “festa da carne”, não se aproximavam da proposta desejada para a performance, que é a do samba enredo tocado nos desfiles das grandes agremiações. Cheguei a encontrar um pequeno grupo de mulheres em Belo Horizonte que tocam o ritmo, mas por serem produzidas e gerenciadas por um homem branco, decidi recorrer a outra alternativa, pois, para esse trabalho em específico, a presença feminina era crucial e eu não desejava a participação de nenhum sujeito do sexo masculino. Sendo assim, a partir dessa primeira realização, o som mecânico foi incorporado na ação, utilizando áudios coletados através de uma plataforma de vídeo que registra os ensaios de três escolas do Rio de Janeiro, sendo elas: Portela, Unidos da Tijuca e Mocidade Alegre⁸⁹.

Vem... pra ser infeliz não se utiliza de recursos cenográficos, priorizando ambientes amplos que possibilitem a movimentação, a ocupação do espaço e a aproximação com o público, que, usualmente, mesmo sem qualquer orientação prévia, se distribui em formato circular na área de apresentação. O retumbar da percussão dá início a ação, e, aos poucos, adentro o espaço já realizando uma série de movimentos sinuosos, ao mesmo tempo em que varro o recinto direcionando meu olhar aos espectadores em meu entorno, buscando fazer um contato visual mais profundo com o público. Logo depois, seguindo a aceleração ritmada do samba, me coloco a sambar ininterruptamente, por tempo indeterminado.

⁸⁹ Os áudios utilizados são: Portela 2017 - Bateria (Esquenta) - Salgueiro Convida_site apoteose; Unidos da Tijuca 2017 - Bateria (Esquenta) - Salgueiro Convida; e Mocidade Alegre 2016 - Bateria (Esquenta) - Apresentação no Salgueiro. Links disponíveis nas referências.

Figura 92. Vem... pra ser infeliz no Teatro Espanca. 2017.



Foto: Pablo Bernardo. Fonte: Acervo da artista.

Figuras 93 e 94. Vem... pra ser infeliz no Festival Internacional de Teatro y Artes de Calle de Valladolid. 2019.



Foto: Alberto García. Fonte: Acervo da artista.

A performance não possui um tempo definido, pois o objetivo em sua execução é atingir a exaustão, é levar esse corpo e a imagem objetificada que ele carrega a um ponto extremo de desgaste e fragmentação. Nas seis vezes em que a ação foi apresentada⁹⁰, esse esfacelamento da fantasia de mulata pôde ser nitidamente percebido em pouco mais de 20 minutos de execução. Além de meu evidente cansaço e esgotamento físico, com o decorrer da performance e o suor natural produzido por meu corpo, as letras que formam as palavras fixadas em minhas pernas, braços e torso começam a se desprender do mesmo, deixando em algumas partes apenas um rastro incompleto da objetificação antes ali expressa.

Mesmo muito cansada e com a respiração já ofegante, insisto nessa dança meio desengonçada empregando o máximo de minha energia, e nesse ínterim, sempre que possível busco parer o meu olhar ao do espectador que me observa. Meu intento é, mesmo que sem a emissão de nenhuma verbalização, inquiri-lo e fazê-lo encarar aquele corpo que, por muitas vezes, é desprezado ou abusado bem diante de sua vista. A repetição incessante desses movimentos e a impossibilidade de se esquivar dessa imagem dicotômica, que ao mesmo tempo que exprime um corpo que celebra e regozija a vida ao ritmo do samba, também expõe a apropriação dessa música, dança e cultura negras como meio de brutalização e desumanização de mulheres negras, geralmente gera incômodo e um desagrado perceptível no público, em especial quando a ação foi realizada em espaços já voltados a fruição da arte, cultura e discussões de cunho político, social e racial, como foi o caso da primeira experiência, no Perfura Ateliê de Performance, e nas duas apresentações acontecidas no movimento segundaPRETA, no Teatro Espanca.

⁹⁰ Perfura Ateliê de Performance, Belo Horizonte, 2017; Mostra Performatus #2, Santos, 2017; segundaPRETA, Belo Horizonte, 2017; Festival de Teatro y Artes de Calle, Valladolid, 2019; Abre Alas, Rio de Janeiro, 2022; e Segunda Preta, Belo Horizonte, 2023.

Figura 95. Público assiste a performance *Vem... pra ser infeliz* em Belo Horizonte. 2017.



Foto: Pablo Bernardo. Fonte: Acervo da artista.

Acredito que esta diferenciação se dá exatamente pelo fato destes espaços serem frequentados por pessoas já inteiradas na discussão proposta pelo trabalho. Nas duas ocasiões em que *Vem... pra ser infeliz* foi apresentada em espaço público, sendo a primeira no ano de 2019, no Atrio de Santiago, em Valladolid, Espanha; e a segunda na abertura da exposição *Abre Alas*, na Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, foi possível observar algumas reações díspares no contato com a ação. Embora a maior parte do público tenha se mostrado desconfortável perante a imagem ali representada, um ou outro espectador sorria, e por vezes imitava alguns passos da dança que eu realizava, na tentativa de me acompanhar no ritmo do samba. Neste momento da ação é quando busco encrudescer minha postura e me ponho diante desse espectador risonho, e, enquanto dou continuidade a dança, olho-o diretamente nos olhos, não com uma mirada de ternura ou diversão, mas sim com um olhar carregado de toda a força da raiva que trago comigo e me é possível exprimir, e ali permaneço bailando até ver aquele sorriso gradativamente se esvaindo e se transformando em uma expressão de puro constrangimento. Encerro a performance quando o meu corpo, já extremamente exaurido, atinge o limite de

suas forças. É quando, também, me desfaço do calçado, do adorno de cabeça, e por último, da máscara. Em seguida, deixo o espaço.

Figura 96. Vem... pra ser infeliz no Rio de Janeiro. 2022.



Foto: Thais Alvarenga. Fonte: Acervo da artista.

Figura 97. Vestígios da ação Vem... pra ser infeliz na exposição Abre Alas. Rio de Janeiro. 2022.



Foto: Pedro Agilson. Fonte: A Gentil Carioca.

4.4 “Chora agora, ri depois!”⁹¹

No ano de 2019, a convite de Isa Sanz⁹², então curadora do ciclo de performances do *Festival Internacional de Teatro y Artes de Calle de Valladolid*, estive pela primeira vez na Espanha, onde apresentei por dois dias consecutivos a performance *Vem... para ser infeliz*. Embora fosse minha primeira vez no país, não era minha primeira vez na Europa, e, apesar de já ter vivenciado outras situações de racismo velado naquele continente, ainda sim fui surpreendida por uma situação de extrema violência sucedida em Valladolid, onde, ao transitar por um parque público pouco após a finalização de minha última apresentação, e na companhia de outra artista participante do festival, uma mulher branca de origem espanhola, ouvi sons de macaco sendo direcionados a mim por um grupo de seis adolescentes, que aparentavam ter no máximo 13 anos. Instantaneamente eu reagi, e ao me encaminhar na direção do referido grupo, pude avistar que um deles cuspiu no chão enquanto todos eles caminhavam ao meu encontro. Sim, o grupo ainda se dispôs a me confrontar. Revoltada, me pus a xingá-los, no entanto, o garoto que cuspiu somente se limitou a me encarar exibindo um sorrisinho no canto da boca, e eu só recebi um pedido de desculpas pronunciado pelos seus companheiros após a intervenção da artista espanhola que me acompanhava.

Eu cogitei tentar buscar alguma responsabilização legal dos mesmos, no entanto, além de desconhecer a efetividade do cumprimento de leis locais contra crime de ódio, diante da lembrança de que ali eu era uma mulher, preta, estrangeira, e de passagem, concluí que o desgaste o qual eu teria que empenhar não valeria a pena. Além da apresentação na Espanha, eu ainda tinha mais dois trabalhos programados para as próximas semanas em outros dois países no continente, ademais, também percorreria o mesmo para visitar locais que sempre desejei conhecer. Decidi, então, que não me deixaria abalar pelo acontecido, pois não

⁹¹ “Chora agora, ri depois” é uma expressão popular que fala sobre a necessidade de superar adversidades vivenciadas em momentos determinados da vida, para só posteriormente usufruir de conquistas ou momentos de bonança. Para a população negra e periférica a frase foi popularizada por fazer parte do nome do álbum duplo lançado pelo grupo de rap Racionais Mc’s no ano de 2002, de nome “Nada Como um Dia Após o Outro Dia (Chora Agora)” volume 1, e “Nada Como um Dia Após o Outro Dia (Ri Depois)” volume 2, trazendo os maiores sucessos do grupo, como Negro Drama, A vida é desafio e Jesus Chorou.

⁹² Isa Sanz é artista visual natural de Valladolid, e atualmente reside em Ibiza, Espanha. Completou a sua formação acadêmica entre a Espanha e Inglaterra. Sua expressão artística abrange fotografia, vídeoarte e arte performática, abordando temas diversos como a menstruação, a força indomável do feminino, os papéis de gênero, a impermanência ou o choro nos homens.

queria que isso estragasse meus planos futuros. Mas dali, e dessa experiência, eu saí com o meu estoque de raiva abastecido, e com a cabeça a mil, apenas esperando a oportunidade de transformar esse infortúnio em arte. E a oportunidade veio pouco depois, quando recebi de Isa outro convite, porém, dessa vez seria para integrar o *Territori*⁹³, festival criado e organizado por ela na ilha de Ibiza, e ali, três anos após a violência perpetrada contra mim naquele território, apresentei o *Muchas gracias, pero no!*, pensado e desenvolvido especialmente para a ocasião e localidade.

Contudo, antes de falar sobre a performance em si, é preciso trazer algumas reflexões em relação a essa fatídica situação a qual vivenciei, que é a associação de pessoas negras a determinados primatas. Essa atitude extremamente racista não é recente em nossa sociedade, e não se limita a Espanha, todavia, sua recorrência é grande no país em questão, sendo mais frequentemente e internacionalmente noticiada quando acontece durante as partidas dos campeonatos locais de futebol, onde parte da torcida espanhola recorre a termos e frases como “macaco”, “vá comer bananas”, atiram as frutas ao gramado e, assim como os garotos em Valladolid, imitam sons de macaco quando jogadores negros tocam a bola ou saem de campo, como já registrado por diversas vezes contra os atletas brasileiros Ronaldo Fenômeno e Júlio Baptista, ainda em 2005, o zagueiro Paulão, o lateral-esquerdo Marcelo e Daniel Alves, em 2013 e 2014 respectivamente, Neymar em 2016, e mais recentemente, somente contra o jogador Vinicius Junior foram registradas mais de 15 denúncias desde o ano de 2021⁹⁴.

Tal comparação tem origem em uma prática fundada ainda no século XIX, o racismo científico, ou a também chamada raciologia, onde pesquisadores e cientistas de diversas áreas determinaram a diferenciação dos seres humanos em raças, com base em suas características fisiológicas, elencadas a partir de meticulosos estudos do corpo e crânio. A partir dessa diferenciação, tais características foram utilizadas para promover a hierarquização humana, onde o

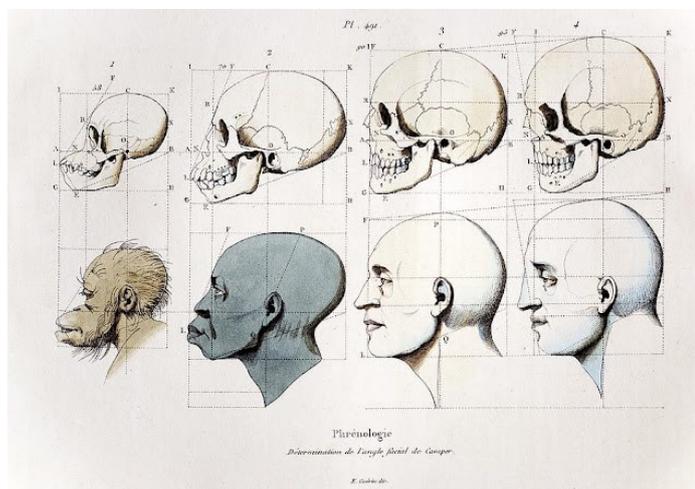
⁹³ Criado e em execução desde o ano de 2020, o Territori Ibiza Performance Art Festival é uma mostra realizada no período de aproximadamente dez dias, promovendo a imersão na arte de performance com artistas locais e internacionais através de ações em vivo, workshops profissionais, palestras e mentorias.

⁹⁴ Evidentemente que o racismo no futebol não é exclusividade da Espanha, tendo ocorrido por diversas vezes em outros territórios, incluindo o brasileiro, no entanto, aqui são destacados os casos ocorrido no referido país devido à relação direta com o episódio relacionado à obra que aqui será analisada.

homem branco europeu foi estabelecido como “superior” às raças amarela e negra, pois, segundo esses cientistas, seus traços, tais como uma pele mais clara, os formatos da face, dos lábios, narinas, queixo e crânio, eram mais harmônicos e os responsáveis pelos aspectos intelectuais, morais e culturais desse sujeito, enquanto, no outro extremo, os sujeitos negros, por estarem mais distante dessas características, com sua pele escura, forma dos lábios e narinas diferenciadas, seriam destituídos de inteligência, inclinados a agirem emocionalmente devido a uma suposta incapacidade de raciocínio lógico, além de uma predisposição a desonestidade e falta de caráter.

Entre os estudos adotados por estes pesquisadores na tentativa de comprovar suas teorias está a craniologia, uma pseudociência que afirmava que a inteligência estava relacionada ao tamanho do cérebro, sendo assim, era comum a realização da medição do crânio de inúmeros indivíduos, e a classificação das raças conforme os resultados obtidos dessa mensuração. O maior expoente na área foi o estadunidense Samuel George Morton, que em seu livro *Crania Americana*, publicado no ano de 1839, apresentava a teoria de que o crânio do sujeito caucasiano seria mais avançado, devido ao seu tamanho maior e detalhes em sua formação, enquanto as outras raças, chamadas por ele como mongol, malaia, americana – grupo o qual ele reuniu crânios de povos nativos –, e etíope – grupo o qual ele reuniu os crânios de origem africana –, possuíam crânios menores, sendo, portanto, menos inteligentes.

Figura 98. Ilustração de prática frenológica retirada do livro Dicionário Pitoresco de História Natural, de Guérin French. Provável data: 1830.



Fonte: Science Photo Library.

Figura 99. Ilustração comparativa entre crânio de sujeitos brancos e negros, e espécies de símios. Provavelmente séc. XIX.

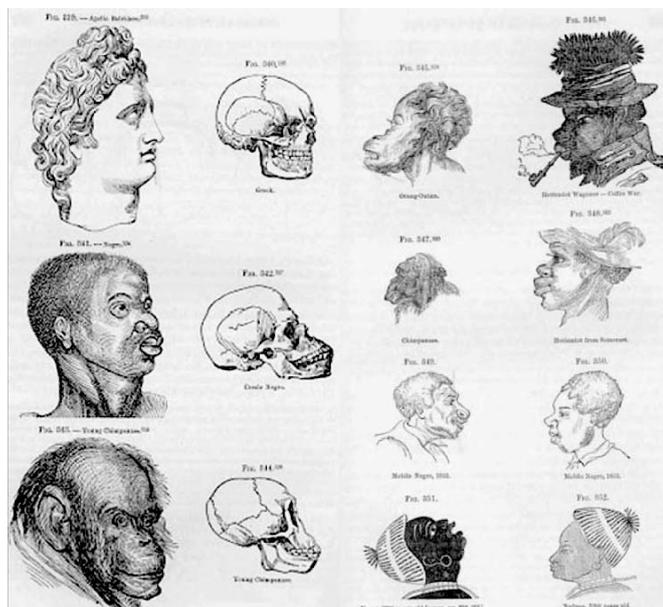


Foto: Autor desconhecido. Fonte: Site Semanthetic Scholar.

A correlação direta entre os africanos e os símios se deu algumas décadas depois, a partir da Teoria da Evolução, divulgada por Darwin em 1859, como observa James Bradley:

A teoria da seleção natural de Darwin (1859) mostrou que os ancestrais mais próximos dos seres humanos foram os macacos grandes símios. E a ideia de que o homo sapiens descendia dos macacos rapidamente se tornou parte do teatro da evolução. [...] embora a maioria dos evolucionistas acreditasse que todas as raças humanas descendiam da mesma linhagem, também notaram que a migração e a seleção natural e sexual criaram variedades humanas que – aos seus olhos – pareciam superiores aos africanos ou aos aborígenes. Ambos os últimos grupos foram frequentemente retratados como sendo evolutivamente os mais próximos dos humanos originais e, portanto, dos macacos. (Bradley, 2013)⁹⁵.

Assim como Sarah Baartman, já mencionada nesse texto, outro sujeito negro que se tornou emblemático devido a sua exposição nos “zoológicos humanos” dos séculos XIX e XX, foi Ota Benga, um nativo do povo *Mbuti*, conhecido como “pigmeus” por causa de sua baixa estatura. Nascido em 1883, no antigo Estado Livre do Congo, Benga foi capturado e escravizado por forças belgas, e em 1904 foi comprado pelo explorador Samuel Phillips Verner que, por considera-lo uma “espécie exótica”, o levou junto de mais oito jovens de origem africana para serem exibidos em uma “mostra antropológica” no Estado de *St. Louis*, Estados Unidos. Dois anos mais tarde ele foi transportado por Verner à cidade de Nova Iorque, onde

⁹⁵ Livre tradução.

passou a ser exibido por William Hornaday, um zoologista e fundador do recém-inaugurado zoológico do Bronx. A princípio Benga era permitido a caminhar livre pelo estabelecimento, todavia, a medida que sua presença no recinto foi se tornando popular, ele passou a ser mantido em uma jaula localizada na área dos macacos, e obrigado a interagir com um orangotango, além de utilizar ferramentas de caça na intenção de que fosse intensificada a sua imagem de sujeito selvagem, enquanto os visitantes o observavam e riam de sua aparência e trejeitos.

Após cerca de 20 dias de exposição, Benga foi libertado devido a intensos protestos realizados por um grupo de pastores negros que ameaçavam processar o zoológico. Benga foi então direcionado a várias instituições de assistência social, como orfanatos e seminários teológicos, conseguiu emprego em uma fábrica na cidade de *Lynchburg*, mas, mesmo tendo prosseguido sua vida, os traumas vivenciados pela desumanização de seu corpo acabaram por levá-lo ao suicídio em 1916, aos 32 anos.

Figura 100. Ota Benta em exibição no zoológico do Bronx. 1904.



Foto: Autor desconhecido. Fonte: BBC News Brasil.

Em verdade, essa pseudociência foi uma tática utilizada pelos cientistas da época para legitimar ideologias pré-concebidas e para justificar, principalmente, a dominação do branco europeu sobre os sujeitos de outras raças, como indígenas, asiáticos e africanos, ao afirmar que, uma vez tidos como “menos desenvolvidos”,

era natural que estes últimos fossem controlados pelo sujeito branco, teoricamente o “mais capacitado”, e, ainda que ao longo dos anos, inúmeras outras pesquisas que desmentem essas teorias tenham sido realizadas, a discriminação e a zombaria para com o sujeito negro permanece vívida até a atualidade, provocando essas comparações e a animalização de seu ser disfarçadas de “piadas” ou “humor”.

Mais precisamente, isso é o que o jurista e pesquisador Adilson Moreira denomina como racismo recreativo, que se constitui no ato de praticar o racismo, ações e falas discriminatórias contra raças minorizadas, mas com uma roupagem humorística e, dessa forma, quem o pratica afirma não estar sendo racista pois justifica seus atos com a intenção unicamente de provocar o riso ou a descontração. No entanto, como pontua Moreira (2019), tais ações se utilizam de estereótipos, termos e imagens que retratam o sujeito marginalizado de maneira degradante, o posicionando como um ser inferiorizado em relação àquele que efetua o escárnio. Aquilo que para o ofensor parece ser somente uma “brincadeira”, em profundidade, se utiliza dos mesmos artifícios depreciativos que irão negar ao sujeito marginalizado o direito e acesso equitativo a outras esferas sociais, como uma boa educação, emprego, saúde e moradia dignas. Segundo Moreira,

o humor hostil cumpre então uma função importante: preservar a distinção social positiva de um grupo em relação a outro por meio da ênfase nos aspectos negativos dos que são representados em expressões humorísticas. Isso ocorre a todo momento, mas principalmente quando o avanço dos direitos de minorias ameaça desestabilizar o sentimento de superioridade. Esse estado de coisas aumenta a solidariedade entre os membros do grupo dominante, além de permitir que o próprio indivíduo mantenha uma percepção positiva de si mesmo. (Moreira, 2019, p.73).

Moreira também observa que o uso do humor como ferramenta de inferiorização do outro, tem uma base psicanalítica, e menciona a percepção de Freud acerca do humor. De acordo com o último, o ato de rir de um determinado grupo representado como menos importante, permite àquele que ri a expressão da agressividade contra o outro, porém, o faz de forma a “superar inibições sociais que condenam expressões públicas de desprezo e ódio” (Moreira, 2019).

Muito além dos xingamentos efetuos no cenário esportivo, o racismo recreativo e sua propagação remonta a mais de um século atrás, com a criação do personagem *Jim Crow*, protagonizado pelo humorista Thomas D. Rice, que em 1830 criou esta personagem baseando-a em um escravizado já idoso que ele havia conhecido no sul dos Estados Unidos, e, teoricamente, era um sujeito com pernas

tortas e um ombro deformado, tinha o hábito de cantarolar espontaneamente para o próprio entretenimento, e pertencia a um latifundiário de sobrenome Crow. Na versão deturpada de Rice, a personagem utilizava roupas velhas e um chapéu puído, sapatos esburacados, pintava seu rosto com carvão – dando origem a prática racista que hoje é conhecida como *black face* –, e se movimentava de forma desengonçada, mimetizando gestos associados a pessoas negras, enquanto cantava uma música composta por ele, de nome “*Jump Jim Crow*”, e fazia troça daquela canção entoada pelo escravizado.

Naquele momento o sucesso desta personagem colaborou para reforçar e difundir o estereótipo do negro afeito a malandragem, que passa a vida na curtição, é engraçado, e consegue tudo o que quer através da lábia e ludibriando outras pessoas. Tais personagens se tornaram tão populares nos EUA que passaram a ser replicadas por vários outros atores tanto na TV, quanto no teatro, dando origem aos chamados menestréis, que consistiam em espetáculos com atores brancos em *black face*, com bocas enormes pintadas com tinta vermelha e olhos contornados de branco, que sempre representavam pessoas negras de maneira cômica e humilhante, e perdurou nos EUA por mais de meio século. A influência da personagem também foi tão acentuada no país, que algumas décadas depois de sua criação, passou a nomear as leis de segregação racial que passaram a vigorar nos EUA entre os anos de 1877 e 1964, demandando a separação de equipamentos para negros e brancos nos espaços públicos do país, tal como banheiros, escolas, bebedouros e assentos no transporte público, entre outros. O uso de *black face* não se limitou aos EUA, se tornando um recurso explorado também em outros países.

Figura 101. Ilustração de Thomas Rice como Jim Crow. Possível data 1832.



Foto: Edward Williams Clay. Fonte: Wikipedia.

Figura 102. The Black and White Minstrel Show. Londres. 1978.



Foto: Divulgação/BBC. Fonte: Aventuras na História.

Uma amostra de outra personagem que se utiliza do recurso do *black face* é o *Zwarte Piet* – ou no português, “Pedro, o negro” – descrito na Holanda como uma espécie de servente de São Nicolau, ou *Sinterklass*, um homem idoso, gordo e de barbas brancas que distribui presentes no período natalino e teria inspirado o famoso personagem Papai Noel. Conforme contam algumas lendas europeias, somente as crianças que foram boas ao longo do ano recebem os presentes distribuídos por São Nicolau, enquanto as que se comportaram mal, são punidas com toda sorte de castigos. Em alguns países europeus o responsável por esta punição seria uma criatura de nome *Krampus*⁹⁶ assemelhada a um demônio, ao passo que na Holanda essa tarefa é atribuída ao Pedro, o negro. A origem de “Pedro, o negro” é imprecisa, mas estima-se que tenha ocorrido por volta de 1850, a partir da primeira ilustração que representava o ajudante de *Sinterklass* como um jovem negro e de cabelos crespos, disponibilizada no livro infantil *São Nicolau e Seu Servo*, de Jan Schenkman. No referido livro, Pedro é mostrado em diversas funções laborais, e também jogando uma criança em um grande saco marrom, pois segundo contam as lendas, além de distribuir palmadas, o sequestro da criança malcriada é uma das punições geralmente praticadas por ele.

Figura 103. Ilustrações de Jacob Hilverdink para o livro *São Nicolau e Seu Servo*. 1850.



Fonte: Site Bert Van Zantwijk.

Na Holanda, e em suas respectivas comunidades e ex-colônias ao redor do mundo, o Dia de São Nicolau é comemorado em 05 de dezembro, e como parte da

⁹⁶ Krampus vem do alto alemão antigo, e significa “garra”. Essa é a figura mitológica mais difundida, no entanto, seu nome e algumas características variam conforme o país onde a lenda é contada.

celebração, anualmente, na referida data, as pessoas saem às ruas fantasiadas e pintadas de preto, ignorando as inúmeras críticas que vêm sendo feitas a mais de uma década não só no país, como em vários outros lugares do mundo. Embora a Holanda tenha um histórico de colonialismo e escravidão de africanos, alguns negam a relação do personagem com esse passado, e afirmam que a cor do ajudante de São Nicolau se deve a fuligem que cobre seu corpo ao descer pelas chaminés das casas que visita com o seu senhor, todavia, o que mais impressiona na manutenção da tradição não é somente o fato de serem pessoas brancas se pintando de preto, mas sim que isto é feito adotando uma caracterização bastante semelhante a dos menestréis estadunidenses, que é altamente derogativa e jocosa.

Figura 104. Comemoração de São Nicolau em Gouda, Holanda. 2014.



Foto: Imprensa. Fonte: Belfast Telegraph.

Figura 105. Tradição de Zwarte Piet sendo reproduzida em Castrolanda, uma comunidade de imigrantes holandeses localizada em Castro, interior do Paraná, Brasil . 2019



Foto: Renata Kiers de Boer. Fonte: Associação Cultural Brasil-Holanda.

A prática do *black face* também é repetida em diversas cidades espanholas, como Alcoy e Igualada, onde anualmente são realizados no dia 06 de janeiro os desfiles em comemoração ao Dia de Reis. Com a justificativa de estarem prestando homenagens a Baltazar, um dos Três Reis Magos que, conforme relata a Bíblia, teriam visitado Jesus em seu sexto dia de nascimento, inúmeras pessoas saem às ruas com os rostos pintados de preto e com grandes bocas demarcadas com tinta vermelha, bem ao estilo *Jim Crow*. Aqui também há quem negue que as fantasias são racistas, e defendem tal caracterização chamando-a de “tradição”.

Figura 106. Participantes de Desfile de Reis em Alcoy, Espanha. 2024.



Foto: Eva Manez/Reuters. Fonte: G1 Mundo.

4.4.1 O racismo recreativo no Brasil

Assim como nos exemplos trazidos acima, o racismo recreativo é amplamente praticado também no Brasil, tomando forma principalmente através de “piadinhas” e apelidos depreciativos verbalizados no cotidiano, sendo sua maior recorrência no ambiente escolar, a exemplo, o hábito de comparar os cabelos afro à esponja de aço, aqui já mencionado e discutido, ou no uso de outros termos como “cabelo de vassoura”, “picolé de piche”, “galinha de macumba”, “asfalto”, “petróleo”, entre centenas de outros vocábulos pejorativos.

Outra forma de racismo recreativo muito empregada no Brasil, é a presença de personagens cômicos negros veiculados nos humorísticos televisivos, que habitualmente exploram os mais aviltosos estereótipos como representação do sujeito negro. Alguns desses personagens figuraram por muitos anos no programa *Os Trapalhões*, e se tornaram emblemáticos na TV brasileira, sendo um deles Tião Macalé, interpretado por Augusto Temístocles, ator que foi alçado ao reconhecimento nacional com outro personagem cômico que interpretou, chamado

apenas de “o crioulo difícil”, vivido por ele no humorístico *Balança Mas Não Cai*, programa adaptado do rádio para a televisão pela TV Globo no ano de 1968. Fazendo par com a atriz Marina Miranda, a “crioula difícil”, Temístocles tinha poucas falas e interpretava um homem faceiro que passava o tempo todo tentando conquistar “a crioula”, mas sem sucesso, uma vez que era frequentemente rechaçado pela mesma, como lembrado em matéria do site Splash:

Em 1982, em um dos quadros do "Balança Mas Não Cai", Tião Macalé pergunta a Marina: "Tem comida para bicho aí?". "Só para cachorro, gato e galinha. Você vai ter que comer em outro lugar", ela responde. "Ô crioula difícil", diz Macalé, rindo. "Por isso que não gosto de preto", emenda ele. (Splash UOL, 2020. Grifos do autor).

Ao contrário de seu personagem no humorístico de '68, Tião Macalé tinha preferência por mulheres brancas, e passava boa parte do tempo reverenciando-as e tentando conquistá-las. A comicidade do personagem se dava pelo fato dele não possuir alguns dentes na parte dianteira de sua arcada dentária, e esse aspecto era massivamente explorado através de expressões faciais exageradas, sobretudo ao exprimir o bordão “lh, nojento!”, que sempre colocavam seu sorriso desdentado em evidência, por isso, o que provocava o riso dos espectadores era sua imagem tida como “feia”, e uma certa falta de autopercepção do personagem, que acreditava ser atraente para as moças que ele cortejava, a despeito de sua estética tida como desagradável para os padrões de beleza da sociedade brasileira. Em outras palavras, segundo a proposta do personagem, todos viam que ele não era bonito, só ele que “ingenuamente” não percebia isso. O sucesso do personagem foi tanto que o ator passou a ser conhecido pelo nome do mesmo, tendo o seu nome de registro praticamente apagado na memória do público brasileiro. Temístocles deixou de existir, para se tornar permanentemente o “preto feio e desdentado”.

Figura 107. Tião Macalé em Os Trapalhões. Década de 90



Foto: Captura de tela. Fonte: YouTube.

Já o seu companheiro de cena, Antônio Carlos Bernardes Gomes, interpretava Mussum⁹⁷, um homem negro gordo, preguiçoso, habituado ao consumo excessivo de bebidas alcólicas, principalmente a cachaça, que ele apelidava de “mé”, e veio então a se tornar um de seus bordões mais conhecidos. Além do vício, outra característica marcante do personagem era o hábito de pronunciar todas as palavras terminando-as com “is”. Esse modo peculiar de falar do personagem conferia certo gracejo ao mesmo, mas também sugeria que ele era um homem inculto, devido à sua incapacidade de usar um português formal, dito “correto”. Os três personagens acima mencionados, tanto os interpretados por Temístocles, quanto o de Antônio Carlos, pintam, novamente, o homem negro como o sujeito malandro, aquele vagabundo “que não quer nada com a vida”.

⁹⁷ Antes de integrar o humorístico *Os Trapalhões*, o também ator e humorista, era músico e compositor, carreira esta que lhe rendeu seu primeiro reconhecimento como artista. Antônio Carlos foi um dos fundadores do Os Originais do Samba, um grupo de samba formado em 1960 por ritmistas de escolas de samba do Rio de Janeiro. Antônio Carlos era um exímio percussionista e tocador de reco-reco, habilidade que lhe rendeu os apelidos de “Carlinhos da Mangueira” e “Carlinhos do Reco-Reco”. A alcunha Mussum foi dada a Antônio Carlos pelo ator Grande Otelo, com quem contracenou no humorístico *Bairro Feliz*, em 1965, fazendo referência à um peixe de coloração preta e originário da América do Sul, que recebe o mesmo nome.

Figura 108. Personagem Mussum.



Foto: Divulgação. Fonte: O Globo.

Outra personagem de enquadramento risível, e que obteve grande destaque nos humorísticos brasileiros foi Vera Verão, interpretada por Jorge Lafond, um homem negro de pele escura, que tinha aproximadamente 2 metros de altura e uma gestualidade dita afeminada. Ainda que tenha rompido muitas barreiras ao se tornar um dos poucos artistas da época a assumir publicamente a sua homossexualidade, a personagem vivida por Lafond também carregava muitos estereótipos, pois seu corpo esguio e imponente não lhe conferiam a feminilidade padrão estabelecida e exigida pela sociedade para o sexo feminino, sendo assim, Vera Verão provocava risadas ao apresentar a si mesma como “uma quase mulher”, mas que não era compreendida dessa forma pelo restante da sociedade. Além dessa representação contrastante, a estereotipia da pessoa negra promíscua e lasciva era também reforçada, uma vez que a personagem a todo o tempo demonstrava o interesse e a disponibilidade de envolvimento sexual com praticamente todos os homens que lhe eram apresentados. Lafond interpretou a personagem até sua morte, no ano de 2003⁹⁸.

⁹⁸ Lançado no ano de 2022, a peça teatral *Jorge Para Sempre Verão*, escrita por Aline Mohamad, prima de Jorge Lafond, em parceria com Diego do Subúrbio, e dirigida por Rodrigo França, é um espetáculo manifesto que homenageia o referido artista tendo como base diversos arquivos de Aline sobre a carreira e vida do primo, que, além de interpretar a icônica personagem Vera Verão, era

Figura 109. Jorge Lafond como Vera Verão em A Praça é Nossa. Década de 90.



Foto: SBT/Reprodução. Fonte: Site TV História.

O tom cômico por vezes aparece também nas telenovelas, sendo adicionado de maneira sutil, como uma espécie de acréscimo a personagens negras que representam lugares já demarcados, e não preenchem os requisitos para ser a mulata atraente, como por exemplo, a Zezé, encenada por Cacau Protásio em Avenida Brasil (2012). Ela é a doméstica engraçadinha, de personalidade abobalhada, que protagoniza diversas cenas engraçadas ao longo da trama, além de atuar como uma criada mexeriqueira, e uma serva tão submissa em relação a sua patroa branca, que aceita realizar serviços suspeitosos para a mesma, ainda que fora de seu local e horário de trabalho, na crença de que em algum momento será recompensada por sua devoção à mulher branca que lhe comanda.

formado em Teatro Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), dança afro e balé clássico, tendo entre os feitos de sua carreira, dançado até mesmo com Mercedes Batista, a primeira bailarina negra a fazer parte do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Figura 110. Zezé, personagem de Cacau Protásio em Avenida Brasil, protagoniza cena dançando, e que virou meme nas redes sociais. 2012.



Foto: Captura de tela. Fonte: Site O Novelão.

Provavelmente, uma das práticas de racismo recreativo mais difundida no Brasil se trata da personagem *Nega Maluca*, uma alusão a mulher negra em uma imagem de confusão mental e desvario, que teria sido mencionada pela primeira vez em 1950, no samba homônimo composto por Fernando Lobo e Evaldo Ruy a partir de uma cena presenciada pelo último, em um bar na cidade do Rio de Janeiro, conforme cita a letra da música:

Tudo acontece comigo
 Eu que nem sou do amor
 Até parece castigo, ou então influência da cor
 Tava jogando sinuca, uma nega maluca me apareceu
 Vinha com um filho no colo, e dizia pro povo que o filho era meu
 Tava jogando sinuca, uma nega maluca, me apareceu
 Vinha com um filho no colo, e dizia pro povo que o filho era meu
 Não senhor
 Toma que o filho é seu!

Como o homem abordado no bar alegava não ser o pai da criança trazida pela mulher negra protagonista da história, estava instaurada aí a desordem, e a imagem dessa mulher como uma figura perturbada. A música foi lançada na voz de Linda Baptista e se tornou o grande sucesso do carnaval daquele ano, motivando então, por sugestão de uma loja muito popular na cidade do Rio de Janeiro, chamada A Exposição, a criação de uma fantasia inspirada na canção. Para esta caracterização Fernando Lobo teria se referenciado na personagem Topsy, da

história estadunidense *Uncle Tom's Cabins* – e que no Brasil recebe o nome de *A Cabana do Pai Tomás* – para esboçar um costume com “vestido vermelho, com bolas brancas, que poderia ser completado com uma carapinha com tranças e laços vermelhos na ponta, o rosto pintado de preto, meias pretas e sapatos baixos” (Meira, 2010).

Figura 111. Personagem Topsy no livro *The Story of Little Black Sambo - The Story of Topsy from Uncle Tom's Cabin*



Foto: John Rea Neill. Fonte: AbeBooks.fr.

Essa intenção de uma representação ridicularizada da mulher negra está inegavelmente expressa na caracterização da personagem, visto que a mesma é sempre retratada com roupas desengonçadas ou em combinações esdrúxulas, perucas desgrehadas e com o uso do *black face*, acentuando traços físicos de pessoas negras de maneira disforme através de uma maquiagem propositadamente malfeita, e é largamente reproduzida em todo o território nacional, principalmente em contexto de carnaval, mas não se limitando ao mesmo, por vezes figurando em publicidades, programas de TV, festas à fantasia e ambientes afins.

Figuras 112 e 113. Foliões no Bloco da Nega Maluca, em Angra dos Reis, Brasil. 2011.



Foto: Imprensa. Fonte: Blog da ABCAR (Associação de Blocos Carnavalescos de Angra dos Reis).

Figura 114. Bloco carnavalesco Domésticas de Luxo, criado em 1958 na cidade de Juiz de Fora.



Foto: Reprodução. Fonte: G1/TV Integração.

Com a enorme popularização do acesso à internet e a produção de conteúdo para as redes sociais, este é um ambiente onde o racismo recreativo também se alastra, muito provavelmente devido à crença cultivada por algumas pessoas de que este é um ambiente totalmente livre e quase impossível de identificação e

responsabilização. Um exemplo muito recente e que gerou bastante indignação foi o caso envolvendo duas “influenciadoras” digitais brasileiras, Kérollen Cunha e Nancy Gonçalves, que no ano de 2023 produziram vídeos onde davam dinheiro, macacos de pelúcia e bananas a crianças negras nas ruas. Após a viralização do conteúdo e sua condenação em massa, as duas “influenciadoras” negaram a intenção pejorativa da ação e afirmaram se tratar de “brincadeiras previamente combinadas com os envolvidos”, entretanto, esta não havia sido a primeira atitude semelhante praticada por elas, que em 2021 já haviam “brincado” com uma vendedora negra ao lhe entregar uma carteira recheada de banana amassada; e em outro episódio ocorrido no mesmo ano, se referiam ao cabelo afro de um motorista de aplicativo como “fedorento”. Em ambos os últimos casos as duas ofereciam dinheiro aos envolvidos como “um pedido de desculpa”, e tudo era filmado e publicado nos perfis das “influenciadoras” com o pretexto de se tratarem de “pegadinhas”. Atualmente ambas respondem a cinco inquéritos na Polícia Civil, sendo quatro por injúria racial na Delegacia de Crimes Raciais e Delitos de Intolerância (Decradi), e um registrado apenas como injúria na 74ª DP, em Alcântara, em São Gonçalo, na Região Metropolitana do Rio (Nascimento; Santos, 2023).

Figura 115. Influenciadoras digitais oferecem banana e pelúcia de macaco a crianças negras. Rio de Janeiro. 2023.



Foto: Reprodução. Fonte: SBT News.

4.4.2 “Bateu, levou”⁹⁹: Subvertendo o racismo recreativo através da arte

Em oposição à prática adotada no racismo recreativo, o sarcasmo é a ferramenta escolhida por determinados artistas como estratégia de manifestação e replicação das discriminações a qual o sujeito negro é vitimado, no entanto, o recurso aqui utilizado é o da sátira, um estilo literário e artístico que se apodera do ridículo, da ironia e do humor como meio de mobilização, como sinaliza Vladímir Propp:

A sátira age sobre a vontade daqueles que permanecem indiferentes diante desses vícios, ou que fingem não vê-los, ou que são condescendentes, ou mesmo que não sabem realmente nada sobre eles. Ela levanta e mobiliza a vontade de lutar, cria ou reforça a reação de condenação, de inadmissibilidade, de não compactuação com os fenômenos representados e, por isso mesmo, contribui para intensificar a luta para removê-los e erradicá-los. (Propp, 1992, p. 211)

Diferentemente do racismo recreativo, seu objetivo não é a apropriação de características próprias a determinados grupos com fins de humilhação ou propagação da hostilidade acerca de tais sujeitos, mas sim, tem o propósito basilar de agir nas esferas política, moral e social promovendo a denúncia e mudança.

Uma arte de performance que emprega o artifício do sarcasmo em sua construção, e o faz de forma bastante acurada, é *White Face and Blonde Hair* (2012), da artista brasileira Renata Felinto. *White Face and Blonde Hair* faz parte da série *Também Quero Ser Sexy*, composta por um conjunto de trabalhos em pintura, fotografia e performance feitos para questionar os padrões estéticos eurocêntricos, e que atuam de forma excludente em relação as mulheres não brancas. Tomando como referência algumas *socialites*¹⁰⁰ e assistentes de palco de programas brasileiros de entretenimento, durante a performance citada a artista utiliza uma peruca loira, e se apropria da prática racista do *black face*, mas aqui a emprega inversamente através de uma maquiagem que clareia sua pele ao extremo, compondo uma nítida caricatura dessa mulher branca moldada pelos clichês propagados pela cultura de massa, e, emulando o comportamento modelo praticado por tais mulheres, caminha e visita estabelecimentos situados na Rua Oscar Freire,

⁹⁹ “Bateu, levou” é uma expressão popular que diz sobre a reação imediata investida pelo sujeito vítima de iminente agressão.

¹⁰⁰ *Socialite* é uma palavra inglesa para designar mulheres em evidência nas camadas mais abastadas da sociedade, e que frequentemente figuram em revistas e colunas sociais por participarem de eventos midiáticos da alta sociedade, se tornando ou buscando se tornar conhecida e famosa devido a estas aparições.

tido como o metro quadrado mais caro da cidade de São Paulo por abrigar lojas de grife e alta costura.

Por se tratar de um espaço usualmente hostil a pessoas negras e de classes sociais mais baixas, a ação de Felinto não somente critica os padrões de beleza eurocentrados, como também questiona o preconceito de classe e moldes de consumo praticados nesse território, além de provocar certa perturbação e forte incômodo aos sujeitos frequentadores habituais desse espaço com sua presença diversa ao imposto naquele ambiente. Certamente, o trabalho de Renata Felinto realiza uma troça visual e intelectualmente prazerosa da branquitude.

Figura 116. Performance *White Face and Blonde Hair*, de Renata Felinto. São Paulo, 2012.



Foto: Captura de tela. Fonte: YouTube.

Figura 117. Renata Felinto e Shambuyl Wetu performam *White Face and Blonde Hair* na galeria Mendes Wood DM. São Paulo. 2020.



Foto: Isabela Alves. Fonte: PIPA Prize.

Já no Carnaval de 2016, como uma espécie de devolutiva frente a derogativa personagem *Nega Maluca*, Luanna Teofillo criou *Lolo – a Paneleira*. Como a própria Luana descreve a personagem, *Lolo* é “Heloisa Clarice Figueiroa dos Santos, uma paulistana da gema e representante da família tradicional brasileira”, que afirma não ser racista, “mas acha que lugar de moreninho não é na universidade ao seu lado, pois cada um deve ficar no seu devido lugar”. Semelhante a artista Renata Felinto, Teofillo se caracteriza com uma maquiagem clareadora exacerbada e uma peruca de cabelo liso loira, e, encarnando Lolo com muito bom humor, ela saiu às ruas de São Paulo vestindo uma bolsa Chanel, que, segundo a personagem retratada, ela a utiliza “para lembrar os dias em Paris”; uma camiseta da seleção brasileira de futebol que a personagem teria herdado do avô militar, e claro, sem se esquecer do seu acessório favorito, a panela que utiliza para protestar na janela e demonstrar sua indignação “com tudo o que está aí, embora não saiba exatamente o que é esse tudo” (Teofillo, 2016).

Figura 118. Luanna Teofillo e convidados no *Baile da Lolo*, realizado no carnaval de 2017, no quilombo urbano Aparelha Luzia. São Paulo.



Foto: Caroline Nocetti. Fonte: Blog Efigenias.

No mesmo ano, porém, na cidade do Rio de Janeiro, Thayná Trindade¹⁰¹, Mayara Ximenes e outras mulheres negras deram início ao *Bloco das Brancas Desequilibradas*, que reuniu dezenas de pessoas em seu primeiro ano de desfile, com o tema “O que é racismo reverso?”, onde todas trajavam fantasias que abordam diversos estereótipos praticados por sujeitos brancos que se apropriam da cultura negra como entretenimento, ou na tentativa de protagonizar espaços tradicionalmente negros, tais como a “branca de tranças afro”, “a branca passista”, o “branco de dreads”, entre vários outros (Lisboa, 2017). Em uma rede social onde o desfile do bloco havia sido divulgado, o evento chegou a receber mais de 1300 confirmações de presença, e contou com cobertura ao vivo realizada pelo portal de jornalismo Mídia Ninja.

Figura 119. Foliões se divertem no Bloco das Brancas Desequilibradas. Rio de Janeiro. 2017.



Foto: Captura de Tela. Fonte: Mídia Ninja.

4.4.3 Então, eu “agradeço” a oferta, mas não estou interessada!

A performance *Muchas gracias, pero no!* (2022) começou a ser gestada ainda no início do ano de 2020, quando recebi o primeiro contato de Sanz para a participação no festival Territori, contudo, devido à pandemia de covid-19, a ocasião

¹⁰¹ Thayná Trindade é uma das protagonistas do documentário Rolê – Histórias dos Rolezinhos e vivenciou em 2014 um episódio de racismo cuja situação é descrita anteriormente neste texto.

foi adiada para a edição de 2022. Ainda que tenha sido provocado por um contratempo infeliz de proporção global, esse adiamento possibilitou o amadurecimento de um pensamento que a tempos vinha fervilhando em minha mente: Oras, se gostam tanto de banana, então eu vou lhes dar bananas!

As discussões acerca da ação foram iniciadas por mim e Isa ainda em 2020, onde compartilhei com a mesma minhas primeiras propostas para a ação, a motivação da mesma, possíveis sítios para a realização da performance, entre outros detalhes. Desde a primeira centelha de ideias que me surgiram para a criação do trabalho, eu já imaginava um local cheio, bastante turístico e com um público específico, preferencialmente branco, e de classe social mais avantajada. O desejo não era exatamente estar entre as mesmas ou tentar me assemelhar a elas, mas tinha consciência de que estas são as pessoas que, se considerando elite, geralmente expulsam pessoas como eu dos espaços que consideram “exclusivos” apenas com um olhar, logo, certamente, em um ambiente como este meu corpo preto seria ainda mais evidenciado.

A caracterização foi meticulosamente pensada e executada por mim. Durante meses eu pesquisei por roupas de banho em tom vermelho, com babados sinuosos nos ombros e estampas de bolinhas, algo que se assemelhasse aos tradicionais vestidos de dança flamenco, pois a intenção era me apresentar o mais caricata possível em relação aos símbolos culturais do país onde seria realizada a performance. Por fim, após muita procura encontrei em uma loja de departamentos chinesa um biquíni vermelho mais simples, mas ainda sim bastante suntuoso, e óculos escuros com armações em tom claro que combinariam com um chapéu de praia de cor creme que já havia adquirido no Brasil. Nos pés eu usava chinelos de borracha cor de rosa, de uma marca brasileira muito famosa e admirada no exterior. A atenção aos detalhes também era muito importante, por isso, no dia anterior à ação eu pintei minhas unhas das mãos e dos pés com um esmalte em tom rosado. E para completar o *look*, o mais importante, eu usava uma saia de musselina em um tom vermelho vivo, muito parecido com de meu traje de banho, e meses antes minha mãe havia costurado para mim.

Por indicação de Isa, moradora da ilha e curadora do festival, o local definido para a ação foi à praia de Cala Comte, uma das mais famosas e visitadas de Ibiza, devido ao seu mar azul turquesa e paisagem idílica que fazem do local uma imagem

digna de cartão postal. A performance estava agendada para às 12 hrs, sendo assim, cheguei ao local por volta de 10:40 e junto a produção do evento escolhemos e reservamos um ponto estratégico na faixa de areia tão disputada, que eu ocuparia pouco mais tarde, me fazendo passar por mais uma turista. A praia possui um único estabelecimento comercial, um bar com um nome que faz referência à cultura indiana, mas frequentado por uma maioria branca, geralmente servida por pessoas de cor. Foi ali, nos fundos, que me troquei e me preparei para entrar em cena, e, no horário combinado dei início à performance saindo do banheiro dos funcionários já trajada e carregando uma enorme cadeira de praia listrada de vermelho e branco, e um bolsa de plástico cor de rosa, carregada de surpresinhas.

Figura 120. Início da ação *Muchas gracias, pero no!*, em Cala Comte. Ibiza. 2022



Foto: Anita de Austria. Fonte: Festival Territori.

Antes mesmo que adentrasse a faixa de areia onde se encontravam os turistas, era perceptível certo burburinho, olhares curiosos e cochichos, que eu creio terem sido provocados não somente por meu corpo preto feminino, algo raro no local, como também pelo fato de que as várias pessoas que vinham acompanhando a programação do festival, já haviam se posicionado em diferentes pontos da praia para presenciar a ação, e como é muito habitual na atualidade, se aguardavam com

seus smartphones em mãos e preparados para efetuarem seus registros particulares. Acredito que esse detalhe, que muitas vezes pode ser incômodo na realização de alguns trabalhos, devido à interferência cênica que a presença ostensiva de equipamento audiovisual naturalmente provoca, nessa ocasião, de fato, foi agregadora para a proposta do trabalho, pois provocava ainda mais curiosidade e confusão nos espectadores espontâneos e turistas que não faziam a mínima noção do que estava por vir. Enquanto atravessava a multidão, pude sentir alguns olhares que me observavam com atenção e pareciam silenciosamente questionar: “QUEM-É-ESSA-PRETA”? Já na areia ocupei o espaço antes reservado pela produção e posicionei meus objetos, como a cadeira, meu chapéu, óculos, e estendi no chão minha saia vermelha e a bolsa que trazia a tiracolo, e, muito tranquilamente me dirigi a água.

Figura 121. Muchas gracias, pero no! em Cala Comte. Ibiza. 2022



Foto: Anita de Austria. Fonte: Festival Territori.

Figuras 122 e 123. Trecho de *Muchas gracias, pero no!*. Ibiza. 2022.

Foto: Anita de Austria. Fonte: Festival Territori.

Após um breve banho de mar eu retornei aos meus pertences, sentei na cadeira de praia, abri minha bolsa, e de lá saquei três bananas que coloquei sobre o meu colo e me pus a comê-las, ao passo que em meu entorno a confusão e rebuliços aumentavam. Algumas pessoas me observavam com um olhar indagador, enquanto outras ensaiavam algumas tímidas risadas. Terminadas as primeiras três bananas eu abri novamente a minha bolsa e de lá tirei uma penca inteira, com aproximadamente 7 bananas. Nesse momento foi possível ouvir vindo do público ao meu redor um uníssonos: “Ooohhhh”. Também fui alertada por uma espectadora que se posicionava a minha direita sobre o mal que fazia ao meu corpo: “Não pode comer tantas bananas, assim vai passar mal”. Nesse momento eu não me contive, e, mesmo com a boca cheia de bananas, dei um leve sorrisinho enquanto a encarava e ao pensar comigo mesma: “Mas é essa a intenção”. Além dela, pude ouvir ao longe um vendedor de frutas frescas, que caminhava pela praia e se aproveitava da ação para alavancar seus negócios enquanto dizia aos clientes que eu estava ali fazendo a propaganda de seus produtos.

Figura 124. Trecho de Muchas gracias, pero no!. Ibiza. 2022.



Foto: Anita de Austria. Fonte: Festival Territori.

À medida que ia comendo as bananas, eu atirava as cascas sobre a minha saia estendida na areia, formando uma pequena faixa de um amarelo bem vivo no centro do tecido vermelho. Tirei mais um cacho de bananas de dentro da bolsa, e enquanto as descascava e mastigava, olhava ao meu redor, trocando olhares com o público e me divertindo com algumas expressões de espanto e descontração que podia visualizar do ponto onde estava.

Figuras 125 e 126. Detalhe de Muchas gracias, pero no!. Ibiza. 2022.



Foto: Anita de Austria. Fonte: Festival Territori

Figura 127. Detalhe de Muchas gracias, pero no!. Ibiza. 2022.

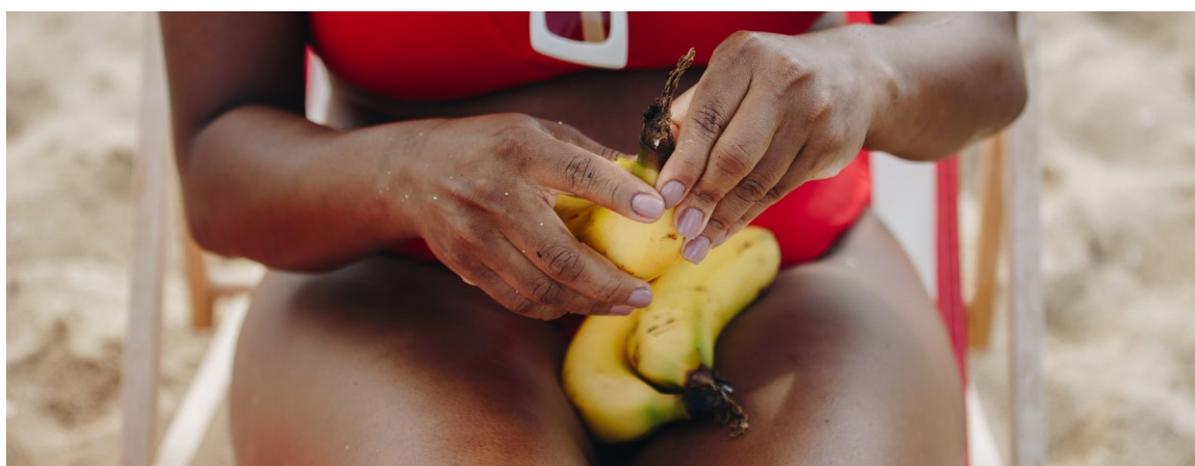


Foto: Anita de Austria. Fonte: Festival Territorio.

Figura 128. O público acompanha a performance com um olhar um tanto intrigado. Ibiza. 2022



Foto: Anita de Austria. Fonte: Festival Territori.

Figura 129. O público acompanha a performance com um olhar um tanto intrigado. Ibiza. 2022



Foto: Anita de Austria. Fonte: Festival Territori.

Após a ingestão de aproximadamente 11 ou 12 bananas, eu já podia sentir um incômodo estomacal, muito provavelmente facilitado também por uma dose de cachaça brasileira que eu havia ingerido nos bastidores, pouco antes de começar a performance, justamente com a intenção de ter uma ajuda nessa parte mais difícil da ação, mas continuei comendo mais algumas frutas até que esse mal-estar se tornasse insuportável, e foi então que me levantei, me posicionei ao lado da saia, e com a ajuda do dedo do meio de minha mão direita comecei a regurgitar as bananas sobre aquele simulacro da bandeira espanhola depositado na areia. Ao final cuspi o que restava dentro de minha boca, limpei delicadamente com os dedos que ainda estavam limpos, recoloquei meus óculos escuros e deixei o espaço caminhando elegantemente como se nada extraordinário tivesse acabado de acontecer ali.

Figuras 130 e 131. Finalização da performance *Muchas gracias, pero no!*. Ibiza. 2022.



Foto: Anita de Austria. Fonte: Festival Territori.

Figura 132. Vestígios de performance *Muchas gracias, pero no!*. Ibiza. 2022.



Foto: Anita de Austria. Fonte: Festival Territori.

Muchas gracias, pero no! é um trabalho motivado, principalmente, pela raiva, pela indignação frente à situação de desumanização a qual eu havia sido submetida, e a revolta que senti quando, de alguma forma, me senti impotente para de imediato reagir e atingir com a mesma potência violenta os meus agressores, visto que as chances ali estavam todas contra mim por ser quem sou em meio a uma sociedade apodrecida pela ferida colonial, e pelas ações pérfidas da branquitude.

Nesta ação a raiva, sem dúvidas, é o motor principal que compele meu corpo à reação, todavia, acredito ter conseguido transmutar essa emoção e operacionalizá-la em um ato crítico e potente. Com esse trabalho eu busquei, de forma satírica, dizer a essas pessoas que se acreditam superiores por possuírem um determinado fenótipo, e que pensam serem aptos a nos dizer onde estar ou não estar, que ironicamente “agradeço” seu pseudo “favor” em me “deixar” estar nesse espaço problemático, com um passado manchado de sangue e brutalidade, enriquecido e desenvolvido à custa da exploração dos meus, mas que não, não estou interessada na sua pretensa e infame crença de superioridade e civilidade.

De forma divertida – porque sim, eu nunca havia me divertido tanto em uma performance – consegui expurgar o infortúnio que me foi praticado em uma imagem satisfatória, ao menos para mim. *Muchas gracias, pero no!* é, precisamente, uma justa revanche na mais pura forma de deboche.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - A LUTA COMO MANUTENÇÃO DE VIDA

A raiva, uma emoção que é inerente a qualquer ser humano, e, até mesmo, necessária em nossa existência, e assim como várias outras emoções deflagradas em nosso corpo, nos prepara e nos mobiliza para executar ações indispensáveis a nossa sobrevivência. Em oposição ao que é comumente difundido em nossa sociedade, tal emoção não se trata de uma força absolutamente destruidora, mas sim, de uma potência repleta de possibilidades. Nossas ações ante a raiva é o que determina sua consequência, dessa forma, se faz necessário, primeiramente, não negarmos o seu acontecimento, mas sim, buscarmos compreender o que deflagrou essa raiva, para que seja possível lidarmos com aquilo que é a nascente dessa emoção, e a elaborarmos como um meio de ação, e possivelmente, de transformação.

Entretanto, se a raiva faz parte daquilo que nos torna humanos, uma vez que se apresenta como algo natural ao homem, é indispensável que questionemos a razão pela qual tal emoção é tão regularmente atribuída ao sujeito negro, e em geral, isto é feito como uma espécie de aspecto desqualificador de sua compleição. Ao ser instrumentalizada pelo sujeito branco como uma característica depreciativa e particular do sujeito negro, tal imputação atua como um duplo ardil empreendido contra o mesmo, primeiramente, ao encerrá-lo no estereótipo do sujeito animalesco e agressivo, e, posteriormente, ao utilizar dessa alcunha como artifício de silenciamento das denúncias feitas pelo negro em relação à violência praticada por seus opressores. Podemos seguramente afirmar que esta prática perpetuada pela branquitude, age em conformidade com a necropolítica ao compor as operações sociais mortíferas de discriminação perpetradas contra o sujeito negro, como também engendra a inabilitação desse sujeito ao seu direito de legítima defesa e preservação da própria vida.

Por certo, a adversidade está presente no cotidiano de qualquer sujeito, no entanto, através da apresentação de dados, pesquisas e fatos aqui expostos e cuidadosamente analisados, se torna inaceitável desprezarmos que a realidade do sujeito negro é cotidianamente perpassada por vivências de uma brutalidade ímpar, que não somente representa um mero obstáculo ou um simples dessabor, mas sim compreende a ameaça de extermínio de sua vida. Acredito que a raiva, e certa agressividade que por ventura venha a se apresentar de forma recorrente na

corporeidade do sujeito negro, nada mais é que uma reação adequada e até mesmo protetora, ante a concretude de experiências tão intensas e mordazes. Se indignar e empreender, a partir dessa emoção, a sua revolta, é, principalmente um direito e uma necessidade vital.

Diante desse fato, e da ciência das tramas sociais injustas praticadas pela branquitude, onde ao mesmo tempo em que é violentado, é também culpabilizado pela opressão a qual vivencia, aqui busco questionar, e em especial, refletir e propor, como pode o sujeito negro estar apto a preservar a própria vida e sua humanidade, ao mesmo tempo em que dribla as emboscadas engendradas para que esse sujeito seja sempre posicionado como um algoz. A arte é sem dúvida um campo bastante fértil para o exercício livre dessa autodefesa.

A arte de performance, sobretudo, através de imagens e comunicação denunciativas, mobiliza a ação, tanto individuais quanto coletivas, atuando como estratégias de guerrilha e enfrentamento ao propiciar um encontro vívido e direto entre aquele que enuncia e o receptor. Alicerçada como uma linguagem artística desafiadora, que busca transgredir as normas hegemônicas e se lança no risco ao empreender ações de resistência, a arte de performance evidencia a importância vital da atuação do artista no fazer político e permanece atual ao seguir se reinventando a cada nova experimentação. Certamente, é ainda na atualidade, uma prática controversa, capaz de provocar reações díspares no público que a acessa, suscitando da admiração à completa aversão, do amor ao ódio, e por diversas vezes, apresenta-se como uma linguagem disparadora de deslocamentos, embates e discussões intensas acerca de sua finalidade ou proposições conceituais e poéticas. Particularmente, acredito haver sobre a arte da performance um ponto inegável, que é a probabilidade quase impossível de que um espectador passe incólume ou não afetado pelo encontro com a mesma.

Essas performances aqui mencionadas e a radicalidade que elas apresentam, em primeira instância, espelham através do gesto, da poética cênica e visual, aquilo que está posto socialmente, e, assim, desafiam o *status quo* e pavor que o Estado reserva aos corpos marginalizados. Mas vão muito além disso. Se valendo da raiva, não como destruição, mas como força e movimento, essas ações ecoam os gritos de insubordinação e anunciam o levante do oprimido, a sua vociferação de não conformidade, e a sua posição de confronto, de luta ante a brutalidade colonial

vigente na sociedade contemporânea. Seguramente, essas produções da arte de performance de guerrilha não se apresentam como ações categóricas ou alguma espécie de confronto resolutivo, mas sim fazem parte de uma profusão de caminhos de lida, de resistência e do autocuidado para a manutenção de nossas existências e humanidades como sujeitos negros, e como tal, são numerosas e diversificadas, formando uma gama ampla de criação poética-visual e de investigações, que certamente não se encerram nesse texto, mas sim fomentam uma busca contínua e em desenvolvimento constante.

REFERÊNCIAS

- ABDALA, Vitor. Rio teve centenas de chacinas desde episódio da Candelária há 30 anos. **Agência Brasil**, Brasília, 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-07/rio-teve-centenas-de-chacinas-desde-episodio-da-candelaria-ha-30-anos>. Acesso em 29 jul. 2023, 12:49.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Polém, 2019, p. 19.
- ANDRADE, Deri. **Projeto Afro**. Disponível em: <https://projetoafro.com/>. Acesso em: 21 mar. 2024, 20:50.
- ANTERO, Francisco; SOUZA, Luzia. Existe racismo no Brasil? Faça o Teste do Pescoço e descubra. **Portal Geledés**, 2013. Disponível em: https://www.geledes.org.br/existe-racismo-brasil-faca-o-teste-pescoco-e-descubra/?gad_source=1&gclid=Cj0KCQjwk6SwBhDPARIsAJ59GwedU1beW8FTRs t4GbKmv3RjJ9p1a4y2E7OETv9BX1ofjVspByuEJSgaAgMGEALw_wcB. Acesso em 31 mar. 2024, 17:07.
- ARAGÃO, Jorge; LATTARI, Franco. **Carnaval Globeleza**. Rio de Janeiro. Som Livre: 1991. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/49bOo7C7YYYYVloPXzUpmfa?si=fe750f5d6cbb42dc>. Acesso em 10 abr. 2024, 22:05.
- ASSAD, Leonor. **Diversidade na ciência**: a necessidade de borrar fronteiras: diversidade é fundamental para trazer novos olhares – e novas soluções – para a ciência e a sociedade. *Ciência e Cultura*. [online]. 2023. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252023000200012&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em 12 abr. 2024, 20:39.
- A. WYATT MANN. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: https://rationalwiki.org/wiki/A._Wyatt_Mann. Acesso em: 12 jun. 2023, 22:08.
- AXOGUM. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Axogum>. Acesso em 30 mar. 2024, 00:28.
- AYER, Flávia. Com obras na Savassi, tribos se espalham por BH. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 2011. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2011/07/18/interna_gerais,240253/com-obras-na-savassi-tribos-se-espalham-por-bh.shtml#google_vignette. Acesso em 01 abr. 2024, 20:55.
- BAIOTTO, Marcelo; MORAES, Lígia. **Festival Nenhum dos Mundos de Performance Urbana**. Disponível em: <https://festivaldeperformance.blogspot.com/>. Acesso em 04 abr. 2024, 22:20.
- BALBI, Clara. Corro risco ao andar na rua, não na performance, diz artista não binária da Flip. **Folha de São Paulo**, 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/12/corro-risco-ao-andar-na-rua-nao-na-performance-diz-artista-nao-binaria-da-flip.shtml>. Acesso em 05 fev. 2024, 22:47.
- BARBOSA, Benedito Ruy. **Sinhá Moça**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1986. Ep. 172. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/sinha-moca-1986/t/Y2cdSrwsD/>. Acesso em 30 mar. 2024, 13:32.

BARBOSA, Marcelo; BARRETI, Bozzo; BERNARDES, Nil. **Negro Rei**. Rio de Janeiro: Sony Music Brasil, 2006. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3GTsVo75DUy6fCk25V0oRI?si=8b96344c90a6411c>. Acesso em 30 mar. 2024, 12:27

BATEU LEVOU. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2018. Disponível em: https://pt.wiktionary.org/wiki/bateu,_levou. Acesso em 15 abr. 2024, 17:13.

BBC NEWS BRASIL. Por que motivos a Rússia invadiu a Ucrânia: resumo. **BBC**, 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-60606340>. Acesso em 15 set. 2023, 01:53.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BRADLEY, James. **The ape insult: a short history of a racist idea**. The University of Melbourne, 2013. Disponível em: <https://findanexpert.unimelb.edu.au/news/3043-the-ape-insult--a-short-history-of-a-racist-idea>. Acesso em 12 abr. 2024, 19:51.

BRASIL. Decreto-Lei 2.848, de 07 de dezembro de 1940. **Código Penal**. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, 31 dez. 1940.

BRASIL. **Regularisa o serviço da introdução e localização de imigrantes na Republica dos Estados Unidos do Brazil**. Decreto nº 528, de 28 de Junho de 1890. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-528-28-junho-1890-506935-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 13 jul. 2023, 22:10.

BUONO, Renata; GORZIZA, Amanda; MACHADO, Lara. **A nova família brasileira**. Revista Piauí, 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/nova-familia-brasileira/>. Acesso em 04 jul. 2023, 17:27.

BRITO. Gisele. Mães de Maio: a reação contra a violência do Estado. **Brasil de Fato**, 2016. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2016/05/13/surgido-da-dor-maes-de-maio-se-tornam-referencia-no-combate-a-violencia-do-estado/>. Acesso em 08 de mar. 2024, 21:10.

CAMPOS, Ana Cristina. No Brasil, situação análoga à escravidão atinge 155,3 mil pessoas. **Agência Brasil**, 2014. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2014-11/no-brasil-situacao-analoga-escravidao-atinge-1553-mil-pessoas>. Acesso em 07 abr. 2024, 15:09.

CAPPELLETTI, Ulisses; JORGE, Seu; YUKA, Marcelo. **A carne**. Rio de Janeiro: Tratore, 2002. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5cjgme1utiQLGaPaRDjATo?si=19144817f2ed4f38>. Acesso em 30 de jul. 2024, 23:41.

CARLSON, Marvin. **Performance, uma introdução crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p.182.

CARNEIRO, Beatriz. Brasil ultrapassa Rússia e se torna o país com 3º maior número de mulheres presas. **CNN Brasil**, 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/brasil-ultrapassa-russia-e-se-torna-pais-com-3-maior-numero-de-mulheres-presas/#:~:text=O%20Brasil%20%C3%A9%20o%20pa%C3%ADs,R%C3%BAssia%2C%20que%20tem%2039.120%20encarceradas>. Acesso em 04 jul. 2023, 17:46.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Portal Geledés**. São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em 08 abr. 2024, 21:40.

CAVALCANTE, Larissa. Futebol espanhol: 5 brasileiros que já sofreram racismo em campo. **Estado de Minas**, 2023. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2023/05/22/noticia-diversidade,1497065/futebol-espanhol-5-brasileiros-que-ja-sofreram-racismo-em-campo.shtml#google_vignette. Acesso em 14 abr. 2024, 11:27.

CERQUEIRA, Daniel (Coord.) et e tal. **Atlas da Violência**. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. 2021. 108 p.

CERQUEIRA, Gustavo Melo. **O limite poroso entre o político e o estético na tragédia negra Antônia**. *Legítima Defesa, uma Revista de Teatro Negro*, Cia. Os Crepos da Cooperativa Paulista de Teatro, v.2, n.2, pp. 83-89, 2. sem. 2016.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução: Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

CIDADE DE SÃO PAULO. **Histórico**. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/pinheiros/historico/index.php?p=472>. Acesso em 14 mar. 2024, 21:14.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 32.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

CONDURU, Roberto. **Negros Índícios: performance, vídeo, fotografia**. São Paulo: 2017, p. 13.

CORES E BOTAS. Direção: Juliana Vicente. Produção: Juliana Vicente, Nalu Béco. São Paulo: Preta Portê Filmes, 2010. Digital.

CRUZ, Maria Tereza. **Mil Litros de Preto: Uma Performance sobre a violência do Estado**. Ponte. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://ponte.org/mil-litros-de-preto-uma-performance-sobre-a-violencia-do-estado/>. Acesso em 26 fev. 2024, 17:27.

DAVIS, R. G. **Guerrilla Theatre**. *The Tulane Drama Review*, v. 10, n. 4, p. 130. Cambridge University Press: 1966.

DIANA, Daniela. Sátira. **Toda Matéria**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/satira/>. Acesso em: 15 abr. 2024, 18:42.

DICIO. **Raiva**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/raiva/>. Acesso em 17 nov. 2023, 12:48.

DORLIN, Elsa. **Autodefesa: uma filosofia da violência**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias, Raquel Camargo. São Paulo: Crocodilo/Ubu Editora, 2020.

DOSSIÊ DENUNCIA 273 mortes e violências de pessoas LGBT em 2022. Disponível em: <https://observatoriomorteseviolenciaslgbtbrasil.org/dossie/mortes-lgbt-2022/>.

Acesso em 09 fev. 2024, 17:08.

DRUMMOND, Léo. Representatividade importa: quem foi a sua Vera Verão?.

Estado de Minas, 2023. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/columnistas/leo-drummond/2023/07/18/noticia-leo-drummond,1521444/representatividade-importa-quem-foi-a-sua-vera-verao.shtml>. Acesso em 14 abr. 2024, 23:26.

EKMAN, Paul. **A linguagem das emoções**. Tradução: Carlos Szlak. São Paulo: Lua de Papel, 2011.

EKMAN, Paul; Davidson, Richard. The Nature of Emotion: Fundamental Questions. **Oxford: Oxford University Press**. Nova Iorque, 1994.

EKMAN, Paul; CORDARO, D. (2011). What is meant by calling emotions basic. **Emotion Review**, 3(4), 364–370. doi:10.1177/1754073911410740

ELISA LUCINDA. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Elisa_Lucinda. Acesso em 09 abr. 2024, 10:54.

ERÊ. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Er%C3%AA>. Acesso em 30 mar. 2024, 00:53.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Tradução: Ligia Fonseca Ferreira e Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FARIAS, Erika. Pesquisadora explica conceito de branquitude como privilégio estrutural. **Agência Focruz de Notícias**. Disponível em: <https://agencia.fiocruz.br/pesquisadora-explica-conceito-de-branquitude-como-privilegio-estrutural>. Acesso em 02 maio 2023, 20:02.

FAUS, Joan; LATONA, David; MANEZ, Eva. Grupos antirracistas criticam 'blackface' em desfiles de Reis na Espanha. **G1 Mundo**, 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2024/01/06/grupos-antirracistas-criticam-blackface-em-desfiles-de-reis-na-espanha.ghtml>. Acesso em 14 abr. 2024, 15:54.

FELINTO, Renata Aparecida. **Também quero ser sexy**. Renata Felinto, 2012. Disponível em: <https://renatafelinto.wordpress.com/tambem-querer-ser-sexy/>. Acesso em 15 abr. 2024, 20:08.

FELINTO, Renata Aparecida. **Vídeo Performance "White Face and Blonde Hair". Rua Oscar Freire, São Paulo**. YouTube, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r1WqvnAhE6Q>. Acesso em 15 abr. 2024, 19:19.

FERNANDES, Maria Dezone Pacheco. **Sinhá-Moça**. Prefácio de Afonso Schmidt. 10ª ed. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 2009, p. 07.

FEZ EXPERIMENTOS com escravizadas: o controverso legado do pai da ginecologia. Aventuras na história, 2023. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/fez-experimentos-com-escravizadas-o-controverso-legado-do-pai-da-ginecologia.phtml>. Acesso em 10 jul. 2023, 21:46.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRAGA, Alexandre et al. **Mortes e violências contra LGBTI+ no Brasil: Dossiê**

2022 / Acontece Arte e Política LGBTI+; ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais); ABGLT (Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexos). Florianópolis, SC: Acontece, ANTRA, ABGLT, 2023.

FRAZÃO, Dilva. **Mussum**. Ebiografia, 2024. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/mussum/>. Acesso em 14 abr. 2024, 23:30.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. Ed. Apresentação de Fernando Henrique Cardoso. São Paulo. Global: 2003, p. 72.

GARCIA, Maria Fernanda. **Crueldade**: jovem negro era atração de zoológico em jaula com macacos. Observatório do Terceiro Setor, 2020. Disponível em: <https://observatorio3setor.org.br/noticias/ota-benga-jovem-negro-era-atracao-de-zoologico-em-jaula-com-macacos/#:~:text=Ota%20Benga%20passou%20por%20muita,picada%20por%20uma%20cobra%20venenosa>. Acesso em 12 abr. 2024, 19:39.

GAVRAS, Douglas. VÍDEO: Casal vandaliza guichês de aeroporto de Guarulhos após voo ser cancelado pela Gol. **Jornal da Cidade**, Rio Claro, 03 de novembro de 2021. Disponível em: <https://www.jornalcidade.net/rc/video-casal-vandaliza-guiches-de-aeroporto-de-guarulhos-apos-voo-ser-cancelado-pela-gol/193123/>. Acesso em 10 maio 2022, 14:11.

GAYUBAS, Augusto. Modernidade. **Enciclopedia Humanidades**, 2023. Disponível em: <https://humanidades.com/br/modernidade/>. Acesso em 27 mar. 2024, 19:41.

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

GOMES, Bianca. Sete em cada 10 feminicídios no Brasil são de mulheres negras. **O Globo**, 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2022/11/mulheres-negras-sao-vitimas-de-quase-7-em-cada-10-feminicidios-no-brasil.ghtml>. Acesso em 09 jul. 2023, 21:35.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 3. Edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano**. Organização: Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALES, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje, p. 223-244, 1984.

GRAND ARMY (Temporada 01, ep. 07). Direção: Silas Howard. Produção: Chris Hactcher. EUA: Netflix, 2020. Streaming.

GUIMARÃES, Juca. Brasil tem sete estupros por hora; mulheres negras são as principais vítimas. **Portal Terra**, 2022. Disponível em: <https://www.terra.com.br/nos/brasil-tem-sete-estupros-por-hora-mulheres-negras-sao-as-principais-vitimas,a945775b6bcf75c5a8d4a08bd4aa1e9dcx44vdyq.html>. Acesso em 09 jul. 2023, 21:19

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio:

Apicuri, 2016.

HESSEL, Rosana. Famílias chefiadas por mulheres negras são as mais atingidas pela fome. **Correio Braziliense**, 2023. Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/negocios/2023/06/5104515-recorte-de-genero-e-raca-do-mapa-da-fome.html#google_vignette. Acesso em 04 jul. 2023, 17:53.

HEMISPHERIC INSTITUTE. **Riso nervoso**: Performando a branquitude como lugar de deboche (26/10/23). Vimeo, 2023. Disponível em: <https://vimeo.com/880636256>. Acesso em 15 abr. 2024, 19:41.

HUGHES, Langston. **The Collected Poems of Langston Hughes**. New York: Knopf: Distributed by Random House, 1994.

hooks, Bell. **Killing rage**: Ending racism. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1995.

IG QUEER. Há 18 anos morria Jorge Lafond, intérprete da Vera Verão. **iG Queer**, 2021. Disponível em: <https://queer.ig.com.br/2021-01-11/ha-18-anos-morria-jorge-lafond-interprete-da-vera-verao.html>. Acesso em 14 abr. 2024, 23:22.

Instituto de Estudos Avançados da USP. **Escrevivência**: Sujeitos, Lugares e Modos de Enunciação - Corpus Literário em Diferença. YouTube, 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Sv_VUp7RcFY. Acesso em 13 out. 2023, 17:20.

ITAÚ CULTURAL. **A redenção de Cam**. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3281/a-redencao-de-cam>. Acesso em 23 jul. 2023, 20:58.

JARDIM, Suzane. O Jim Crow: Reconhecendo estereótipos racistas internacionais – Parte II. **Portal Geledés**, 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-jim-crow-reconhecendo-estereotipos-racistas-internacionais-parte-ii/>. Acesso em 14 abr. 2024, 12:41.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 37.

LACERDA, João Batista de. **Sobre os mestiços do Brasil**. França, 1911, p.19. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/35>. Acesso em 23 jul. 2023, 21:40.

Legítima defesa. Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios. Brasília, 2021. Disponível em: <https://www.tjdft.jus.br/consultas/jurisprudencia/jurisprudencia-em-temas/a-doutrina-na-pratica/causas-de-exclusao-da-ilicitude/legitima-defesa>. Acesso em 29 jul. 2023, 15:26.

LEIS DE JIM CROW. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Leis_de_Jim_Crow. Acesso em 14 abr. 2024, 15:28.

LESSA, Mônica; LIMA, Natasha Correa. Com ‘telecoteco e ziriguidum’, Oswaldo Sargentelli inventou o ‘show de mulatas’. **O Globo**. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/com-telecoteco-ziriguidum-oswaldo-sargentelli-inventou-show-de-mulatas-21170942>. Acesso em 09 abr. 2024, 12:14.

LIMA, Rodrigo. **Mulheres Negras**. Rio de Janeiro: DeckDisc, 1999. Disponível em:

<https://open.spotify.com/intl-pt/track/2QnSV3TkYybKhZK9yLCQHR?si=833c3b4cfd3146b5>. Acesso em 30 mar. 2024, 12:45.

LISBOA, Ana Paula. Brancas desequilibradas: negras criam bloco de protesto contra o racismo. **Revista Azmina**, 2017. Disponível em: <https://azmina.com.br/colunas/brancas-desequilibradas-negras-criam-bloco-de-protesto-contra-o-racismo/>. Acesso em 15 abr. 2024, 21:50.

LOBO, Fernando; RUI, Evaldo. **Nega Maluca**. RCA Victor, 1950. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4aDkGDG8w7Uxs3pK3pSMeb?si=7853193dec3646ed>. Acesso em 15 abr. 2024, 11:44.

LOIS, Rodrigo. Vinicius Junior volta ao Mestalla; punições por racismo não avançam. **GE**, 2024. Disponível em: <https://ge.globo.com/futebol/futebol-internacional/futebol-espanhol/noticia/2024/03/02/vinicius-junior-volta-ao-mestalla-punicoes-por-racismo-nao-avancam.ghtml>. Acesso em 14 abr. 2024, 11:37.

LOPES, Reinaldo José. Pesquisadora identifica carimbo de Jezebel, rainha vilã da Bíblia. **G1**. São Paulo: 2007. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Ciencia/0,,MUL156196-5603,00-PESQUISADORA+IDENTIFICA+CARIMBO+DE+JEZEBEL+RAINHA+VILA+DA+BIBLIA.html>. Acesso em 08 abr. 2024, 20:32.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2019.

LOURENÇO, Ruth C. B.. **A contação de histórias como plano de ação na educação infantil**. TCC (Curso de Especialização) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VRNS-9P4PGA/1/plano_de_a_o_em_pdf.pdf. Acesso em 28 mar. 2024, 12:22.

LUCINDA, Elisa. **O semelhante**. São Paulo: Massao Ohno, 1994, p. 181.

MANTOVANI, Flávia. Imigrantes negros na Ucrânia dizem ser alvo de racismo e barrados em trens ao tentar fugir. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2022/02/pessoas-negras-na-ucrania-dizem-ser-alvo-de-racismo-e-barradas-em-trens-ao-tentar-fugir.shtml>. Acesso em 12 jul. 2023, 19:56.

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

MÁSCARA DE FLANDRES. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1scara_de_Flandres. Acesso em 11 abr. 2024, 10:37.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução: Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Revista do PPGAV**, Rio de Janeiro, n.32, dez., p.123-151, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>.

Acesso em 25 fev. 2022, 01:30.

MEIRA, Ricardo. A história do samba “Nega Maluca”. **Dr. Zem**, 2010. Disponível em: <http://www.drzem.com.br/2010/06/historia-do-samba-nega-maluca.html>. Acesso em 15 abr. 2024, 11:30.

MEMÓRIA GLOBO. **Globeleza**. Rio de Janeiro: Globo, 2022. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/exclusivo-memoria-globo/projetos-especiais/carnaval-na-globo/noticia/globeleza.ghtml>. Acesso em 08 abr. 2024, 17:31.

MEMORIAL MINAS GERAIS VALE. **Performance no Memorial: Bombril**. YouTube, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IHV2_5naHH8. Acesso em 03 abr. 2024, 12:05.

MÍDIA NINJA. **#AoVivo Bloco Brancas desequilibradas, direto do Rio de Janeiro perguntam: o que é racismo reverso**. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/830973197060827>. Acesso em 10 abr. 2024, 20:21.

MINSTREL SHOW. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Minstrel_Show#:~:text=Minstrel%20show%20\(em%20portugu%C3%AAs%20espet%C3%A1culo,%20variedades%20dan%C3%A7a%20e%20m%C3%BAsica%2C](https://pt.wikipedia.org/wiki/Minstrel_Show#:~:text=Minstrel%20show%20(em%20portugu%C3%AAs%20espet%C3%A1culo,%20variedades%20dan%C3%A7a%20e%20m%C3%BAsica%2C). Acesso em 14 abr. 2024, 15:14.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 2016, p. 10.

MORAIS, Frederico. **Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”**. In: texturas, dicções, ficções estratégias. Ricardo Basbaum (org.), Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. P. 171.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

MULATA GLOBELEZA. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mulata_Globeleza#:~:text=Val%C3%A9ria%20Valenssa,-Ver%20artigo%20principal&text=A%20identifica%C3%A7%C3%A3o%20foi%20tanta%20que,cobertura%20de%20carnaval%20da%20Globo. Acesso em 08 abr. 2024, 23:43.

MUNANGA, Kabengele. Danças Negras. [@canalcurta]. 07 de abr. 2023. [Video]. TikTok. Disponível em: <https://www.tiktok.com/@canalcurta/video/7217834906263686406>. Acesso em 11 abr. 2024, 11:55.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: **PENESBI – Programa de Educação sobre Negros e Indígenas na Sociedade Brasileira**. Org. André Augusto P. Brandão. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2004. Disponível em: <http://penesbi.uff.br/wp-content/uploads/sites/573/2019/02/Penesb-5-Texto-Kabengele-Munanga.pdf>. Acesso em 12 abr. 2024, 17:31.

MUSSUM. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mussum>. Acesso em 14 abr. 2024, 23:30.

NANÃ. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nan%C3%A3>. Acesso em 30 mar. 2024, 00:29.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Alexandre; OLIVEIRA, Rayllan. Trabalho análogo à escravidão contemporâneo mantém identidade masculina e negra. **O Tempo**, 2023. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/brasil/trabalho-analogo-a-escravidao-contemporaneo-mantem-identidade-masculina-e-negra-1.2826756>. Acesso em 07 abr. 2024, 15:24.

NASCIMENTO, Rafael; SANTOS, Eliane. Influenciadoras investigadas por dar banana e macaco de pelúcia a crianças negras no Rio respondem a 5 inquéritos. **G1**, 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/06/13/influenciadoras-investigadas-por-dar-banana-e-macaco-de-pelucia-a-criancas-negras-no-rio-respondem-a-5-inqueritos.ghtml>. Acesso em 14 abr. 2024, 12:01.

NJERI, Aza. **Afrosurto**. Disponível em: <https://coletivoindra.org/blog-opiniao/afrosurto/15/3/2021>. Acesso em 06 abr. 2023, 22:03.

NUNES, Bethânia. Racismo obstétrico: mulheres negras são mais negligenciadas no parto. **Metrópoles**, 2023. Disponível em: <https://www.metropoles.com/saude/racismo-obstetrico-mulheres-negras-sao-mais-negligenciadas-no-parto>. Acesso em 10 jul 2023, 21:26.

DICIONÁRIO INFORMAL. **Oba-oba**. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/oba-oba/>. Acesso em 09 abr. 2024, 12:22.

OGUM. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ogum>. Acesso em 30 mar. 2024, 00:45.

OLIVEIRA, João Manoel de. Queer. **Dicionário Alice**. Disponível em: https://alice.ces.uc.pt/dictionary/?id=23838&pag=23918&id_lingua=1&entry=24496. Acesso em 13 de ago. 2024, 12:17.

OLIVEIRA, Luciane. Democracia racial: o que significa? É um mito?. **Politize**. Disponível em: <https://www.politize.com.br/democracia-racial/>. Acesso em 06 de abr. 2023, 21:46.

OLIVER, Valerie Cassel. Putting the Body on the Line: Endurance in Black Performance. In: **Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art**. Houston: Contemporary Art Museum Houston, 2013. Págs. 14 – 19.

OLLIVEIRA, Cecília; BETIM, Felipe. Mortos na chacina do Jacarezinho sobem para 28. Ao menos 13 não eram investigados na operação. **El País**, 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-05-07/maioria-dos-mortos-na-chacina-do-jacarezinho-nao-era-suspeita-em-investigacao-que-motivou-a-acao-policial.html>. Acesso em 23 jul. 2023, 22:44.

OLODUMARE. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Olodumar%C3%AA>. Acesso em 30 mar. 2024, 00:41.

OMOLADE, Barbara. **The rising song of African American women**. Nova Iorque: Routledge, 1994. p. 07.

OTIM. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Otim>. Acesso em 29 mar. 2024, 23:47.

PASSARINHO, Nathalia. Sob ameaça de cortes no governo Bolsonaro, cursos de ciências sociais e humanas concentram diversidade racial. **BBC**, 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-48201426>. Acesso em 18 nov. 2023, 22:06.

PEREIRA, Hilana; SAMPAIO, Marina. No mês das mulheres, é preciso falar das trabalhadoras domésticas. **Brasil de Fato**. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/03/21/no-mes-das-mulheres-e-preciso-falar-das-trabalhadoras-domesticas#:~:text=Os%20trabalhadores%20que%20desenvolvem%20atividades,origem%20e%20classe%20no%20segmento>. Acesso em 01 abr. 2024, 23:15.

PILGRIM, David. **The Sapphire Caricature**. Ferris State University. 2008. Disponível em: <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/antiblack/sapphire.htm>. Acesso em 07 maio 2023, 22:02.

PINTO, Ana Carolina. Jovem acusa funcionário do Ponto Frio de racismo. **Extra**, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/jovem-acusa-funcionario-do-ponto-frio-de-racismo-11752208.html>. Acesso em 03 abr. 2024, 15:43.

PREVIDELLI, Fabio. Jim Crow: a piada que virou segregação. **Aventuras na História**, 2023. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/jim-crow-piada-que-virou-segregacao.phtml>. Acesso em 14 abr. 2024, 12:44.

PROJETO HÉLIO OITICICA. **Parangolés**. Projeto HO, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://projetofo.com.br/pt/obras/parangoles/>. Acesso em 19 mar. 2024, 19:31.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Tradução de: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992, p. 211.

RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 89.

RAMOS, Beatriz Drague. Crimes de Maio de 2006: o massacre que o Brasil ignora. **Ponte Jornalismo**, 2021. Disponível em: <https://ponte.org/crimes-de-maio-de-2006-o-massacre-que-o-brasil-ignora/>. Acesso em 29 jul. 2023, 13:31.

RAIZ FORTE. **Proposição Adaptação | Margens de Ti de Charlene Bicalho | Performance Bombril com Priscila Rezende**. YouTube, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AGXeK5Car-U>. Acesso em 03 abr. 2024, 11:44.

REDAÇÃO DO GE. Racismo contra Vinicius Junior: veja tudo sobre o caso. **GE**, 2023. Disponível em: <https://ge.globo.com/futebol/futebol-internacional/futebol-espanhol/noticia/2023/05/24/racismo-contra-vinicius-junior-veja-tudo-sobre-o-caso.ghtml>. Acesso em 14 abr. 2024, 11:37.

REDAÇÃO RBA. Massacre de Paraisópolis: policiais provocaram tumulto que matou nove jovens. **Rede Brasil Atual**, 2021. Disponível em:

<https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2021/07/massacre-de-paraisopolis-policiais-provocaram-tumulto-que-matou-nove-jovens/>. Acesso em 23 jul. 2023, 22:45.

REZENDE, Priscila. Entrevista concedida à Danielle Cristina Anatolio dos Santos, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12892>. Acesso em 06 abr. 2024, 20:03.

REZENDE, Priscila. [@priscilarezende.art]. (2022, 01 de fevereiro). Quem está autorizada a ter raiva?. [Vídeo]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CZcY7-qBZ-1/>

RIBBEIRO, Leonardo. Diferença salarial entre homens e mulheres chega a 25,2% no Brasil, diz estudo. **CNN**. Brasília, 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/economia/macroeconomia/diferenca-salarial-entre-homens-e-mulheres-chega-a-252-no-brasil-diz-estudo/>. Acesso em 01 abr. 2024, 23:18.

ROCHA, Gustavo. Estratégias para sobreviver. **O Tempo**, 2018. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/estrategias-para-sobreviver-1.2031199>. Acesso em 30 nov. 2023, 20:39.

ROLÊ – Histórias dos Rolezinhos. Direção: Vladimir Seixas. Produção: Luis Carlos de Alencar. Rio de Janeiro: Couro de Rato, 2021. Digital.

ROMÃO, Lucimélia. Mil litros de preto: os diálogos de uma das vanguardas negras. **Olhares**, 9(1), 72–80. <https://doi.org/10.59418/olhares.v9i1.189>. 2023.

ROMÃO, Lucimélia. Mil litros de preto: o largo está cheio e as mães de maio. In: **Negras escritivências, interseccionalidades e engenhosidades**: artes, memória e espaços. XI COPENE - Congresso Brasileiro de Pesquisadores/ as Negros/as. 2021.

SAARTJIE BAARTMAN. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Saartjie_Baartman. Acesso em 09 abr. 2024, 19:50.

SABBATINI, Renato M.E.. Craniologia: a pseudo ciência médica. **Crempesp**, 2011. Disponível em: <https://www.cremesp.org.br/?siteAcao=Revista&id=556>. Acesso em 12 abr. 2024, 20:12.

SANTOS, Danielle Cristina Anatolio dos. **Corpo Negro Feminino**: Resignificação em Performances de Mulheres Negras. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO. Rio de Janeiro, p. 132. 2018. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12892>. Acesso em 06 abr. 2024, 20:03.

SAPPHIRE. In: Blackwiki.org. Canada: 2021. Disponível em: <https://blackwiki.org/index.php/Sapphire>. Acesso em 06 jul. 2023, 15:58.

SÁTIRA. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A1tira>. Acesso em 15 abr. 2024, 16:16.

SAYURI, Juliana e AGUIAR, Leandro. Da favela à Flórida: a história da Lagoinha, a igreja pop do clã Valadão. **TAB Uol**, 2023. Disponível em:

<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2023/03/23/da-favela-a-florida-a-historia-da-lagoinha-a-igreja-pop-do-cla-valadao.htm>. Acesso em 09 nov. 2023, 20:11.

Senado Federal. **Estatuto da Criança e do Adolescente e normas correlatas**.

Senado Federal. Brasil: 2022. Disponível em:

https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/598834/Eca_normas_correlatas.pdf. Acesso em 09 abr. 2024, 00:25.

SHAKUR, Assata. **Assata**: Uma autobiografia. Tradução: Carla Branco. Rio de Janeiro: Pallas. 2022.

SITE APOTEOSE. **Mocidade Alegre 2016 - Bateria (Esquenta) - Apresentação no Salgueiro**. YouTube, 2015. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=8VvsfpWi8EQ>. Acesso em 11 abr. 2024, 19:24.

SITE APOTEOSE. **Portela 2017 - Bateria (Esquenta) - Salgueiro Convida**.

YouTube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fPRsJQxvodE>.

Acesso em 11 abr. 2024, 19:16.

SITE APOTEOSE. **Unidos da Tijuca 2017 - Bateria (Esquenta) - Salgueiro**

Convida. YouTube, 2016. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=8VvsfpWi8EQ>. Acesso em 11 abr. 2024, 19:21.

SODRÉ, Lu. Entenda o que foi o AI-5, ato ditatorial defendido por Eduardo

Bolsonaro. **Brasil de Fato**. São Paulo, 2019. Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2019/10/31/entenda-o-que-foi-o-ai-5-ato-ditatorial-defendido-por-eduardo-bolsonaro>. Acesso em 18 de mar. de 2024, às 21:08.

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

SPLASH. Humorista Marina Miranda faz 90 anos: 'A vida é boa, a gente que complica'. **Splash UOL**, 2020. Disponível em:

<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2020/10/20/humorista-marina-miranda-faz-90-anos-a-vida-e-boa-a-gente-que-complica.htm>. Acesso em 14 abr. 2024, 20:27.

Tarde Nacional. Millennials x Geração Z: Saiba a diferença entre mico e cringe. **EBC**.

Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/tarde-nacional/2021/06/millennials-x-geracao-z-saiba-a-diferenca-entre-mico-x-criнге>.

Acesso em 06 de abr. 2023, 21:09.

TATSCH, Constança. Exploração sexual afeta 500 mil crianças e adolescentes no Brasil. **O Globo**. Brasil, 2019. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/brasil/exploracao-sexual-afeta-500-mil-criancas-adolescentes-ao-ano-no-brasil-23934402>. Acesso em 09 abr. 2024, 00:37.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEOFILLO, Luana. O desabafo da jovem negra que se fantasiou de "paneleira" no Carnaval. **Portal Geledés**, 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-desabafo-da-jovem-negra-que-se-fantasiou-de-paneleira-no-carnaval/>. Acesso em 15 abr. 2024, 21:24.

THE POST Archive. "The Negro in American Culture" a group discussion (Baldwin,

Hughes, Hansberry, Capouya, Kazin). **The Post Archive**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jNpdtJSXWY>. Acesso em 23 de fev. 2022, 21:53.

TIÃO MACALÉ. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ti%C3%A3o_Macal%C3%A9. Acesso em 14 abr. 2024, 20:16.

TV BRASIL. "Não escrevemos para adormecer os da casa-grande", diz Conceição Evaristo sobre escritoras negras. **TV Brasil**, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6pCq9E-d8_o. Acesso em 27 mar. 2024, 16:51.

SANZ, Isa. **Territori**. Ibiza, 2022. Disponível em: <https://territorifestival.com/territorifestivalibiza2022>. Acesso em 12 abr. 2024, 11:18.

SOCIALITE. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Socialite>. Acesso em 15 abr. 2024, 20:26.

THE GUARDIAN. **A Rainha do Carnaval considerada 'negra demais'**. YouTube, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S0ODz9alQ_k. Acesso em 10 abr. 2024, 12:32.

TOTAL DE MORTES violentas no Brasil é maior do que o da guerra na Síria. Folha de São Paulo. São Paulo, 06 de junho de 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/06/total-de-mortes-violentas-no-brasil-e-maior-do-que-o-da-guerra-na-siria.shtml>. Acesso em 12 jul. 2023, 20:04.

TRUTH, Sojourner. **Ain't I a woman?**. Ohio, 1851. Disponível em: <https://www.thesojournertruthproject.com/>. Acesso em 18 set. 2023, 15:13.

TV Senado. **Histórias do Brasil: Tiradentes e a 'Inconfidência Mineira'**. Senado Federal. Brasília, 2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/tv/programas/historias-do-brasil/2021/04/tiradentes-e-a-2018inconfidencia-mineira2019>. Acesso em 19 mar. 2024, 16:35.

UOL. Não consigo emprego por causa do meu cabelo afro: veja casos de racismo. **Universa UOL**, 2015. <https://www.uol.com.br/universa/listas/nao-consigo-emprego-por-causa-do-meu-cabelo-afro-veja-casos-de-racismo.htm>. Acesso em 31 mar. 2024, 17:35.

UOL. Pepsi, Devassa e Riachuelo já foram acusadas de racismo, como Dove; lembre. **Economia UOL**. São Paulo, 207. Disponível em: <https://economia.uol.com.br/listas/propagandas-acusadas-de-racismo.htm>. Acesso em 10 abr. 2024, 11:19.

Vídeo Show. **A história da Globeleza**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2017. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/971921/>. Acesso em 08 abr. 2024, 17:13.

ZANTWIJK, Bert van. **Sint Nikolaas em zijn knecht**. Utrecht, 2022. Disponível em: <https://bertvanzantwijk.com/2022/11/06/sint-nikolaas-en-zijn-knecht/>. Acesso em 14 abr. 2024, 16:20.

ZWARTE PIET. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Zwarte_Piet. Acesso em 14 abr. 2024, 16:13.

ANEXO A – Reneé, o crítico gastronômico de Miami

Debate desenrolado em rede social entre os usuários @priscilarezende.art, @lesjoursderenee e @imaculada.aparentementebranca (os dois últimos nomes são fictícios, adotados para preservação das pessoas envolvidas). O seguinte debate se deu especificamente como repercussão de um episódio polêmico viralizado na referida rede social no ano de 2020, onde a dona de um restaurante localizado na cidade de Miami, EUA, quebra uma obra do artista Romero Britto diante do próprio artista.



@lesjoursderenee: A falta de respeito foi ele ter pedido desconto no valor cobrado por cabeça (normal pedir desconto), pedir para não ter música e para que os funcionários não falassem? Era mais fácil a dona do restaurante ter cancelado a reserva ou ter pedido para que o grupo se retirasse do restaurante. Ainda vai receber um processo nos EUA por conta desse vídeo.

@imaculada.aparentementebranca: Pois é...

@priscilarezende.art: @imaculada.aparentementebranca então, tem outro vídeo onde ela dá entrevista e diz que ela chegou no restaurante e tinha funcionário até chorando... não acho que tenha sido só isso não. E tipo, pelo o que compreendi ele

pediu pra fechar o restaurante para ficar num grupo de 20 pessoas, ter o restaurante só pra eles. E bicho, o cara ganha MILHARES, e vai pedir desconto num café de 8 dólares????? Sério? Só essa obra aí que ela quebrou custou quase 5 mil dólares. Se eu fosse a dona de um restaurante e um cliente que ganha milhares pedisse eu também acharia ridículo.

@imaculada.aparentementebranca: @priscilarezende.art Então, vi outras coisas também e creio que vc tenha razão.

@lesjoursderenee: @priscilarezende.art mas se ele tivesse pedido para "fechar" o restaurante para que seu grupo recebesse atendimento prime, era só o atendente responder que não seria possível, ou que a casa não trabalha dessa forma, ou que o valor para fechar o restaurante é U\$2.000,00 além do consumo. Já vi gerente de restaurante chamar a polícia nos EUA por muito menos. Enfim, quem trata com gente no comércio, está acostumado a encarar "todo" tipo de cliente e pode se posicionar de diversas formas ao invés de dar um show que resultará em likes e um processo.

@lesjoursderenee: @priscilarezende.art se um milionário entra no seu café e pede desconto, você pode responder de forma humorada que dá o desconto se em troca ele lhe der uma peça ou quadro autografado. Ou você poderia perguntar se ele aceitaria dar desconto nas peças que vende em suas galerias ao redor do mundo. Ele ficaria sem graça.

@priscilarezende.art : @lesjoursderenee bem querida, mas o restaurante é dela, a obra também era dela, e ela escolheu dar a resposta de outra forma. é por isso que você é a "lesjoursderenee" e ela é a patroa do restaurante Tapelia. você age de um jeito, ela de outro, rs. Você pode abrir seu próprio negócio e agir como você descreveu aqui que você acha que tem que ser.

@lesjoursderenee: @priscilarezende.art obrigado pelo querida, mas sendo homem e ainda sem muita intimidade, você pode por gentileza, me chamar apenas de Reneé. Certamente cada indivíduo reage de uma forma distinta e por consequência, responde por seus atos. Eu sempre trabalhei com pessoas, mas nunca pensei em abrir um restaurante, pois depender de pessoas para cozinhar, limpar, armazenar e ainda seguir todas as normas de higiene da vigilância sanitária, é um risco que nunca aceitei correr. De qualquer forma, educação e etiqueta, independe de classe

social ou de posição profissional. Cliente, funcionário, gerente ou dono do estabelecimento, devem ter educação.

@lesjoursderenee: @priscilarezende.art você realmente quis me menosprezar por pregar a educação e exaltar a "patroa do restaurante Tapelia" por agir como uma barraqueira? Se você é arrogante assim não sendo rica, imagine então se fosse rica? Até o Romero Brito iria ficar chocado. Bom, eu sinto lhe informar, mas o restaurante Tapelia, é um simples restaurante na Lincoln Road, local turístico, sem nenhuma graça ou estrela Michelin. Se quiser ir a um restaurante bacana em Miami, vá ao Nobu, ao Prime 112, Mr, Chow, Smith and Wollensky. Esses sim são restaurantes estrelados, com pratos individuais na faixa dos U\$70,00, mas acho que você vai ter que vender muita arte para bancar essa viagem. Pra você, Barraco é sinônimo de "patroa de sucesso"? Engraçado, que ninguém ouve falar do dono do Fasano dando barraco.

@priscilarezende.art: @lesjoursderenee bem, tem duas pessoas na foto, achei que fosse a mulher. mas então Reneé, você não me conhece, senão não se daria ao trabalho de dizer que eu vou precisar vender muita arte pra "pagar" uma viagem à Miami, rs. Eu acho que vai ser difícil eu pagar uma viagem à Miami, porque esse é um dos lugares que eu porque esse é um dos lugares que eu nunca tive e continuo não tendo gana de conhecer. mas eu super concordo contigo que terei que vender muita arte. eu sou artista e ganhar dinheiro com o nosso trabalho é o que queremos mesmo. Oxalá venderei muito mesmo! Já estou vendendo, afinal, vivo do meu trabalho, rs. Eu hoje conheço 12 países, e destes 12, eu só paguei para ir à 4. conheço A Alemanha, onde já fui 4 vezes diga-se de passagem, os EUA, Inglaterra, a Espanha, Polônia, Holanda, e todos estes foram países os quais visitei a trabalho e tive minhas passagens pagas. Ano passado passei 40 dias na Europa. Eu gastei no máximo R\$5.000,00 em todo esse tempo, entre a Espanha, França, Bélgica, Holanda, Alemanha e Polônia, e lógico, com ajuda de amigos que me receberam de bom grado. Eu já fui à Europa 4 vezes. NUNCA paguei minhas passagens aéreas, porque todas as vezes eu fui porque alguém pagou pra mim, e ainda fui paga pra ir, rs. Eu tenho certeza que você não espera isso de uma pessoa como eu, ou deve estar aí apostando que eu fui me prostituir e por isso tive passagens pagas e fui paga pra ir, porque é isso que vocês brankkes esperam de pessoas negras. Já estamos acostumados com seus julgamentos. Eu nem me abalo. Eu tenho dinheiro

para ir à Miami querido, eu não vou porque não quero mesmo, hahaha. Prefiro outros lugares, como o México, onde não fui esse ano só por causa da pandemia. Tenho saído do Brasil todos os anos, nos últimos 4 anos. Eu sou preta, e segundo você, "barraqueira e mal educada", e viajada também, rs. Quanto menosprezar você, não foi exatamente isso que fiz. Eu só disse que ela é uma pessoa, e você é outra. Se você acha que reagir à arrogância do artista e mal tratamento que ele deu à equipe dela se faz de outra maneira, é só você abrir o seu negócio e agir como você acha que tem que ser. Foi isso que eu disse.

@priscilarezende.art: @lesjoursderenee Como o restaurante é dela, independente se tem estrela Michellin ou não, ela age como prefere em relação ao que acontece lá e como tratam sua equipe. É isso que eu penso. Cada um tem sua vida e age como achar melhor. É por isso que você é o René e ela é a patroa do restaurante Tapelia, um pobre e humilde restaurante de Miami, segundo você, mas nos últimos dois dias, o mais famoso de Miami, huahauahua. E olha, muito obrigada pelos votos de sucesso à minha carreira! Tenho certeza que venderei muitas obras de arte ainda. Se quiser pode me enviar seu endereço de e-mail. Vou enviar para você um convite para minhas exposições ou performances. Quem sabe em algum momento eu serei paga para performar em Miami, e você pode pagar a viagem para ir ver, rs. Você com certeza não precisa vender muito para pagar uma viagem à Miami né? Eu prefiro não ter que pagar minhas viagens, rs. Gosto mais quando elas são pagas pra mim e sou paga pra viajar e trabalhar, rs. Sei que vocês não esperam isso para pessoas pretas como eu, MAS PASME, está acontecendo viu! Votos de sucesso pra você também. Assim você vai poder pagar muitas e muitas viagens pelo mundo todo. Também amo viajar. Conhecer o mundo é realmente maravilhoso né? ;)

@lesjoursderenee: @priscilarezende.art não sei onde esse restaurante foi eleito o "melhor" de Miami, pois nem o certificado de excelência do Trip Advisor, esse restaurante tem. Com relação ao seu desempenho profissional, é espetacular que as pessoas tenham tamanho interesse na sua arte a ponto de pagar para que realize viagens apenas para se apresentar. Com relação ao seu vitimismo por ser afrodescendente penso que deveria fazer uma autocrítica ou uma terapia, pois há muito exagero da sua parte. Em nenhuma mensagem trocada com você, há qualquer menção ou insinuação ao seu tom de pele, mas mesmo assim, você insinuou que houve racismo da minha parte, o que é uma inverdade. Lamentável.

@lesjoursderenee: @priscilarezende.art A cotação do dólar está praticamente R\$6,00 o que realmente exige um esforço enorme para realizar uma viagem ao exterior. Como eu disse, precisa vender muita arte para ir para Miami. Não lhe conheço, apenas sei que você enxerga racismo em absolutamente tudo, o que é algo preocupante. Você posta embalagens de palha de aço, mas não posta a do Bombril e apresenta uma explicação inédita. Falar sobre prostituição, realmente foi surreal até mesmo para você. Te desejo boa sorte na venda de arte.

@priscilarezende.art: @lesjoursderenee Você vir afirmar que eu precisaria "vender muita arte pra pagar uma viagem à Miami" já demonstra sua convicção de que eu não tenho dinheiro pra bancar viagens ao exterior. Só uma pessoa pouco letrada racialmente não compreenderia seu racismo. Me parece ser seu caso. A prática de afirmar "não fui racista, você que se vitimiza" é já costumeira pela branquitude brasileira. É o cinismo e a falta de saída para justificar seus racismos, basta usar a cartada do "você se vitimiza". Mas olha, não pense que eu estou ofendida com seu racismo não. Na verdade, quando eu topo com uns racistinhas como você que subestimam pessoas pretas eu me divirto. Eu não preciso que você me diga minha capacidade, porque eu sei bem onde estou. Também sei que você não sabe onde é porque tá muito alto pra você conseguir enxergar, então eu entendo perfeitamente a dificuldade na vista, rs. Rapaz, é tu que vai precisar comer muito feijão com arroz pra abalar a estrutura aqui, rs. E querido, não preciso de sorte. Quem precisa de sorte é gente incompetente! Eu só trabalho, e modéstia à parte, MEU TRABALHO É MUITO BOM!!! É por isso que eu tenho viagens pagas só pra ir trabalhar e ainda recebo por isso. Talvez você esteja acostumado a contar com a sorte, mas nem todo mundo é você, não é mesmo? Aproveita que você começou a olhar meu perfil e vai pesquisando aí. Meu trabalho é citado em teses de mestrado, em aulas em universidades, escolas públicas, entre vários outros lugares, rs. Só uma dica: Ignorância a gente não acaba com sorte viu. Boa pesquisa!

@lesjoursderenee: @priscilarezende.art Como eu falei antes, você enxerga um racismo doentio em tudo. Sinto muito por você, mas eu não sou racista. Já você, demonstra muito ódio pelos brancos. Cor de pele não faz o caráter de ninguém. Que você continue a trabalhar a ser citada, a ter viagens pagas por quem quer que seja e que consiga ser feliz, mesmo tão carregada de rancor.

@imaculada.aparentementebranca: @lesjoursderenee Então Reneé acho que ele

deu uma humilhada nos funcionários dela. Mas, de qualquer forma, sinceramente me doeu ela quebrar a arte daquela forma. De qualquer forma, acho que vc devia reler o que escreveu para a Priscila. Toda vez que vejo uma pessoa de pele branca dizer a uma pessoa de pele preta que ela vê racismo em tudo, demonstra uma falta de olhar e empatia com um problema grave e real que é o racismo. O racismo mata e muito! Para ser mulher, preta e artista no Brasil a @priscilarezende.art deve ser reverenciada e não diminuída. Eu entendi o que vc quis dizer em alguns momentos, como homem, branco e provavelmente hétero a sua fala está cheia de equívocos bem clássicos. Entenda por favor, não desejo te diminuir só te convidar a uma reflexão. Eu mesma, me corrijo frequentemente para não incorrer em nenhum tipo de preconceito. Como dizia Raul “É melhor ser uma metamorfose ambulante do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo”.

@priscilarezende.art: @lesjoursderenee como diria James Baldwin "ser negro e ser relativamente consciente na América, é estar em constante estado de raiva". Tem um vídeo excelente de uma das ativistas do Black Lives Matter que repete várias vezes "we learn violence from you"! Eu acho interessante que pessoas brancas gostam de acusar pessoas negras de serem rancorosas, amargas, "odiarem brancos" e bla bla bla, como se isso fosse algum tipo de ofensa ou nós negros devêssemos nos sentir culpados por isso, como se isso fizesse de nós pessoas ruins. Rapaz, branco que tenta jogar esse discurso pra preto ou é muito cínico ou tem algum lapso de memória muito severo. Diante de tudo o que sua raça e seus ancestrais fizeram, meu ódio chega a ser até um docinho pra criança, não é mesmo??? O que é raiva e ódio diante de sequestro, invasão de territórios, subjugação de povos originários, humilhação e subjugação de pessoas por causa de cor de pele, açoitar pessoas num tronco até a morte, enforcamento de pessoas por causa de cor de pele, estupro de mulheres e a retirada e venda do fruto desse estupro, venda dos próprios filhos como objetos a serem escravizados???? Rapaz, eu não me ofendo por você me chamar de "rancorosa" ou algo similar não. Os seus me dão motivos pra isso. Culpa, vergonha e mal estar eu teria se fosse herdeira de uma ancestralidade danosa, egoísta, invasora, colonizadora, escravagista, estupradora e sem senso de auto crítica e percepção como a da branquitude, rs. Essas ações e sentimentos nefastos que vocês branquitude tanto gostam de apontar em negros, como se fosse algum tipo de "defeito" que devamos nos envergonhar,

sempre esteve na prática dos seus ancestrais. E você acha que isso brotou em mim porque sou uma pessoa ruim? hahahahaha. Você claramente, em todos os sentidos da palavra claro, ignora (muito provavelmente por puro privilégio e conforto) toda a integralidade da sua existência e história como uma pessoa branca e o que isso significa. Talvez estude pouco história, provavelmente por pura conveniência, por pura conveniência, porque se estudasse bem, eu nem precisaria estar elucidando isso aqui.

@priscilarezende.art: @lesjoursderenee Eu te sugiro ler Grada Kilomba e o que ela escreve sobre a projeção que a branquitude faz sobre negros da ruindade que ela não quer reconhecer em si mesma, rs. Vai te ensinar umas coisinhas. E olha, acho até que vou usar seus comentários no meu projeto de mestrado, hahahaha. Suas falas ilustram muito meu interesse de pesquisa, hehehe. Mas olha, você pode continuar achando que eu odeio brancos e sou rancorosa, e ir pesquisar minhas sugestões de leitura. Meu "ódio por brancos" não é o que faz o conteúdo das teses de mestrado que citam meu trabalho, nem os escritos da Grada ou do Baldwin, hehehe. Você pode lê-los sem usar meu "rancor" ou "ódio" como desculpa pra não estudar sobre raça tá? E novamente, eu não me sinto minimamente mal por meu "estado" de "ódio" à branquitude. Nós aprendemos com vocês!!!

@lesjoursderenee: @priscilarezende.art acho maravilhoso como cita pensadores e se mostra tão letrada, demonstrando tamanho domínio a respeito de um tema tão importante e sempre atual como o racismo. Infelizmente, a escravidão existiu em todo o mundo, sendo praticada por todas as raças e etnias. Graças a Deus, acabou. Eu sou branco sim e não tenho vergonha alguma do tom da minha pele. Sinto muito se "meus antepassados" brancos fizeram tudo que citou com os seus, mas eu não carrego nenhuma culpa ou responsabilidade sobre os erros deles. Seria a mesma coisa que penalizar alguém honesto por ser filho de um bandido. De qualquer forma, obrigado pela conversa, pelas dicas de leitura e por se apresentar como artista. Sucesso no mestrado e me convide para assistir a apresentação perante a banca.

ANEXO B – O movimento de arte da fúria feminina branca

Debate desenrolado em rede social entre as usuárias @priscilarezende.art, @1.mvlher_n3gr4 e @4barroca (os dois últimos nomes são fictícios, adotados para preservação das pessoas envolvidas) no ano de 2023.

O seguinte debate se deu especificamente em uma postagem originalmente publicada pela Revista Trip acerca de um fenômeno denominado como “Female rage”, onde mulheres expressam sua fúria através da arte. O debate se iniciou após uma usuária da rede social ter observado a ausência de mulheres negras referenciadas na postagem.



@1.mvlher_n3gr4: Só as branca aí

@4barroca: @1.mvlher_n3gr4 essa Pintora, foi estuprada e impedida de ir para a faculdade, século XVII. Ela é um exemplo de superação. Nessa tela, expressou sua desgraça como fez em todas as suas obras como protesto. O nome da obra de arte: Judite e Criada, degolando Holofernes (ela era Italiana, a simbologia da Criada é justamente para tentar igualar as classes em sua época)

@priscilarezende.art: @4barroca Não deixa de ser branca por ser criada. Mas é extremamente importante ressaltar a ausência de mulheres negras, principalmente porque além de existirem várias artistas negras que trabalham a raiva, não há um estereótipo sobre a mulher branca ser desqualificada ao expressar sua raiva, ao

contrário da mulher negra, que quando o faz é taxada de "mulher negra raivosa", "barraqueira", "mal educada". Aliás, é habitual na nossa sociedade racista deslegitimar as falas de mulheres negras acusando-as de "estarem com raiva" quando falam ou denunciam o machismo e o racismo. É bem curioso ver uma postagem onde a raiva das mulheres é legitimada, mas só tem brancas representando isso. Nas entrelinhas é a afirmação do a afirmação do privilégio branco. Quem pode ter e exprimir sua raiva é só a pessoa branca. Quando negro o faz elu é recriminado.

@4barroca: @priscilarezende.art Estamos falando neste post do BARROCO ITALIANO. Não estamos falando de hoje. Cuidado com a desvalorização da época e a valorização do ANACRONISMO HISTÓRICO. O tempo no qual Artemisia Gentileschi faz suas reflexões e representações, a criada é o máximo que ela pôde colocar na obra. Ela, Artemisia, não tem as informações que hoje são exaltadas.

@priscilarezende.art: @4barroca VOCÊ está falando do Barroco italiano. Pelo o que eu compreendi da postagem é uma postagem sobre a expressão da raiva das mulheres através da arte. Uma pessoa observou só ter brancas na postagem. Você que trouxe UMA PINTURA ESPECÍFICA e mencionou a criada branca como se uma mulher branca ser criada equiparasse todas as mulheres, ignorando completamente que embora mulheres, as brancas e negras nem de longe estão no mesmo lugar. Aliás, naquela época a Europa já traficava e escravizava africanes a mais de meio século. Enquanto a criada branca estava no patamar de mulher, mesmo que subalterna, a negra não era sequer entendida como ser humano, era menos que animal. No século XIX ainda não eram vistas como mulher, visto o discurso de Soujourner Truth. Enfim, a postagem não é sobre uma única obra. Talvez você esteja falando sozinha sobre o Barroco italiano. Eu e a @1.mvlher_n3gr4 estamos falando sobre a ausência de mulheres negras e a incoerência dessa ausência numa postagem com essa abordagem.

@4barroca: @priscilarezende.art o quadro de origem da postagem é Barroco Italiano. Vc ainda não conseguiu perceber isso? Que é da Artista Artemisia Gentileschi? É disso que estou falando meu bem. Não estou enfrentando você. Estou fazendo uma constatação. Somente isso. Porque você está enraivecida? Cadê sua sororidade? Porque está tentando discutir comigo nesse tom de VOCEEEEEÊ?

ANEXO C – Revista Manchete, coluna Em Foco. 1985

Legenda da foto: Sargentelli, pródigo em mulata, agora também ataca de louras: bem geladinhas, casco sempre escuro, que é mais gostoso. No Botecoteco, para quem tem sede. De viver.

"Você está em casa. São 3 horas da manhã no Rio de Janeiro. De repente chega aquela turma de amigos que veio terminar a noitada com você. Você abre a geladeira e vê que só lhe restaram duas garrafas de cerveja. Não dão nem pra saída, você já sabe. Mas não se preocupe. Me procure por telefone em Vila Isabel. Imediatamente sairá uma ambulância, escancarando a sirene – que tocará uma cuíca em ritmo de samba –, e vai levar chope pra você." Esta é a mais nova ideia do velho Sargento, o Oswaldo Sargentelli, doutor em mulatas, doutor em samba. Mas não é uma coisa isolada. O Pronto-Socorro do Chope será apenas o Pronto-Socorro do Chope será apenas o carro-chefe da mais nova casa do Sargentelli, o Botecoteco, em Vila Isabel, sala de espetáculos com capacidade para 500 pessoas, com três ambientes separados: bar, restaurante e show-room. "O bar vai ser um botequim de verdade, com violão, caixa de fósforos, gente cantando, comida caseira, um rádio, um aparelho de televisão, bebidinhas. E pequeno. Só pra 90 pessoas." Assim define o Botecoteco o seu idealizador Sargentelli, com tanta animação como se começasse o seu primeiro empreendimento. A mesma fúria alegre que o tem movido pelos seus quase 40 anos de samba. **Joaquim Maria**

ANEXO D – Revista Manchete, coluna EM FOCO. 1984**SARGENTELLI - um oba oba contra a dívida externa.**

No barato, foram 21 mil horas com mulatas que, para o gosto de Osvaldo Sargentelli, rigoroso na escolha de seu elenco de trabalho, são difíceis de encontrar. Há seis meses ele está tentando formar um time de doze mulheres com mais de metro e setenta e cinco de altura – "e esta fuselagem que você está vendo" – para, com mais oito titulares, formar o elenco do *Oba Oba* que parte em setembro para uma excursão à Europa. Primeira escala: Itália, onde fará uma apresentação em Roma no Teatro Sistina. Será a quarta temporada italiana de Sargentelli e Cía., só que dessa vez com um detalhe diferente: o *Oba Oba* estará em missão comercial para tratar da exportação de produtos brasileiros nas praças em que se apresentará, de acordo com um plano proposto (e aceito) pelo próprio Sargentelli à Cacex (Carteira de Comércio Exterior do Banco do Brasil). Além da Itália, Alemanha, França, Suíça, Espanha, Portugal e, talvez, Inglaterra. Serão, no mínimo, quatro meses de *tournee*. Muito samba, telecoteco, balacobaco, mas também contratos comerciais. Mulatas a postos, o lema da Operação *Oba Oba 84* é um só: Exportação Já! **Sérgio Costa**

ANEXO E – Revista Amiga, nº 613. 1982

JOÃO ROBERTO KELLY - Samba, ginga e mulatas, a formula do sucesso

Todas as tardes de sábado, das 15h às 18h30min, João Roberto Kelly comanda o seu programa Ginga Brasileira – transmitido ao vivo pela TV Bandeirantes – diretamente da quadra da Portela, em Madureira, no Rio, que reúne, em média, cerca de 11 mil pessoas.

VERSÃO nacional do **Rio Dá Samba**, apresentado com sucesso durante sete anos, no Rio, nas extintas TV Rio e Tupi e, mais tarde, na TV Bandeirantes, onde o animador continua com nova roupagem, o programa abandona as características puramente cariocas e abre os horizontes, em termos de Brasil. “Ginga Brasileira”, define Kelly, “é na realidade, o encontro daqueles que fazem a arte maior de uma terra, com a enorme pluralidade de ritmos e expressões musicais, como é o caso do Brasil. Por isso, hoje, não nos restringimos ao samba. Um dos grandes momentos do nosso **show**, inclusive, é o forró, ao qual para após o carnaval, pretendemos dedicar uma hora inteira, deixando as duas horas e meias finais para os outros tipos de melodias”.

NOVIDADES POS-CARNAVAL

Ainda para depois dos festejos de Momo, o apresentador promete outra grande novidade. “Se tivermos condições técnicas, o que, por enquanto, somente a Portela oferece, pretendemos fazer um rodizio por todas as outras escolas. A cada semana, como era minha ideia original, o programa deverá ser transmitido de uma quadra diferente e se possível, também de São Paulo”. O único show da nossa TV, realizado ao vivo, durante tantas horas, **Ginga Brasileira** conquista o público pela espontaneidade com que é conduzido. “É um diálogo verdadeiro, entre os que estão no palco e o público, sem os artifícios de uma produção muito elaborada que, às vezes, distancia o povo de suas raízes. Nele não existe a preocupação em se fazer uma coisa certinha mas sim, um musical-verdade”.

E assim que, durante o programa, podemos assistir a um convidado recomeçar a apresentação, após cometer um erro, como se nada tivesse acontecido. Ou, a outro, se estiver disposto, permanecer cantando o tempo que julgar necessário, sem sofrer qualquer corte da produção. Enquanto isto, cerca de 200

figurantes, entre mulatas bonitas, sambistas e músicos, no palco, dão tudo de si para animar a plateia e espectadores. “Eu acredito que me comunico com o povo do jeito que ele gosta. E, além do mais, sei ter o respeito de todos já que, afinal, sou uma pessoa que sempre conviveu entre eles”.

Compositor consagrado com músicas de meio de ano, Kelly é também o campeão de muitos carnavais, com sucessos que vão desde **Rancho da Praça Onze, Mulata Bossa-Nova, Cabeleira do Zezé, Joga a Chave e Paz e Amor**, até a sátira **Maria Sapatão**, em parceria com Chacrinha é a mais executada nos bailes do ano passado. É ainda com Chacrinha que Roberto Kelly pretende manter, este ano, sua liderança carnavalesca, através de **Menino Gay**, uma réplica da composição anterior.

Não fica por aí, entretanto, o trabalho de Kelly em relação à nossa música popular. Tentando estimular cada vez mais o samba e as escolas, ele criou, com o apoio da Flumitur, da qual é presidente, o **Projeto Cartola**, um programa levado ao ar todos os sábados, das 22h às 2h da madrugada, pela Rádio Tamoio, Rio. “É o pioneiro em divulgar todos os noticiários das escolas de samba, um campo turístico até agora muito pouco aproveitado”.

Reportagens de Maria Angurta.

Foto de Andre Wanderley.

(Grifos do autor).