

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

PATRÍCIA GISELIA BATISTA

A PELE QUE HABITO: o corpo negro no/do feminino
como território de pesquisa acadêmica, da criação artística
e da estratégia política

Uberlândia

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

PATRÍCIA GISELIA BATISTA

A PELE QUE HABITO: o corpo negro no/do feminino
como território de pesquisa acadêmica, da criação artística
e da estratégia política

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
História, no Instituto de História da Universidade Federal
de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do
título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: Política e Imaginário

Orientadora: Profa. Dra. Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro.

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B333 2022	<p>Batista, Patricia Giselia, 1978-</p> <p>O corpo negro no/do feminino como território de pesquisa acadêmica, da criação artística e da estratégia política [recurso eletrônico] / Patricia Giselia Batista. - 2022.</p> <p>Orientadora: Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em História. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.te.2022.509 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. História. I. Carneiro, Maria Elizabeth Ribeiro , 1955-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em História. III. Título.</p> <p>CDU: 930</p>
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br

**ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO**

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	Tese de Doutorado, 135, PPGHI				
Data:	Vinte e nove de agosto de dois mil e vinte e dois	Hora de início:	09:00	Hora de encerramento:	13:00
Matrícula do Discente:	11713HIS015				
Nome do Discente:	Patrícia Giselia Batista				
Título do Trabalho:	A pele que habito: o corpo negro no/do feminino como território de pesquisa acadêmica, da criação artística e da estratégia política				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	Política e Imaginário				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	HISTÓRIA, CULTURA E PODER: CATEGORIAS, ESCRITAS E IDENTIDADES EM MOVIMENTO				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferências Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: Camilla Soueneta Nascimento Nganga (FACIC/UFU); João Gabriel do Nascimento Nganga (UFU); Rosana de Jesus Santos (IFNMG); Ana Cláudia dos Santos São Bernardo (UMN/EUA) e Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro orientadora da candidata.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dr(a). [Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro](#), apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu a Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidatoa. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

[Aprovada.](#)

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de [Doutora](#).

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Cláudia dos Santos Sao Bernardo, Usuário Externo**, em 29/08/2022, às 14:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/08/2022, às 14:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Camilla Soueneta Nascimento Nganga, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/08/2022, às 14:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosana de Jesus dos Santos, Usuário Externo**, em 29/08/2022, às 14:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **João Gabriel do Nascimento Nganga, Usuário Externo**, em 29/08/2022, às 16:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3788459** e o código CRC **FB3D2330**.

Dedico este trabalho à Maria Geovanda Batista, minha “irmã”, por me transmitir inspiração, força, sabedoria e o desejo ancestral do “bem viver”.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à proteção e à guiança divina da cabocla Jurema, da deusa Ishtar, dos seres ultradimensionais, de Jesus, Jah, Tupã, Pe. Cícero e todos os orixás.

Um agradecimento especial à minha orientadora Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro, por aceitar conduzir esta pesquisa tão desafiadora, pela disponibilidade de compartilhar seus conhecimentos sobre o tema e, principalmente, pela dedicação e apoio em todos os momentos delicados.

Agradeço ao Programa de Desenvolvimento Acadêmico Abdias Nascimento, da Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão – SECADI, com o apoio da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, que no período de agosto de 2018 a agosto de 2019, proporcionou o intercâmbio desta pesquisa na University of Minnesota, nos Estados Unidos - UMN. Sou igualmente grata ao Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade Federal de Uberlândia - NEAB/UFU e ao Interdisciplinary Center for the Study of Global Change - ICGC/UMN.

Para a realização desta tese, foram fundamentais as presenças, colaborações e o acolhimento de várias pessoas a quem sou profundamente grata. Gratidão a meus pais, a todos meus familiares, amigos e amigas, pela amorosidade e o incentivo em mais uma jornada.

Por fim, meu muito obrigada à Geralda, Celestino, Geo, Jô, Gene, Nalva, Genilson, Gil, Zeído, Dani, Rafa, Lipe, Gui, Fidel, Mari, Clara, Cecília, Valentina, Luiza, Heitor, Biel, Igão, Brida, Murilo, Gal, Bethânia, Bete, Charles, Léo, Hélio, Lud, Elisabeth, Guimes, JG, JP, Philipe, Salete, Joanna, Vero, Florisvaldo, Vera, Rosana, Severo, Maisa, Marli, Eudácia, Ritinha, Rit, Kikão, Nani, Xêin, Cam, Auri, Camilla, Mila, Malu, Letícia, Vanessa, Piere, Hope, Judy, Cirley, Sara, Gina, Bárbara, Robert, Ana, Pat, Cláudia, Manuela, Kaio, Maia, Patrícia, Rago, Lessa, Ildenas, Milena, Pati, Marília, Behr, Karla, Naná, Bel, Lorena, Isabel, Byron, Adriana, Erick, Caio, Pâmela, Karen, Sheeren, Laura, Frye, Maurice, Mitchell, Khoi, Fabrício, Fá, Ellen, Marlene, Helen, Melissa, Milla, Simone, Sophia, Lili, Rol, Beu, Carla, Nath, Maria, Margarida, Pantera, Bastet, Marinês, Juliana, Zequinha, Ceci, Mary, Bryan, Samuel, Fernandinha, Fê, Gerferson, Fabiana, Paul, Talita, Têra, Pretinha, Ronan, Alexandre, Por tudo e por nada.

“Eu aprendi que sexismo e heterossexismo surgem da mesma fonte do racismo” (LORDE, 2009, p. 219).

RESUMO

Trata-se de uma tese desenvolvida na área de história, a partir de eixos de análise dos estudos culturais, decoloniais, e das teorias feministas, fertilizada particularmente pela produção recente dos Estudos Afro-Brasileiros. Ao estabelecer diálogos entre a História e a Arte, procuro decifrar / recifrar a construção histórica de corpos/sujeitos/subjetivações que se materializam na criação, na linguagem e nos efeitos estéticos e políticos da “performance arte” desenvolvida por artistas brasileiras, instigada pela interrogação – o que significam corpos do/no feminino em performances no Brasil? Com a pesquisa e a reflexão sobre as tecnologias de sexo-gênero e raça nas práticas e teorias em andamento, forjava-se a necessidade de se discutir o objeto – performance – do ponto de vista interseccional - em especial, entre raça, gênero, classe e sexualidade, a fim de se tangenciar uma reflexão que pudesse acercar-se das condições históricas de produção estética, política, crítica, intertextual, múltipla de identidades no/do feminino. Não parecia possível desprezar, ainda, a problematização do lugar do sujeito da pesquisa, lugar de fala entrecortado pelos mesmos vetores históricos de poder, resistência e auto-representação / subjetivação na perspectiva de construção de um saber situado. Nessa trajetória de (re)conhecimentos e análises, proponho abordar de modo privilegiado obras de artistas afro-brasileiras, sujeitos que, não por acaso, apresentam-se como “novos” ou “emergentes” socialmente, porquanto apenas recentemente conseguiram conquistar espaços significativos no discurso social, e sobretudo espaços acadêmicos, políticos, artísticos, podendo, assim, serem reconhecidas entre as práticas libertárias.

PALAVRAS-CHAVES: História. Performance Arte. Teorias feministas. Raça. Interseccionalidade.

ABSTRACT

This is a thesis developed in the area of history, based on axes of analysis of cultural, decolonial studies, and feminist theories, particularly fertilized by the recent production of Afro-Brazilian Studies. By establishing dialogues between History and Art, I try to decipher/recipher the historical construction of bodies/subjects/subjectivations that materialize in the creation, in the language and in the aesthetic and political effects of the “performance art” developed by Brazilian artists, instigated by the interrogation – what do female bodies mean in performances in Brazil? With the research and reflection on the technologies of sex-gender and race in the practices and theories in progress, the need was forged to discuss the object - performance - from an intersectional point of view - in particular, between race, gender, class and sexuality, in order to approach a reflection that could proceed toward the historical conditions of aesthetic, political, critical, intertextual, multiple identities in/of the feminine. It still did not seem possible to despise the problematization of the place of the research subject, a place of speech intersected by the same historical vectors of power, resistance and self-representation / subjectivation in the perspective of construction of a situated knowledge. In this trajectory of (re)knowledge and analysis, I propose to proceed toward in a privileged way works by Afro-Brazilian artists, subjects who, not by chance, present themselves as “new” or “emerging” socially, as they have only recently managed to conquer significant spaces in the world. social discourse, and above all academic, political and artistic spaces, thus being able to be recognized among libertarian practices.

KEYWORDS: History. Performance Art. Feminist theories. Breed. intersectionality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 -	Civone Medeiros; Fernanda Magalhães; Sue Nhamandu.....	14
Imagem 2 -	Obras de Michelle Mattiuzzi e Priscila Rezende.....	15
Imagem 3 -	A natureza da vida-Fernanda Magalhães (2017).....	88
Imagem 4 -	Vem para ser infeliz - imagem de Luiza Palhares (2017).....	111
Imagem 5 -	As Globelezas: Valéria Valenssa, Giane Carvalho, Aline Prado e Nayara Justino.....	112
Imagem 6 -	Vem pra Ser Infeliz, realizada em Santos, SP, Brasil (2017).....	118
Imagem 7 -	<i>Bombril</i> no Memorial Minas Vale. Imagem de Guto Muniz (2013).....	157

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
BNCC	Base Nacional Comum Curricular
CAPEs	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
FPA	Fundação Perseu Abramo
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICAP	Instituto Cultural e Audiovisual Potiguar
ICGC	Interdisciplinary Center for the Study of Global Change
MAC	Museu de Arte Contemporânea de São Paulo
NEAB	Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros
NEGUEM	Núcleo de Estudos de Gênero e Pesquisa sobre a Mulher
PNAD	Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio
SESC	Serviço Social do Comércio
UMN	University of Minnesota
UFU	Universidade Federal de Uberlândia

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	PRIMEIRA PELE: diálogos iniciais	30
2.1	Performando o conhecimento: (des)construindo as (in)diferenças	34
2.2	<i>Negríndia</i> manobras de desobediência e de resistência: tangenciando conceitos	40
3	A PERFORMANCE ARTE E A PARRESIA: REPENSANDO A VERDADE E A CORAGEM NAS ARTES FEMINISTAS	58
3.1	Uma linguagem, um estilo, uma arte “sem nome”?	70
3.2	Sentidos da performance: discurso, criação, coragem, batalha, disparates	75
3.3	O corpo gordo no/do feminino em forma de arte: combates pela existência e pela história	79
3.4	Kunyaza em meio às controvérsias do sexo	87
3.5	“Pinte-se de branco”: apartheid, racismos e insurgências artísticas à brasileira	93
3.6	Performance de Preto: estética étnico-racial, resistência, pesquisa e política	106
4	VEM PARA SER (IN)FELIZ: UM DIÁLOGO ENTRE A(S) SEXUALIDADE(S) E A(S) AFETIVIDADE(S) DA(S) AFRO-BRASILEIRA(S)	113
4.1	Os lugares das Mulatas: entre o desejável e o indesejável	117
4.2	Negra solidão: há como escapar?	133
4.3	O que pode uma mulher negra ao escolher não ser prisioneira de uma relação afetiva?	147
5	DIÁLOGOS (IM)PERTINENTES: SEXUALIDADES COLETIVAS PLURAIS E A LUTA DAS (IN)DIFERENÇAS EM COMUM	158
5.1	Liberdade para mulheres brancas e solidão para mulheres negras?	167
5.2	Primeiro ato: Carolina - uma escrita negra emerge não no seu quarto, mas no despejo do Brasil	177
5.3	Segundo ato: desconstruindo representações – inventando liberdades	181
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	191
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	195

INTRODUÇÃO

Esta tese é um símbolo político de resistência, pois ocupo um espaço onde a presença da mulher afrodescendente, de baixa renda, é pouco expressiva. Faço parte de uma geração de intelectuais afro-brasileiros/as que se fizeram presentes nas Universidades e pós-graduações apenas muito recentemente através das políticas afirmativas. As mulheres negras no Brasil e de classes menos favorecidas enfrentam muitos desafios para se estabelecerem como produtoras de conhecimentos, em um país que, historicamente, desvaloriza a educação e se regozija com o mito da democracia racial. E como pesquisadora, poeta-performer, antirracista, antiproibicionista, não é possível deixar de fora dessas análises a minha subjetividade, a pele que habito, a trajetória que trilhei e as encruzilhadas que transcorreram das escolhas e das condições de produção deste estudo.

No início desta pesquisa, os questionamentos iniciais eram centrados em possíveis conexões dos corpos na performance arte. Depois a pesquisa me instigou a questionar sobre os corpos silenciados na performance e o quê estão dizendo os corpos que estão usando deste estilo artístico como canal. Um processo longo, sentido, mas de adensamento de inquietações em direção ao que veio a tornar-se esta tese. No primeiro semestre do doutorado (2017), quando iniciei um primeiro balanço bibliográfico para esta pesquisa, inicialmente sob o título: “Artivismo Feminista: o corpo como território da invenção e da estratégia política”, os questionamentos norteadores eram: “como se dá a interação entre o Corpo, a Arte e os Feminismos brasileiros?”, “é possível pensar a performance como um estilo que transita entre saberes, estratégias e políticas?”, “como se articula a performance artística, expressão produzida por corpos considerados dissidentes?”.

E para pensar as reflexões iniciais – quando a pesquisa não havia ainda tomado as perspectivas de uma análise interseccional – o diálogo estava centrado nas produções artísticas de três brasileiras: *Receita de fazer performance*¹ (2010), da potiguar Civone Medeiros²; *A*

¹ Edição/montagem do ICAP - Instituto Cultural e Audiovisual Potiguar, Natal /RN, 2012. A videoarte, de 13 minutos e 39 segundos, é acessível pelo Youtube. “Receita de fazer performance” é uma obra vanguardista e cheia de apropriações, sobretudo daquilo que inquieta e inspira a artista. É uma colagem visual com uma trilha instigante de Gogol Bordello, com diversas projeções de imagens fotográficas de obras de artes, making off dos seus trabalhos e uma projeção de imagens de mulheres no centro da produção performática, como Berna Reale, Luz Del Fuego, Márcia X, Marina Abramovic, Pagu, entre outras. O texto é longo, bem-humorado, ressalta o processo de criação, forma, conteúdo e circulação da obra. A poeta concede uma lista extensa de sugestões estratégicas de sobrevivência nesse campo minado que é o artístico. Numa passagem, critica a invisibilidade das produções femininas, e lembra-se de ter conhecido grandes artistas através de outros artistas, nas revistas, catálogos, dos museus e, em suas primeiras referências às artistas não aparecem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LF6b4fuvCss&t=6s> Acesso em julho de 2022.

²Civone Medeiros nasceu e vive em Natal, Rio Grande do Norte. Com o primeiro grau incompleto, teve oportunidade de morar por alguns anos na Áustria, aprendeu a língua alemã e compreende bem francês e inglês. Teve trabalhos apresentados em diversos estados brasileiros e na Áustria e na Itália. Atua como compositora,

natureza da vida (2017)³, da paranaense Fernanda Magalhães⁴; *Kunyaza*⁵ (2015), da paulista Sue Nhamandu⁶.

Seguindo referências bibliográficas dos Estudos Feministas, foi possível reconstruir uma historiografia sobre a presença das mulheres nas artes brasileiras. Nos primeiros levantamentos para esse estudo, o balanço bibliográfico, o levantamento do contexto e as fontes selecionadas já indicavam que o sujeito no/do feminino, por meio de reiteradas políticas gendradas e racializadas, esteve afastado ou silenciado em diferentes discursos e linguagens, não sendo diferente no campo das artes ou da história. No entanto, concordam diversas pesquisadoras que a arte feita por mulheres, desde as últimas décadas, vem se estabelecendo como um canal de críticas, denúncias e engajamentos políticos (BARROS, 2016; LIPPARD, 1995; NOCHLIN, 1971; PAULINO, 2019; PARKER, 1981; POLLOCK, 2007; RAGO, 2016; TELLES, 2006; TVARDOVSKAS, 2003; 2007; 2013).

performer, cyberartista, produtora cultural e curadora. Tem participação em curta metragem, produção de vídeo/poesia, cenários e moda. É autora da instalação "Sacra Vulva", famosa por ressaltar a relação sagrada com a vulva de outras culturas. Em 2014, esteve em exposição na Casa Viva, em Brasília/DF, com o trabalho *AmeAsMulheres*. Recentemente, expôs na Pinacoteca de Natal sua instalação *ArteAçãoMaisAmorPorAmor*. É constantemente requisitada para eventos internacionais sobre mulheres, no 3º Encontro Feminista Latino-americano e caribenho, em Lima (Peru). CARNEIRO, BATISTA, 2017.

³ A obra "A natureza da vida" é um projeto desenvolvido desde os anos 2000, que composto por várias performances, exposições fotográficas, entre outras ações da artista Fernanda Magalhães realizadas em diversas cidades do país, como Londrina, Maringá, bem como no exterior, Nova York, Paris, Rússia, Montevidéu. TVARDOVSKAS, 2008, p.89- 126. As ações têm em comum temas que estão aliados a vários debates de contestações sobre imposições sobre a sexualidade, as violências, às mulheres, as gordas, a natureza. O trabalho em questão é uma análise da fotoperformance *A Natureza da Vida*, realizada durante o Festival YVY – Mulheres da Imagem, na cidade Tiradentes/MG, 2017. Fernanda Magalhães se despe durante o Evento, nas ruas do centro histórico da cidade, enquanto posa despretensiosamente para as diversas câmeras fotográficas de fotógrafos, artistas e curiosos.

⁴Fernanda Magalhães é escritora, artista plástica, doutora em artes pela Unicamp e professora da Universidade Estadual de Londrina – UEL.

⁵A performance Kunyaza foi apresentada em 2015, no MAC-USP Museu de Arte Contemporânea de São Paulo USP durante o evento Ampliterra II - Simpósio Acadêmico e Mostra de performances, coordenado pelo professor Arthur Matuck, com curadoria de Vanderlei Lucentini. A performance condiz no ato de masturbação da poeta, em público, no palco do MAC-USP, até o momento da ejaculação, e que basicamente faz parte da didática oferecida pela artista em seus cursos sobre a morfologia-fisiológica e histórica da glândula parauretral, em que propõe o resgate de órgãos ocultados por anos pela cis-ciência, como o clitóris e as glândulas parauretrais femininas, além de faculdades e tecnologias do corpo feminino perdidas, como parto orgástico e ejaculação feminina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bBvc8nDDhL0&t=5s> acesso em 20/06/17

⁶Sue Nhamandu é poeta-performer e vencedora do 2º Prêmio Select de Arte e Educação 2018 (Revista Select e CCBB), doutoranda em estudos contemporâneos das artes na UFF. Bacharel, licenciada em Filosofia pela Universidade Metodista de São Paulo. Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do ABC. que propõe de forma radical de práticas pedagógicas a partir de experimentos performáticos que problematizam o gênero, em especial, a descolonização do corpo feminino. Ministra cursos acerca da matriz potência, squirting contra o patriarcado.

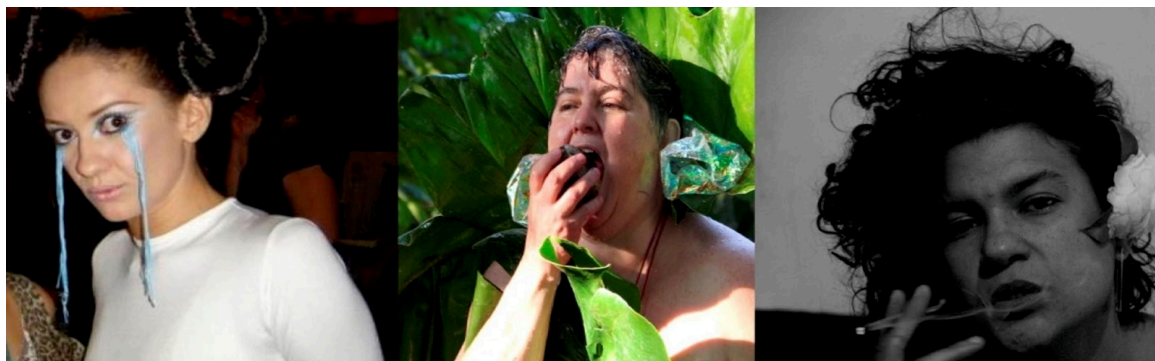


Figura 1 Civone Medeiros; Fernanda Magalhães; Sue Nhamandu

Todavia, em virtude do balanço bibliográfico e da fundamentação teórica dos estudos feministas e de gênero, pude compreender que há cerca de quarenta anos a História da arte feita por mulheres vem sendo escrita pelos feminismos não-negros em diversas parte do mundo (LIPPARD, 1995; PARKER, 1981; POLLOCK, 2007), e ainda são poucos os estudos sobre a História da Arte Feminista na América Latina (PAULINO, 2019; RAGO, 2016; TVARDOVSKAS, 2003; 2007; 2013). Eu acrescento que são poucas, talvez ainda mais escassas, as pesquisas sobre a Arte feminista Negra na América Latina, e ainda é difícil pensar que exista um movimento artístico feminista negro se organizando no Brasil, logo, talvez não possamos falar ainda de uma História da Arte feminista afro-brasileira (PAULINO, 2019; SANTOS, 2019).

Aliás, a História da Arte escrita no Brasil, inclusive a que vem sendo construída pelos feminismos, não apenas costumaram invisibilizar, inviabilizar ou silenciar acerca das experiências de artistas negras, como também não privilegiam (até hoje) a atuação dos corpos negros na performance artística. Com o projeto de pesquisa já em andamento, o corpo e a sexualidade, objetos que já compunham um foco privilegiado e a espinha dorsal desta pesquisa, demandaram exercitar uma perspectiva que acrescenta àqueles mais uma camada de configuração e inteligibilidade importante.

Foi preciso articular as ferramentas da interseccionalidade, a partir das categorias (e desafios) de análise de raça, gênero, classe e sexualidade no Brasil. Historicamente, sob o viés da interseccionalidade, o sujeito do/no feminino negro, esteve afastado e silenciado em diversas linguagens, como na produção do conhecimento e na formação artística (CARNEIRO, 2001; CRENSHAW, 2002; GONZALEZ, 1984; hooks⁷, 1995; PAULINO, 2019). E nesta perspectiva, a análise apontou a necessidade de se alargar a busca sobre um campo ainda disperso, a fim de visibilizar as possibilidades e as múltiplas identidades no/do feminino afrodescendente na

⁷ bell hooks, é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins, escritora norte-americana, que o utiliza como homenagem à sua bisavó materna, Bell Blair Hooks. A grafia utilizada pela pensadora é sempre empregada em letra minúscula por um posicionamento político que busca romper com as convenções linguísticas e acadêmicas.

história.

A Interseccionalidade passou a ser um enfoque privilegiado na tese, a partir da inclusão ao *corpus documental* de três performances artísticas: *Merci beaucoup, blanco!* (2012)⁸, da paulista Michelle Mattiuzzi⁹; *Bombril* (2010)¹⁰ e *Vem pra ser infeliz* (2017)¹¹, da mineira Priscila Rezende¹², por onde ecoam as análises dos discursos sistemáticos sobre a domesticação e a resistência de gênero e de raça do corpo no/do feminino negro. Ou seja, tendo este novo enfoque como espinha dorsal, dando ao objetivo principal a importância de se ler mais de uma forma de opressão e reação, para além da subordinação de sujeitos históricos, nomeadamente, mulheres, negras, artistas e pensadoras.

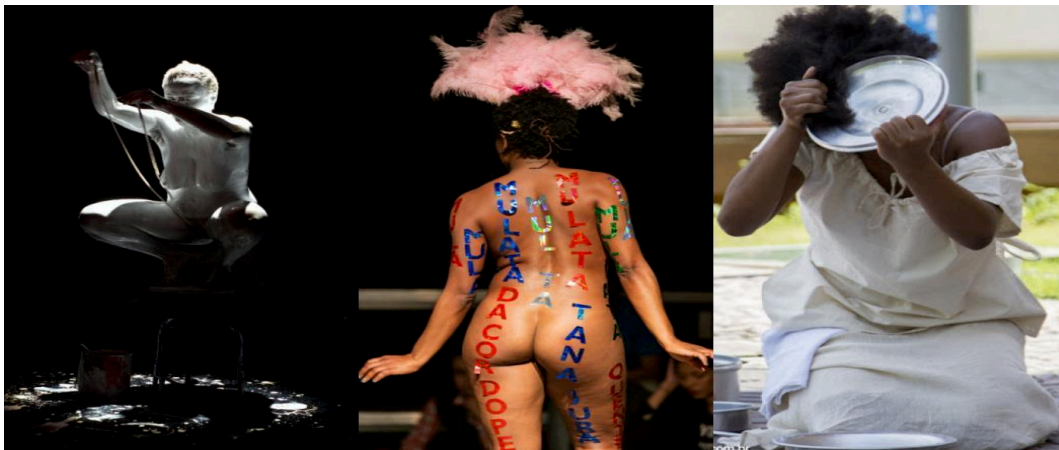


Figura 2 Michelle Mattiuzzi e Priscila Rezende

Mas o que seria a performance? Sobre o que é performance, muitas são as tentativas de nomear esta modalidade artística, no entanto, esse procedimento se desdobra e se metamorfoseia

⁸A performance *Merci Beaucoup, Blanco!* Criada em 2012, é uma atuação em que a artista se apresenta nua, e durante a exibição pinta o seu corpo de branco para levantar questões sobre a erotização e exotização do corpo da mulher. Esta performance foi repetida em vários festivais, e premiada pelo Salão de Artes Visuais da Bahia, Edição Lençóis 2013. Em 2014, foi apresentada também no SESC POMPEIA, São Paulo. Desenvolvida através de Residência Artística na Galeria Listros, Berlin/Alemanha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-IYnXBt8ZaE&t=87s> Acesso em julho de 2022.

⁹Michelle Mattiuzzi é performer, artista visual, escritora e pesquisadora bacharel em Performance pelo curso Comunicação das Artes do Corpo PUC/SP, conhecida também por “musa”. Representa um nome de destaque nas artes contemporâneas no Brasil e no Exterior. Nascida em São Paulo, a artista viveu em Salvador/BA como prática de potencializar sua existência e suas produções artísticas, e hoje reside em Berlim – Alemanha.

¹⁰*Bombril* criada em 2010, foi a performance mais apresentada por Priscilla Rezende nos últimos dez anos. A ação performática é realizada por Priscila Rezende que diante do público encena realizar atividades domésticas – como lavar talheres – usando os próprios cabelos como esponja de limpeza. Este dispositivo trata de uma das piadas depreciativas remetidas às características físicas de pessoas negras.

¹¹A performance idealizada e apresentada em 2017 é uma reflexão da artista a partir das imagens e representações sociais do corpo sensual/sexual da mulher negra, tendo como referência principal, a “mulata globeleza” - criada pela emissora Rede Globo na década de 1990. A artista se apresenta com o corpo desnudo, pintado e ornado com temas carnavalescos e samba ininterruptamente demonstrando cansaço e exaustão ao longo da exibição.

¹²A artista-performer Priscila Rezende nasceu e vive em Belo Horizonte/MG. Possui graduação em Artes Plásticas pela Escola Guignard-UEMG (Belo Horizonte, Brasil) com habilitação em Fotografia e Cerâmica.

ao longo da sua historicidade, sem se deixar ser rotulado em definitivo. Na conceitualização da artista brasileira Eleonora Fabião, especialista em Estudos da Performance e História Social da Cultura, é próprio da Performance:

(des)habituair, (des)mecanizar, escovar a contrapelo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminem dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, energética, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial. (FABIÃO, 2011, p.240)

As peculiaridades, complexidades e polêmicas fazem a arte da performance seguir na contramão, porque não se comporta aos modos de expressão e registro fixos – como a fotografia, o vídeo, e por isso, contraria as fontes usuais – de algumas Escolas historiográficas –, no que diz respeito à sua definição, materialização, reapresentação, conservação, arquivamento. Algumas das imagens utilizadas neste estudo, foram elencadas como “Fotoperformance”, ainda que a conceituação de Luciano Vinhosa (2014) e Flávia Adami (2011) – define-a como uma ação pensada e realizada exclusivamente para a fotografia ou audiovisual como é o caso da vídeo-performance. Ou seja, o ato performativo colocado em análise é uma fotografia ou é um vídeo.

Este conceito, porém, não cobre completamente o *Corpus* documental deste estudo, mas ampara a partir do que cada performance permite. A ação performática pensada especificamente para as câmeras, parece não ter sido o foco principal ou o método escolhido pelas artistas. Porém, a meu ver, as imagens fotográficas de performances – que funcionam como dispositivo, sendo acionadas mais de uma vez, se tornam parte da mesma ação. Entendo que, a medida que o dispositivo performático segue sendo ativado em tempos, espaços e contextos diferentes, as imagens de registro não serão suficientes para dar conta de todos os sentidos, mas irá contar uma parte da história destas obras e agregam novos sentidos a cada ação e a cada registro.

No caso da performance *A Natureza da vida* da fotógrafa Fernanda Magalhães, que é (re)apresentada há mais de uma década, traz a ideia de ocupação dos espaços da cidade, acionando as especulações que o corpo gordo estando exposto fica vulnerável, é mais aceita como foto-performance. A ação, que é desenvolvida durante um festival de fotografias, induz a entendê-la como fotoperformance ao modo do que se propõe a conceituação (VINHOSA, 2014; ADAMI, 2011). Deste modo, em relação às análises das “Foto-performances” e “vídeo-performances”, o estudo se baseou também na observação e descrição de alguns elementos presentes nos registros fotográficos e audiovisuais disponíveis na internet.

Para traduzir a performance é preciso pensá-la enquanto acontecimento que, ao mesmo

tempo se repete, e a cada repetição pode não ser mais a mesma. Muito da fundamentação teórico-conceitual utilizada nesta pesquisa advém, sobretudo, do pensamento do filósofo Michel Foucault, que criticou e forneceu ferramentas que abriram novos caminhos e possibilidades analíticas revolucionárias para o pensamento, principalmente no campo da História. Os conceitos elaborados por Foucault, e que foram caros para esta pesquisa, são categorias e questionamentos que já iluminam os estudos feministas há algumas décadas.

Para a leitura da performance enquanto linguagem, a análise esteve à luz do conceito de “escrita de si” (FOUCAULT, 1992; 2005; 2009), cuja referência é aos Hypomnemata, um conceito elaborado por ele e que compõe as “práticas de si”, pelo qual considera que a escrita de si é um exercício constante de notar(-se), de escrever(-se) por meio da tessitura do vivido, do lido e da relação consigo mesmo (FOUCAULT. 1992. p.129-160). Essa prática de escrita de si a que se refere Foucault é muitas vezes repetida de forma simples, como o hábito que temos em registrar em cadernetas de anotações, que vão dos livros técnicos, blocos, diário até às cartas remetidas a amigos (FOUCAULT. 1992. p.129).

São os próprios escritos, que Michel Foucault chama de uma forma de ressignificação de si, e do próprio passado. O hábito também pode ser adquirido pelo simples gosto de registrar as memórias e pensamentos, ou como diz o filósofo, muitas vezes pode iniciar após um processo traumático. Nesses blocos de anotações encontram-se escritos de citações, fragmentos, reflexões, pensamentos ouvidos que se materializaram nessas anotações que se tornaram como tesouros quando relidas posteriormente (FOUCAULT. 1992. p.132). Conforme o filósofo, registrar fragmentos, como um bloco de notas, um diário e uma carta, é como uma forma de escrita de si, “constitui também em uma certa maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros”(FOUCAULT, 2012, p. 152). O texto, o escrito, a carta ou, no caso, a performance torna a autoria presente “para aquele a quem ele a envia”.

Através deste modo de leitura, entendo as performances como se fossem os blocos de anotações, assim estas fontes revelaram sobre o modo como as/os artistas, e pensadoras citadas aqui, se apropriam das suas existências, mais especificamente, o modo como esses sujeitos no/do feminino(s) negro(s) se dispõem a registrar fragmentos de seu cotidiano em produção artística e intelectual. No caso das performances escolhidas, os ditos e não ditos que despontam a partir dos nossos questionamentos, revelam outro aspecto que envolve a memória, e que é grande responsável pela elaboração das obras.

Para iniciar algumas demarcações sobre as articulações que são desenvolvidas, especialmente, entre os estudos foucaultianos e os estudos decoloniais adotados nesta pesquisa, quero frisar que faço das palavras da pensadora brasileira Joice Berth, as minhas, quando ela

destaca que:

Eu sou uma feminista negra e decolonial. Então penso que é preciso entender que descolonizar não é o mesmo que decolonizar, embora alguns achem que é só um detalhe gramatical. Descolonizados estamos desde que, cronologicamente falando, o período colonial terminou. Acontece que houve uma absorção muito mais profunda e uma espécie de enraizamento de toda a “alma” colonial e ela ainda atua livremente, mesmo em lugares onde se fala em descolonizar. Nesse sentido, descolonizar seria se descolar da colonização e suas informações ou se afastar disso. Decolonizar é romper com a colonialidade, entendendo que até na formação da nossa personalidade ela pode estar atuante. (...) O próprio feminismo negro não está livre da colonialidade, embora esteja mais inteirado de seus caminhos. É preciso simultaneamente decolonizar as epistemes e as mentalidades que, mesmo quando se debruçam sobre produções negras, mantém uma bruma da atitude do colonizador nas ações e/ou omissões” (BERTH in CAMPANARO, 2020, p. 228-229)

Destaco a escolha de dialogar com algumas linhas do pensamento do filósofo francês Michel Foucault. Para muitos pesquisadores, as ideias de Foucault não deveriam sustentar estudos decoloniais. Conforme a pesquisadora Patrícia O’Brien, as críticas que recaem sobre os estudos de Michel Foucault, muitas vezes, são sobre os exageros, minimizações e desatenção cronológica no campo da História. Alguns criticaram a falta de método, as abstrações, a obscuridade filosófica e o desprezo pelos dados. Poucos aceitavam seus estudos, mas viam suas teorias como contribuições marginais. Para O’Brien, o conjunto da obra de Foucault representa uma das críticas mais importantes à História dos Annales, Social e Marxista. E, é exatamente assim que o pensamento foucaultiano inaugura a nova História Cultural (2001 p.38)¹³.

Para entender a grande importância de alguns conceitos foucaultianos na atualidade, cito por exemplo, a influência nos estudos de grandes pensadores da perspectiva decolonial contemporâneos como o filósofo camaronês Achille Mbembe, que provocado pelo pensamento foucaultiano aponta não só as inovações e insuficiências nos estudos de Foucault, como as complementa (TEIXEIRA; FREITAS, 2021, p. 84-94).

A historiadora Margareth Rago lembra-nos que, “O desconcerto provocado por Foucault veio por vários lados. Canguilhem chamou a atenção para o impacto provocado pelo surgimento da História da Loucura, em 1960” (1995, p. 68). Não se trata, aqui, de justificar ou traçar paralelos sobre as elaborações de Foucault, Achille Mbembe e Georges Canguilhem, mas quero acentuar que o pensamento foucaultiano continua válido e relevante para se “inverter” ou “destruir” as evidências, enfrentar as discontinuidades, examinar as condições de possibilidade

¹³Para um dos grandes críticos da historiografia, o historiador Hyden White, Foucault é um historiador anti-histórico, por desprezar a matéria prima da história convencional das ideias, tais como as tradições, as influências, as causas, as comparações. Porém alega que “as histórias de Foucault” do pensamento e das práticas ocidentais são francos exercícios de “desmascaramento”, “desmistificação” e “desmembramento”. 2001, p.257.

dos objetos não naturais, inclusive analisar o contexto e o histórico das realidades sociais contemporâneas a partir de uma perspectiva decolonial. Como sugere o termo “colonial” marcadamente para o desígnio ao domínio, às opressões e violências diversas, a partir de marcadores de diferença de gênero, étnicas ou raciais (COSTA, 2006, p. 83-84; LUGONES, 2014, p. 939).

Neste aspecto, destacam-se as propostas arqueológica e genealógica que convergem no campo da análise discursiva, a emergência dos discursos de “colonialidade”. Como Foucault explica a arqueologia no âmbito discursivo como propõe nestas duas passagens:

Esse termo não incita à busca de nenhum começo; não associa a análise a nenhuma exploração ou sondagem geológica. Ele designa o tema geral de uma descrição que interroga o já dito no nível de sua existência: da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de que faz parte (FOUCAULT, 2014, p. 161). O que ela [a arqueologia] quer revelar é o nível singular em que a história pode dar lugar a tipos definidos de discurso que têm, eles próprios, seu tipo de historicidade e que estão relacionados com todo um conjunto de historicidades diversas” (FOUCAULT, 2014, p. 201).

Nas análises discursivas com a contribuição de Foucault, esse processo se concretiza por meio da busca por ferramentas conceituais possibilitando fazer uma retomada histórica dos discursos que evidenciam a que redes de memórias se relacionam e como aparecem nas representações sociais as práticas racistas à brasileira na atualidade. Ao pensar a colonialidade do conceito de raça, o discurso, portanto, não se limita à língua, podendo ser diversas as formas e manifestações expressas nas mais diversas materialidades, como a própria performance arte.

Considerando a história da colonização no Brasil, ao observar como foi possível a colonização dos saberes dos povos indígenas e africanos, a partir de um paradigma de conquista, de que maneira o pensamento eurocêntrico trouxe e ainda fomenta um legado de injustiças sociais e marcas de desigualdades. Pensar de modo decolonial é romper com o conhecimento centrado no eurocentrismo, no racismo e na cis-heterossexualidade. Neste sentido, o filósofo Foucault abre uma janela para que possamos apontar que os saberes são estrutural e “pretensamente” verdades absolutas e universais para a validade epistemológica (FOUCAULT, 2011). Entendo que deve-se buscar compreender o complexo processo epistêmico ao qual estamos inseridos e resgatar, sem dúvidas, outros saberes, e (re)descobrir rotas de fuga na relação de poder.

Aponto algumas dinâmicas da relação de poder em Foucault em relação a alguns elementos do pensamento decolonial. Para o pensador, em outros termos, o

poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles[...]. Ou seja, o indivíduo não

é o outro poder: é um de seus primeiros efeitos. O indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser efeito, é seu centro de transmissão (FOUCAULT, 1979, p. 183-184).

Na mesma direção, a perspectiva decolonial, também vai se ocupar em descrever como um certo padrão de poder vai moldar as subjetividades, suas trajetórias discursivas e atravessar suas produções. E para uma abordagem que compreendesse tanto os aspectos teóricos e práticos das artes performativas, e que possibilitasse uma leitura do nível desta arte com as artes visuais, a fotografia, o vídeo performance e a intervenção urbana e instalativa, procurei explorar as “teorias criativas”, como denomina Angela Arruda – pesquisadora das teorias psicossociológicas das Representações Sociais¹⁴ em relação aos modos alternativos de se estruturar o modo de análise (2002). Por meio dessas indicações de Arruda, procurei montar um dispositivo analítico que auxiliasse instrumentalmente e tecnicamente, mas que também nos aproximasse dos efeitos de sentidos produzidos pelos sujeitos envolvidos neste estudo.

Neste caso, compõe a análise, o estudo das Representações Sociais, cujo conceito, segundo Angela Arruda, é analisado por alguns autores a partir do ato de “representação” corrente na dramaturgia, pois esta busca aproximações com o “real” da mesma forma que as Representações Sociais - RS. No entanto, para ela a definição mais corrente e aceita seria: "As representações sociais são uma forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social (2002, p.22)". Arruda reitera, inspirada pelo psicólogo social francês Serge Moscovici, que a utilização do conceito de representações sociais serve para exercitar as teorias que deem conta da complexidade das análises, do objeto e dos sujeitos envolvidos como da subjetividade do/a pesquisador/a.

Em suas palavras:

A representação social, portanto, não é uma cópia nem um reflexo, uma imagem fotográfica da realidade: é uma tradução, uma versão desta. Ela está em transformação como o objeto que tenta elaborar. É dinâmica, móvel. Ao mesmo tempo, diante da enorme massa de traduções que executamos continuamente, constituímos uma sociedade de "sábios amadores" (Moscovici, 1961), na qual o importante é falar do que todo o mundo fala, uma vez que a comunicação é berço e desaguadouro das representações. Isto indica que o sujeito do conhecimento é um sujeito ativo e criativo, e não uma *tabula rasa* que recebe passivamente o que o mundo lhe oferece, como se a divisória entre ele e a realidade fosse um corte bem traçado (ARRUDA, 2002, p.24).

Nesta mesma esteira de Angela Arruda e Moscovici, acrescenta a especialista do campo

¹⁴Angela Arruda defende que a multidisciplinaridade das RS, afirmando que não podem ser considerada “um patrimônio” de uma área em particular, pois tem raízes e prospera como prisma de análise na sociologia, antropologia, história das mentalidades, teorização na psicologia social” 2002, p.128.

da sociologia cultural e social, Sandra Jovchelovitch, que o pesquisador das RS tem que se ater ao momento e ao contexto histórico dos saberes do sujeito. Que lugar ocupa esse sujeito? O que diz e para quem? Qual é a consequência social dos seus saberes? Um dos caminhos para empreender um estudo crítico das performances-artes como representações sociais, portanto, foi partir dos saberes e dos meios de resistências que residem nas obras performáticas realizadas por artistas afro-brasileiras. Nesse sentido, esse “conhecimento prático” de apreensão da realidade é especialmente construído no campo do senso comum, e no mesmo movimento em que o sujeito o constrói é por ele constituído.

Acerca dos estudos de gênero, feministas e das relações étnico-sociais no Brasil, discute-se a utilização dos conceitos de RS associados ao imaginário social. Segundo o historiador polonês Bronislaw Baczko o imaginário social se integra a complexos sistemas simbólicos (representações nas práticas coletivas), e a “função do símbolo não é apenas instituir uma classificação, mas também introduzir valores, modelando comportamentos individuais e coletivos e indicando as possibilidades de êxito” (1985, p. 311). Se a Performance é permeada pelo(s) imaginário(s) do público, da sociedade vigente, então a Performance opera de forma multidimensional. Poderíamos pensar nas dimensões complexas da/na subjetividade da autoria, na/da criatividade e tecnologia usada, na memória coletiva, e como já sabemos, em dimensões inseparáveis na realidade, e que na performance são embaralhadas e exprimem o real, o simbólico e o (s) imaginário (s).

Como opção metodológica, busquei elementos mais adequados para o desenvolvimento do tema, mesclando a “arqueologia” combinada com “genealogia” foucaultiana. Nesse sentido, acompanhando a reflexão da historiadora feminista Margareth Rago, registramos que a Análise do Discurso proporcionada pela Arqueologia foucaultiana se liga diretamente, a bem dos resultados da nossa pesquisa, com os recursos da Genealogia, a partir dos conceitos: objetivação - constituição de domínios de objetos – e subjetivação – modo pelo qual os indivíduos se criam e são criados numa determinada cultura, através de determinadas práticas e discursos, enquanto subjetividade (RAGO, 2004).

E nessa espreita, em busca de discutir ou apreender os saberes e as subjetividades envolvidas neste estudo, a categoria experiência, adotada aqui como método, elaborado pela historiadora Joan Scott “(...) é, ao mesmo tempo, já uma interpretação é algo que precisa de interpretação” (1999, p. 40) pois, é nessa lógica, a meu ver, que a subjetividade é constituída de modo complexo, também movediço em relação aos moldes das performances e das identidades, de acordo com representações e modelações que nunca se dão por uma única via, mas, por movimentos contínuos e descontínuos, e contém vários elementos discursivos e não discursivos

que se entrecruzam e nos/as atravessam.

Da mesma forma, a experiência tem sido um conceito central nas políticas feministas, e preferencialmente, nos feminismos negros como afirma Patrícia Hill Collins, uma das grandes referências norte-americanas do feminismo negro. Nas palavras dela, o Feminismo negro é

“(...) um conjunto de experiências e ideias compartilhadas por mulheres afro-americanas que oferecem um ângulo particular de visão do eu, da comunidade e da sociedade, envolve interpretações teóricas da realidade de mulheres negras por aquelas que a vivem” (COLLINS, apud BAIRROS, 1995).

Ainda segundo Collins, sabemos que os mais variados tipos de conhecimento têm ganhado validade sociológica com base nos potenciais cognitivos e das experiências vivenciais das pesquisadoras negras (COLLINS, 1986). Sob esse viés, percebemos que somos atravessados por diversos fenômenos sociais e culturais que nos nomeiam, nos classificam por classe, sexo, por nossa cor, classificações que na maioria das vezes nos referenciam, modelam, eliminam, excluem ou assujeitam (ou não).

A ressonância das performances em seus diálogos com as artes levou-me a realizar um mapeamento de/com outras fontes – expressões artísticas – como a poesia, as artes plásticas e a música, que reafirmam as diversidades das/nas linguagens artísticas – bem como a sua interação entre si, com os sujeitos, e com os feminismos atuais. Essas fontes documentais aparecem vinculadas aos discursos da/na arte contemporânea realizada por mulheres, estes que vêm se multiplicando cada vez mais, e se redefinem em linhas e tendências sempre proveitosas para as análises teóricas e para dar conta da multiplicidade das experiências humanas. Estas fontes, por sua vez, estarão melhor expostas e discutidas em seus respectivos tópicos¹⁵. Os resultados do estudo alcançados até agora inscrevem-se, com os seus respectivos percursos analíticos, e dividem-se em segmentos provisórios que foram organizados em partes:

Na primeira parte da tese, no texto intitulado **Primeira pele** – Diálogos iniciais, que pode ser entendido como um diário de estudo, apresento elementos que não foram debatidos no corpo desta tese, pois são reflexões que buscam localizar o desenvolvimento do percurso escritos posteriormente aos dois capítulos iniciais. Neste texto, discuto outros temas de fundo, por mostrarem-se complexos e dispersos, embora pertinentes, quando me inclinava para novas encruzilhadas requerendo mais transdisciplinaridade e diferentes abordagens. Neste sentido, estas primeiras palavras não são um ato complementar, mas de localização, deslocamento ou

¹⁵Para uma leitura mais interativa, esta tese disponibiliza em seu texto, alguns códigos QR Codes que permitem o acesso às hiperligações com páginas, sites da web, em que se pode ver as imagens e os vídeos em questão, e ler na íntegra, as entrevistas, os textos relacionados aos temas de cada capítulo. Trata-se de uma sugestão que pode ser aceita ou não pelo/a leitor/a, e que independente da adesão, a leitura e estudo da tese não serão comprometidos. Para interagir com essa ferramenta, quando houver um QR code disponível, basta mirar a câmera de um aparelho celular, e clique no ícone leitor de QR Code e direcione-o para ler o código.

moderação da/na minha atuação como pesquisadora, dos esforços investidos neste estudo, da/na minha trama pessoal, que enredam e amalgamam os resultados inerentes ao estudo.

No **Capítulo** intitulado **A Performance Arte e a Parresia: repensando a verdade e coragem nas Artes Feministas**, refleti sobre os dispositivos performáticos sem me ater à questão racial como fio condutor, mas pela abordagem feminista relativa aos corpos que escapam dos discursos hegemônicos e gendrados, orientada pelos seguintes questionamentos: Que gestos, sons e significados se criam e recriam nessa linguagem? Que processos de negociação, transgressão e resistência fazem com que os programas performativos questionem, desafiem, desloquem os lugares atribuídos aos corpos? De que tratam esses corpos, o que assinalam, insinuam, interrogam, desafiam? O que emergem como evidências e silenciamentos das mulheres nas artes? Que nomes das artistas brasileiras mais conhecidas no campo da performance aparecem? Lembrando que os nomes de artistas negras, apenas recentemente, começaram a compor a História da performance Arte no Brasil. Este primeiro capítulo está composto pelos primeiros resultados, distribuídos em seis tópicos:

No tópico **Uma linguagem, um estilo, uma arte “Sem Nome”?** Busco fazer uma reflexão realizada a partir da performance *Receita de fazer performance* (2010), da potiguar Civone Medeiros que serviu para compreender o que é a arte da performance, e especialmente, para uma investigação dos corpos políticos. A discussão mostrou que o cenário artístico brasileiro é um dos lugares mais significativos de resistências e, não por acaso, as artistas na atualidade têm-se utilizado da performance arte como um dos espaços para formular críticas incisivas à cultura androcêntrica, racista e neoliberal. Por sua vez, as múltiplas concepções, os problemas e contradições que é preciso enfrentar na tentativa de resumir um estilo artístico como a Performance Arte – com características anárquicas, intemporal(is) e multidisciplinar(es) – num estilo único e totalizante.

Em **Arte Contemporânea: uma metáfora de guerra**, procuro aprofundar a discussão teórica, a partir de bibliografias Feministas e Foucaultiana, para entender o cenário atual das artes no Brasil, em que se configura como palco político – lugar que questiona e (des)constrói as camadas que encobrem os sujeitos artistas e suas subjetividades. Além disso, as produções da atualidade desvelam o comprometimento em desestabilizar os discursos normalizadores na sociedade, têm sido fundamentais para se alargar a arena teórica e política, ao promoverem novos modos de pensamento e espaço para novas práticas sociais. Na contemporaneidade, a Arte Feminista e as produções performáticas não apresentam nenhum constrangimento em gritar as verdades, mostrando-se combatentes em relação ao que os discursos normativos tentam ocultar.

No tópico seguinte, **O corpo gordo no/do feminino em forma de arte: combates pela existência e pela história**, procurei relacionar as performances *A natureza da vida* (2017), da paranaense Fernanda Magalhães; *Kunyaza* (2017), da paulista Sue Nhamandu e os ataques às artes contemporâneas brasileiras, desde 2017. Nesta reflexão, busco discutir o contexto atual que se mostra muito importante, quando refletido e historicizado, pois, como outras esferas políticas como a educação e a cultura, vem enfrentando uma série de acontecimentos e ataques políticos e tomado projeção preocupantes. O debate igualmente mostrou que os questionamentos atuais, não apenas hoje, não se encontram especificamente na esfera da arte, mas atravessam a relação de poder/saber sobre o que aparece revelado na sociedade, representações e nos discursos por ela, como o racismo, gênero, o sexo e a sexualidade.

No item **“Pinte-se de branco”: Apartheid, Racismos e Insurgências artísticas à Brasileira**, a partir das teorias que fundamentam esta pesquisa, e como propõe a arqueologia foucaultiana, o/a pesquisador/a deve escavar muitas camadas, não em busca do que aconteceu há anos, mas o que segue sendo. A interseccionalidade, perspectiva que se tornou fulcral nessa tese, foi adotada durante a pesquisa em andamento para buscar ler mais de uma forma de opressão e reação, para além da subordinação sociocultural, do sujeito no/do feminino. Dessa forma, a pesquisa se desloca, como a pesquisadora, e toma os rumos sob a ótica dos feminismos negros, dos estudos afro-brasileiros com a exploração de outros eixos teóricos - o Interseccional e das teorias decoloniais. É o momento em que me localizo entre sujeitos no/do feminino negro, enquadradas em categorias e (e resistentes em relação às) definições sociais limitadas, como descendentes dos negros traficados e escravizados da África para o Brasil, e igualmente, descendentes dos índios – os negros da terra – que foram desapropriados de seu próprio território e cultura, e escravizados.

No tópico **Performance de Preto: estética étnico-racial, resistência, pesquisa e política**, analiso a performance *Merci beaucoup, blanco!*, da artista Michelle Mattiuzzi, apresentada em 2012, e que aponta os abismos e as ausências ao tratar da arte produzida e consumida por negras e negros no Brasil. E, é desse lugar de identidade e de reconhecimento histórico, que experimento o olhar das Minas, os mirantes da história, os sentidos de classe, de raça, de gênero que me informam e filtram (e projetam) as possibilidades e os limites da minha formação acadêmica e minha existência social. Interessou-me saber, quais eram os diálogos que emergem de um corpo que cria e se recria, ainda e justamente porque se encontra em situação de vulnerabilidade? Nesse percurso, procuro interrogar: se seria possível pensar a performance arte afro-brasileira como uma expressão que importa, isto é, um estilo de linguagem em que transitam poderes e resistências, entre saberes, estratégias e políticas?

Questões evidenciadas pelo dispositivo *Merci beaucoup, blanco!* de Michelle Mattiuzzi – como o histórico processo de branqueamento – são correlacionadas e refletidos, justamente porque se trata de ações que refletem sobre uma cultura de violência e de opressões, silenciamentos em que o corpo negro é constantemente submetido. Estas são obras que me instigaram a analisar quais os sentidos nelas (e por elas) produzidos – pensando na potência dos gestos das artistas, discursos e significados de suas ações, resistências e linguagens. Foi realizado um exame crítico, analítico, que também é experimental, movente - que não busca se fechar em si, para permanecer sempre aberta ao debate, tal como os programas performáticos.

O Capítulo, cujo título é ***Vem Para Ser (In)Feliz: Um diálogo entre a(s) Sexualidade(s) e a(s) afetividade(s) da(s) afro-Brasileira(a)***, é uma análise da performance *Vem para ser infeliz* (2017), da mineira Priscila Rezende. Trata-se de uma análise, sob o viés da sexualidade e da afetividade da mulher negra – e repensando algumas de suas particularidades no contexto da sociedade brasileira. Nele, procuro recolocar em debate aspectos que esse corpo assume no enfrentamento às objetificações a que é historicamente submetido. O suporte teórico que sustenta o capítulo advém dos estudos feministas e das produções de pensadoras negras (teóricas, ativistas, artistas), que auxiliaram na elaboração do percurso inerente a esta análise. As representações de mulata que aparecem neste estudo, por exemplo, são derivadas umas das outras e há narrativas em que elas muito se aproximam e, igualmente, se distanciam dentro de um mesmo imaginário. A discussão está subdividida em três tópicos:

No primeiro tópico do Capítulo, **Os lugares das Mulatas: entre o desejável e o indesejável**, apresento uma análise da performance de Priscila Rezende, *Vem pra ser infeliz* (2017), e outras representações de mulatas contidas na literatura brasileira, como a personagem do poema *Mulata Exportação* (1995), de Elisa Lucinda. As representações de mulatas que protagonizam as narrativas analisadas demonstram as tessituras e as particularidades dos discursos que, continuamente, objetificam esses corpos, tornando-os desejáveis e indesejáveis. A reflexão também revela como esses discursos foram conservados e reformulados pelo imaginário brasileiro – a partir de discursos como a arte, a política, a pesquisa e as mídias.

Uma questão que surge diante do balanço bibliográfico realizado para este estudo e que ressalta normativamente a sexualidade e a vida afetiva/amorosa das afro-brasileiras, estas que, muitas vezes, são retratadas como modelo de mulher amplamente rejeitada – suscetível a uma solidão perpétua, foi problematizada no tópico **Negra solidão: há como escapar?**. Nele, busquei me esquivar dos traços de generalizações e determinismos de algumas pesquisas, que enfocam a solidão afetiva das mulheres negras quase como uma herança ancestral, de tal modo que determina pensarmos que não há como escapar. A intenção é abordar o tema, buscando –

através dos discursos de resistência – problematizar os modos de enfrentamentos a esses discursos de confinamento solitário, “supostamente”, endereçados à negritude.

No tópico tem como título **O que pode uma mulher negra ao escolher não ser prisioneira de uma relação afetiva?** Analiso dados obtidos em documentos estatísticos oficiais brasileiros, tais como IBGE¹⁶ (2010; 2013) e do PNAD¹⁷(2013), que, somados às pesquisas FPA¹⁸(2010), em parceria com o SESC¹⁹, fornecem um panorama citado - porém pouco explorado -, que em uma sociedade como o Brasil, com estruturas colonial, patriarcal e racista, a sexualidade se manifeste de modo tão opressivo e violento. Em que se lê, com base em uma metodologia interseccional, a vulnerabilidade social e sexual de de mulher afro-brasileira se agrava quando ela está dentro de um relacionamento afetivo/amoroso sujeita a violências domésticas diversas cotidianas e até a morte.

No **Capítulo**, sob o título **Diálogos (Im)pertinentes: sexualidades coletivas plurais e a luta das (in)diferenças em comum**, esboço sem muitas análises uma proposta para o capítulo III, e que segue refletindo sobre as (im)pertinências das temáticas abordadas no capítulo II, porém a partir da perspectiva da performance *Bombril* (2017), de Priscila Rezende que é apenas descrita, e que melhor serão aprofundadas após o exame de qualificação. Em diálogo com a performance, entrelaço e re-escuto outras fontes documentais, tais como as ideias de liberdade intelectual de Virgínia Woolf (1882-1941), e o pensamento de mulheres do/no feminino negro, como Carolina Maria de Jesus (1914-1977), Joice Berth (1976), entre outras serão refletidas nos demais tópicos deste capítulo. Um dos porquês da análise sobre a sexualidade, do ponto de vista dos discursos normativos sobre sexo e raça ter se alongado é a emergência de abordá-la e debatê-la com mais intensidade, no sentido de resgatar e discutir estudos contemporâneos e criar modos de se pensar (e agir) em relação à existência de sujeitos no/do feminino afrodescendente no plural.

No item **Liberdade para mulheres brancas e solidão para mulheres negras?**, reflito sobre uma questão muito debatida pelos feminismos negros, mas pouco refletida sobre a potência de um percurso feminino “solitário”. O diálogo é estruturado a partir de trechos das obras literárias de Alice Walker, Virginia Woolf e Carolina Maria e apoiada em traços biográficos da Phillis Wheatley (1753-1784). A proposta é uma reelaboração que discuta outros aspectos dessa solidão, como conquista, entre aspectos ansiados por muitas mulheres, e por outro lado, a representação contemporânea das mulheres negras que são solteiras – que se

¹⁶ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

¹⁷ Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio

¹⁸ Fundação Perseu Abramo

¹⁹ Serviço Social do Comércio

relacionam afetivamente, mas que rompem com representações veiculadas no senso comum, representações da tradição e/ou ritos do casamento. A solidão pode ser muito menor e menos agressiva do que se sugere que seja.

No último tópico **Desconstruindo Representações – Inventando Liberdades**, procuro abordar o caso “Caetana diz não”, um caso único – do qual se tem registro – de uma mulher escravizada colocando em risco a sua liberdade social ao se casar. Outras passagens em diferentes materialidades discursivas são examinadas para uma reflexão sobre os abandonos, abusos e violências do corpo e da sexualidade do/no feminino negro para criarmos ou recriarmos as liberdades possíveis. Os tópicos simplificados aqui apontam diferentes possibilidades de abordagem que se colocam ao articular as dimensões da política, gênero e raça, e no percurso, procuro desenhar uma cartografia que possa contribuir para pesquisadores iniciantes no tema. Além disso, e talvez ainda mais relevante, o exercício não apenas de compilação de fontes históricas, mas de análise, na procura do debate ao encontro de vias para a elaboração de um instrumental teórico-metodológico, que possibilite falar de uma forma de expressão e arte que não se captura.

Alguns dos questionamentos feitos nos processos de pesquisa vêm sendo respondidos, entretanto, constantemente cedendo lugar a outras questões que se tornaram mais pertinentes e produtivas, e que concederam outros rumos, e novas encruzilhadas para o trabalho. Algumas respostas vieram em tempos dispersos e imprevisíveis, como a própria trajetória da pesquisadora e da pesquisa. Talvez, os resultados deste estudo tenham saído um tanto caóticos porque foram formuladas em rede e escritas simultaneamente, entretanto, poderão ser agrupados e/ou reorganizados em capítulos e tópicos distintos, que ganharão mais densidade a partir das considerações da banca examinadora de qualificação, e à medida que se aproxima da organização dos temas e da redação final da tese.

PRIMEIRA PELE – DIÁLOGOS INICIAIS

(...) escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor “validada/o” e “legitimada/o” e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada. (KILOMBA, 2019, p. 28)

Este é um relato de experiência e uma extensão da pesquisa. Trata-se de uma zona de autonomia real, de auto-experimentação e de passagem - a partir do que acredito ser a tríade indissolúvel: a pesquisa, o contexto e o sujeito histórico que narra. O sujeito que escreve é automaticamente epistemológico, biográfico e enlaça a escrita acadêmica, os sentimentos, o científico, a poética, o público, o privado, o padecer e o potencializar. A tessitura desses estados extremos de emoções, de trocas de peles e de ampliação de consciência, resultou nesta narrativa que, para alguns, pode parecer panfletária, prolixa, ingênua, inconsistente e até inacessível. Não irei me prender aos limites do que este texto não é. E sim, marcar que ele é antes de tudo, um "texto-performance".

Esta investigação foi movida por minhas inquietações pessoais, pois o enredo da tese está interligado à pele que habito, aos meus atravessamentos, aos meus modos de aprender e produzir conhecimentos. O pensamento da teórica feminista Donna Haraway (1995), de que todo conhecimento é localizável, levou-me a compreender que nenhum saber estar desconectado de uma subjetividade, logo o conhecimento que expressei nesta apresentação é a pele que envolvem os saberes gerados no percurso e nos contextos desta pesquisa. O que verdadeiramente me importou foi colocar a escrita em movimento de descolonização, por me debater com questões e definições rígidas demais ao longo do percurso de pesquisa e o da redação.

Se eu - sujeito da/na pesquisa estou “acontecendo”, se a vida está “acontecendo”, não há como se definir simetrias e desenvolver um fim para tudo. Começos e finalizações não são as questões que reflito aqui. Por isso, não há nestes resultados o desejo de que, uma totalidade e uma verdade seja atingida. Esta narrativa tem a intenção de mostrar um modo de existir, de escre(ver) e deslizar sobre a superfície escorregadia dos discursos e práticas dominantes na academia. Há vozes que ainda ecoam nas Universidades brasileiras nestes sentidos: Um/a negro/a não tem consciência de si, é controverso/a, tem ideias delirantes, é violento/a, age com criancices, precisa ser patologizado/a e educado/a. Todos esses enunciados são audíveis, à medida que, através de nossas pesquisas, nos são impostas e exigidas a produção x perfeição, o domínio da norma culta, a escrita erudita e refinada, a domesticação verbal.

Estes são sintomas que apontam para uma importante questão: intolerância linguística, oriunda do pertencimento de uma elite intelectual e de classe que sempre tiveram acesso à educação formal e de qualidade neste país. Quem primeiro negritou esta questão em âmbito acadêmico, foi historiadora Lélia Gonzalez, ao dizer em bom e alto "pretoguês"²⁰:

²⁰Pretoguês - é um termo criado pelos colonizadores portugueses para (de)classificar o português falado pelos

É engraçado como eles [sociedade branca elitista] gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l nada mais é do que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexistente. Afinal quem é o ignorante? Ao mesmo tempo acham o maior barato a fala dita brasileira que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá e por aí afora. Não sacam que tão falando pretoguês (GONZALEZ, 1988, p.70).

Ainda, é Gonzalez com seu estilo autobiográfico e desobediente aos modelos estabelecidos para a produção científica, que levantou a crítica à "ideologia nacional", apontando que a “neurose cultural brasileira” precisa se lembrar que o sujeito que fala, diz de algum lugar. Nas palavras de Gonzalez:

Ora, na medida em que nós negros estamos na lata de lixo da sociedade brasileira, pois assim o determina a lógica da dominação, caberia uma indagação via psicanálise. E justamente a partir da alternativa proposta por Miller, ou seja: por que o negro é isso que a lógica da dominação tenta (e consegue muitas vezes, nós o sabemos) domesticar? E o risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (infans, é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos), que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa (1984, p.223).

Para atravessar esta zona de passagem que são as produções científicas e enfrentar os perigos decorrentes das limitações disciplinares das Universidades, e do modelo estabelecido para a produção, pautei-me em pensadoras e estudiosas como Lélia Gonzalez e Patrícia Hill Collins, que concorda que historicamente a base da formulação teórica do feminismo negro é pautada na experiência vivida na opressão cotidiana de cada sujeito/pesquisadora (COLLINS, apud BAIROS, 1995). E a partir destas premissas, esta apresentação se encorpa e segue em primeira pessoa, enquanto evidencio as intersecções das categorias de gênero e raça que marca a diferença nas experiências de mulheres negras, onde o que falo é elaborado numa experimentação polifônica e performática com outras vozes.

As noções que são refletidas neste memorial surgem no momento de elaboração da narrativa desta tese e, primordialmente por isso, exigem que sejam reveladas antes. Um dos pontos que inicialmente cito e que será mais bem refletido no último tópico desta apresentação foi preciso definir o foco narrativo do texto: em que pessoa deveria narrar o meu estudo? Posso

angolano que faziam um hibridismo do português com o quimbundo. A expressão foi reformulada e cunhada como conceito por Lélia Gonzalez. Para González há nas línguas africanas um tipo específico de fala usual no Brasil, muitas vezes atribuída ao coloquial, e que a historiadora denominou de pretoguês para problematizar a ausência das línguas africanas no português brasileiro na formação escolar e universitária, em sua comunicação “Racismo e sexismo na cultura brasileira” apresentado no Grupo de Trabalho Temas e Problemas da População Negra no Brasil, da associação Brasileira de Pós-Graduação e Pesquisa nas Ciências Sociais (Anpocs). GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. Revista Ciências Sociais Hoje, ANPOCS, 1983, p. 223-244. Ver mais sobre o tema em CERQUEIRA, 2020; GONZALEZ, 1988; hooks, 2008.

eu, uma negra de pele “morena”, narrar em “primeira pessoa” e “terceira pessoa” quando estiver me referindo às mulheres negras (retintas)? A escolha do foco narrativo poderia mudar a história a ser contada? Trata-se das minhas inquietações em me deparar com os discursos das fronteiras e dos limites da(s) identidade(s) brasileira(s), ou seja, dizem respeito às questões investigativas que são, acima de tudo, o desejo de saber a que mundo étnico-social eu pertencço.

Entre tantas histórias contatadas neste estudo, através dos olhares, nos gestos das mãos, na postura do corpo, na sonoridade da voz, na sutileza das palavras, podemos medir o quanto somos resultantes de operadores discursivos de uma máquina social de sujeitos. É deste mesmo maquinário que são tecidas as Instituições e as trajetórias de muitos/as pesquisadores/as negros/as, por exemplo. Acredito que o leitor atento poderá localizar quem fala e quando, de onde fala, o que fala, para quem fala e por que está falando.

Ao aterrar no meu “lugar de fala”, de pesquisadora, onde se situa a minha subjetividade, acabou por me revelar os processos em que, politicamente – estive embranquecida, tornei-me uma mulher negra, eu me descobri uma mulher negríndia. E, à medida que fui entendendo a complexidade de minha própria identidade étnica, ao assumir a escrita desta tese em primeira pessoa, colocando-me enquanto “pesquisada”, e nisso foi se articulando um exercício de autorreconhecimento, de críticas e interrogações, de produção de conhecimento.

Não obstante, ao me expressar em terceira pessoa, estou ocupando o meu “lugar de escuta”, ouvindo mais de um enunciador falando livremente sobre o gênero, a raça, a faixa-etária e etnia. Escuto e significo quem fala, o que falam com seu ponto de vista, voz e postura pessoais no/do contexto histórico em que estão inseridos e em permanente movimento. Quando falo por “nós” estou considerando muitas vezes, as vozes que me antecedem, como o referencial teórico que adoto e comungo. Igualmente, ressoa na polifonia da narrativa em terceira pessoa o encontro e a interlocução, em especial, a voz que estabelecemos eu e minha orientadora Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro.

Não é de se ignorar que nesta tessitura de vozes a pele seja uma metáfora mais propícia para se tratar da questão de quem fala. E apropriando-me da metáfora nutrida pela filosofia de Gilles Deleuze e a partir de Paul Valéry, daquilo que se revela do/no sujeito “o mais profundo é a pele” (Deleuze, 1998, p. 106; VALÉRY, 1960, p. 215), então quão análogos são os efeitos da dicotomia deste texto-pele, quando a superfície e a profundidade das minhas reflexões estão expostas aqui. Ainda que tateando nas análises, esta primeira pele compreende as ressonâncias teóricas, metodológicas, políticas, identitárias, pessoais e emocionais que influenciam este trabalho e estão ligadas a momentos específicos do doutoramento, que subdivido em duas notas: 1-performatizando o conhecimento: (des)construindo as (in)diferenças, 2- *negríndia* manobras de desobediência e de resistência: tangenciando conceitos.

Performatizando o conhecimento: (Des)construindo as (in)diferenças

Pensar as Áfricas brasileiras é trazer para o debate o fato de que, para se pensar as nuances de identidade(s) brasileira(s), criando uma ligação “possível” com a África, não se pode obviamente perder nossa filiação e irmandade com a África. Ao contrário, permanece a necessidade de entendermos e cuidarmos de nossas Áfricas internas, como Lélia Gonzalez nos chamou a atenção. A minha história étnica silenciada é mais uma das milhares histórias de brasileiros/as que sabem pouco sobre os seus ancestrais. O Brasil possui uma identidade nada singular, forjada na miscigenação, que faz de nós - brasileiros/as - um povo com características mistas e distintas das demais nações. A dúvida que muitos carregam acerca de suas descendências étnicas/sociais é sintoma que considero e que funciona como entrave que nos mantém submetidos aos processos de colonização – ainda em curso no nosso território.

***Negríndia* manobras de desobediência e de resistência: Tangenciando conceitos**

Faço uma reflexão sobre as categorias raciais, da mestiçagem e da classificação de cor no Brasil. Apropriando-me da discussão que já fazia Lélia Gonzalez sobre a necessidade de pensar *amefricanidade*, termo cunhada por ela para designar as nossas experiências singulares de afro-brasileiras, sobretudo do sujeito afrolatinoamericana, nos estudos feministas da diáspora africana, entendi ser essa perperspectiva fundamental na minha busca pessoal por uma categoria identitária que me contemplasse enquanto uma mulher que carrega não só a herança ancestral, genética e cultural dos negros e negras – de diversas nações africanas e escravizados aqui, mas igualmente dos meus ancestrais de pele parda, das diversas nações de indígenas brasileiros - os negros da terra, os donos da terra – cuja história de sua escravização ainda vem sendo escrita.

Performatizando o conhecimento: (Des)construindo as (in)diferenças

Ser negro é [...] tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico acerca de si, engendra uma estrutura de desconhecimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual se reconhece. Ser negro é tomar posse dessa consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração. Assim, ser negro não é uma condição dada, a priori. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro (SOUZA, 1983, p. 77).

O ano de 2017, o primeiro ano desta pesquisa, e já começou anunciando que o Brasil passaria por momentos graves abalando todo o país. O Brasil já vinha enfrentando o desmonte da educação há décadas, mas entre os anos 2017 e 2019 tudo se acirrou, desde violência nas escolas, crianças pobres sem os direitos garantidos à escola, projetos de educação tramitando no senado – como o da “escola sem partido”, colocando em risco toda a democracia de uma nação. Os professores de alguns estados ficaram um longo período com atrasos salariais, em outras regiões professores perseguidos por suas tendências político-partidárias.

De todo o agito deste período, o que me afetava diretamente eram os cortes de incentivo à pesquisa de pós-graduação e falta de salário durante o primeiro semestre em que estive contratada como Professores da Educação Básica - PEB, pela Secretaria Estadual de Minas Gerais. E o governo anunciou novos cortes de verbas para o ensino superior, tendo uma queda considerável na oferta de bolsas de pesquisa. No primeiro ano do estudo, duas questões se apresentaram no cerne do estudo. Uma questão era de ordem “epistemológica”, outra de ordem pessoal, todavia, ambas eram políticas, pessoais e coletivas. A realidade da UFU seguia na

deestruturação, como a maioria das universidades brasileiras, e o meu Programa de Pós-graduação enfrentava o processo de descredenciamento, que ao longo do curso nós alunas/os sofremos todos os problemas decorrentes disso.

Eu havia me mudado para Uberlândia para cursar o doutorado, e sem bolsa de pesquisa a alternativa foi atuar como cuidadora de idosos, no período noturno, em que eu dormia no trabalho, de segunda a segunda, sem folga. Alguns meses depois, consegui uma contratação para o cargo de PEB, pelo Estado de Minas Gerais. No âmbito pessoal, enquanto eu estava cursando as disciplinas do segundo semestre, do primeiro ano do doutorado, eu corria o risco de não conseguir concluí-las. Uma preocupação de ordem pessoal e política. Eu residia em Uberlândia para ter mais condições de cursar a pós-graduação em História, pois deixava Montes Claros, minha cidade natal – onde vive minha família – pelo fato de as Universidades locais não possuírem doutorado em História.

Eu estava desempregada e aguardando uma possível concessão de bolsa. Igualmente, eu estava na corrida por oportunidades que me concedessem condições materiais para me garantir esta qualificação profissional e intelectual. Para minha subsistência financeira em Uberlândia, eu trabalhei como atendente de telemarketing enquanto cursava as disciplinas programáticas do primeiro e segundo períodos. Logo adquiri alguns incômodos respiratórios, característicos dessa ocupação, e não podendo suportar por muito tempo aquele trabalho, continuei a busca para me manter em Uberlândia/MG, enquanto cursava as disciplinas do doutorado. Quando tudo parecia indicar que eu corria o risco de trancar as disciplinas que cursava, fiquei recebendo um incentivo financeiro de familiares e amigos mais próximos até conseguir um trabalho de cuidadora de idosos. Eu acompanhava uma senhora muito saudável, que me permitia passar a noite estudando, tratava-me respeitosamente, pagava pouco – contudo, em dias.

Em relação à pesquisa, para situá-la nesse período, eu estava fazendo um levantamento bibliográfico e metodológico. Trabalho que compõe o primeiro capítulo da tese e que contribui com a elaboração da História da Arte Feminista, que vem sendo reivindicada, (re)escrita, há quase cinquenta anos, em várias partes do mundo. De igual maneira, as primeiras análises podem contribuir com a escrita da História da Arte Feminista brasileira – que vem sendo produzida nos últimos quinze anos, como sinalizam as bibliografias selecionadas, estudadas e aplicadas na tese. Através desse estudo inicial, foi possível constatar que, ainda atualmente, o protagonismo feminino na criação artística é uma demanda urgente dos multifeminismos contemporâneos.

Neste primeiro momento, eu dei início às leituras sobre Interseccionalidade – orientada pela professora Maria Elizabeth Carneiro Ribeiro. Durante as primeiras leituras, eu fiquei muito motivada pelos estudos da Interseccionalidade, e isso me leva a reelaborar o projeto de pesquisa pela segunda vez, pois à medida que a pesquisa avançava, não conseguia deixar de sentir a necessidade de ocupar meu lugar na pesquisa. Quando consegui mirar outras realidades, as

condições de produção da própria pesquisa me faltavam e traziam-me o desassossego, pois eram constantes as situações que me colocaram frente à possibilidade de não conseguir estudar as disciplinas, terminar o semestre.

No ano de 2018, simultaneamente às novas adequações e enfoques deste estudo, surge, através do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade Federal de Uberlândia (NEAB-UFU), um edital de auxílio-benefício de ação afirmativa - em parceria com a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes, com duração de 12 (doze) meses, uma oportunidade de continuar cursando o doutorado. O Programa de Desenvolvimento Acadêmico Abdias Nascimento/CAPES oferecia, naquele momento, um financiamento na modalidade doutorado sanduíche – que se tratava de um estágio no exterior – aspecto que não constava nos objetivos iniciais da minha pesquisa. Ou seja, até então, um estágio numa Universidade estrangeira era algo que eu não havia almejado para minha trajetória profissional.

Na medida em que eu pude, comecei a preparar-me para a seletiva do projeto de fomento certa de que, além de oportunizar-me desenvolver as reflexões desta pesquisa na instituição norte-americana, possibilitaria aproximar-me das produções e práticas teóricas, estéticas e políticas de artistas negras, cujas lutas estão em situação mais consolidada em relação à realidade brasileira. Porém, o que mais me interessava naquele momento era não interromper o curso. Projeto de Fomento para minimizar essas desigualdades, que leva o nome de Abdias Nascimento²¹, em homenagem às ações deste ativista que é uma das maiores referências dos Direitos Humanos no Brasil e no Exterior.

E aqui destaco um evento narrado pela intelectual Suely Carneiro, e que me serviu de reflexão das atuações destes dois intelectuais negros, reconhecidos internacionalmente. Suely Carneiro rememorou, durante uma entrevista, o discurso de contribuição que Abdias Nascimento concede ao movimento feminista negro o modo como o ativista se fez presente, durante o evento “Tribunal Bertha Lutz”, ocorrido em São Paulo, na final da década de 1970 (NASCIMENTO apud CARNEIRO, 2014, 7:15- 8:15).

De acordo com Suely Carneiro, neste evento feminista, não havia nenhuma mulher negra em posição de igualdade de títulos acadêmicos, e dois homens compunham a comissão dos

²¹O programa foi criado em 2013, em algumas instituições brasileiras de ensino superior, federais, estaduais e comunitárias. É fruto de um projeto político de democratização do acesso ao ensino superior de grupos sub-representados nas Universidades Brasileiras, como também pela diversificação de saberes produzidos por esses grupos. O público-alvo dos cursos é composto por negros, pardos, indígenas, quilombolas, pessoas com deficiência, transtornos globais de desenvolvimento e com altas habilidades. É uma homenagem à atividade de Abdias Nascimento, conhecido como o poeta, artista plástico, teatrólogo, político e teórico. Ele também foi o criador do Teatro do Sentenciado. Criou eventos como o Primeiro Congresso do Negro Brasileiro em 1950. A partir do Teatro Experimental do Negro, Abdias do Nascimento assumiu, em 1950, o projeto Museu de Arte Negra, sob sua curadoria, sendo que a primeira exposição, em 1968, no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Abdias passou 12 anos exilado em US, a partir do Ato Institucional n. 5 -AI—5. Ele viveu em NY lecionou em várias universidades e direcionou seu projeto artístico na luta pelos direitos humanos dos povos africanos. Abdias Nascimento foi indicado ao Prêmio Nobel da Paz, em 2010, recebeu prêmios nacionais e internacionais, professor Emérito da Universidade do Estado de Nova York e Doutor Honoris Causa pelas Universidades de Brasília, Universidade Federal da Bahia, Universidade Estadual da Bahia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, e Universidade Obafemi Awolowo da Nigéria. Abdias Nascimento morreu em 23 de maio de 2011.

direitos humanos. Um dos intelectuais presentes no evento era Abdias do Nascimento, que, num ato de responsabilidade intelectual, de comprometimento e saber ancestral, quando lhe dado a palavra, não se esqueceu de marcar em seu discurso a trajetória excludente às mulheres negras (NASCIMENTO apud CARNEIRO, 2014, 7:15- 8:15). Num ato de performance artística, política e denunciativa, Abdias disse: “Nas mulheres negras (...) na ausência delas aqui, eu me torno cavalo de cada uma, de todas as ancestrais, de todas as heroicas mulheres negras desse país que estão invisíveis aqui” (NASCIMENTO apud CARNEIRO, 2014, 7:15- 8:15).

As palavras de Nascimento acerca das invisibilidades das mulheres negras nas Universidades, pronunciadas há mais de quarenta anos, mostram que este cenário avançou um pouco mais. Uma pesquisa recente de 2016, realizada pelo Ministério da Educação²² em instituições públicas e privadas do país, apontou que professoras doutoras – de programa de pós-graduação, e que se declaram pretas e pardas são 3% do percentual no país. Na graduação, as mulheres pretas e pardas representaram 6% em relação às mulheres que se declaram brancas, e que representam 40% das graduandas. Tomei conhecimento do evento de Abdias Nascimento, lembrado por Sueli Carneiro, quando eu me preparava para o processo seletivo do Edital Abdias Nascimento, e começa a me despertar izei mais que minha pesquisa se tornava também política e coletiva.

O caso do Edital 001/2018, do Programa de Formação Acadêmica de Estudantes Biculturais em Estudos Africanos e Afro-Americanos, tinha como um dos seus principais requisitos para inscrição que os/as candidatos/as deveriam ser autodeclarantes negras/os, pretas/os/pardas/os: Estar regularmente matriculado em programa de Doutorado da Universidade Federal de Uberlândia - UFU e ter completado o número mínimo de créditos exigidos pelo programa de pós-graduação para realização do doutorado sanduíche no exterior. Neste contexto, eu fui candidata única, sendo mais uma vez um sintoma de que pretos e pardos fazem parte dos grupos com menor nível de escolaridade e têm acesso desigual ao ensino superior e nas pós-graduações, concordando com os censos atuais, em que, apesar do ingresso cada vez mais crescente de negros/as nas Universidades, conforme os dados, e que as mulheres afro-brasileiras ainda é um grupo minoritário nas pós-graduações.

E aqui destaco que o meu processo de conscientização identitária, conforme anuncia-se aqui na epígrafe de Neusa Santos Souza, foi definidor para uma série de inquietações pessoais acerca da minha cultura, das questões sociais que me envolvem coletivamente e individualmente, que o psiquiatra e filósofo Ibrahim Frantz Fanon já havia se preocupado quando disse:

Surge, então, a necessidade de uma ação conjunta sobre o indivíduo e sobre o grupo. Enquanto psicanalista, devo ajudar meu cliente a conscientizar seu

²²Pesquisa realizada pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep - 2016), do Ministério da Educação. O Brasil tem 54 mil professores de pós-graduação. Homens brancos com doutorado somam 13,2 mil - 24%. Mulheres brancas com doutorado são 10 mil - 19%. Professoras negras com doutorado são 219 - 0,4%.

inconsciente, a não mais tentar um embranquecimento alucinatório, mas sim a agir no sentido de uma mudança das estruturas sociais. Em outras palavras, o negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele deve poder tomar consciência de uma nova possibilidade de existir (FANON, 2008, p.95-6).

Esses são efeitos claros do que vivemos no Brasil, são efeitos evidentes dos pensamentos do escravismo, do imperialismo, do patriarcalismo que representam esse passado que não é muito distante, e é a demonstração de que esses sistemas trabalham juntos para produzir sujeitos, discursos e mais desigualdades. Durante o processo, consegui ser aprovada nas três primeiras etapas, mas não atingi a pontuação mínima exigida na prova de proficiência em inglês. Para mim, já era uma causa perdida, pois possuía apenas o nível de iniciante na língua estrangeira. Eu entrei com recurso pedindo a reavaliação a considerando tal situação, de eu ser a única candidata naquele processo – configurando a minoria que somos, estudantes afro-brasileiros, em todas as pós-graduações da UFU. E que, havendo possibilidade de aprovação, que o Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros – NEAB/UFU custeasse o curso de inglês durante o intercâmbio.

Eu fundamentei minha solicitação de recurso, contestando e historicizando a interseccionalidade – apresentado em meu plano de pesquisa e estudos, e, naquele momento, a vida que contextualiza as oportunidades em que nos encontramos, nós estudantes afro-brasileiras. A trajetória que narro aqui é a realidade que nós, afro-americanos e indígenas, enfrentamos em países como Brasil e EUA ao longo da história. Sobre a minha suposta fragilidade com o inglês, indicada no resultado do exame, eu argumentei o quão sintomático era, pelas especificidades socioculturais que me identificam e localizam como uma candidata negra, de família de baixa renda, em que a lógica é trabalhar para sobreviver.

Ainda na adolescência, comecei a trabalhar para obter e dar a mim mesma as coisas que meus pais não podiam me dar. Além de ter que ‘me virar’ com as tarefas domésticas – repartida com as irmãs – como uma atividade naturalizada e inclusa no cotidiano das meninas adolescentes de periferia. Condições, estas, que não me traumatizaram, mas me favorecem (e desfavorecem qualquer indivíduo nas mesmas condições) pela impossibilitaram ter cursado um curso de idiomas. Porém, mesmo inserida em meios adversos, aproveitando-me das poucas oportunidades que me foram dadas, eu estudei sozinha o espanhol e tinha habilitação instrumental – A2 – que me habilita perfeitamente à leitura e compreensão oral, tanto é que por meio de tal habilitação pude ingressar em duas titulações de pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado).

Minha solicitação foi deferida pelo NEAB/UFU e o Programa de Desenvolvimento Acadêmico Abdias Nascimento oportunizou-me a realizar um ano de Visiting Scholar, como bolsista Capes, no Interdisciplinary Center for the Study of Global Change, na University of Minnesota, nos Estados Unidos. A experimentação teórica que eu fui buscar proporcionou-me novas leituras e releituras de Audre Lord, Ângela Davis, Alexis Gumbs, Bell Hooks, Elsa Dorlin, Hazel Carby, Kimberlé Crenshaw, Patrícia Hill Collins, Patrícia Williams. Essas leituras

foram fundamentais, porque estando em solo norte-americano eu pude vivenciá-las, o que me trouxe a inspiração e o impulso para provocar algumas categorias identitárias nas quais eu transito.

Talvez as teorias fossem suficientes para conceder o panorama que tenho hoje sobre alguns assuntos que envolvem as temáticas sobre raça, mas não tão evidentes como se tornaram ao vivenciar e compreender que Brasil e US viveram as experiências de escravidão e de abolição em períodos aproximados, e como esses processos funcionaram de modos diferentes nesses territórios, mas não tão distintos que possa ser visto a olho nu. Eu não fiz um estudo comparativo Brasil/EUA, sobre nenhum aspecto, pois são dois países que oferecem, em suas histórias, “imagens distorcidas um do outro” (STAM, 2008, p. 15). No entanto, os aspectos importantes que marcaram minha experiência no sanduíche são igualmente reveladoras de limites e dificuldades que estamos propensos a enfrentar durante esses processos de dissoluções de representações.

Desenvolvendo parte dessa discussão no intercâmbio, eu pude conhecer novas tendências feministas e dos movimentos antirracistas, e também experimentá-las, como foi vivenciar o “feminismo transnacional” – definido como uma perspectiva global de experiências de mulheres estrangeiras nos Estados Unidos, ligadas a alguns tipos de herança cultural comum – para a criação de uma rede para considerar as intersecções de nacionalidade – raça/etnia sexo, gênero, classe – nos contextos neocoloniais e neoimperialistas contemporâneos.

A temporada no Exterior igualmente proporcionou a internacionalização de parte dessa pesquisa, em decorrência de os estudos afrolatinoamericanos estarem vigorosos e visíveis nos Estados Unidos. Este estudo ganhou visibilidade por estarmos vivendo o início da “Década Internacional dos Afrodescendentes”, proclamado pelas Nações Unidas a partir da resolução 68/237, que define 2015 a 2024 como a Década Internacional para os Povos de Descendência Africana. A pesquisa também pode conceder à comunidade estrangeira a pertinência da discussão das múltiplas identidades da mulher negra nas Américas, como pude notar por meio da recepção dos eventos acadêmicos em que participei no Exterior.

Neste momento da pesquisa, tornei-me a cobaia de mim mesma – ainda que, desde o início, eu já soubesse que se eu pesquisava mulheres, eu pesquisava a mim mesma. Ao pesquisar o corpo no/do feminino como produção artística e de conhecimento, o estudo refletia parte da minha subjetividade., ou seja, os modos - e possíveis efeitos - e produção-constituição do objeto-sujeito. É legítimo pensar que cada uma de nós, em particular, tenha experimentado subjetividades diversas ao longo da vida. Estamos o tempo todo “sujeitos” ao desejável e ao indesejável (de infinitas formas), exatamente por sermos fruto de uma estratégia cultural, como salienta Sandra Jovchelovitch,

Pertencemos à uma cultura, à uma família, a um tempo histórico, e esta pertença configura o conhecimento que construímos desde o início. (...) O sujeito do conhecimento não apenas pertence a um contexto multidimensional, mas é também o sujeito de um corpo cuja realidade não pode ser descartada

(JOVCHELOVITCH, 2011, p. 91).

Durante o período de Estágio na University of Minnesota, a experiência do intercâmbio, nos Estados Unidos, igualmente se transformou parte intrínseca dessa pesquisa, na medida em que ao entrar num ambiente culturalmente novo e multicultural, deparei-me com códigos e condutas diferentes do meu, e o aprendizado acadêmico foi atravessado pelos saberes e práticas transculturais, e o conhecimento não foi só científico, mas sobre “eu mesma no mundo”, sendo possível enxergar as camadas representacionais de minha formação e as esferas subjetivas da minha constituição enquanto pesquisadora, performer e sujeito na/da história. Uma nova perspectiva existencial e analítica se colocou, a partir do momento em que comecei a vivenciar o doutorado internamente.

No segundo semestre de 2018, eu fui beber na fonte de um feminismo negro norte-americano, cuja sociedade que o elaborou viveu um modelo birracial, entre brancos e negros. Todas as pensadoras e pensadores brasileiros/as, como Lélia Gonzalez, Suely Carneiro, Renata Felino dos Santos e Rosana Paulino, reconhecem que os movimentos negros no EUA foram precursores e revolucionário, pois alcançaram o status de referência de “avanço, autonomia, inovação, diversidade” (GONZALEZ, 1988b, p.74). O reconhecimento das pensadoras do Norte das Américas se destaca em âmbito mundial, em diversas áreas, principalmente pelas amplas conquistas sociais e políticas impulsionadas pelos movimentos afrodescendentes, enquanto no Brasil os acontecimentos se deram de modo diferente.

O momento do intercâmbio acadêmico foi propício para problematizar sobre a descolonização do saber centrado no conhecimento eurocêntrico e norte-americano, com enfoque na simples necessidade de construção de operadores teóricos para (re)pensar a(s) categoria(s) política(s) que me compreendesse(m). Contudo, sem negar ou desfazer da importância dos estudos transdisciplinares e transculturais, entender como os discursos e sujeitos se articulam em outras sociedades e culturas. Por isso, o movimento de compreender certas questões levando em conta as referências tão pontuais como as norte-americanas.

Eu segui o percurso do norte de Minas Gerais, levando na bagagem também minha herança nordestina, da minha identidade de “afro-indígena”, aportando em Minneapolis, Estado de Minnesota, região Norte dos US, onde o próprio negro norte-americano é um recém-chegado. Neste uso político da categoria “Mulher negra”, como o sujeito do feminismo negro, e das consequências para a representatividade dos movimentos afro-brasileiros, foi constante a sensação de inadequação da minha própria identidade ao declarar-me negra dentro de uma noção brasileira, argumenta sobre tons de pele, e parecem definir uma dinâmica cultural e histórica de pertença identitária.

Meu primeiro impacto com essas premissas foi me questionar: Em um país de mestiços o mestiço é consentido como algo que não existe? Somos uma nação desapegada de “identidade”? e seríamos nós brasileiras/os nada mais que uma mistura de etnias – onde não nos sentimos

pertencentes a nenhuma delas? E eu, sendo uma brasileira negra, trazia questões e contradições sobre a minha própria identidade: Quais seriam as possíveis identidades femininas construídas num território de encontros e desencontros, voluntários e involuntários, que formaram a grande nação Brasileira? Qual seria a Identidade de uma nação, cujo racismo se assenta na cor da pele?

Das questões que se apresentavam, uma era a necessidade de atualizar e reelaborar o conceito interseccional/mulher negra – que existe enquanto implicação a partir de uma tonalidade impedida aos acessos que me são de direito. Como eu poderia assumir minha identidade negra, sem omitir a minha herança indígena? permitir que minha tonalidade clara tivesse apenas pudesse ser lida pelo viés da mistura violenta de brancos contra negros. Na medida em que eu entrava naquele ambiente culturalmente novo para mim, com diferentes códigos de conduta, costumes e um clima rigoroso, o ato de deslocar-me fora e dentro das nossas fronteiras me fornece um novo arcabouço para ler o mundo, com novos questionamentos e novas reflexões. E foi assim que o intercâmbio acadêmico, desenvolvido na referida instituição norte-americana de ensino superior, se transformou parte intrínseca dessa pesquisa.

Muitas vezes, deixamos de salientar as nossas subjetividades e particularidades da/na pesquisa e produzimos teorias que evaporam os saberes dos contextos locais dos sujeitos envolvidos, do período em que a pesquisa foi gestada, deixando nossas próprias produções acadêmicas repetitivas e isoladas. E sendo este estudo parte do meu corpo, da minha carne, do meu sanguíneo, da minha pele, do meu estado emocional, da minha capacidade intelectual, em constante movimento, mergulhei num processo de simbiose/metamorfose em que eu me debati muito com as teorias e me modifiquei junto com o objeto e a pesquisa. Se o poder que administra nossos dias, controlando a nossa vida primordialmente, faz do nosso corpo objeto e alvo do poder (FOUCAULT, 1986, 127), controlando nossos desejos, humor, nossa esperteza, escolhas, logo, era sobre o meu corpo, meus aprisionamentos e desejos colonizadores que os discursos se projetavam (e projetam).

***Negríndia* manobras de desobediência e de resistência: Tangenciando conceitos**

-Eu tenho cabelos cacheados e isso me faz menos negra?

Patrícia Giselia

No início de 2020, quando comecei efetivamente a escrever os resultados deste estudo, o primeiro semestre foi marcado por instabilidades com a chegada da pandemia do Covid-19 no Brasil. E subitamente, a população teve que modificar seus hábitos de vida, a se isolar socialmente, além de tantas outras medidas de prevenção. Nesse contexto de crise sanitária mundial, além da incerteza começar a fazer parte dos planos de milhões de pessoas ao redor do mundo, tivemos que convivemos com a naturalização de um grande número de mortes diárias, de pessoas próximas, amigos, conhecidos e familiares em decorrência da pandemia.

E as desigualdades que marcam a sociedade brasileira, e excluem a população negra, as minhas dificuldades foram mais evidenciadas neste período. Eu estava vivendo o árduo trabalho mental e emocional, e a angústia de decodificação de dois mundos, e dois tempos, o objetivo e o subjetivo, e foi quando eu recebi um diagnóstico de fadiga mental e um quadro depressivo. Eu fui tomada por uma desordem cognitiva que foi se intensificando ao ponto de ser acompanhada por desconfortos físicos e estados psíquicos alterados. Além dos transtornos emocionais, dores físicas e períodos de infecção por decorrência de problemas uterinos, me impossibilitaram, por pouco mais de dois anos, a redação final desta tese. Eu não conseguia organizar as minhas próprias ideias, especialmente ao que me refiro nesta parte da escrita, o que resultou igualmente em não conseguir cumprir os prazos estipulados até a qualificação.

No entanto, mesmo cercados dos desafios encontrados nesta parte do percurso, eu consegui retomar a escrita. Precisei ressignificar e reelaborar num nível de elaboração teórica menos ambicioso e mais subjetiva, conduzida pela produção intelectual da brasileira Lélia D’Almeida Gonzalez, historiadora e antropóloga afro-brasileira – cujas pesquisas são resultadas da imbricação da teoria, da prática e da experiência pessoal, o que faz da produção que a Lélia Gonzalez utiliza uma linguagem anárquica para os estilos acadêmicos. Recorrendo às gírias, dialetos da cultura africana, ela nomeou de dialeto “pretoguês”. Fiquei encorajada a jogar minhas próprias implicações na pesquisa, que se tornavam fundantes de uma maneira de enxergar o mundo.

E, contudo, nutrida pelo pensamento de Lélia Gonzalez, cujas ideias revolucionam os movimentos sociais contemporâneo, e que mais promete, eu passei a desinvestir na rigidez do processo de escrita, tomei fôlego, e passei a me ocupar em elaborar uma narrativa mais espontânea, como me vem, permitindo que as emoções afluíssem para que eu pudesse aproveitar do que vem à tona. Nesta busca quase solitária, foi entendido que a mestiçagem foi retirada da ordem do dia. E tal questão, no entanto, tem sido tratada marginalmente pelos estudiosos do *mainstream* afro-brasileiros e étnico-raciais. Ressalto que o mais preocupante deste cenário de estudos é a falta de tempo que os pesquisadores têm de problematizar as identidades brasileiras. Por que invisibilizar as experiências daqueles/as que são realmente multirraciais?

Eu já começava a me dar conta do que disse o sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall, de que “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (1999, p. 13). Nesse sentido, aos moldes que ensina Stuart Hall, as identidades precisam ser tratadas como: “pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós” (HALL, 2000, p. 112). Para Hall, na contemporaneidade as identidades nacionais estão esfaceladas e dando margem para outros processos identificatórios, igualmente transitórios. No entanto, a minha história silenciada é mais uma das milhares histórias de brasileiros/as que sabem pouco sobre os seus ancestrais. Sintoma que considero fruto dessa

colonização – ainda em curso no nosso território – cujas construções de narrativas fundadas no genocídio das populações indígenas, na mercantilização e escravização dos corpos negros.

O meu incômodo pessoal persistia em diversas ocasiões em que me debati com algumas teorias dos Estudos Afro-brasileiros e a falta de abertura nas/das reflexões de intelectuais negras sobre temas como a mestiçagem. Entretanto, minha contribuição não advém de uma perspectiva teórica, mas sim de uma pegada antológica, experimental, vivenciada na/da pesquisa, e que me levou a investir em um laboratório experimental, no mergulho e na (re)invenção de mim mesma, firmando a diferença no discurso e produzindo realidades experimentadas. Na minha concepção, alguns conceitos são segregadores, como por exemplo, as definições de preto ou negro, dadas por nós mesmos, pardos, pretos e negros. Isso me leva a crer que as fronteiras artificiais das identidades brasileiras criam uma escala de pertencimentos, de apropriações, de parentesco e (des)pertencimentos também.

Na epígrafe deste tópico, trago um questionamento que fiz durante um evento virtual do Grupo de Pesquisa - Grupo de Estudos Patrimônio e Cultura Afro-Brasileira – GEPCAfro, durante a conferência “A escola democrática não é o bastante, é preciso ser antirracista”, proferida pela professora doutora em Educação Alessandra Pio²³. Minha pergunta direcionada à conferencista foi enviada através do chat e que foi primeiramente lida por uma das apresentadoras do simpósio, na sequência respondida pela professora Alessandra Pio, da seguinte forma:

(...) Desculpe-me, eu não anotei o nome, a pessoa fala “eu tenho cabelos cacheados, isso me faz menos negra?” É muito fácil responder isso. Não te faz menos negra, mas te faz preta!? Não te faz preta! A gente precisa ter consciência do que é fenótipo no Brasil, né? A gente precisa conseguir compreender que o nosso racismo aqui não é de origem, como nos EUA, como na Europa. Nosso racismo aqui...como o texto do Iracy Nogueira é bem pequenininho e bem eficaz nesse sentido. Iracy Nogueira tem sobre racismo de origem e de marca, e ele fala dessa nossa separação a partir do fenótipo, e o nosso colonizador – que outra questão importantíssima para a gente trabalhar nosso estado de decolonização. A gente precisa tirar essa coisa que a gente internalizou de colonialidades, a gente dá muita importância que se aproxime do colonizador, seja o fenótipo, sejam as leituras que a academia gosta muito de se aproximar de leitura da Europa, da Alemanha, dos EUA (...) pode ser, vamos inventar aqui agora um argumento, pode ser um fenótipo acadêmico, um fenótipo epistêmico. O racismo epistêmico é isso. (...) a gente não tem menos e não tem mais. Somos todos negros. Só que quando falamos do racismo na escola a gente precisa pontuar quem sofre o racismo na escola. E se você tem a pele mais clara e cabelo cacheado você vai sofrer menos racismo na escola. Ou você vai sofrer um racismo que não vai impedir que você continue na escola (...) (o trecho foi registrado em vídeo por mim - arquivo pessoal).

A pesquisadora, após ser categórica em dizer “É muito fácil responder isso. Não te faz menos negra, mas te faz preta!? Não te faz preta!”, definindo que tem legitimidade de usar a

²³Doutora e Mestra em Educação /UFRJ-NYU (CAPES - Programa Abdias do Nascimento) - Pedagoga/UFF, Especialista em Administração Educacional/UCAM.

categoria identitária “preto/a”, ela esboça como de fato se estrutura o racismo no Brasil em diversos âmbitos. Meu questionamento trazia o incômodo não apenas da fala inicial da conferencista, mas de um sentimento de não pertencimento que me acompanhou muitas vezes durante o percurso de pesquisa e do uso da categoria “mulher negra”.

O que questiono é se podemos considerar que este acontecimento demonstra uma adoção e aplicabilidade da política colorista? quem dá o tom nos circuitos acadêmicos (e movimentos sociais negros)? A resposta da colega à minha indagação, é um sintoma da grande dificuldade que nós temos em falar sobre características afro-descendentes comuns compartilhadas no Brasil. Por formações políticas, pretos claros e retintos, não são tão diferentes. A intenção de trazer este enunciado da pesquisadora está, sobretudo, na tentativa de refletirmos juntos sobre as novas e mais complexas formas de identidade afro-brasileira que vem emergindo no Brasil. O sistema de classificação racial e de relações raciais no Brasil, é historicamente determinado e, por isso, reformula-se no dia a dia dessas relações. Precisamos falar disso, sem reivindicar a particularidade, a especificidade histórica de uma mesma identidade, e sem parecer estar exaltando a miscigenação enredada na contradição ou em explicações essencialistas.

Negro/a te sido uma palavra tanto usada separar o “nós” dos “brancos”, e para unir quem é negro, preto e quem é pardo— saberes nem sempre acessíveis aos brasileiros/as comuns. Os termos “Negro”, “Preto”, “não-branco” e “pessoas de cor”²⁴ são nomenclaturas úteis, mas com limitações, é o que quero dizer, porque qualquer uma delas remete muito com o sentido de cor, o que faz as pessoas ficarem confusas. Minha cútis não é retinta, tenho um dos tons de pele típicos da miscigenação brasileira, que tantas vezes foi utilizada para reafirmar o mito da democracia social. Como a minha identidade se constitui em uma só, num país de muitas encruzilhadas? Essa é uma das questões que problematiza a pesquisa em andamento, e os meus próprios processos identitários étnico-raciais, inserida numa noção de diáspora Africana cujas relações inter-raciais sofreram enormes tensões e pressões em território brasileiro.

Este evento, a mim, foi mais uma expressão do quão os escalonamentos fenotípicos estão presentes entre nós, igualmente, em espaços e diálogos libertários de negritude²⁵. E principalmente, minha questão trazia toda a inquietação gerada e vivida em diversas ocasiões durante a pesquisa, em que me deparei com a sensação de inadequação da minha própria

²⁴O termo pessoa de cor, às vezes abreviado *PoC* em inglês para designar *person of color*, é usado principalmente nos Estados Unidos para enfatizar experiências comuns de racismo institucional por pessoas que são birraciais, multirraciais e não são brancas o suficiente para se passarem descendentes da Europa, Oriente Médio ou Norte da África. A história revela que não é nova a ideia de se debruçar questões que tentam destituir negros claros da sua negritude? a reivindicação da identidade negra para/pela população parda fez parte das demandas reivindicada dentro do Movimento Negro Unificado em 1978, que fosse estruturada uma aproximação de pretos e pardos nos indicadores sociais brasileiros, unificando como categorias mesma de "não-brancos" ou negros. Esta abordagem como soma (pretos+pardos=negros) foi legitimada por ser lida como um fortalecimento da população parda como parte da campanha pelo "orgulho negro" CAMPOS, 2013; MNU, 1988; SILVA, 2001; SCHWARTZMAN, 2009. Buscando esta onipresença, em 2010, os “pardos” passaram a configurar uma grande parte da população negra do Brasil. IBGE, 2010.

²⁵ Negritude passou a ser um conceito dinâmico, o qual tem um caráter político, ideológico e cultural. No terreno político, negritude serve de subsídio para a ação do movimento negro organizado. No campo ideológico, negritude pode ser entendida como processo de aquisição de uma consciência racial. Já na esfera cultural, negritude é a tendência de valorização de toda manifestação cultural de matriz africana. DOMINGUES, 2005, p. 25-26.

identidade de “Mulher de cor”, a partir dos apontamentos feitos ao meu tom de pele e pelo grau de ondulação dos cachos dos meus cabelos. uma posição de poder da qual, ainda que o indivíduo se aproxime fenotipicamente das suas características, ainda não será parte dela. A reflexão que me centro, em linhas gerais, é que os negros de pele clara são negros, mas devem reconhecer seus privilégios. O ponto que me incomoda, de modo particular, na centralização de discursos a partir de um espectro da diferenciação entre claros e escuros, cacheados e crespos, nariz fino e nariz grosso e etc, em que os brasileiros de pele mais clara se beneficiam em detrimento dos negros de pele mais escura, é baseado em discursos e táticas eurocêntricas.

Enquanto pessoa implicada num conjunto de atravessamentos identitários – que me provocaram, a necessidade de elaborar um pensamento sobre si mesma, que reforce ainda mais os laços de solidariedade entre as lutas de negros e indígenas. De forma mais crucial, a inquietação de não conseguir narrar os resultados da pesquisa toda em primeira pessoa, colocando-me na mesma categoria étnica das artistas, cujas obras estão em apreciação no estudo. Eu penso, também, numa perspectiva que negro é índio e índio é negro, pois a própria nomenclatura “índio” – para designar os povos que já existiam no Brasil – vem carregado do peso colonial, que arrancaram os ancestrais africanos de suas terras e aqui os escravizaram e os desumanizaram.

Em busca de reparar uma visão eurocêntrica de denominar de “índios” os povos aborígenes pré-coloniais e povos originários do território brasileiro, tornou-se corrente entre pesquisadores tal nomenclatura. O problema da miscigenação pela sua construção voltada para glorificar e legitimar as nações europeias - como uma concessão de uma raça superior à uma inferior - os degenerados e subdesenvolvidos povos por eles colonizados (VIVEIROS DE CASTRO, 1986: 96-7, 682-6; REIS, 1999: 23-50; SCHWARCZ, 1993; SOUZA, 1986, p. 9; VARNHAGEN, 1975: 214-5). Minhas observações acerca da/sobre categorias étnico-raciais em vogas no Brasil, utilizadas para identificar quem é negro/a no país, advém de uma importante premissa enfática da pensadora brasileira Lélia Gonzalez, que destaca:

Quando se diz que o português construiu a mulata isso nos remete exatamente ao fato de ele ter instituído a raça negra como objeto a; e mulata é crioula, ou seja, negra nascida no Brasil, não importa as construções baseadas nos diferentes tons de peles. Isso aí tem mais a ver com as explicações do saber construído do que com o conhecimento (GONZALEZ, 224).

Penso em concordância com este cuidado apontado pela historiadora e filósofa Gonzales, a noção de “raça”, atualmente, é utilizada a despeito de alerta de não se utilizar o espectro biológico. Portanto, raça é um conceito histórico e já refutado por diversas correntes analíticas das ciências e saberes, no entanto, permanece o estudo pela construção cultural, política e histórica do tema. E ainda usamos dados e saberes para levantamentos e classificação por cor ou raça, já estão gastos e ultrapassados que ordena a vida social, como nos direciona Munanga:

Se na cabeça de um geneticista contemporâneo ou de um biólogo molecular a

raça não existe, no imaginário e na representação coletivos de diversas populações contemporâneas existem ainda raças fictícias e outras construídas a partir das diferenças fenotípicas como a cor da pele e outros critérios morfológicos. É a partir dessas raças fictícias ou ‘raças sociais’ que se reproduzem e se mantêm os racismos populares (2000, p. 22)

Do mesmo modo que o conceito de raça é questionado como representação social, hoje o conceito subsiste e opera em diferentes dimensões sociais. Lélia Gonzalez, como comprova sua formação acadêmica, desenvolveu suas ideias a partir da antropologia, da psicanálise, da história, da sociologia e da filosofia (RATTS; RIOS, 2010). E Ângela Davis, ícone da luta antirracista, durante suas recentes conferências realizadas no Brasil, frisou a importância da teórica brasileira Lélia Gonzalez para os estudos e o ativismo feministas. Ao lembrar que muito antes do conceito de interseccionalidade ser gestado nos EUA, Lélia Gonzalez já chamava a atenção para a complexa relação de raça, gênero e classe no Brasil, sobretudo dando a devida atenção à união de negros e indígenas²⁶ (DAVIS, 2018; 2018b; 2019). E Davis é quem diz:

A interseccionalidade não produz uma camisa-de-forças normativa para monitorar a investigação (...). Ao invés disso, encoraja a cada acadêmica feminista a se envolver criticamente com suas próprias hipóteses seguindo os interesses de uma investigação feminista reflexiva, crítica e responsável (DAVIS, 2008, p. 79).

Gonzalez, atenta para estas questões, desenvolveu categorias/conceitos de análises próprios dos/das/as aos negros/as brasileiros. E suas proposições são pertinentes, porque nos mostram como algumas teorias falham no Brasil quando fazemos o uso mecânico dos discursos teóricos importados de outras nações. Esta, entre outras anunciação de Lélia Gonzalez, são carregadas de experiências vividas na prática pela pensadora cuja biografia revela sua interação e circulação em diversos meios, entre mulheres e homens, entre negros, indígenas e brancos, entre Universidades e comunidades (RATTS; RIOS, 2010, p.69-71). Todo o seu percurso é legitimado nas diferenças que coexistiram no seu percurso acadêmico, que por exemplo, em que dialogou com o Candomblé, o movimento negro internacional e nacional. A meu ver, por ser autoral, e especialmente experimental em suas teorias, métodos e na narrativa, desenvolveu um pensamento sobre a formação social-cultural brasileira com a mesma relevância intelectual das interpretações do Brasil feitas por Sérgio Buarque de Hollanda e Gilberto Freyre.

No entanto, a teoria pujante de Lélia Gonzalez dedicada a estudar as décadas de 1940 e 50 se diferencia das teses dos demais pensadores pela originalidade e ousadia em revelar as complexidades e paradoxos da(s) identidade(s) brasileira(s). Como disse Lélia Gonzalez em um trecho que é de um depoimento publicado em 1988 sobre identidade negra no Brasil:

A gente não nasce negro, a gente se torna negro. É uma conquista dura, cruel e que se desenvolve pela vida da gente afora. Aí entra a questão da identidade que você vai construindo. Essa identidade negra não é uma coisa pronta, acabada. Então, para mim, uma pessoa negra que tem consciência de sua negritude está na luta contra o racismo. As outras são mulatas, marrons, pardos etc (1988).

²⁶ 2018, 32’00’’; 2018b, 25’30’’.

No Brasil, a população faz muita confusão identitária. Não saber que é negro é algo legítimo, como já salientou Gonzalez, e a conscientização de negros e negras se dá ao longo de sua existência, quando ocorre. Muitas vezes, essa “autoidentificação” pode se dar por uma experiência radical. Ou seja, não há como se identificar com uma identidade étnica a qual a nossa cultura e educação insistem em nos ensinar a renegar. Para além deste enunciado, a vivência de Gonzalez, que empondera este debate em vários quesitos e que neste ponto traz mais uma vez a questão, a consciência de ser negro, para que o sujeito circunscreva no(s) projeto(s) político(s), parece ter sido um dos desafios dos Estudos Afro-brasileiros e os Estudos Interculturais. Enegrecer-se, como salientou Gonzalez, é um passo a passo, por isso, reflexões e críticas às narrativas em que o sujeito negro aparece portando apenas o caráter de subjugado.

É preciso problematizar a naturalidade de alguns discursos que vigoram na/da academia, o modo como vem se apoiando numa política identitária que leva em conta muitos aspectos, socioculturais, contextos coletivos e individuais, no entanto, obedecem mesmo aos escalonamentos fenotípicos – características físicas, como pelas escalas de medidas do tom de pele, pela espessura de boca e nariz e pela textura dos cabelos – para dizer quem é negro assentado na observação. Conceitos e tabus, como o de raça, operam no campo dos Estudos Afro-brasileiros. Refiro-me às definições fenotípicas porque são levadas em conta em diversos âmbitos e muito se inclinam a um dos domínios de definição de negritude, de sujeição de uns sobre os outros, para explicar a enorme crueldade a que homens e mulheres, negros e indígenas, foram submetidos num mesmo território por colonizadores europeus.

Com base neste debate, faço um esforço para identificar minimamente qual é a importância relativa dos fenótipos e dos subgrupos dos quais morenos, mulatos fazem parte? Pensar historicamente as identidades nacionais seria apenas diagnosticar a sua performatividade ao longo dos tempos? Em um país em que o tom de pele esteja intrínseco às pertenças étnicas oficiais, como por exemplo, na esfera acadêmica, expresse no uso e nos abusos de em busca de unidade na/da luta antirracista e quer que mais pessoas se conscientize de sua negritude. o que faz parte da luta, no entanto, torna-se segregador quando um sujeito negro não possa ser reconhecer por sua identidade em detrimento ao seu tom de pele. Assim, entendo que, ainda que forjadas como categorias política e coletivas, em sua maioria, e no caso do Brasil, numa perspectiva cultura e ancestral, indígenas e negros deveriam estar unidos e reclamando por identidade(s) brasileira (s) não fundada no fenótipo.

Quero enfatizar que, opondo-me ao racismo, sexismo e outros discursos de discriminação e classificação de grupos ou sujeitos de maneiras cruéis, eu não desejo e idealizo uma humanidade dividida em grupos sociais, mas como sujeitos autônomos que desafiam a veemência das categorizações, os adestramentos e todas as violência que os acometem. Assim, entendo que muitas vezes os Estudos Afro-brasileiros desprendem muita energia debatendo e defendendo noções depreciativas, que não são o foco aqui, mas são discursos que excluem mais

do que incluem, como os debates de “afro-conveniência” ²⁷, “palmitagem”, hoje, seja considerado exclusivamente como uma construção sócio-histórica, entendo que categorizações de raça também o são.

É preciso identificar os/as afro-brasileiros/as como mestiço, pois tentar homogeneizar quem é e pode ser negro e suas escolhas políticas é expressão do racismo contra nós mesmos, raça como realidade biológica não existe nem pra eles e nem pra nós. Enquadrar-se negro ou branco no Brasil é uma arbitrariedade sem fim. Por isso o incomodo pessoal me pôs a refletir acerca de uma categoria a Afro-brasilidade, lugar discursivo em que o pretense branco possa assumir sua mestiçagem, e o negro não duvide da sua afrodescendência. De modo semelhante, as construções históricas que fundam as nacionalidades brasileiras são marcadas pelos genocídios das populações indígenas, na mercantilização e escravização dos corpos negros. Logo, há de não se esquecer dos bons encontros entre negros e povos originários – sobretudo, pela perspectiva de lutas, afetos e de misturas étnicas.

Antes de adentrar nas questões de mestiçagem, busco um aspecto que talvez nos distancie ou nos aproxime de uma identidade mais mestiça. Trata-se de conceitos que importamos sem as devidas equações, tomamos como base e nos esquecemos de exercer a criatividade, investigar e transcender fronteiras. Nos EUA, de onde vem as primeiras reflexões do colorismo, que baseado em sua própria sociedade marcadamente e expressivamente composta de uma maioria de sujeitos negros retintos e brancos, com poucas variações nos subtons. No mesmo contexto em que as nações mundiais já aboliram a escravatura e os negros libertos em sociedade, os Estados Unidos foi o primeiro país a constituir-se como um Estado de direito e a justificar a desigualdade dos indivíduos, enquanto o Brasil, como sabemos, foi o último país de todo o continente americano a abolir o trabalho escravo, e pela abolição não ter sido acompanhada de políticas públicas que promovessem a integração afrodescendente na sociedade.

A poeta norte-americana Alice Walker, no ensaio “If the present looks like the past, whats does the future looks like” (1982), originalmente publicado no livro “In Search of ours Mother’s Gardens”, aborda a inserção do negro/a de pele clara na sociedade estadunidense, e a observar que tais sujeitos gozam do “privilégio de pele clara” são mais aceitos pois estariam mais próximos dos brancos. Como pude notar, ainda que na sociedade norte-americana os/as negros/as de pele mais claras são mais tolerados, elas/eles não são considerada/os “branca/os”.

²⁷Afroconveniência tem sido compreendida como casos de oportunismo e de falsidade ideológica por parte de sujeitos supostamente brancos se passar por negra para receber um benefício. A partir das políticas de cotas presente em algumas Universidades federais brasileiras, o registro de estudantes que acessaram por meio de fraudes no regimento ao se autodeclarar como critério de identificação de candidatas/os negras/os trouxe o tema em pauta. Todavia, o termo tem permeia os concursos públicos, nos Três Poderes, como registrado em 2020, mais de 40 mil candidatos a prefeito, vice-prefeito e vereador mudaram a raça em relação à autodeclaração que fizeram nas eleições de 2016. Outro aspecto desta discussão tem recaído na mídia e na chama “apropriação cultural” de sujeitos não-negros terem gostos ou praticarem o candomblé, o rap, o samba ou outra manifestação cultural afro-brasileira. Ver também https://cultura.uol.com.br/noticias/13763_40-mil-candidatos-mudaram-a-raca-autodeclarada-nas-eleicoes-de-2020-d-enuncias-citam-afroconveniencia.html acesso em julho de 2021.

Esses sujeitos são reconhecidos como afro-americanos pela sociedade.

O colorismo de lá, obviamente, não poderia cobrir o colorismo tupiniquim, a exemplo das históricas comunidades alternativas que comportavam em maioria mestiços, como a Palmares (1597-1694)²⁸, o maior quilombo que existiu na América Latina e a Canudos (1896 e 1897)²⁹, ambas no nordeste do Brasil. Intuitivamente, podemos pensar não terem sido as únicas tentativas de sociedades livres.

O colorismo num país de mestiço é, nesse aspecto, um tipo de discriminação essencialista porque continua a aproximar a existência do mestiço tendo como único destino as práticas de branqueamento, além de auxiliar na subdivisão das sexualidades das negras hipersexualizadas e as que não merecem ser desejadas. Não podemos fazer vista grossa à mestiçagem pelos aspectos malsucedidos –, embora seja legítimo afirmar que desde a invasão, dominação e ocupação violenta e permanência dos europeus em terras brasileiras, as misturas étnicas e culturais não se deram sem conflitos.

Ademais, a ideia de um Brasil sem indígenas vem sendo continuamente reproduzindo discursos políticos e intelectuais dos últimos anos no país. E penso “afro-brasileira” como espectro fugidio, capaz de embaralhar e diluir as definições de uma única identidade, num país no entanto capaz de ler, categorizar, de extensões geográficas continentais, multiétnico, com diversidades culturais. Esses ecos da (des)construção de uma nacionalidade brasileira leva-nos a desapegar de umas, e de outras não. Da mesma forma em que dentro das premissas do colorismo não se pode considerar o mestiço seja um branco. Quando chamo de colorismo às avessas, estou me referindo é ao fato de que o Brasil é um país de maioria de mestiços, sendo eles indígenas, negros, “mulatos”, “morenos”, caboclo etc., além dos diferentes níveis de compreensão pela população acerca da própria identidade.

Por isso, trazer a reflexão é uma proposta de investigar, um diálogo pois, como na cultura brasileira a classificação e o racismo se dão pela cor da pele, trazer a coexistência desses tons e como eles (co)existem nas diversas extensões territoriais brasileiras, e as realidades desse povo são localizáveis em zonas de escalas miseráveis que existem no país. Vejo indígenas brasileiros e afro-brasileiros como categorias identitárias muito próximas e históricas. São povos que lutam e muito se assemelham na condição de sujeitos que compartilham de ancestralidades que foram colonizadas e subalternizadas. E que, na sociedade atual, têm demandas, lutas e conquistas sociais muito parecidas.

²⁸ Liderados por grandes líderes, entre eles os mais citados Ganga Zumba e Zumbi, ajudaram no processo de organização de um quilombo está localizado na zona da mata do estado de Alagoas, e que possuía estrutura de poder, de administração e de trabalho próprios para a sua população de ex-escravos, mestiços e que chegou cerca de 20 mil habitantes até o ano de sua destruição.

²⁹ Liderado por Antônio Conselheiro, a “Guerra de Canudos” ocorrida entre 1896 e 1897, conflito entre Canudos e a República descrito por Euclides da Cunha no livro “Os Sertões”, publicado em 1902, e que terminou com a destruição do povoado de Canudos, no sertão da Bahia. O arraial de Canudos constituiu um registro de um dos maiores movimentos de resistência à opressão dos grandes proprietários rurais. Os sertanejos que se uniram em Canudos, em maioria mestiços e pobres, viam na liderança messiânica de Antônio Conselheiro, a edificação de uma “terra prometida”. CASCUDO, L. Dicionário; CHAVES, E. Nina (v. 8, p. 29-37); CUNHA, E. Sertões; FURRET, F. Vendéia; SILVA, R. Antônio Conselheiro; WALNICE, N. Sertões.

Refiro-me a negros de África e aos negros do território brasileiro, os indígenas, que além de terem em comum suas ancestralidades de serem povos originários (um em seu território, e o outro arrancado do seu território e também escravizados e colonizados nas Américas). Faço uma reflexão sobre as categorias raciais, da mestiçagem e da classificação de cor no Brasil. Apropriando-me da discussão que já fazia Lélia Gonzalez sobre a necessidade de pensar as identidade(s) brasileira(s) a partir da *amefricanidade*, cunhada por ela, para designar as nossas experiências afro-brasileiras, sobretudo a partir da experiência de mulheres negras em solidariedade aos homens negros, e os povos indígenas do Brasil contra a dominação colonial, que de acordo com Lélia "floresceu e se estruturou no decorrer dos séculos que marcaram a nossa presença no continente" (1988a, p. 79).

O sujeito afrolatinoamericano de Lélia Gonzalez, nos estudos feministas da diáspora africana, é fundamental para pensar a presença dos Africanos nas Américas, do mesmo modo que nos desperta a pensar - os povos que nesse território já habitavam. Como aponta o pensamento de Lélia Gonzalez, a africalitinamericana não é uma proposta fechada em si, mas pretende atravessar as fronteiras construídas e desenvolver estruturas que sejam simultaneamente intersubjetivas, comparativas, e relacional, ainda que historicamente específico e fundamentado a partir do território.

A minha inquietação enquanto “mulher negra latina”, experimentando essa identidade nos espaços em que transitei, e eu defendo as Africa(s) mestiça(s), é perceber que nos EUA a denominação “mulher negra” – como categoria identidade política – vestia-me em algumas situações, enquanto em outras o termo não me cabia – igualmente, mas de modos diferente, ocorrem em espaços que transitei no Brasil. Apropriando-me da discussão que já fazia Lélia Gonzalez, elaborada por ela já na década de 1980, e que segue timidamente problematizada nos trabalhos de hoje. Dizia ela – após experimentar as teorias do afrocentrismo:

A África é um barato muito diferente do que a gente imagina, diferente, principalmente, do que os negros americanos imaginam. Uma das coisas que eu chegava dando porrada em cima deles é isso: a África de vocês é sonho, não existe. Nós aqui, no Brasil, temos uma África conosco, no nosso cotidiano. Nos nossos sambas, na estrutura de um candomblé, da macumba... (1980, s/p).

Por meio da vivência desta pesquisa, eu pude perceber que os movimentos afrolatinoamericanos têm se constituído em vários âmbitos e trazido questões diversas. O que é pontual nesta questão afrolatinoamericana, a partir das propostas da historiadora Gonzalez, uma inspiração para algumas correntes feministas hoje, é que de fato o Brasil pode aprender, mas sobretudo, ensinar aos Estados Unidos a história de um feminismo negro brasileiro³⁰.

E que de lá pra cá temos um movimento mais extenso do que nos tempos de Lélia Gonzalez, mas a questão que permanece é que nós brasileiros/as passamos por processos diversos que nos teimam a questionar nossas identidades. Por isso, faço uma provocação que

³⁰ 2018b. 33:00; 36:36.

parece pergunta de criança, mas quem dentre nós – brasileiros – saberíamos responder: “Quem são os afro-brasileiros”, ou como queira, “quem são os brasileiros?” Quando falamos afro-brasileiro, é bem óbvio perceber que afro – vem de descendência de África, sendo assim, quem seriam os brasileiros nessa mistura de raças? Quem seriam os descendentes dos povos originários? Todos os nascidos em terras brasileiras? O que está em jogo nas questões que insisto é acima de tudo saber a que mundo social efetivamente eu pertenço, o que também me leva a crer que as fronteiras artificiais criadas das/nas identidades brasileiras criam uma escala de pertencimentos, de apropriações, de parentesco e (des)pertencimentos também.

Como era central no pensamento de Gonzalez, o Brasil precisava ser refletido por sua diversidade étnica, cultural, e sobretudo por ser territorialmente continental. Ou seja, culturalmente e historicamente, o Brasil era como uma África. Foi Gonzalez quem definiu como uma das representações possíveis de brasilidades é:

O nosso herói nacional foi liquidado pela traição das forças colonialistas. O grande líder do primeiro estado livre de todas as américas, coisa que não se ensina nas escolas para as nossas crianças. E quando eu falo de nossas crianças, estou falando das crianças negras, brancas e amarelas que não sabem que o primeiro Estado livre de todo o continente americano surgiu no Brasil e foi criado pelos negros que resistiram à escravidão e se dirigiram para o sul da capitania de Pernambuco, atual estado de Alagoas, a fim de criar uma sociedade livre e igualitária. Uma sociedade alternativa, onde negros e brancos viviam com maior respeito, proprietários da terra e senhores do produto de seu trabalho. Palmares é um exemplo livre e físico de uma nacionalidade brasileira, uma nacionalidade que está por se constituir. Nacionalidade está em que negros, brancos e índios lutam para que este país se transforme efetivamente numa democracia” (GONZALEZ. Vídeo A marcha negra, 1998).

Gonzalez, em seu pensamento libertário, ao enfatizar a participação do líder Palmares na edificação a primeira “sociedade livre e igualitária”, que se tornou o quilombo de Alagoas, não se alonga para salientar as origens de Palmares em torno de um aldeamento dos Xukuru-Kariri que habitam a localidade, em finais do século XVIII (ANTUNES, 1973; SOARES; SILVA, 2018). Outra questão de suma importância neste enunciado, ao referendar as crianças negras, brancas, amarelas – e que comungo de igual maneira, que muita coisa se resolve com cultura e educação antirracistas num modo de encontro em que a cor não é o que se destaca, mas os objetivos de convivências libertárias. Uma sociedade saudável para todos é uma sociedade antirracista, e essa é uma perspectiva que deva permear todas as esferas da nação, para um convívio respeitoso.

Não que Gonzalez ignore o Estado alternativo que as nações indígenas viviam nas terras brasileiras, antes dela e seus povos serem barbaramente colonizados. As sociedades indígenas brasileiras já gozaram de práticas comunitárias sustentáveis, mas o que me é pontual neste recorte de Gonzalez são as condições que este enunciado, igualmente, ilumina para o debate não dos elos perdidos, mas pelas múltiplas combinações que sugerem a(s) identidade(s) brasileira (s). Os/as brasileiros/as, enquanto Identidade(s) Nacionais, tem raízes profundas e profícuas a partir da extensão continental do território Nacional.

Nesta sintonia, a música *Brasis* (2019)³¹, da artista brasileira Elza Soares, que destaco apenas o refrão que diz: “Brasil do ouro/Brasil da prata/É negro, é branco, é nissei/É verde, é índio peladão/É mameluco, é cafuzo/É confusão”. A canção é uma representação moderna da tentativa das etnias que hoje compõem o imaginário brasileiro acerca de sua identidade. A música da Elza Soares foi composta no momento atual do Brasil, em que a cantora negra faz uma menção ao acontecimento ocorrido num show de calouros na Rádio Tupi em 1953. O apresentador do programa, o compositor Ary Barroso, diante da performance de Elza, faz a pergunta: “De que planeta você veio, minha filha?”, e Elza, aos 13 anos de idade, responde: “Do mesmo planeta que você, seu Ary. Do planeta Fome”. *Planeta fome* é um disco do nosso tempo para os novos tempos. “Brasis” é uma das canções autorais de Elza Soares, gravada aos 82 anos, e trata das dualidades: belezas e desigualdades brasileiras. Elza retrata a exuberância da nação, as pluriculturalidades do povo, e levanta, além de outras questões históricas, a pertinência de se notar e refletir sobre a mestiçagem no Brasil.



Afinal, os questionamentos sobre a mestiçagem estariam também conectados com o que o antropólogo Darcy Ribeiro dizia sobre afro-brasileiros e dos brasilíndios? Darcy Ribeiro, meu conterrâneo montes-clarense, foi um intelectual mais dedicado aos estudos indígenas do que aos afro-brasileiros, e em muitas teses enfatiza que os/as brasileiros/as, dentro deste emaranhado que é a formação da identidade nacional, em qualquer uma de suas gerações – em maior e menor grau – seriam descendentes diretos dos chamados “brasilíndios”, que na sua concepção é:

O primeiro brasileiro consciente de si foi, talvez, o mameluco, esse brasilíndio mestiço na carne e no espírito, que não podendo identificar-se com os que foram seus ancestrais americanos – que ele desprezava -, nem com os europeus – que o desprezavam -, e sendo objeto de mofa dos reinóis e dos luso-nativos, via-se condenado à pretensão de ser o que não era nem existia: o brasileiro” (Ribeiro, 1995, p. 128)

Darcy Ribeiro se dedicou a responder diversas questões para compreender a América Latina e o subdesenvolvimento do Brasil. Como vemos neste enunciado de Ribeiro, para o levantamento de suas teses faz uma abordagem da formação étnica a partir de seus estudos sobre os crioulos do litoral, os caipiras do sudeste e do centro do Brasil, os sertanejos nordestinos, os caboclos da Amazônia, os gaúchos das campanhas sulinas, e a concluir sobre a preponderância das sociedades indígenas, sobretudo, das mulheres indígenas, no processo de formação da família brasileira (RIBEIRO, 1995; BATISTA, 2010, 2012).

³¹Neste QR code você pode ouvir a música *Brasis* disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cQJ9qx4s434> acesso em julho de 2022. A canção é uma das por 12 faixas do *Planeta Fome*, o 34º álbum da carreira de Elza Soares, lançado em setembro de 2019, através das plataformas digitais. Com ilustração da cartunista Laerte, que remete a arte da capa ao título do disco. Leia mais em: <https://whiplash.net/materias/cds/309647.html> <https://www.vozdascomunidades.com.br/colunas/artigo/elza-soares-e-o-planeta-fome/> acesso em agosto de 2021. Leia mais em: <https://claudia.abril.com.br/cultura/planeta-fome-a-historia-surreal-por-tras-do-novo-album-de-elza-soares/> acesso em agosto de 2021. <http://www2.uol.com.br/uptodate/elzasoes/port8.html> acesso em agosto de 2021.

Na obra *O Povo Brasileiro – A formação e o sentido do Brasil* (1995), para entender questões como “Por que o Brasil não deu certo?”, o indigenista Ribeiro, por meio de elementos teóricos construídos por ele, por meio de suas experiências como etnólogo, propôs uma reelaboração da teoria da civilização que primordialmente não fosse importada. Darcy Ribeiro concebe e defende que *brasilíndios* (mamelucos) seriam os primeiros brasileiros, não como a identificação de uma recente identidade, mas pela ausência de uma identidade. De modo que de “ninguendade”, definição de Ribeiro, seja igualmente compartilhado com os afro-brasileiros:

O *brasilíndio* como o afro-brasileiro existiam numa terra de ninguém, etnicamente falando, e é a partir dessa carência essencial, para livrar-se da *ninguendade* de não-índios, não-europeus e não-negros, que eles se vêem forçados a criar a sua própria identidade étnica: a brasileira (RIBEIRO, 1995: 131)

A partir da perspectiva da mestiçagem, Ribeiro defende a tese de que o Brasil era detentor de um “povo novo”, ainda que adormecido para isso, e impedidos de sê-lo, quando diz:

Nós, brasileiros (...) somos um povo em ser impedido de sê-lo. Um povo mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi um crime ou pecado. Nela fomos feitos e ainda continuamos nos fazendo. Essa massa de nativos oriundos da mestiçagem viveu por séculos sem consciência de si, afundada na *ninguendade*. Assim foi até se definir como uma nova identidade étnico-nacional, a de brasileiros. Um povo, até hoje, em ser, na dura busca de seu destino. Olhando-os, ouvindo-os, é fácil perceber que são, de fato, uma nova romanidade, uma romanidade tardia mas melhor, porque lavada em sangue índio e sangue negro (1995, p. 453).

Para Ribeiro, a *miscigenação* é um fator óbvio para a diversidade social e cultural que caracteriza o país. Na maioria da produção intelectual de Ribeiro, a fusão biológica e cultural brasileira, na perspectiva de Darcy Ribeiro, resolveria parte da charada que envolve as identidades brasileiras (BATISTA, 2012). Na obra *Mestiço é que é bom* (1997b)³², livro biográfico, que se baseia numa entrevista dada por Darcy Ribeiro, sobre diversos temas, mas o que nomeia a obra é justamente a crença que o pensador conservava sobre as Identidades brasileiras e suas potencialidades.

Pensar a(s) África(s) brasileira(s) é trazer para o centro do debate a nacionalidade brasileira. E para se pensar nas nuances de identidade(s) brasileira(s), criando uma ligação “possível” com a África, obviamente sem perder nossa filiação e irmandade com a África, mas a necessidade de entender e cuidarmos da nossa África interna - continental e *miscigenada*. O que fizemos com o negro da terra? Numa tentativa de catalogar as resultantes das mestiçagens no Brasil, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) classifica os brasileiros em quatro raças: Branco, Negro, Amarelo e Indígena. Os negros são subdivididos em Pretos e Pardos.

Não pensando sobre um único prisma, a partir da perspectiva de violência cometida pelos brancos – mas centrada na histórica união de negros e índio – desde as longas e sangrentas

³² Obra é uma compilação de uma entrevista dada por Ribeiro, em dia 12 de outubro de 1995, no escritório de Oscar Niemeyer, se reuniram Antonio Callado, Antonio Houaiss, Eric Nepomuceno, Ferreira Gullar, Zelito Viana, Zuenir Ventura e o editor Renato Guimarães.

lutas que se travaram no Brasil colonial. Sobre o que ronda a minha identidade, não me restam dúvidas que meus ancestrais têm forte evidências da nação gestada na resistência indígena secular e na luta dos negros contra a escravidão, os mesmos que criaram zonas de resistências para a reconstituição de sua vida em liberdade, como os quilombos, as aldeias de caboclos.

Acerca da mestiçagem, Certeau pontua algo que a mim é salutar. Nas palavras do filósofo: “A mestiçagem, primeiramente como fruto de violências sexuais aos corpos de mulheres negras, de práticas de eugenia é uma realidade. Talvez seja o lugar da história estilhaçada que se desdobra e precisa ser remontada como quebra-cabeças”. A metáfora do quebra-cabeças usada por Certeau, tomada aqui por empréstimo, serve de ferramenta onde se pode desenvolver metodologia(s) facilitadora(s) na (des)construção da(s) identificação Identidade(s) brasileira(s). Como afirmam os estudiosos dos jogos, e que se incluem o quebra-cabeças, podem ser difíceis e prazerosos (ALMEIDA, 1994; HUINZINGA, 2001).

A reflexão que faço é que, neste tipo de tabuleiro, como o jogo da árvore genealógica ou a busca pela identidade perdida, as peças têm autenticidades em seus tamanhos e formas, e consiste em combinar essas diferentes peças para com elas desvendar os ancestrais esquecidos pelos brasileiros. No entanto, não requer que o sujeito seja um jogador magistral, mas é preciso saber operar algumas conexões durante esta jornada, no qual os “significados são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim” (HALL, 2009, p. 330).

Portanto, neste tipo de quebra-cabeça identitário, não nos dará uma imagem nítida, definida e inerte, refletir a partir dos ensinamentos de Hall sobre identidade, o que sugere-me pensar que, investigá-la é se deparar com imagens intuitivas, movediças e provisórias. Ainda que a recuperação seja performática, em que o quebra-cabeça esteja mais para um mosaico, a identidade problematizada cria identidades próprias para o seu contexto funcional em que o sujeito está inserido. Portanto, penso ser fundamental ter persistência nos processos de montagem, e saber que inevitavelmente pode-se contar com o reforçar de times de familiares, amigos, vizinhos, além do próprio jogador ter que cartografar as noções geográficas, espaciais, emocionais e por todas as dimensões que a sua própria história órbita. Por isso, para encaixar as lacunas entre a minha identidade e as histórias oficiais contadas, eu tive que exercitar a intuição, a imaginação e os jogos com a memória. Estas premissas reforçaram minha inquietação pela problematização e ampliação da noção/categoria “mulher negra”.

E imbuída de investir em um laboratório experimental, mergulho em minha intimidade tecendo o fio de uma possível identidade étnica, que neste faz-se importante à medida que me permite registrar uma das complexas tramas que compõem as histórias das identidades nacionais brasileiras. No entanto, como as peças e pistas que me propus a seguir foi justamente porque não as achei prontas, e entendo que grande parte da população brasileira não demonstra tanto interesse em trabalho de quebra-cabeça da identidade. Então, àqueles/as que se inquietam deva

fazer por si.

A busca pessoal por uma categoria identitária que me contemplasse dentro do contexto em que eu estou inserida, enquanto uma brasileira que carrega não só a herança ancestral, genética e cultural dos negros e negras – das mais diversas nações africanas que aqui foram escravizados, e igualmente, herdeira dos negros da terra que compunha os inúmeros povos indígenas que já habitavam em terras brasileiras, e cuja história da escravização do seu povo vem sendo escrita. Tomei como peças para montar meu quebra-cabeça os espaços em que descendem meus ancestrais e que transitei tomando como base: A região de nascimento dos meus pais e irmão, a minha região natal e as terras dos pataxó, local em todas as minhas visitas me possibilitou que eu exercesse minha porção indígena.

Apesar de ter nascido em Montes Claros /MG, sou a caçula, a oitava filha de uma família de nordestinos semianalfabetos, retirantes, sem-terra, que migrou para Minas Gerais durante a seca de 1970 que assolava o nordeste brasileiro. Dos meus sete irmãos, apenas eu e minha irmã mais velha seguimos carreira acadêmica. Geralda Lima Batista, minha mãe e seis dos meus sete irmãos, nasceram em Cachoeira dos Índios-PB, uma região de remanescentes dos índios Kariri – que habitaram o Nordeste brasileiro até a segunda metade do século XIX, além dos registros históricos que evidenciam as mobilidades desse povo que o fizeram migrar para outras partes do território brasileiro³³.

Tudo que eu sabia sobre ancestralidade e origem familiar nordestina vinha dos meus pais e de Josefa Brás da Silva, minha avó paterna, cearense que migrou para Minas Gerais junto com meus pais na década de 1970. Apesar das fortes características fenotípicas de afrodescendentes - que atribuo a minha família paterna - e que as informações ligadas a essa ancestralidade foi se silenciando na memória dos mais velhos, e chegando na geração minha e dos meus irmãos sem nenhum registro possível sobre nosso passado étnico. O tronco indígena, igualmente Kariri, no entanto, resistiu mais ao tempo, às reminiscências e às espacialidades.

Minha mãe nos revelou muito do pouco que lhe foi passado sobre os seus antepassados. Das muitas histórias contadas pelos seus pais, era notório que a eles, essas memórias não estavam ligadas a um grupo indígenas, mas uma comunidade fortemente marcada por grupos originários. Conheci meu avô pelas reminiscências de minha mãe, que relatava que seu pai era muito procurado naquela região nordestina para com suas orações afastar as doenças das lavouras, dos animais e todos os tipos de pragas que assolavam as propriedades rurais daquele lugar. Estas são passagens marcantes e que eu as codifico como prática indígenas, estando por exemplo, as vivências de rezadeiro/benzedeiro³⁴ do meu avô.

³³Os índios Kariri habitaram o território do Sul da Capitania, em regiões conhecidas hoje como as cidades de Crato, Missão Velha, Barbalha, Barra do Jardim - atual Jardim, São Pedro - atual Caririaçu, Santanópolis - atual Santana do Cariri, Brejo da Barbosa - atual Brejo Santo, Milagres e Porteiras, cujos territórios mantêm referências e nomenclatura desses nativos. FERRARI, 1957; MONTEIRO, 1994.

³⁴A prática popular de cura recorre a uma linguagem versada por palavras mágica-religiosas, tanto oral quanto gestual, com o objetivo de curar o físico, o espiritual e o emocional. GOMES, PEREIRA, 1989, 13.

Assim como descrevia minha mãe sobre minha avó, reconheço em suas práticas próxima a dos antigos mentores que atuavam nas comunidades como um detentor de saberes especiais e, apesar de se apresentarem sempre em nome de uma religião, não se configura como sendo de uma espiritualidade de uma única matriz. No entanto, a ciência popular nordestina, indiscutivelmente relacionada às culturas indígenas e afrodescendentes é um forte e mais expressivo vínculo familiar que minha família conserva em memória. Como afirmam especialistas do tema, a benzeção é uma especialidade feminina, por isso, segunda a minha mãe o desejo do meu avô era transferir aquele conhecimento e as preces para ela antes do seu desencarne. justamente, por haver nessas reminiscências de minha mãe elementos constitutivos da escolha dela por uma visão católica cristã sobre a vida e a própria história.

À mim, esta história é mais uma peça dos mosaicos culturais brasileiros sobre as origens ancestrais da minha família estão num trecho territorial nordestino, onde a presença indígena foi muito vivida, ainda que sob forte repressão. A região do Araripe, no Ceará, é outra cultura fundada a partir dos povos Kariri, e que cobre igualmente, Juazeiro/CE, cidade natal em que nasceu meu pai, Celestino Batista do Nascimento e sua família. Como denominam alguns estudiosos, a grande nação Cariri assume referências tais como kariri Cearense (kariri novos), ao lado do kariri paraibano (kariri velhos). Eu, enquanto rebento, faço a ruptura com essa identidade pregressa dos meus pais e dos meus sete irmãos – de pai e mãe, porque nascida no sudeste e assentada no sudeste do país, poupou-me, minimamente de mais uma estima brasileira, a de ser “nortista”, “nordestina”, “paraíba” e “baiana”.

Montes Claros, minha cidade natal, cuja versão “oficial” da sua história é contada, em benefício de uma sociedade – por pressuposto – os fundadores do Norte de Minas Gerais. Enquanto, os Kariri – povos invisibilizados pela história oficial – e que migraram do nordeste (região dos meus pais) para serem construtores do mesmo lugar em que eu nasci. Eu considero, por especulação – considerando que todo o território brasileiro é terra indígena, considero que Montes Claros não seja menos Kariri que a região de onde vieram meus pais (SOBRINHO, 1939, p. 224).

Os Kariri lideraram uma confederação com integrantes de várias nações indígenas para expulsar os colonizadores luso-brasileiros do território do Sul da Bahia ao Maranhão, correspondente hoje aos sertões nordestinos. A luta dos Kariri, nomeada pela coroa de Portugal de “Guerra dos bárbaros” (1650 e 1720) e replicada na historiografia como “Confederação dos Kariris” (TAUNAY, 1936; MEDEIROS, 1967-1969; PIRES, 1989; PUNTONI, 2002) foi a luta travada nesse longo período pela conquista de terras no processo de ocupação do sertão se transformou num genocídio que exterminou diversas “nações” indígenas. Outra ocorrência deste período, é que esse povo sofreu sexualmente, num entrecruzamento inter-racial, a partir da invasão do branco europeu e dos poucos e recém-chegados africanos escravizados.

Algumas tribos, como os Kariri usufruíram dos saberes que possuíam para não serem

aprisionados, e se deslocarem do nordeste para Norte de Minas, instalando-se em Januária, e lá se misturaram com os Kayapo do Mato Grosso, que chegaram nos anos de 1720 (PUNTONI p. 30). As populações ribeirinhas do Rio São Francisco formado também por outras etnias, como os Xacriabá – indígena de pele mais escura – que se encontraram nas senzalas com os negros de África, e mantiveram relações étnico-racial e originária. Alguns antropólogos preferem associar a região à uma identidade dos bandeirantes paulistas, do que uma bandeira nordestina.

E ao negar essa identidade não representa a alma e o sangue da região, deixando-nos torpe em relação a que etnia pertencemos. Não seríamos em maioria, pertencentes a um grupo identitários brasileiros/as, que se assemelham na condição de sujeitos subalternizados, que têm demandas, lutas e conquistas sociais parecidas. Refiro-me, a negros de África e indígenas, que além de terem em comum suas ancestralidades de serem povos originários que foram escravizados e colonizados nas Américas.

Quando retornei do Estágio no Exterior, fui para a Vila de Cumuruxatiba/Prado, no Extremo Sul da Bahia, para passar um tempo com minha família residente na região. Justamente na Costa do Descobrimento do Brasil – primeiro lugar a ser invadido pelos colonizadores portugueses -, estão as raízes culturais, históricas-sociais do que vem a ser uma das possíveis combinações de negros e índios. Assim, voltei à comunidade onde mantenho relações amistosas há 25 anos. Eu busquei potencializar-me no discurso da diferença na tentativa de produzir uma escrita que contemplasse uma perspectiva que acolhesse uma experiência do olhar-sentir junto às mulheres negras e indígena.

Nas palavras de Eduardo Viveiros de Castro, antropólogo brasileiro, de que “No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é” (2006)³⁵. Uma máxima que cabe também aos afro-brasileiros, por isso rememorar momentos vividos junto aos Pataxós, da vila de Cumuruxatiba/Prado, no Extremo Sul da Bahia, e etnografar os trajetos possíveis das minhas inquietações étnicas. Junto à comunidade de cumuru, como a retomada das terras no Parque Nacional do Monte Pascoal, na comemoração dos 500 anos do Brasil – nos anos 2000 - foi fundamental para o refinamento da noção “negríndia”, que está sendo desenvolvida e apreciada no tópico: que traz apenas um esboço de uma história a ser escrita, a partir da união de negros e indígenas.

Entre os especialistas que se dedicaram aos estudos destas comunidades está a indigenista Maria Geovanda Batista, com quem pude refletir sobre os povos indígenas, nas comunidades citadas neste trabalho, que vive um espaço de produção e trocas cotidianas que pode ser considerada como precursora na busca por uma identidade que contemplasse, especialmente, o encontro de negros e índios. As trocas com a professora Maria Geovanda Batista são interligadas por nossos laços consanguíneos de irmãs, filhas de mesmo pai e mesma

³⁵Eduardo Viveiros de Castro – professor de Antropologia no Museu Nacional (RJ) e especialista em Etnologia Brasileira, em entrevista à equipe de edição do Povos Indígenas no Brasil, em 26 de abril de 2006. Entrevista à equipe de edição, originalmente publicada no livro Povos Indígenas no Brasil 2001/2005.

mãe, ou seja, troncos de uma mesma árvore genealógica e que juntas compartilhamos e canalizamos. Esta conexão motivadora e nutridora me possibilitou ressignificar e reelaborar o pensamento da minha identidade negrândia, a partir – não de uma perspectiva teórica, e sim de uma observação genealógica, antológica, experimental, vivenciada.

Uma das vivências deste contexto em Cumuruxatiba/BA, foi participar do “Consciência Negro Índio”, evento realizado por associações indígenas e de pescadores, com apoio da UNEB – Universidade Estadual da Bahia e UFSB – Universidade Federal do Sul da Bahia, dias 16,17 e 18 de Novembro de 2019, em que o termo negro-índio não se configura apenas como um tema, mas como uma prática experimentada desta identidade. O evento é importante para refletir um dos vieses da mestiçagem no Brasil, e que muitos foram os encontros profícuos entre a população africana e populações indígenas brasileiras, entre tantas aproximações às relações de mestiçagem e trocas culturais.

A reflexão que faço sobre identidades Afro-indígenas e negro-índios como fenômeno político e até como forma de reparação histórica. Negrândia e Negríndio seriam não só um desafio para a linguagem, mas uma união daquilo que carregamos em nossa pele, subjetividade, afetos, territorialidade e desejos. Penso que negrândia comunica-se melhor por ser análoga a uma cultura multiétnica – como uma ideia de múltiplas identidades femininas – que compõem a afrodescendência das famílias negras nascida no Brasil com suas raízes e os troncos indígenas. que se denominada de *Negrândia*, noção que me compreende enquanto produtora e provedora desse conhecimento. – a partir da centralidade de sujeitos negros e indígenas – especialmente de mulheres negras, que é atacando categoricamente como sujeito causador do “contato harmônico” entre as raças, como uma lenda que se constituiu para instituir no Brasil uma democracia racial fictícia.

Muitas são as questões que trouxe neste memorial, e que precisam ser aprofundadas e tratadas, como as que dizem respeito à minha subjetividade enquanto “mulher negra” pesquisadora. E as indicações que fiz, sobre as (re)elaborações e vieses para discutir as identidades brasileiras, e as demais problematizações pertinentes a esta pesquisa, e que conforme anunciado no início do texto, aguardam as considerações e apontamentos necessários para a conclusão deste trabalho.

A PERFORMANCE ARTE E A PARRESIA: REPENSANDO A VERDADE E CORAGEM NAS ARTES FEMINISTAS

Como fazer performance? “Primeiro ponha-se de pé – ou outra posição à sua escolha. Em síntese: decida! Segundo, pense em azul – ou outra cor. Em síntese: pense! Terceiro fique nesta posição por um determinado tempo... Em síntese: tempo, espaço...pronto! performare... performando! Estes são versos recitados na vídeo-performance *Receita para fazer performance* (2012), da multi-artista brasileira Civone Medeiros. A *Receita para fazer performance* tem 13 minutos e 39 segundos, e foi produzida para uma exibição do ICAP - Instituto Cultural e Audiovisual Potiguar, na cidade de Natal, no Rio Grande do Norte, em 2012³⁶.



Como em um vídeo-clip, *Receita para fazer performance* contempla colagens de imagens que exibem artistas e musas femininas em obras de arte. O vídeo de Medeiros também exhibe cenas de making off dos próprios trabalhos da poeta, além de recortes de performances realizadas por outras artistas - em diferentes tempos e lugares, e que de alguma forma dialogam com o tema da performance -, como Berna Reale, Luz Del Fuego, Marcia X, Marina Abramovic, Pagu, entre outras.

Além das imagens instigantes, a vídeo-performance de Civone Medeiros é composta pelo poema homônimo e de autoria e narrativa de Medeiros, em diálogo com a música *Balkanization of Amerikanization* de Tamir Muskat e Gogol Bordello, do álbum J.U.F. de 2004. A edição frenética da vídeo-performance parece influenciar e ser influenciada pela voz imposta, com timbre sarcástico, um tom rebelde e potente de Civone Medeiros. A poeta recita os versos que elencam alguns dos ingredientes para ensinar como se faz uma performance. Nesta receita, a autora questiona desde o conceito de performance, faz críticas aos cânones artísticos, e enfoca as dificuldades enfrentadas pelos artistas de viverem de suas próprias criações.

A vídeo-performance, para além da interpretação única da análise textual, pois as modalidades *oral* e *escrita* presentes nesta obra constituem outros universos específicos dessa linguagem que conferem mais significados ao que está sendo dito. De acordo com Véronique Dahlet (2006, p. 251), “(...) a entonação é lugar de memória e lugar de encontro” e no vídeo-performance, tem-se acesso a uma voz e uma entonação muito potente. Por exemplo, pode-se pensar que quando ela recita: “pense em azul”, a artista não está definido que se deve pensar em alguma cor para se fazer performance, muito menos que só se deve pensar em azul.

A entonação usada neste trabalho de Civone é irônica do começo ao fim, e tomando este aspecto como central, fica mais fácil interpretar os momentos em que a artista recorre a tons jocosos, quando ela receita: “pense em azul” ou “ponha se de pé ou em outra posição”, ou ainda quando é incisiva em pontuar: “em síntese, decida”. “Pense” e “decida” são comandos anárquicos e não contraditórios. A artista fala em receita provavelmente para enfatizar que o

³⁶O vídeo está disponível no canal da poeta Civone Medeiros, pela plataforma do Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LF6b4fuvCss&t=9s> Acesso em julho de 2022.

conceito de performance é abrangente, indeterminado e indisciplinado, não podendo funcionar como uma receita pronta e acabada. Civone Medeiros emprega recursos expressivos vocativos para gerar efeitos de discursos de quem zomba e debochar em receitar aquilo que não tem receita exata, mas existem os ingredientes disponibilizados pela indústria do entretenimento. O que induz a uma interpretação que se o/a artista se propõe a comunicar-se pela linguagem performática, cabe a ele/ela pensar, escolher o espaço/tempo, posicionar-se e performare. Isto é performance, você está fazendo performance, agora ser reconhecido como arte, e ganhar dinheiro e notoriedade com este estilo passa a ser um outro capítulo. O poema-receita é longo, bem-humorado, ressalta o processo de criação, forma, conteúdo e circulação de obras do circuito das artes plásticas, instalações e performances.

A poeta Medeiros concedeu uma lista extensa de sugestões e estratégias de sobrevivência nesse campo minado que é o artístico. Numa passagem do texto, a autora critica a invisibilidade das produções femininas, a ausência das mulheres em grandes exposições, e lembra-se de ter conhecido grandes artistas através de outros artistas, nas revistas, catálogos, museus e, em suas primeiras referências às mulheres artistas não aparecem.

Em um dos versos do poema, do texto dispositivo performático “receita”, a poeta recita:

primeiro deverá perguntar-se: / 1 – o que é arte?/quando se cansar de escutar teorias alheias (inclusive minhas), ler definições em livros, escutar pelejas de artistas, críticos, etc... começará então a fazer-se essa pergunta em um nível mais profundo e, quando finalmente não tenha ainda resposta... terminará por entender! / 2 – logo, deverá decidir “ser artista” e crer logicamente que sem artista não há arte!

A performance *Receita para Fazer Performance* para além dela mesma, receita que, para se viver da arte que se produz, “a coisa é mais complicada!”. A recomendação da artista em sua crítica é que se a artista tem a intenção de que sua obra apareça em museus, o caminho é longo, sendo necessário começar de preferência antes dos trinta anos, quando se começa a ficar fora dos “editais e bolsas de pesquisas institucionais”. E mais, segue, analisando as condições difíceis da existência e sobrevivência da poeta, dizendo “até os 65 anos, não lhe chamaram de mestre”.

Neste caso, o/a jovem artista precisa participar do maior número de *vernissages*, fazer contato com pessoas importantes do meio, “(...) saber, em ordem alfabética, os nomes e sobrenomes de curadores, diretores de galerias, produtores, jornalistas, links de festivais, prêmios, editais e residências” (MEDEIROS, 2012). Adiante, Civone Medeiros acentua um ingrediente fundamental à sua receita: a resistência.

Se por acaso você sentir e perceber que este caminho é muito complicado, crie seu próprio espaço, casa, circo, núcleo, barracão, galeria, gambiarra, projeto, ong ou ing (indivíduo não-governamental), criar uma ‘taz’ também funciona! zona temporária autônoma...ou escreva! escreva você mesmo sobre você! (MEDEIROS, 2012).

Com a finalidade de expor uma linha de inteligibilidade possível, aqui enfocam-se as estratégias discursivas que Civone Medeiros artista utiliza de metalinguagem para falar de

performance, pesquisa e política. Nesta primeira parte da tese, busco fazer uma reflexão sobre este objeto de pesquisa inusitado para o campo da História, e como os resultados desta pesquisa vêm sendo reunidos e performados ao longo do percurso.

O destaque à performance *Receita de fazer performance*, da artista Civone Medeiros, neste capítulo, fornece um caminho, uma representação, uma provocação que permite entender, especialmente, as relações de performance criadas por corpos no/do feminino, e compreender não só as relações e políticas gendradas, mas como elas performam e se articulam através dos/nos artísticos. Neste ponto dos estudos, priorizo alguns aspectos possíveis de abordagem com base em uma análise de gênero.

Neste primeiro capítulo, portanto, apresento o arsenal conceitual escolhido e aspectos da abordagem teórica e metodológica que pareceram adequados para o estudo deste estilo artístico, objeto que se apresenta como uma expressão geradora de espaços, discursos, de novos saberes e de multiplicidades de sentidos. Todos esses aparatos a que a performance induz servem-nos para repensar o objeto – performance – como instrumento e produto de relações sociais nas artes e na vida. Os estudiosos desta modalidade artística concordam que definir o que é performance em rótulos limitados é quase impossível. Os programas performativos estão cada vez mais comuns e mais difíceis de serem nomeados (COHEN, 2002; FABIÃO; LOPES, 2013; WESTERMAN, 2016).

Westerman reforça que a arte da performance não permite definição alguma, entretanto mantém estreitas relações diversas, sendo uma modalidade de interlocução com outras produções artísticas. O mais importante para o/a pesquisador/a da performance, segundo o pesquisador, é questionar o conjunto inter-relacionado de questões sobre como a arte se relaciona com seu público hoje e o que ele tem de conexões com o mundo social mais amplo e real (2016, s/p). O que é unânime entre esses estudiosos é a relação do corpo e da arte – e estas são questões muito importantes para a performance. No entanto, há uma significativa controvérsia, já que as ações performáticas são frequentemente questionadas quanto ao seu teor artístico e, além das preocupações se seriam arte ou não, a performance tem esse potencial discursivo de ressonar discursos que a antecedem. Isso porque, segundo Bernadac, ela é “uma arte mais próxima da vida do que da arte” (BERNADAC, 2006: 53 apud LAUETTIS, 2016).

Trata-se de uma arte instantânea, uma obra da vertigem, do embaralhamento, do borrado, no entanto, arte pública – emblemática em relação aos questionamentos urgentes formulados num presente que, invariavelmente, nos remetem a outros tempos. E para tratar a performance como um fenômeno movediço e histórico, as pesquisas seguiram as pistas do método foucaultiano, tanto a sua versão arqueológica quanto sua versão genealógica, tal como o próprio filósofo sugere: “Enquanto a arqueologia é o método próprio à análise da discursividade local, a genealogia é a tática que, a partir da discursividade local assim descrita, ativa os saberes libertos da sujeição que emergem desta discursividade” (FOUCAULT, 2005b,

p. 172). Isto é, tanto a discursividade local da performance quanto a tática que ela representa, ao ativar saberes mais ou menos libertos da sujeição que emergem desta discursividade, são questões fulcrais a movimentarem as minhas reflexões. Neste sentido, o capítulo I foi composto de cinco partes e está organizado da seguinte forma: 1.1 – Uma linguagem, um estilo, uma arte “Sem Nome”? e 1.2 Arte Contemporânea: uma metáfora de Guerra; 1.3 - A Natureza da Vida, a batalha, a censura e a sexualidade.

Com o projeto de pesquisa já em andamento, aos eixos de análise que se referem ao corpo e à sexualidade, objetos que já compunham a espinha dorsal desta pesquisa, foi preciso incorporar outro eixo de inteligibilidade importante, a interseccionalidade, que permitiu aprofundar relações referentes ao recorte étnico-racial. O estudo apontou a necessidade de visibilizar as diferentes reflexões e discutir as narrativas para o estudo das múltiplas identidades no/do feminino, sem que se pudesse desprezar, em especial, a intersecção entre raça, gênero, classe e sexualidade no Brasil. A Interseccionalidade passou a ser um enfoque privilegiado na tese sobretudo a partir da inclusão ao *corpus documental* de três performances artísticas: *Merci beaucoup, blanco!* (2012), da paulista Michelle Mattiuzzi; *Bombril e Vem pra ser infeliz* (2017), da mineira Priscila Rezende, que demandam aprofundar análises dos discursos sistemáticos sobre a domesticação e a resistência de gênero e de raça do corpo no/do feminino negro.

A interseccionalidade, conceito que funcionou como um desafio, foi pioneiramente pensado e publicado pela jurista e ativista afro-americana Kimberlé Williams Crenshaw, a partir do seu estudo sobre as formas de dominação e de discriminação a que mulheres norte-americanas, negras e pobres, estão expostas ou submetidas. Os caminhos que culminaram nas ampliações e na incorporação destes paradigmas de análises serão discutidos adiante a partir do tópico 1.4 – “Pinte-se de branco”: Apartheid, Racismos e Insurgências artísticas à Brasileira; 1.5 Performance de Preto: estética étnico-racial, resistência, pesquisa e política.

A narrativa *Receita de fazer performance*, o cenário apresentado no texto da vídeo-performance sugere a metáfora de um confronto bélico de discursos no campo artístico. Desse modo, uma outra analogia pode ser feita em relação ao posicionamento crítico, tenaz e de enfrentamento que a performance traduz, aproximei-a uma *partisane*³⁷, um arquétipo feminino de guerrilha, em que a artista expressa toda uma rebeldia que é identificável quando a narradora tenta embaralhar a comunicação com ironias, humor e denuncia as instabilidades nas trajetórias de mulheres artistas.

É o modo em que a performer Medeiros faz circular sua poesia, suas artes performáticas e instalações artísticas, sua subsistência corpo-a-corpo com o criar e o contato direto com o público. Civone Medeiros ensina, através da metalinguagem, as estratégias de se montar um dispositivo performático, ao mesmo momento em que realiza a performance. Este

³⁷Uma agente de batalha que faz parte de um bando de *partisanes* – cuja formação é independente de tropas –, com sua atuação autônoma para defender um partido político em especial, a criação, e espalhá-la SCHWARTZ, 1989, p. 128.

vídeo-performance dispara outros informes no exercício e desvela um discurso potente da mulher no seu fazer artístico, entretanto também atravessado pelo poder, e que delimita e barra alguns sujeitos.

A artista, nesta performance, transita numa posição marginal ao sistema da indústria de entretenimento. Assim como uma *partisane* integrante das batalhas não esconde suas armas, pois, a saber de todos, sua potência bélica está nas palavras, no corpo hábil, capaz de performar-camuflar, altivo; o discurso desta performance, em particular, desvenda um pouco das vivências da poeta, mostrando como estão entrelaçadas com o cotidiano dela, em ocupação dos espaços públicos, na cidade de Natal, Rio Grande do Norte.

Como se sabe, a performance, em sua realização, pode ter todos os estilos de arte e mídias à disposição do/a performer, como fez a multiartista Civone em sua vídeo-performance, mas a evidência é que o corpo é a matéria-prima da criação. Se apoia em estilos artísticos diversos, como por exemplo, a música, as artes plásticas, o teatro, o audiovisual, mas não se origina deles, e nem precisa estar associada a eles para se realizar (COHEN, 2002; LOPES, 2013; WESTERMAN, 2016).

Os conceitos elaborados por Foucault, e que ainda são caros e basilares para esta pesquisa, se articulam com categorias e questionamentos que já iluminam os Estudos de Gênero e Feministas há algumas décadas. Sob a luz do conceito de “escrita de si” (FOUCAULT, 1992), como um processo que envolve “as artes de si mesmo”, em que o sujeito utiliza uma espécie de bricolagem de suas vivências, do seu compilado de experiências diárias, para criarem, sejam quais forem estas produções.

Por isso, “escrita de si” foi relevante, neste caso, para compreender um pouco do modo como as/os artistas e pensadoras citadas aqui se apropriam das suas existências, essa pesquisa se orienta mais especificamente sobre o modo como esses sujeitos no/do feminino(s) se dispõem a registrar fragmentos de seu cotidiano em produções artísticas e intelectuais.

As produções das artistas citadas se configuram como instrumento de contestação, na medida em que de modo geral formulam uma crítica, rejeitam a submissão dos corpos às heteronormatividades, e enfrentam esses discursos com seus corpos, gestos, palavras como tanques de combates, utilizando seus corpos também como obras de arte. O destaque das análises privilegia as teorias e estéticas feministas, – e em especial – a arte da performance e sua possível conexão com os movimentos sociais e a produção do conhecimento, inclusive acadêmico. Nesta perspectiva, as imagens, os sons, a trilha, e os textos das performances elencadas para o estudo são examinados sob a luz do conceito de “escrita de si”, assim definida por Foucault:

Constituir a si próprio como sujeito de ação racional pela apropriação, a unificação e a subjetivação de um “já dito” fragmentário e escolhido; no caso das notações monásticas das experiências espirituais, tratar-se-á de desentranhar do interior da alma os movimentos mais ocultos, de maneira a

poder libertar-se deles. No caso da narrativa epistolar de si próprio, trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se volta para si próprio quando se aferem ações quotidianas às regras de uma técnica de vida (FOUCAULT, 2009, p. 132).

A performance, como uma escrita de si é, portanto, um modo de ação racional, de apropriação, subjetivação por meio da escrita, segundo Foucault, no entanto funciona como um processo que envolve o conceito de estética da existência – o modo de vida de como o sujeito se constitui como sujeito. Trata-se, segundo Foucault:

De saber como governar sua própria vida para a dar a forma mais bela possível (aos olhos dos outros, de si mesmo e das gerações futuras para aqueles que poderá servir de exemplo). Eis isto que ensaio de reconstituir: a formação e o desenvolvimento de uma prática de si que tem por objetivo constituir si mesmo como um artífice (ouvrier) da beleza de sua própria vida. (FOUCAULT, *Le souci de la vérité*, 2005, p. 1491)

Por meio do método arqueológico-genealógico, a escrita de si, nesta tese, tem suas associações diretas com a criação de um dispositivo performático, considerando a invenção e o modo como o artista escreve e programa sua obra. A partir destes conceitos, observa-se que os dispositivos construídos pelos sujeitos em criação artística evidenciam-se nos elementos em que se ocupam em dispor a reunir, registrar fragmentos de acontecimentos históricos ou do seu cotidiano como práticas da subjetividade.

Nas palavras da especialista em performance, Eleonora Fabião, “cada performance é uma resposta momentânea para questões recorrentes” (FABIÃO, 2008, p. 238), e nesta perspectiva de se fazer uma história a partir das questões pertinentes do presente para promover o debate, é preciso explorar o que é a arte da performance e buscar entendê-la como um movimento histórico dentro do cenário atual das artes contemporâneas brasileiras. Ao se tratar do cenário artístico brasileiro, a pesquisa não procura estabelecer verdades ou buscar as origens da performance no Brasil, mas tentar mapear os começos na atualidade (FOUCAULT, 2013, p. 16).

Como anunciadores desses começos, observo os deslocamentos culturais da arte e seus engajamentos político-sociais emergindo na contemporaneidade no país, contexto em que os estudos se seguem. Assim, ao considerar os aspectos políticos da performance, o método arqueológico deu-nos a percepção de que a performance se tornou um alvo, por seu discurso revelador e de denúncia em relação às ortopedias discursivas da sociedade (FOUCAULT, 1988). E o método genealógico permite decodificar este estilo artístico como uma arma e uma tática bélica, ao lê-la como uma forma de resistência e de luta contra os discursos de normatizações.

No percurso desta pesquisa, portanto, começou a ficar evidente, que a performance se comporta como uma fonte histórica privilegiada por sua emergência na linguagem dos corpos e da arte e também por suas interrogações movediças, por serem elaboradas no presente pelos próprios agentes/sujeitos históricos.

Antônio Herculano Lopes, doutor em Estudos de *Performance* pela New York

University, no livro “Sobre a performance na História”, salienta que o foco deste item foi trazer a potência do fazer performance para além dela mesma. Nas palavras de Lopes:

O historiador da performance deve agir como o químico, para investigar os traços que lhe foram deixados e reconstituir o momento passado. Mas, para recuperar a força de tal momento em favor do presente (a performance na história), deve então transformar-se no alquimista, com seu poder transformador (LOPES, 2003, p. 09).

Diante destas indicações de Lopes, as performances selecionadas para a fase inicial do estudo são pensadas pelo prisma das tecnologias de poder, particularmente as de gênero, para uma leitura analítica dos modos de sujeição, mas também sintonizadas às práticas de liberdade, e sobretudo buscando ler naqueles discursos o teor das resistências e as práticas de enfrentamento ou guerrilha. As artistas e seus trabalhos estão interligadas no apuro das reflexões desta tese, em abordagens realizadas em momentos distintos da pesquisa mas articuladas com o uso dos recursos acionados a partir de uma caixa de ferramentas analíticas.

Tanto as obras em apreço, quanto aos enfoques, se diferem em suas temáticas e em suas recriações. E, sobretudo, do ponto de vista das análises das obras das artistas negras, em relação às suas próprias trajetórias, aqui tomadas como corpos que importam, sujeitos/subjetividades que aparecem em movimento e demandam espaços nas práticas e nas telas da cultura brasileira atual. Em comum, elas utilizam a performance artística como arte de guerrilha feminista – arma de contestação, seja para o cultivo de si ou para o enfrentamento direto aos poderes do racismo e do patriarcado.

A Performance então torna-se uma escrita corporal a partir das práticas, dos discursos e das subjetividades que a elaboram, revelando que é, pois, através deste exercício das escritas de si que o/a performer revela os discursos que o/a aprisionam, o/a alvejam, e como ele/a se posiciona em território atravessados pelo poder, ou por saberes-poderes, e como ele/a apresenta suas táticas, manejar suas armas e o que define sua mira. De acordo com Antônio Herculano Lopes:

O uso da idéia-força de performance nas análises de história da cultura permite um olhar novo sobre certos fenômenos que já foram esquadrihados através de prismas diversos. (...) O uso de linguagens corporais, técnicas retóricas, expressões faciais, manipulação de emoções, regras de procedimento coletivo, decoração visual do corpo e do espaço - só para citar alguns elementos performáticos - em manifestações públicas contribuem para a construção de identidades coletivas que ao mesmo tempo refletem e influenciam o curso dos eventos (2003, p.07).

Numa linha de argumentação próxima da de Lopes, da mesma forma que a performance serviu à antropologia e a outras disciplinas das ciências humanas, ela torna-se um instrumento útil para a história contemporânea e uma possibilidade rica de leitura do mundo social. Este estudo revelou o potencial transformador da arte contemporânea brasileira, e do

franco falar das performances feministas, bem como das reflexões acadêmicas sobre o tema. As obras e as subjetividades desveladas neste estudo se configuraram, tendo como objetivo refletir sobre a historicidade da criação, da linguagem e sobre os efeitos das obras performáticas elencadas aqui.

No texto que compõe a narrativa, destaca-se outra passagem em que a artista diz: “tipo: disseram-me uma vez, que em um lugar que não sei onde, não sei quando aconteceu, há uma “grande artista” que fez uma grande obra. Mas dela não conheço nada, nem sei se elas existem...”. Neste enunciado, ela enfoca a invisibilidade das produções de artistas mulheres, e lembra-se que ao longo de sua própria trajetória conheceu mais artistas homens. Este trecho remete-nos a um debate histórico, como salienta Michelet Perrot, sobre a invisibilidade de mulheres artistas, desde os tempos mais antigos. Segundo a historiadora, “(...) elas (as mulheres) foram o principal objeto da Arte, quase onipresentes” (2014, n.p. grifo nosso).

Elas se fizeram presentes nas artes como musas, mais como inspiradoras, raras vezes são lembradas como criadoras. Como afirma a pesquisadora portuguesa Teresa Furtado, a partir da renascença, o gênero supremo nas belas-artes, o nu feminino muito admirado começa a ser ameaçado e privado:

(...) Puritanismo sexual da tradição cristã levou a renúncia de figurações do corpo que provocassem no observador sensações físicas do foro sexual, estabelecendo fronteiras precisas entre as representações do corpo feminino consideradas adequadas e as tidas como impróprias para consumo cultural no espaço público” (FURTADO, 226).

Uma nova configuração do nu feminino é redefinida na “idade das luzes”. O corpo feminino é construído numa perspectiva do contemplativo, do olhar puro longe de olhares desejosos, imoral e obsceno. O corpo feminino é redirecionado às margens da produção artística, mas ocupando espaço de musa entre as artes e obscenidade. A provocação teórica das precursoras da História da Arte feminista, as norte-americanas, Lucy Lippard³⁸ (1995); Linda Nochlin³⁹ (1989), Rozisca Parker (1981); Griselda Pollock⁴⁰ (1981) – no final da década de 1970, denunciaram a ausência da mulher na história da arte.

A historiadora Linda Nochlin, autora do texto inaugural da crítica na História da Arte Feminista, questionou em seu artigo “Why have there been no great women artists?” (1971), pergunta que investiga acerca das razões da ausência feminina nas artes. Nesta perspectiva, a

³⁸ Lucy Lippard a partir da interseção da arte com a política e a prática social tornou-se um grande nome da história da Arte Conceitual. O ensaio “A Desmaterialização da Arte”, de 1968, de Lucy Lippard estão entre as primeiras obras a descrever e definir a prática da Arte Conceitual. LIPPARD 1972; 1985; 1995.

³⁹ Linda Nochlin é uma das principais defensoras da arte feminista, foi a pioneira em artigo seminal “why have there been no great women artists?”, que em tradução quer dizer, “Por que não existiram grandes artistas mulheres?”, publicado em 1971, em que questiona “Por que não houve grandes artistas femininas?”.

⁴⁰ Griselda Pollock influenciada pela linha marxista, considera que a arte deve ser estudada como uma produção material, e desde 1977 é conhecida por suas inovações teóricas e metodológicas, e nos estudos feministas pós-coloniais nas artes visuais sendo referência nos temas: arte moderna, vanguardista, pós-moderna e contemporânea.

arte é entendida pelos estudos feministas como um discurso, um lugar igualmente atravessado pelo poder, e a produção artística contemporânea produzida por mulheres, de modo especial, dialoga com as críticas que atuam desnaturalizando o olhar sobre o corpo, o gênero e a raça, através de imagem e expressões que nos permitem “estranhar e questionar categorias estanques” (TVARDOVSKAS in FUNARI, 2003, p. 148).

Nos dias atuais, reconhecer, analisar e valorizar o protagonismo feminino na criação artística ainda é uma demanda urgente dos multifeminismos contemporâneos. Entre as historiadoras feministas contemporâneas que discutem o tema, como Luana Tvardovskas (2007; 2013), Margareth Rago (1995; 1996; 2004; 2016), Norma Teles (2006) e, igualmente, as estudiosas das artes feita por mulheres, como Heloísa Buarque de Holanda (1994) e Rosana Paulino (2019b), além das inglesas, estadunidenses e francesas, entre elas Michele Perrot (2014), elas comungam entre si a concepção de que o campo das artes é perpassado de disputas, mas é um dos lugares mais significativos de resistências e, não por acaso, as artistas na atualidade têm-se utilizado desses espaços para críticas incisivas à cultura androcêntrica, racista, capitalista e neoliberal.

A historiadora brasileira Norma Telles, em seu artigo “Belas e Feras” (2006), em consonância com o pensamento de Ana Martinez Collado (1979), especialista espanhola em Estética e Teoria da Arte, salienta: “o elemento subversivo nas últimas décadas não tem sido a denúncia de injustiças sociais contra as mulheres, mas o rompimento do sistema de representação dominante” (TELLES, s/p, 2006). Ou seja, as práticas artísticas de mulheres começam, sobretudo, a afirmar nas suas obras que as representações do feminino e do masculino não eram estáveis como principalmente qualquer subjetividade concebida como estável se apresentava culturalmente (TELLES, s/p, 2006).

O que Collado considera também, que “Todos/as podemos ser outro/a (Collado, 1999, p. 79)”. Por esta premissa de que artistas têm em comum a capacidade de criar e existem como outros, segundo Telles, o avanço das artes feministas, nas décadas de 1980 e 1990, resulta exatamente do vigor das artistas que criticaram o pensamento logocêntrico/falocêntrico. Teles reafirma os aspectos de uma arte subversiva, contestadora e com possibilidades de invenção transformadora, em suas palavras:

As artistas se aproveitam da idéia de maleabilidade feminina para tornar evidente a falácia de um corpo inato, biológico, suporte instintivo de um gênero indistinto. O corpo instável oferece oportunidade de novas aberturas, novas identificações, novos prazeres. Idéias elaboradas durante todo um século e que se projetam para o novo milênio (TELLES, 2006, s/p).

No Brasil, no campo acadêmico, muitas pesquisas vêm sendo realizadas em várias áreas do saber. E, desde os anos 80, acompanhando as manifestações feministas no mundo, no meio artístico-cultural, cresceu o movimento de mulheres artistas de vários segmentos, e é visível a efervescência de eventos com o objetivo de resgatar e difundir o trabalho de artistas mulheres historicamente silenciadas no mundo da arte (RAGO, 2016). É relevante destacar essa presença

recentemente visibilizada, particularmente as conquistas promissoras também das mulheres negras nas artes e a importância política das insurreições desses corpos na Arte da Performance a influenciar os movimentos feministas negros contemporâneos e vice-versa.

Há quarenta anos, todavia, a História da arte feita por mulheres vem sendo escrita pelos feminismos não-negros em diversas partes do mundo (LIPPARD, 1995; PARKER, 1981; POLLOCK, 2007), embora não sejam muitos os estudos sobre a História da Arte Feminista na América Latina (TVARDOVSKAS, 2003; 2007; 2013). Acrescento que, são poucas as pesquisas sobre a Arte feminista Negra na América Latina, e mesmo que exista um movimento artístico feminista negro se organizando no Brasil, não podemos falar ainda de uma História da Arte feminista afro-brasileira.

Aliás, a História da Arte escrita no Brasil, inclusive a que vem sendo construída pelos feminismos, não apenas costumaram inviabilizar ou silenciar acerca das experiências de artistas negras, como também não privilegiam (até hoje) a atuação dos corpos negros na Performance Arte. Sobre as iniciativas e políticas gendradas que também perpassam esferas artísticas, observa-se um empenho em cartografar artistas invisibilizadas, esquecidas, mas esta é ainda uma demanda urgente da história das artes feministas. Ainda que artistas contemporâneas estejam ocupando um novo espaço, ainda são inúmeras as demandas e discussões que são perceptíveis por meio da leitura de suas obras.

De acordo com uma das especialistas brasileiras em história da arte feminista, Luana Tvardovskas, diferentemente de países como França, Inglaterra, México e EUA, ainda não houve no Brasil um movimento artístico feminista organizado, (tampouco um movimento artístico feminista negro organizado, eu diria), mas tem emergido de maneira mais individualizada e autônoma obras de mulheres com potencialização de práticas éticas e políticas⁴¹ (TVARDOVSKAS, 2013, p.16).

Uma questão pertinente nos debates sobre a arte produzida por mulheres é se esta pode ser chamada de “produção feminista”. Neste aspecto, uma questão se abre, quanto algumas obras feitas por mulheres serem classificadas como arte feminista. A historiadora brasileira Margareth Rago, sobre os feminismos na atualidade, no debate do Programa “Café Filosófico”⁴², acentua que é preciso considerar que nem toda arte feita por mulheres é feminista, no entanto, muitas artistas fazem arte sem saber que a sua obra é feminista. Isso, porque, segundo Rago (2016), o que caracteriza uma produção como feminista é a obra engajada, isto é, aquela que de

⁴¹ É importante considerar, como pontua Luana Tvardovskas, que no Brasil o mercado de arte não é comparável ao dos países chamados “desenvolvidos”. Em sua pesquisa, *Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó* (2008), afirma que “os grandes temas feministas na arte sofrem aqui de raquitismo”, não há grandes exposições voltadas para as artistas 2011, p.13. Outra questão pontual em seu estudo é a negação das artistas em relação ao feminismo, não só no Brasil, mas as temáticas “passeiam tímida e lentamente em nossos circuitos artísticos latino-americanos”, afirma a pesquisadora TVARDOVSKAS, pp.13-14, 2011.

⁴² Programa exibido em 28 de junho de 2016. Café Filosófico CPFL é um Programa de filosofia e psicanálise com debates sobre o comportamento no mundo contemporâneo, organizados pelo Instituto CPFL. Os programas são gravados em Campinas e São Paulo e dão origem a dois programas que figuram na grade de exibição da TV Cultura e de TVs educativas por todo o Brasil.

algum modo faz uma crítica ao pensamento misógino, e ainda aponta/oferece meios alternativos, não normatizados, de viver.

Assim, esta forma de arte aponta para outros meios de viver, obviamente, mas funciona também como meio proliferador de práticas éticas de auto constituição e cuidado do outro. A arte feita por mulheres e os movimentos feministas se organizaram com estreitas ligações, afirma a teórica norte-americana Linda Nochlin, autora do texto inaugural da crítica na História da Arte Feminista. Conforme Nochlin, as teorias do discurso e do feminismo foram fundamentais para a elaboração de uma História da Arte Contemporânea (NOCHLIN, 1971). E hoje, além disso, os feminismos têm se evidenciado mais como um proliferador de práticas éticas de autoconstituição e cuidado do outro.

A arte feminista, assim como a história, a História da Arte, a política e a pesquisa consistem em discursos igualmente atravessados pelo poder, portanto, é um espaço totalmente aberto à invenção de modos variados de resistir à cultura dominante (RAGO, 2016). De acordo com Michel Foucault, o “poder disciplinar” – que se veicula por meio das normatizações, as vigilâncias, as ortopedias, as censuras, as disciplinas – faz do nosso corpo objeto e alvo do poder, por meio dos seus tentáculos que se instalam e se articulam, ainda que não esteja localizado ou fixo, mas frequentemente pulverizado, ele se exerce capilarmente e se (re)produz engendrando relações desiguais e movediças na sociedade (FOUCAULT, 1999 p. 118).

O “poder disciplinar” está disseminado nos discursos escolares, nas instituições religiosas, nos lares, no discurso do amor, nos ritos de nascimento, casamento e morte. O Estado legitima esse poder disciplinar, que ora nomeia, promove ou corrige, ora esmaga e asfixia os “sujeitos indesejáveis”. Estes tentáculos operam por meio dos discursos como uma máquina de produção de corpos submissos, exercitados, úteis, produtivos ou não. No entanto, ao mesmo tempo em que os dispositivos da sexualidade e da raça controlam os nossos corpos e mentes, de maneira cada vez mais global, “brechas” pela dinâmica, mecanismos, táticas que acontecem simultaneamente, se abrem, porque “onde há poder, há resistência”, adverte Michel Foucault (1977, p. 91).

Por este viés, um dispositivo performático me leva a pensar como um argumento feminista, antirracista, LGBTQ+, sob pena de qualquer consequência, torna-se uma expressão artística parresiástica. A *parresia* é igualmente, um conceito apropriado por Foucault, que envolve a estética da existência, isto é, o modo como o sujeito elabora e produz sua subjetividade, através das práticas do exercício de si (FOUCAULT, 2011). Os parresistas e/ou parresistas são os sujeitos que escapam, que se arriscam por sua verdade, com muita coragem, sem restrições e silenciamentos.

Os parresistas exercem seu poder nos campos de força, manifestaram seus discursos e certos comportamentos caracterizando rupturas ao longo da história (FOUCAULT, 2011, p. 161). Michel Foucault dá como exemplo os franciscanos – na Idade Média – que propuseram

um diferente estilo de vida, referindo-se à cultura antiga, pouco anterior ao cristianismo, particularmente sobre a manifestação da verdade, não como episteme.

Ao tratar da prática da parresia, afirma que parresiasta é um sujeito que enfrenta os discursos de poder em sua sociedade, dando como exemplo, os revolucionários do século XIX, também considerados parresista por Foucault– não só enfrentaram os poderes do seu tempo, como insinuaram modos alternativos de se estar no mundo. Foucault também salienta o papel dos parresiastas presentes na arte moderna europeia através da produção artística. Seus estudos possibilitaram o alargamento do campo de reflexões sobre a arte, já que, segundo o filósofo, a arte moderna é um exemplo, porque se configurou a partir do franco-falar dos artistas do/para o seu próprio tempo (FOUCAULT, 2011, p. 161).

A parresia que, em seu modo de dizer, exprime um modo de dizer, de pensar e de viver autônomo do poder, sustentado na potência dos corpos históricos respondendo aos seus contextos históricos, vivendo ousadias constantes de resistência, constituindo espaços autônomos temporários que desafiam as estruturas localizáveis de poder.

Uma linguagem, um estilo, uma arte “Sem Nome”?

O que é Performance? Isso é arte? O que diz um corpo inquieto, indisciplinado, que se expressa e é ressignificado, se movimenta com ambição estética/ética em ocupar um lugar inusitado, no que se considera arte marginal? Era preciso localizar a performance e estruturá-la como fonte no campo da história.

Além dessas questões, poderíamos perguntar: como foi sua performance hoje? A pergunta poderia ser feita a um garçom, a uma professora, a uma intelectual, a um jogador de futebol. Do mesmo modo, poderíamos querer saber sobre a performance – *test drive* – do carro novo, e ainda, como foi a performance nutricional do seu café da manhã. E até mesmo sobre performance de um produto de limpeza.

Estas são as dimensões genéricas do termo *performance* em português, podendo substituir performance, segundo o Dicionário Aurélio, por desempenho. *Performance* é um termo inglês, corrente na língua portuguesa, é muito usual dentro do léxico geral, em várias línguas com sentidos semelhantes (FERREIRA, 1999). No entanto, na língua inglesa, para além de seu sentido corrente, o termo adquiriu significados mais específicos e conceituais, nas ciências, em especial nas humanas e sociais, e nas artes a partir dos anos 1950. De modo que se pode falar de Performance se referindo a diversos tipos de atos performáticos que desempenhamos diariamente, entre elas, uma performance de identidade, como a de gênero e um roteiro de gestos habituais e cotidianos⁴³.

É importante ressaltar, igualmente, a especificidade do termo Performance no campo do saber acadêmico, onde é operado em várias disciplinas, passando desde o próprio campo de Estudo da Performance, passando pelas ciências médicas, químicas, sociais, políticas, artes e humanas. No campo dos Estudos de Gênero, por exemplo, o termo Performance é imediatamente associado ao conceito de "performatividade", engenhosamente elaborado pela filósofa estadunidense Judith Butler. E para uma rápida compreensão desta performatividade de sexo-gênero, conceituada por Butler, serve como metáfora explicativa, por exemplo, a performance artística Drag King (2015), pesquisadora ativista Patrícia Lessa, que foi inspirada pelos estudos teóricos feministas e *queer*, como a autora relata em seu artigo “O corpo que dança e a construção da poética Drag King: um tango-ação”.

Do ponto de vista teórico e dos estudos de performances de gênero, a “identidade de gênero” é uma “realização performativa”, como lembra Butler, filiada à Representação Social binária, ou seja, o gênero é um “acto” que desempenhamos. O “acto” tem associações semânticas que estão intimamente ligadas às teorias da performance enquanto representação teatral em nosso dia a dia (BUTLER, p. 69-88, 2011).

⁴³ Nesta direção, Marvin Carlson adverte que, mesmo a exemplo das normas de comportamentos repetidas e socializadas, e que estabelecem uma identidade, esta expressão só se configura como Performance artística quando o sujeito tem consciência das ações cotidianas e que está transformando-as em linguagem artística (CARLSON, 2004).

Em uma Antologia crítica e interdisciplinar, sob a temática “Gênero, Cultura Visual e Performance”, Judith Butler, em seu artigo “Actos performativos e constituição de Gênero” apresenta as origens do conceito Performatividade, enfatizando a condição construída da identidade e particularmente a versatilidade de reinvenção da “Identidade do Gênero”, mesmo diante de padrões sexuais impostos como a heteronormatividade. Em *Drag King*, o dançarino Pablito promove o embaralhamento e o confronto com as normas heteronormativas de gênero, a partir da experimentação artística – e antes de tudo corporal.

Trata-se de um corpo de vivência no/do feminino vestido de dançarino de tango argentino que busca formas diferenciadas de experimentar os gêneros e as sexualidades (LESSA, TORTOLA, 2016, p.83). Vê-se, por meio de pedagogias corporais, que a masculinidade feminina de Pablito mostra como determinadas identidades que tendem à mobilidade são transitórias e performativas, como sugere Butler. No dispositivo performático *Drag Kings*, de acordo com Lessa:

Nosso objetivo é pensar sobre a experiência de ensino e de aprendizagem das performances de gênero nas oficinas e apresentações *Drag Kings* realizadas como forma de resistência ou experimentação corporal. Para dialogar com os ativismos do *Drag King* encenado por Pablito, propomos, em um primeiro momento, dialogar com o papel da dança nas performances de gênero e na construção das poéticas dos corpos e, depois, em um segundo momento, afunilar para a discussão do *Drag King* e da vestimenta como uma indumentária que colabora para quebrar as normas e inventar modos de existência mais criativos (LESSA, TORTOLA, 2016, p.79).

No campo artístico, o conceito de Performance, que será utilizado neste estudo – também como objeto da pesquisa -, costuma ser mais associado com a noção do processo de criação do que com os resultados. De modo que optei por não problematizar a nomenclatura deste estilo – o que é comum nos estudos da performance. Para efeito de esclarecimento, aqui emprego os termos Performance, Performance Arte e Programa Performativo, como denominações variantes uma das outras – a designarem um mesmo sentido, a partir do conceito escolhido e elaborado pela artista brasileira Eleonora Fabião, especialista em Estudos da Performance e História Social da Cultura. De acordo com esta artista:

Chamo este procedimento de “programa” inspirado pelo uso da palavra por Gilles Deleuze e Félix Guattari no famoso “28 de novembro de 1947– como criar para si um Corpo sem Órgãos”. Neste texto os autores sugerem que o programa é o “motor da experimentação”¹⁴. Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. O Programa é motor de experimentação psicofísica e política (FABIÃO, 2013, p. 04).

Conforme salienta Fabião nesse trecho, as ações dos artistas da Performance Arte são programas previamente estabelecidos e os resultados ficam a cargo das conexões e

cumplicidades do que foi e onde foi proposto. Ela acrescenta uma característica relevante, na medida em que, na maioria das vezes, os resultados se tornam imprevisíveis pelo/a artista. Essa conceituação de Programa Performativo adotada aqui sugere que se o gerador e os sentidos da experimentação podem ser revelados por diversas representações contidas na obra, nas multiplicidades de signos e discursos que a perpassam, desse modo, no trabalho analítico, as ideias do/a artista podem ser alcançadas pela pesquisadora ou a leitora através do script, da escolha do tema da performance, pelo espaço físico da realização do ato, pela forma em que o/a performer coloca seu corpo em jogo, por todos os elementos juntos e/ou separados.

Uma provocação substancial que se considera aqui é a problematização apontada pelo pesquisador Jonah Westerman (2016), a esta sua indagação: “Então basta chamar de performance arte para ser performance?” O que nos diz mais uma vez que a performance pode ser localizada, mas escapa das nomenclaturas e dos rótulos. Por suas peculiaridades, seria uma pretensão cartografar a história da performance ou tentar nominá-la de vez. Contudo, para não incorrer no risco das generalizações e nas classificações estanques sobre o estilo em si, em breves linhas traço os pontos, as contribuições e o percurso dessa estética em conexão com os objetivos históricos deste estudo.

Fala-se muito que a performance Arte não se localiza em um lugar fixo, pois ela varia em suas manifestações, em escalas que vão desde o efêmero ao duradouro; o improvisado e o ensaiado; o espontâneo e com scripts, individual, em dupla e grupo; sem custo e com financiamento particular, público e colaborativo. E enquanto linguagem artística, a performance está em museus, teatros, eventos artísticos/culturais, circos, universidades, mas ela vive em espaços usualmente vistos como não artísticos, em zonas por onde não se têm os limites claros entre arte e cotidiano, como nas ruas, nas praças, mercados, bares, e atualmente marca a sua entrada em grandes festivais (COHEN, 2002; FABIÃO; LOPES, 2013; WESTERMAN, 2016).

No Brasil, especificamente, a arte da performance equivale ao termo "apresentação", seja pela exibição de um número musical, uma peça de teatro, coreografia de dança, uma exibição cinematográfica (LOPES, 2013, p.05). Porém, especialistas esclarecem que, em sentido estrito, trata-se de uma arte específica. Como complementa Eleonora Fabião: “Através da realização do programa, o/a performer suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de “pertencer” – pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como “arte” (2013, p. 05)”.

Estudioso/as das conexões da performance no Brasil, como Renato Cohen, performer, diretor, pesquisador, geralmente concebem, como precursores, artistas ligados às manifestações das artes plásticas e visuais, como representantes de uma quebra do espaço entre obra e espectador, tais como os *Parangolés* Hélio Oiticica, a interatividade das obras plásticas de Lygia Clark, e dinamização das artes plásticas com Ana Maria Maiolino e Letícia Parente (COHEN, 2002).

A Performance é usualmente associada às atividades do início do século XX, como afirmam muitos estudiosos, pesquisadores e artistas interdisciplinares e multi-artistas europeus e norte-americanos nas décadas de 1930 e 1940, quando concebiam a performance como expressão que dialoga com o Construtivismo, Agitrop, dos Saraus, dos Manifestos Futuristas, o Dadaísmo e a Escola Bauhaus. E é desde meados do século XX que a pesquisadora Jonah Westerman (2016) se interessa em acompanhar e compreender a história da *performance*, notando as diferenciações que o termo agrega entre o final da década de 1960 e início da década de 1970.

A partir deste período, alguns especialistas afirmam que a Performance absorve uma alta experimentação e inovação ligada aos movimentos sociais e à ação de rompimento, sobretudo com as artes tradicionais, particularmente com a mercantilização das obras artísticas. Além disso, absorve a influência do contexto histórico das lutas contra as normas e os sistemas opressivos, dos movimentos políticos estudantis, feministas, gays, hippies e antirracistas (COHEN, 2002; LOPES, 2013). No entanto, a manifestação performática também pode ser facilmente identificada por outros nomes e em tempos distintos. Para Westerman, o teórico norte-americano da História da Arte, “à medida que o termo 'performance' foi empregado cada vez mais para descrever novas obras de arte, o redemoinho discursivo ganhou velocidade e volume, consumindo obras de momentos anteriores também” (2016, s/p).

Como ressalta Westerman, na Renascença as performances medievais de poetas, trovadores, bobos da corte, artistas, arquitetos e cientistas estão imbuídas das práticas interdisciplinares da performance (WESTERMAN, 2016, s/p). Seriam chamadas de performances também as cenas dos cabarés do início do século XIX. Mas no período de 1930 e 1970, as manifestações de arte conceitual começam a ser renomeadas e os Estados Unidos aparecem como precursores daquilo que se convencionou chamar de arte performativa, a partir das manifestações como o *happening* de Allan Kaprow, as improvisações musicais de John Cage, o *Action painting* de Jackson Pollock, e as ações do coletivo Fluxus (COHEN, 2002; LOPES, 2013).

Jonah Westerman, para encurtar um pouco o trajeto e as mais elaboradas definições, lança mão em dizer:

Se performance é o que chamamos de algo que ultrapassa as fronteiras categóricas ao envolver o tempo, o espaço e suas vicissitudes na figura da percepção humana, e toda arte é ou pode ser descrita dessa forma, então toda arte é performance. Parece que, sessenta e tantos anos após as tentativas iniciais de Rosenberg, a linguagem realmente se acostumou a uma situação na qual o próprio ato é o objeto (2016, s/p).

Linguagem, ato e objeto, a performance, em minha visão, não necessita de um público seletivo, como faz, por exemplo, a música e o cinema que agrupam seu público pelo gosto, pelo reconhecimento da linguagem ou pelos estilos de suas produções. Esse agrupamento, comum em

alguns estilos artísticos, atribui aos seus espectadores uma espécie de tipo ou estereótipo de comportamento ou um tipo de consciência. Um espectador de performance parece não ter tempo de estabelecer esse vínculo com a obra. Por esse aspecto, podemos imaginar que o espectador que experimentou a performance possa pisar em um terreno de interseção. A intersecção aqui é pensada a partir do que definiu Angela Arruda, como um espaço onde “(...) residem nossas chances de transformar ou, quando menos, de entender as dificuldades para a transformação do pensamento social” (ARRUDA, 2002, p. 137).

Esta modalidade de arte que se estabelece enquanto performance tem em sua realização características anárquicas (COHEN, 2002, p. 28), pois desestabiliza os enquadramentos tradicionais de definição de estilo artístico ao longo da sua História e não se permite categorização de um meio artístico uniforme. Nos dias atuais, a performance é presença garantida nas manifestações e atos políticos, étnicos, ecológicos, e com mais frequência, utilizada especialmente por artistas Feministas, do Movimento Negro e do segmento *Queer*. Ao mesmo tempo em que o dispositivo da sexualidade e da raça controla todos os nossos corpos e mentes, de maneira cada vez mais global, “brechas” se abrem, porque “onde há poder, há resistência”, lembra Foucault (1977, p. 91).

Algumas historiadoras como Luana Tvardovskas (2007; 2013), Norma Teles (2006)⁴⁴ e a crítica literária Heloísa Buarque de Holanda (1994) compartilham a concepção de que o campo das artes é um dos lugares mais significativos de resistências e, não por acaso, as artistas na atualidade têm-se utilizado desses espaços para formular críticas incisivas à cultura androcêntrica, racista, capitalista e neoliberal. Dentro do cenário da Performance, muitos nomes de artistas mulheres se destacam, como: Marina Abramovic, Carolee Schneemann, Yoko Ono, Martha Rosler, Valie Export, Orlan, Rebecca Horn, Gina Pane, Ann Hamilton, Tânia Bruguera, Laurie Anderson, Coco Fusco, Angelika Festa, Mariko Mori, Guerilla Girls e as brasileiras que mais se destacam, Márcia X, Lygia Clark, Lygia Pape e Berna Reale, essa última conhecida como “Marina Abramovic do Pará”. São nomes de artistas que têm se inscrito na história da performance internacional.

Como pude observar, através da bibliografia pesquisada e aqui utilizada, é que não muito frequentemente aparecem na História da Performance referência de produções afro-brasileiras. Não por acaso vemos se repetir nas novelas, filmes e na literatura brasileira, as representações

⁴⁴A historiadora brasileira, em seu artigo, frisa que o avanço das artes feministas na última década ressalta o vigor das práticas artísticas de mulheres, tratando em suas obras a crítica do pensamento logocêntrico/falocêntrico, nas décadas de 1980 e 1990. As artistas começam, sobretudo, a afirmar nas suas obras que as instabilidades das representações do feminino e do masculino não eram estáveis como principalmente qualquer subjetividade concebida como estável se apresentavam culturalmente. TELLES, 2006. Em suas palavras, em consonância com Collado, 1979, lembra os aspectos de uma arte subversiva, contestadora e com possibilidades de invenção/transformadora: “O elemento subversivo nas últimas décadas não tem sido a denúncia de injustiças sociais contra as mulheres, mas o rompimento do sistema de representação dominante. “Todos/as podemos ser outro/a Collado, 1999:79”. As artistas se aproveitam da ideia de maleabilidade feminina para tornar evidente a falácia de um corpo inato, biológico, suporte instintivo de um gênero indistinto. O corpo instável oferece oportunidade de novas aberturas, novas identificações, novos prazeres. Ideias elaboradas durante todo um século e que se projetam para o novo milênio” Telles, 2006, s/p.

sociais em que aparecem mulheres afro-brasileiras podem ser sentidas. Podem ser vistas, primeiro, pela tímida presença nos protagonismos, e também, pelas presenças marcantes dos seus personagens, ocupando lugares, e características socialmente subalternas. Há mais de dez anos estando no circuito das artes plásticas e visuais no Brasil, tem sido relevante e insistente a interrogação: “quem são os/as artistas negros de arte contemporânea?”

Muitas pensadoras feministas concordam que, nas relações sociais, nós – mulheres não-brancas – somos mais afetadas, porque carregamos as representações sempre negativas e demarcadas (GONZALES, 1988; CRENSHAW, 2002), isso justificava, por exemplo, a ausência de artistas negras nas diversas esferas artísticas. Em meio às bibliografias estudadas para análise das obras propostas, Lélia Gonzalez insistia, cada vez mais, na necessidade de pensar as questões brasileiras, e na importância de orientar o pensamento afrolatino-americano nos estudos feministas.

Sentidos da performance: discurso, criação, coragem, batalha, disparates

Na arte contemporânea produzida por mulheres, é comum deparar-se com o diálogo e as críticas que, desnaturalizando o olhar sobre o corpo, o gênero e a raça, através de imagem e expressões, permitem “estranhar e questionar categorias estanques” (TVARDOVSKAS in FUNARI, 2003, p.148) Interesse-me justamente pelas coisas que escapam, se esquivam, e nessa perspectiva comecei a estudar mulheres artistas que utilizam seus corpos para resistirem, se revoltarem, criarem novas rotas de desvios, de fugas e espaços heterotópicos – lugares de fuga. E é pelo potencial transformador da arte contemporânea brasileira e do franco falar das performances feministas, bem como das reflexões acadêmicas sobre essas obras e artistas, que este estudo vem construindo.

A arte, como os demais discursos, é um lugar igualmente atravessado pelo “poder disciplinar” – que são as normatizações, as ortopedias discursivas, as disciplinas –, um conjunto de forças que fazem do nosso corpo objeto e alvo do poder, a partir dos tentáculos que se instalam e se articulam, ainda que não estejam localizados ou fixos. O poder, segundo Foucault, frequentemente silenciosos ou pulverizados, ele se exerce capilarmente e se (re)produz engendrando relações desiguais e movediças na sociedade. O “poder disciplinar” está disseminado nos discursos escolares, nas instituições religiosas, nos lares, no Estado que ora nomeia, promove ou corrige, ora esmaga e asfixia os “sujeitos indesejáveis”. Estes tentáculos operam por meio dos discursos, e também como uma máquina de produção de corpos submissos, exercitados, úteis ou não.

Nesta direção, um dos objetivos é refletir sobre a criação, a linguagem e os efeitos das obras de arte performática – considerando-a não apenas como discurso, linguagem, como processo artístico, mas também como uma experiência política, sobretudo, para a mulher negra,

como objeto-sujeito do/no discurso historiográfico, cuja presença significativa é recém-chegada também nessa modalidade no Brasil (RAGO, 2003) destaca que as diferenças entre os sexos são fundamentalmente parte de uma organização social que impactou no silenciamento e na presença feminina na historiografia. Ao mesmo tempo, explicita o impulso feminista de investirem contra as múltiplas manifestações do poder. Assim, é possível estabelecer um paralelo com a percepção do/a parresista. Foucault (2011), ao falar do parresista, afirma que ele é um sujeito que escapa, que se arrisca pela sua verdade, com muita coragem, sem restrições e silenciamentos.

Os parresistas manifestaram seus discursos e comportamentos caracterizando rupturas ao longo da história, segundo o filósofo, e a arte moderna parece ser um exemplo disso, porque se configurou a partir do franco-falar dos artistas do/para o seu próprio tempo (FOUCAULT, 2011, p. 161). Penso a arte feminista, nessa perspectiva foucaultiana, como uma estética parresista por excelência, configura-se como palco político, um lugar que questiona e desconstrói as camadas que encobrem os sujeitos. Na contemporaneidade, a arte feminista e as produções performáticas não apresentam qualquer constrangimento em gritar as denúncias, ou aquilo que os discursos normativos tentam ocultar. Além disso, essas atuações artísticas seriam fundamentais quando consideradas para se alargar a arena teórica e política, ao promoverem novos modos de pensamento e espaço para novas práticas sociais.

A partir da contribuição por Foucault, em considerar a "biopolítica" como um cenário social análogo aos cenários de disputa de discursos, de poder, de guerra anunciada por princípios estratégicos dos poderes que atravessam nossas vidas cotidianas: O princípio "poder matar para poder viver", que sustentava a tática dos combates, se tornou princípio de estratégia de Estado. Entretanto, a exigência em questão já não é aquela – jurídica – da soberania, é outra, biológica, de uma população. Segundo o filósofo, se o genocídio é, de fato, o sonho dos poderes modernos, não é por uma volta, atualmente, ao velho direito de matar, mas é porque o poder se exerce no nível da vida, da espécie, da raça e dos fenômenos maciços de populações (FOUCAULT, 1977, p.129).

O conjunto dos discursos da modernidade que aparentemente se organizam em torno da produção da vida, da espécie, da raça e da arte, evidenciam o que ele designa como biopolítica. A confluência de tais vetores, vistos à luz da caixa de ferramentas foucaultiana, não escondem aspectos que possibilitam lê-los como campos minados, afinal, como ele nos mostra, não há limites para o poder, ele se configura como "uma rede infinitamente complexa de micropoderes, de relações de poder que perpassam toda a vida social" (FOUCAULT, 1977, p.129).

A arte feminista na contemporaneidade é uma estética parresista por excelência, e as produções performáticas nos mostram isso, quando não apresentam qualquer constrangimento em gritar as verdades que os discursos normativos tentam ocultar. Além da perspectiva instigante oferecida por Foucault, acrescento outra reflexão contemporânea e provocadora, do

sociólogo e filósofo polonês Bauman, ao tratar especificamente da representação sociológica das artes contemporâneas, quando salienta que como os "*happenings*" e as "instalações" – artes irmãs da arte performática – sobre a modalidade que envolve essas manifestações artísticas. Ele ressalta que a arte contemporânea “é um modo de produção próprio do mundo atual onde imperam as incertezas” (BAUMAN, 2009, p.72). Em outras palavras, para Bauman, a perecibilidade de uma obra esculpida em gelo, de uma instalação de frutas, de uma escultura de açúcar⁴⁵, que traduzem muito bem o incômodo da atualidade, de serem comuns, cotidianas e muitas vezes tão perecíveis que não resistem ao tempo previsto do término das exposições.



Por isso, as atuações artísticas são fundamentais para se alargar a arena teórica e política das práticas discursivas, ao promoverem novos modos de pensamento e espaço para novas práticas sociais. E, não por acaso, a sequência de ataques contra as Artes Contemporâneas, no Brasil, em 2017, alarmou não só a comunidade artística, mas igualmente, pensadores de diversas áreas, movimentos sociais, ativistas em prol da vida, dos direitos humanos e da democracia. Esse cenário mostra a relevância das disputas no âmbito da linguagem da política e da arte, os efeitos da comunicação entre produções artísticas e os discursos hegemônicos dispostos na sociedade, como um sintoma da Parresia que “é uma prática a dois” (FOUCAULT, 2011), isto é, uma prática só se estabelece na relação de quem fala e de quem ouve.

Tanto as análises, como o contexto político em que foi realizada a pesquisa, evidenciam que os diálogos de algumas correntes moralistas e censoras da expressão livre, que se organizam na esfera das instituições governamentais brasileiras, demonstraram que há um movimento nem tão organizado que reage e se exprime na busca incessante por uma coragem de dizer ‘sua verdade’. Performance que, não por acaso, têm-se utilizado desses espaços heterotópicos - instâncias físicas e mentais para críticas incisivas à cultura neoliberal, androcêntrica e racista, e configurando-se como um território que é um instrumento de estratégia política e cuidado de si (FOUCAULT, 2011).

Estes efeitos parresiásticos aplicados às artes de hoje no Brasil mostram a sequência de bombardeios e ataques contra as Artes Contemporânea, no país no último ano. O que alarmou, e vem alarmando, não só a comunidade artística brasileira, mas, igualmente, pensadores de diversas áreas, movimentos sociais, ativistas em prol da vida, dos direitos humanos e da democracia dentro e fora do Brasil. Esse cenário mostra os efeitos da comunicação entre produções artísticas e discursos mais ou menos hegemônicos, que circulam nas redes sociais, dispostos nesta sociedade e configuram um cenário de guerra(s).

Nesta perspectiva, o filósofo Peter Pal Pelbart também concorda com a perspectiva foucaultiana e admite que o clima do contexto atual é de guerra, quando no prefácio da *Série de*

⁴⁵E através do QR code você terá uma dimensão do que Bauman salientou, por meio do vídeo que apresenta o processo de criação da obra instigante de *A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby* - 2014, de Kara Walker. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sRkP5rcXtys&t=308s> Acesso em julho de 2022.

*Cordéis Políticos Pandemia*³ salienta que considera/confere/aponta/toma um livro literário como uma arma, um instrumento para um combate bélico, especificamente para o contexto contemporâneo, que ele descreve como um Estado latente:

Estamos em guerra. Guerra contra os pobres, contra os negros, contra as mulheres, contra os indígenas, contra os craqueiros, contra a esquerda, contra a cultura, contra a informação, contra o Brasil. A guerra é econômica, política, jurídica, militar e midiática. É uma guerra aberta, embora denegada; é uma guerra total, embora camuflada; é uma guerra sem trégua e sem regra, ilimitada, embora queiram nos fazer acreditar que tudo está sob a mais estrita e pacífica normalidade institucional, social, jurídica, econômica. Ou seja, ao lado da escalada generalizada da guerra total, uma operação que a abafa em escala nacional (2017 s/n).

Como escapar dessa escalada generalizada da guerra total, dessa atmosfera latente sem que sejamos alvejados? Qual o papel do artista neste combate? Sobre a “arte da guerra”, buscamos uma aliança com a historiadora Arlette Farge, quando aponta que ainda vivemos os ruídos de uma história de guerra sob o molde da “tradição pedagógica” das táticas militares. Um dos sintomas pode ser percebido nas práticas singelas e cotidianas, por exemplo, por meio dos “guias de saber prático” que circulam na atualidade, como as cartilhas para obter sucesso econômico e pessoal (FARGE, 2011). Para a historiadora, a ideia de que guerra é “mortífera, mas inevitável”, “insuportável, mas ordinária”. Disseminada nas cartilhas e saberes bélicos, permeia o imaginário sociopolítico, dificultando o pensar a contrapelo desses termos.

Contudo, esses modelos podem e devem se tornar obsoletos, ou podem ser atribuídos a eles novos significados para que a guerra não seja aquela “possível” ou “desejada”. Para ela, a guerra é uma realidade advinda da nossa incapacidade de nos relacionarmos com o outro, porém trata-se de um “objeto contornável”, passível de ser repensado fora dos estereótipos e lugares comuns, tais como se reitera no enunciado: “desde sempre o homem fez a guerra e assim a fará por toda eternidade” (FARGE, 2011, p. 42). O que está em jogo, para ela, é o fato de que a filosofia sobre a guerra antiga se constituiu em torno da racionalidade e do progresso provedor de barbáries, um modelo fundamental que permanece uno e, sem dúvida, historicamente masculino.

A guerra igualmente reaparece nos estudos históricos e Farge indaga: “como pensá-la de outro modo na história?” Se a história das guerras costuma ser contada sob o ponto de vista masculino, neste estudo procuro tecer uma narrativa onde mulheres são protagonistas, combatentes e narradoras de uma batalha (FARGE, 2011). É exatamente como muitas artistas, inseridas no jogo, na batalha cotidiana pela liberdade de seus corpos e ideias, que propõem alguma espécie de confronto ou provocação em suas produções, feministas ou não, surgem como manobras para desarmar “as formas de racionalidade que fazem jorrar a violência” (FARGE, 2011, p.40).

Enquanto isso, o poder que não se localiza em lugar fixo, como lembra-nos Foucault,

mas que se insere, se inscreve, se investe nos corpos o tempo todo, e a identidade mais acentuada dos indivíduos de uma sociedade que passa a ter a marca da sexualidade. Corpos que não se adestram ou acomodam às disciplinas, passam a ser considerados “anormais”, os LGBTQIA+, os afrodescendentes, os indígenas, os esquizofrênicos, os deficientes, os idosos, todos são “corpos que pesam”, aqueles que importam, mas que vivem longas batalhas para (re)existirem e resistirem, em meio aos corpos dóceis em disputa aptos para o mercado (FOUCAULT, 2001; BUTLER, 2007).

De modo que é importante, aqui, considerarmos os aspectos políticos dessa/nessa forma de discurso – a performance –, também percebida como alvo, mas também como processo, instrumento ou uma tática de guerra. É possível perceber os deslocamentos culturais da arte e seus engajamentos emergindo na contemporaneidade. Michel Foucault nos diz que a genealogia não é transparente, cristalina, a genealogia é cinza pelas disputas de poder que se inserem no interior dos discursos, pois “(...) o que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate” (Foucault, 1978, p.37). Sigo em busca da performance e de disparates.

O corpo gordo no/do feminino em forma de arte: combates pela existência e pela história

A imagem a seguir é uma foto da performance da paraense Fernanda Magalhães, *A natureza da vida* (2017), apresentada, em maio de 2017, na cidade de Tiradentes/MG, durante o 7º Festival de Fotografia de Tiradentes, através do projeto “YVY Mulheres da imagem”. Por ela, podemos imaginar como foi a recepção deste espetáculo artístico, diurno, no centro histórico de



uma pequena cidade do interior de Minas Gerais. Considerando o cenário desta apresentação ser em um município com cerca de 11.000 habitantes, a cidade é famosa pela riqueza cultural, histórica e turística e recebe muitos visitantes de várias partes do mundo – durante os seus festivais –, seus habitantes mantêm fortemente a tradição religiosa cristã e outros discursos conservadores que contornam o que se entende como a ‘boa moral’ e dos os ‘bons costumes’. A natureza da vida, no contexto da ocupação dos espaços sociais pelo corpo gordo, sugere pensar nas seguintes questões: é possível escapar da ditadura sobre o corpo? Onde cabe um corpo gordo? Em que medidas nos assujeitamos ao ideal de beleza violento e

mordaz?

A *performer* brasileira Fernanda Magalhães é um nome de destaque na fotografia e na arte feminista contemporânea. Suas produções foram tema dos estudos de Luana Tvardovskas, pesquisadora que é referência nos estudos de arte feminista no Brasil. É Tvardovskas, inclusive, quem afirma: “na contemporaneidade, o corpo é tomado como um campo de batalha por diversos artistas visuais; é possível dizer que Magalhães se insere nessa tendência, com seu trabalho autobiográfico” (2008, p.102).

Diante do seu corpo capturado e também produzido nas redes de poder, o trabalho de Fernanda Magalhães contempla contornos autobiográficos. Em suas produções fotográficas, principalmente, é possível visualizar a relação que a artista faz entre a investigação, a experimentação e a subjetividade. Em seus trabalhos, a subjetividade da mulher gorda é predominante e pensada a partir de vários aspectos e nuances. Sua trajetória é marcada pela pesquisa, projetos, exposições de destaques e premiações⁴⁶.



Assim como um míssil é lançado a partir de um lugar fixo e, em forma de parábola, adquire uma velocidade crescente para acertar precisamente um alvo a milhares de quilômetros, igualmente são os trabalhos de Fernanda Magalhães. A foto-performance é parte do seu projeto “A Natureza da Vida”, iniciado há dezessete anos, em que Fernanda Magalhães promove diversas ações. Em suas intervenções artísticas, na fotografia ou na performance, a autora denuncia e agencia o debate acerca do preconceito do corpo gordo e obeso.

A imagem apresentada pode provocar no mínimo um impacto por não ser usual. Se a imagem representa aquilo que é indesejado a interpretarmos como um corpo detonador de ousadia que desestabiliza as malhas do “poder disciplinar”, que cotidianamente despacham seus exércitos discursivos e que violentam os corpos. Um exemplo é o bombardeio diário da indústria de consumo que estabelece os padrões de beleza, especialmente, para o corpo feminino, como por exemplo, a ditadura do corpo magro. É uma imagem altamente ruidosa nos ambientes de silenciamentos proposto pela “biopolítica”, dentro de uma cultura gendrada em que um corpo feminino gordo pode ser assexuado, não desperta desejo, e que o sobrepeso possa ser algo tão ou mais criminoso quanto expor a nudez em público.

Outro aspecto que a performance suscita é o estranhamento à nudez. Em contraste com o padrão do corpo feminino nu configurado na arte ocidental, o dispositivo performático de Fernanda Magalhães nos mostra um corpo que se expressa, que evidencia resistência ao poder, contraria as imposições sociais de valorização somente do corpo magro. A recepção do público não será explorada neste momento, mas o intuito é pensar como opera a política que aprisiona os corpos, moldando os gestos, os comportamentos, os sentidos, gostos e opiniões.

A Natureza da vida mostra o que é incômodo e o que ninguém quer ver. É a natureza não

⁴⁶No QR code é possível assistir um breve vídeo sobre o trabalho da Fernanda Magalhães que além de artista plástica, também é fotógrafa, escritora, doutora em artes pela Unicamp e professora da Universidade Estadual de Londrina - UEL. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=E_O-zI5XXp4 Acesso em julho de 2022.

domada. A imagem nos provoca diversas interpretações, uma delas é o confronto de um corpo nu “sem valor mercantil”, em ação. O público desavisado certamente questionará o que pode e o que não pode, esse corpo. E desse modo, tendo a arquitetura barroca da vila católica do século XVIII como cenário, o míssil é lançado e seu alvo são muitos objetos-sujeitos e com dimensões territoriais. Seja em Tiradentes/MG, em Londrina/PR, no Masp/SP ou em qualquer parte do mundo – onde o patriarcado esteja instalado – lá estará o inimigo.

A dominação patriarcal é um assombro, afirma Tânia Swain, pois a violência nesse sistema é um fato e não conhece limites para a manutenção da dominação, violência simbólica (inferiorização social ou institucional) e o que predomina no imaginário através das imagens de e sobre os corpos femininos (2017, p.01). A performance de Magalhães é um desses projéteis auto-comandados que sustentam um conjunto de explosivos carregados de cuidado de si e práticas libertárias que traçam a rota e garantem uma precisão no alvo, um alvo de sentidos. O palco para o lançamento do míssil é pensado como um lugar de interação⁴⁷. Diante do seu corpo capturado e também produzido nas redes de poder (FOUCAULT, 1988), a performance de Fernanda Magalhães suscita a reflexão de que os corpos em suas diferenças possam coexistir uns com os outros.



Ao contrário da representação do corpo nu, a nudez ao vivo e em cores é interpretada como afronta social, em que o corpo nu vai a público, nos espaços escolhidos, onde a política da censura é legitimada pelos códigos morais em relação à nudez feminina ou masculina que só pode ser expressa em meio privado. O crime de ato obsceno é previsto no art. 233 do Código Penal brasileiro vigente de Lei nº 2.848 de 07 de Dezembro de 1940, encontra-se na Parte Especial Título VI - dos Crimes Contra a Dignidade Sexual, capítulo VI – do Ultraje público ao pudor. O delito cometido em qualquer espaço de pleno acesso público tem pena prevista de três meses a um ano de detenção com multa.

A ação é pública e incondicionada. O ato obsceno aqui é pensado como fronteira do comportamento e ação contra-normativa, a partir do jogo de poder que se insere nos corpos e regula o sexo. Como salienta Foucault, a instância da regra, o poder legislador dita a lei sobre o sexo definindo o que lícito e ilícito. (1988, p.81). O dispositivo da sexualidade, especialmente, coloca em jogo a biopolítica, ou seja, a batalha pela vida, “deixar viver e deixar morrer”.

Foucault nos provoca a entender as violências que se inserem sobre o sexo, o jogo das relações de poder que reforça algumas, descarta outras, provoca efeitos de resistência e contra investimentos (1988, p. 92). Através destes processos disciplinares, mentes e corpos humanos podem ser moldados baseados na ameaça de punição. A performance enfatiza outras experimentações que exibem um corpo incômodo. Um corpo fora da norma, no entanto em foco, um corpo que embaralha os sentidos e as arbitrariedades dos binarismos, armado de nudez,

⁴⁷Numa entrevista, durante Transmitido ao vivo em 22 de novembro de 2020, Fernanda Magalhães pensa o espaço da performance igualmente como alvo, além do público propriamente dito, o espaço do acontecimento se configura como um dos pontos que sua arte pode afetar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YVUpBR3sHAK> Acesso em julho de 2022.

extrapolando território do privado, as normas e as medidas impostas por uma padronização ética e estética. O que se vê é um corpo nu, mas encouraçado, manobrista que desmonta as armaduras estratégicas de normatizações e confinamento dos corpos que pesam.

Desta feita, trata-se da *Natureza da vida* sob o prisma do que podemos enxergar como um quadro de “guerra biológica”. Guerra, porque se apresenta como uma arma política de não-violência, porém altamente anti-repressiva, Que ora se posiciona numa postura de liberdade que provoca, que ataca em sua defesa, e ora se postula heroica. Na guerra da desordem, não se age para solucionar conflitos, mas para localizá-los, delineá-los como ultrapassados e para dizimá-los para que possamos viver em uma sociedade possível.

Para entender este estado bélico sobre o qual a arte contemporânea tem jogado luz, tomo o caso que chocou a comunidade artística/cultura brasileira: a performance *Fim* (2017), do bailarino, Professor, Coreógrafo Igor Cavalcante Medina, ocorrida durante a pesquisa desta tese, em 26 anos, realizada no dia 28 de outubro de 2017, em Caxias do Sul/RS. Na performance *Fim*, o performer, um jovem negro, vestindo apenas um short curto, e um arame de ferro no pescoço ornado como se fosse um colar, surge entre os bancos de uma praça pública, e antes mesmo que ele iniciasse sua programação, sofreu críticas violentas de transeuntes que passavam pela praça pública, e foi abordado pela guarda municipal⁴⁸.

O artista Igor Medina, membro da Companhia Municipal de Dança da cidade, foi detido pela Guarda Municipal de Caxias do Sul, sob a alegação de que o bailarino estava em surto psicótico, e conduziu-o até a ala psiquiátrica da cidade, onde foi amarrado em uma maca, medicado e sedado. O artista só foi liberado oito horas após o laudo afirmando que estava lúcido e consciente. De acordo com entrevista à revista Veja, no dia 29 de outubro de 2017, segundo Igor Cavalcante Medina, a proposta era tratar de questões de violência e exclusão social, ao ar livre. Igor Cavalcante relembra detalhes do episódio de violência:



Falei que estava no meio de uma apresentação e não quiseram me escutar. Quando me abordaram eu estava declamando um poema. Se tivessem parado para me ouvir, isso não teria acontecido. Eu não tinha como reagir porque eram cinco pessoas me segurando. Tentei conversar porque não dava conta de reagir. Na ambulância, um deles pressionou o punho cerrado no meu peito para eu ficar sem fôlego e parar de falar.

Pelo relato do bailarino, fica notório que o programa/enunciado é a realização de um debate em praça pública. O local aí foi o facilitador do acontecimento, norteia as questões propostas e move a experimentação artística. A apresentação fazia parte da programação do “8º Caxias em Movimento”, evento produzido pela prefeitura local, no qual o artista estava inscrito e possuía licença para a encenação naquele espaço público. Enquanto o ator era imobilizado

⁴⁸No QR code acima, pode ser acessada uma reportagem, veiculada em um jornal local de Caxias que narra os desdobramentos do dispositivo Fim. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uVuzwJeEhLA> acesso em julho de 2022.

pelos socorristas do Serviço de Atendimento Móvel de Urgência - SAMU, ele declama os versos “Mata, espanca, xinga, mutila, esquarteja, destrói, sangra, mas isso é só se for pobre, preto e sofredor”. Palavras que estão repletas de sentido, e podem traduzir diversas cenas de um preto em um lugar e na hora errada.

Como se pode analisar, o bailarino não escolheu o espaço público por acaso, o fato de colocar-se fora de um espaço estritamente artístico, como o teatro e o museu, geraria dúvidas sobre os limites da ficção e a normalidade com que se enxerga os corpos negros em espaços públicos. Este episódio emblemático igualmente enfatiza o que um dispositivo performativo pode disparar e o que pode ser revelado pelos seus efeitos, mas sobretudo, um olhar caleidoscópico de referências, que engloba a cultura artística da performance hoje no Brasil. O que enfatizo é que o ato artístico desencadeou, uma ação ensaiada e não disfarçada de racismo institucional brasileiro. Em outras palavras, a cena artística foi alvo das mesmas ações cotidianas às quais são submetidos os jovens negros – que inclusive – sofrem prisões ilegais e arbitrárias. Este é um dos caracteres artísticos a que me refiro.

Essas ações socioculturais e políticas deflagradas pela performance *Fim*, se finca no tripé do “pertencer performativo”, apontado por Fabião, como um pertencer que se compõe por meio do mapeamento, a negociação e a reinvenção através do corpo do performer em termos de (re)experiência (2013, p. 05). A notar que, as denúncias levantadas pelo artista já se tornaram, oficialmente, ecos, efeitos, revelações de um sistema político e social para excluir, marginalizar e massacrar a população negra e pobre. O caso de Igor Cavalcante faz parte de uma série de acontecimentos e revelam um contexto atual, em que estão em jogo nessas disputas não apenas uma crítica à arte contemporânea, mas uma guerra cultural anunciada pelas diferenças a questionar corpos, lugares, gêneros e saberes.

Numa perspectiva geral, os ataques às artes contemporâneas brasileiras, desde 2017, sinalizam o quadro de guerra e uma gama de debates (in)férteis mediados por especialistas de arte canônicos, por representantes que nunca se importaram com arte, por curadores que jamais visitaram uma exposição, ou uma galeria ou museus, e artistas na tentativa de criminalizar a nova estética. E também por transeuntes, leitores comuns e lideranças políticas⁴⁹.



O fechamento às pressas da Exposição aconteceu em setembro de 2017, em Porto Alegre/RS. O projeto *Queermuseu* foi financiado pela lei de incentivo à cultura, promovida pelo Santander Cultural/RS, e a previsão era de permanecer dois meses em exposição. No entanto, foi aberta no dia 15 de agosto de 2017 e, após um mês da abertura para visitação, se intensificou uma onda de reivindicações conservadoras, organizada sobretudo pelas redes sociais, que, em uma atitude inédita no Brasil, pedia o fechamento desta exposição artística. As manifestações

⁴⁹Neste QR code abaixo podemos assistir um deste debate, representantes políticos, onde se pode ouvir um deles dizer que os autores da Exposição *Queer Museum* deveriam ser fuzilados. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=87lpZzgG38g> acesso em julho de 2022.

ocorreram dentro do museu e nas redes sociais, vindas de organizações religiosas e representantes políticos, como o Movimento Brasil Livre (MBL), e pela intervenção direta do Ex-prefeito de Porto Alegre, Nelson Marchezan Jr. (PSDB).

Os protestos estavam sob alegação das produções artísticas fazerem apologia à pornografia, à pedofilia, à zoofilia e à blasfêmia contra símbolos religiosos (SPERB, 2017) e contra o mau uso de dinheiro público, via isenção fiscal (Lei *Rouanet*), segundo um dos líderes do MBL, Kim Kataguirí, em entrevista à BBC News Brasil⁵⁰. Na semana de fechamento da exposição *Queermuseu-* em Porto Alegre/RS, o projeto que estava previsto para o público do Rio de Janeiro⁵¹, foi vetado pelo ex-prefeito⁵². Na sequência deste mesmo ano, uma série de ataques às artes se espalhava pelos principais estados brasileiros. Na época, era ainda difícil perceber o retrocesso político, histórico e institucional que estaria por vir.

O debate não se encontra especificamente na esfera da arte, mas na relação de poder/saber sobre o que aparece revelado por ela. Podemos identificar exposições como a *Queermuseu* como ruídos genealógicos nas artes engajadas nos acontecimentos recentes, que chamaram a atenção da sociedade brasileira e da comunidade internacional, como foi o destaque, em 26 de Agosto de 2018: o jornal norte-americano New York Times, noticia *In Brazil, 'Queer Museum' is censored, debated, then celebrated*⁵³, o resultado da sentença que permitiu que a exposição *Queermuseu- Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, após quase um ano de espera, pudesse ser novamente exposta ao público.

Voltando ao ano 2017, no dia 15 de setembro em Jundiaí/SP, mais ataques às artes contemporâneas brasileiras que propõem como argumento o sexo ou a sexualidades dissidentes. Outra interdição judicial foi expedida na estreia da peça “Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu (Título original: “*The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*), com direção de Natalia Mallo. A peça teatral tem como protagonista, a atriz e dramaturga brasileira premiada Renata Carvalho, transgênero, no papel de Jesus. Além dos trabalhos artísticos, dedica-se à militância LGBTQI+, atua como pesquisadora transgênero sobre o corpo trans no teatro. É a responsável pela criação do Coletivo T – primeiro grupo a ser formado integralmente por artistas trans em São Paulo e o MONART (Movimento Nacional de Artistas Trans) (RODRIGUES, 2018; STEIL, 2021).



A interdição judicial proibiu a apresentação da peça teatral, cuja trama recria Jesus nos tempos atuais, na pele de uma transexual. Desde a sua montagem, a peça sofreu

⁵⁰ <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250> 17 de agosto de 2018. Ver também as imagens censuradas: <https://veja.abril.com.br/blog/rio-grande-do-sul/veja-imagens-da-exposicao-cancelada-pelo-santander-no-rs/> 17 de setembro de 2017.

⁵¹ Em meio aos ataques, Grupos de defesa dos direitos dos LGBTQIA+ organizam, pela internet, um ato em apoio em “defesa da cultura e democracia” Remontagem de *Queermuseu* foi viabilizada por uma grande campanha de financiamento coletivo, crowdfunding, realizada pelo diretor da instituição, Fabio Szwarcwald.

⁵² O prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella (PRB), interveio para que encerrassem as negociações que pretendia levar o projeto: *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira* para o Museu Municipal do Rio de Janeiro, o Museu de Arte do Rio – MAR. https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/04/cultura/1507068353_975386.html

⁵³ <https://www.nytimes.com/2018/08/26/world/americas/queer-museum-rio-de-janeiro-brazil.html>

muitos ataques e boicote, em diversas partes do país. A liminar foi indeferida alguns meses depois, mas sem resultar na reapresentação da peça. Houve protestos em Salvador, Brasília, Belo Horizonte, Garanhuns, Rio de Janeiro e Londrina⁵⁴.

Nos dois casos citados acima, a discussão da censura centrou-se nas obras elaboradas por sexualidades dissidentes ou com o tema tratado de modo central nesses trabalhos. Muitas questões foram associadas a elas, como os crimes de abuso infantil e a prática da zoofilia⁵⁵. Da mesma forma, como as DSTs - especialmente, a aids - fazem parte do pacote de ideias ligadas ao imaginário que ainda não conseguimos romper, como sociedade. Essas representações são as ‘verdades’ construídas dentro de uma concepção moderna de sexualidade interdita, que recorrentemente são usadas contra a comunidade LGBTQIA+ (WEEKS, 2000, p. 26).

No intervalo de dois meses, outros atentados à liberdade artística se seguiram. No dia 26 de setembro de 2017, um dos mais importantes museus da América Latina, o Museu de Arte Moderna (MAM), em São Paulo, a apresentação da performance *La Bête*⁵⁶, do coreógrafo Wagner Schwartz, foi acusada de incitar a pedofilia. Foi aberta uma CPI – dos Maus-Tratos no Senado Federal para apurar os fatos (QUEIROGA, 2017). *La Bête* é uma leitura interpretativa da

⁵⁴A peça “Evangelho segundo Jesus, rainha do céu”, de Jo Clifford, da companhia Queen Jesus Plays, da Escócia, seria apresentada no dia 15 de setembro de 2017, no Sesc Jundiaí/SP, foi cancelada devido à liminar judicial expedida pelo juiz Luiz Antônio de Campos Júnior, da 1ª vara da comarca de Jundiaí. O pedido foi feito por congregações religiosas, políticos e pelo TFP (Tradição, Família e Propriedade). Na estreia, em Londrina, um movimento de boicote foi articulado por um vereador da cidade com o apoio das igrejas evangélicas que pediam o cancelamento do festival. De acordo com um dos integrantes, numa rede social, “em Taubaté teve 6 cartas de repúdio enviadas ao Sesc, ameaças de morte, polícia militar dentro da sala, revista do público, confronto na saída. Orquestrado por um vereador, que controla a prostituição e o tráfico na cidade, fato de conhecimento público. Então recebi um vídeo anônimo chamado “o bom cristão” onde um homem ia às lágrimas de ódio e contava sobre como a Renata tinha que ser torturada e morta e eu fuzilada então furaram os 4 pneus do meu carro quando eu estava saindo pra viajar com a minha filha. Em seguida, em Jundiaí, a primeira liminar judicial, cancelando o espetáculo (foi indeferida meses depois, mas a apresentação nunca aconteceu). Em Belo Horizonte, a Funarte foi processada por ter espetáculo em um festival que acontecia lá. Foi indeferida uma sentença histórica defendendo o estado laico e o direito de livre expressão. Mas houve protestos e procissão na porta. Em Porto Alegre processaram o festival Porto Alegre em cena, duas vezes. Ambos indeferidos, e mais uma jurisprudência histórica nomeando pela primeira vez a transfobia e o fundamentalismo. Em Brasília, ingressos foram retirados e depois queimados na porta do teatro. Renata foi agredida em cena e pela primeira vez o agressor se identificou como seguidor de Bolsonaro. Em Salvador, no Fiac, um deputado fez campanha de boicote, invocando uma “guerra santa”, e movendo processo contra a Fundação Gregório de Matos, a liminar foi concedida e a peça teve que mudar de teatro na última hora. No Rio de Janeiro, o prefeito Crivella cancelou um festival inteiro para poder censurar a peça. Houve ameaças de morte e protesto na porta da Fundação Progresso, onde acabou acontecendo o espetáculo. O então deputado Bolsonaro tuitou que o Brasil tinha que se unir para acabar com isso. Foi retirado 6 milhões de vezes. Em Garanhuns PE a pior combinação de tudo que já tinha acontecido. Articulado em uma trama incluindo prefeito, governador do estado, secretário de cultura, deputados, pastores, e a população “de bem”. Convites, (des)convites, conluios, difamações, ameaças, liminares judiciais, violência policial. Um circo de horrores vergonhoso. E em janeiro deste ano o festival Janeiro de Grandes Espetáculos, fez e retirou o convite, sob pressão de perder verba pública. Então, paramos. Paramos quase totalmente os convites e paramos de querer nos expor repetidamente a essas violências. Se você é das pessoas que ficaram até o fim, repito uma reflexão: Desde que tudo isso começou, pensávamos: isso está acontecendo com o Brasil. E agora?” <https://www.facebook.com/jesusrainhadoceu/>

Ver também <https://www.esquerdadiario.com.br/Peca-O-evangelho-segundo-Jesus-Rainha-do-ceu-censurada-em-Garanhuns> 08 de outubro de 2019. Após a premiação *Ze Renato*, o espetáculo de 60 minutos pode ser apresentado em espaços públicos e independentes, como na rua, em presídios e centros de diversidade.

⁵⁵O QR acima, mostra o final da apresentação da peça “Evangelho segundo Jesus, rainha do céu”, na Fundação Progresso, na Lapa com o breve comentário da protagonista Renata Carvalho sobre a representatividade e discriminação com pessoas trans. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gud8qAIV1t0&t=236s> acesso em julho de 2022.

⁵⁶Performance apresentada durante a mostra “35 Panorama da Arte Brasileira”.

obra "O Bicho" (1961)⁵⁷, da renomada artista plástica brasileira Lygia Clark, uma das pioneiras da arte participativa internacional.

O programa performático apresentado no MAM, por Wagner Schwartz, disponibiliza o corpo nu, em uma espécie de tatame em que os participantes poderiam examinar, manusear e experimentá-lo como objeto. Foi uma sessão fechada – para convidados, entretanto, a performance extrapolou os muros do MAM e os limites constritos entre arte e sexualidade. Ganhou repercussão negativa após um vídeo viralizado na internet, em que aparece uma menina, de aproximadamente cinco anos, acompanhada por sua mãe e, que interagiu com o performer nu⁵⁸.

O Ministério Público (MP) de São Paulo abriu um inquérito civil para apurar denúncias relacionadas à Performance Arte. Diante desses fatos, no dia 23 de outubro de 2017, a Assembleia Legislativa do Espírito Santo, aprovou um projeto de lei⁵⁹, em caráter de urgência, proibindo a nudez em exposições artísticas e culturais, em espaços públicos em todo o Estado. No cenário da Arte Contemporânea, após essas séries de acontecimentos,⁶⁰ inúmeros trabalhos artísticos ficaram na mira. Trata-se mesmo de uma crítica artística? Uma discussão sobre obras de arte? Categoricamente não.



Os ataques são endereçados a tudo que remete à cultura LGBTQIA+, feministas e antirracistas, e todos os corpos insurgentes. De acordo com um relato da diretora do espetáculo Natalia Mallo “Evangelho segundo Jesus, rainha do céu”,

E nós pensávamos: isso está acontecendo com a peça, e é principalmente o corpo travesti sendo interditado e censurado, mas isso está acontecendo também com o Brasil, e com a Arte feita aqui. Havia um movimento solidário, muito forte em redes sociais e com alguns gestos públicos contundentes, mas todos eram gestos de defesa, não havia um “nós”. E agora?

No caso das exposições e obras citadas acima, segmentos políticos conservadores alegam que a culpa é da sexualidade e do sexo, “O sexo razão de tudo” (1988, p.76), concordaria o

⁵⁷A sua obra “Bichos” é a de maior repercussão de Clark. Ela propôs uma interatividade do observador com esculturas metálicas articuladas. “Bichos”, apesar de não ser uma obra cubista, teve uma repercussão que desbancava a melhor leitura cubista, até então o título era da escultura *Guitarra* (1912-1914) de Pablo Picasso. Com esta série, Lygia torna-se também uma das pioneiras na arte participativa mundial e consagrada melhor escultora nacional na VI Bienal de São Paulo em 1961.

⁵⁸Acima, o QR code com uma matéria jornalística à nível nacional sobre as manifestações e censuras sobre a performance de Schwartz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HR5CZPRRrYo> acesso em julho de 2022.

⁵⁹O texto apresentado pelo deputado estadual Euclério Sampaio (PDT) proíbe a exibição de imagens de nudez ou “pornografia” em fotografias, textos, desenhos, pinturas, filmes, vídeos, exceto se a exposição tiver fins estritamente pedagógicos. Como forma de resguardar as famílias de constrangimentos. Duas emendas ao projeto foram colocadas e aprovadas pelas deputadas Janete de Sá (PMN) e pelo deputado Luzia Toledo (PMDB). O prefeito de São Paulo, João Doria (PSDB), se manifestou através de vídeo postado nas redes sociais, reforçando a censura à exposição sobre diversidade *Queermuseu*, em Porto Alegre, e a performance do artista fluminense Wagner Schwartz.

⁶⁰Novamente em Porto Alegre, uma mesa sobre literatura LGBT foi transferida duas vezes do local por medida de segurança, após ameaças do Movimento Brasil Livre (MBL). 10 de novembro de 2017, o Jornal “O Globo” anuncia “Mesa sobre literatura LGBT é transferida novamente por medo de violência”. Porto Alegre. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ Mesa-sobre-literatura-lgbt-transferida-novamente-por-medo-de-violencia-22053758> acesso em julho de 2022.

filósofo Michel Foucault. A violência não foi contra a arte, nem apenas um atentado à sua liberdade de expressão, as obras de arte em apreciação são também representações da diferença sexual, sendo assim, o sexo seria o fundamento e o alvo que representa a maioria dos ataques. Foucault nos lembra que antes dos aparatos de controle, a sexualidade era uma expressão livre, sem reticências, privações e circulavam livremente no cotidiano, literalmente os corpos que *pavoneavam* (1988, p.76). Segundo o filósofo, com o advento da burguesia, esse “saber” é confiscado pela família conjugal, e levado para o quarto dos pais, onde lhe tiram o direito de falar e de saber. E este silenciamento é uma questão política para Foucault.

A sexualidade passa a ser assunto restrito, privado, configurando-se no pudor moderno. Para ele,

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem, coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, pelo menos que seja a liberdade futura” (FOUCAULT, 1988, p. 13).

Os silenciamentos e as incitações sobre a sexualidade são rizomáticas. Em meio a essa onda conservadora nas redes sociais, passando pelos partidos políticos, discursos de extrema direita e pelo ministério público. Sobre a arte no Brasil, o MASP apresentaria no mesmo período a exposição intitulada “histórias da sexualidade”⁶¹. Não foi uma proposta de contra-ataque, pois o projeto já constava na agenda do Museu, desde 2016. A exposição coletiva reunia mais de 300 obras e estão todas relacionadas ao corpo e ao desejo.

Os visitantes, limitados aos maiores de dezoito anos, podem ver desde a arte pré-colombiana aos clássicos da arte moderna, da popular à contemporânea. Segundo os organizadores do projeto, sejam na crítica de arte ou na academia, os temas - ativismo e esfera pública, feminismos, *queer* e movimento LGBTQIA+, prostituição e performatividade de gênero – permaneciam incipientes no país, apesar e por conta das fortes resistências expostas e reiteradas.

Kunyaza em meio às controvérsias do sexo

A performance *Kunyaza* – o que se dissolve em meio líquido, da artista Sue Nhamandu⁶² começa com projeções de imagens no fundo do palco: são *closes* das expressões faciais eróticas

⁶¹ Exposição “Histórias da sexualidade”, como parte de um projeto de longo prazo que contará com uma programação vasta, sendo iniciada por um ciclo de debate gratuito A proposta da ação não é um é desenvolver ações e debates sobre os debates sobre gênero, feminismo, sexualidade e desejo. A mostra Histórias da sexualidade foi precedida por dois seminários internacionais sobre sexualidade realizados em setembro de 2016 e em maio de 2017. Histórias plurais, como Histórias da loucura e histórias feministas (iniciada em 2015), histórias da infância (em 2016) e histórias da escravidão (programada para 2018).

⁶² Exposição “Histórias da sexualidade”, como parte de um projeto de longo prazo que contará com uma programação vasta, sendo iniciada por um ciclo de debate gratuito A proposta da ação não é um é desenvolver ações e debates sobre os debates sobre gênero, feminismo, sexualidade e desejo. A mostra Histórias da sexualidade foi precedida por dois seminários internacionais sobre sexualidade realizados em setembro de 2016 e em maio de 2017. Histórias plurais, como Histórias da loucura e histórias feministas (iniciada em 2015), histórias da infância (em 2016) e histórias da escravidão (programada para 2018).

da performer Sue Nhamandu. As cenas são veiculadas num telão, ao som de uma ópera intitulada “masturbação”, composta e interpretada por ela. Há uma trilha que acompanha toda a cena, e são sobreposições sonoras de vocalizações eróticas, em camadas de graves e agudos compostas pela artista.

Após alguns segundos, ela surge nua, corpo inteiro, usando um turbante amarelo, com o rosto e os seios cobertos por uma tinta branca semelhante às pinturas tribais africanas, trazendo consigo um cartaz branco escrito *Kunyaza* com tinta preta. No centro do palco, a artista dispõe o cartaz no chão, onde se deita com as pernas abertas. Com a vagina voltada em direção ao público e, ao enfoque da câmera, Sue começa a se masturbar lentamente, e após alguns minutos, ejacula. Seus fluidos escorrem sobre a tinta do cartaz.

Ao se levantar, utiliza um vibrador para borrar e diluir a escrita formando uma pintura escura e molhada. Com voracidade, a artista fixa o vibrador e a nova pintura no cartaz. Em seguida, a performer veste-se com um roupão negro e sai de cena, enquanto ainda são veiculadas as imagens de suas expressões e a música que dura mais alguns segundos. Depois da apresentação, ao retornar ao palco, receber os aplausos, a autora refaz a pergunta contida na sinopse do espetáculo: “as fronteiras entre o público e o privado se dissolvem em veículo líquido”?⁶³ A performance pós-pornô *Kunyaza* foi apresentada em 2015, no MAC-USP Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, dentro da programação do evento *Ampliterra*, coordenado pelo professor Arthur Matuck, com curadoria de Vanderlei Lucentini.

Em entrevistas e postagens em redes sociais, a autora da performance, Sue Nhamandu se apresenta como filósofa, pela Universidade Metodista de São Paulo, em São Bernardo, pornoklasta que vem do termo pornoklastia, que a artista vem desenvolvendo enquanto conceito a partir de teorias e experimentações pessoais⁶⁴. Sua vivência é uma expressão artística complexa que passa pela dramaturgia, teatro, música e cinema. A multiartista fundamenta seu fazer artístico com base no pensamento de Antonin Artaud, Michel Foucault e Paul Beatriz Preciado.



Como parte do processo de conhecimento, Sue infiltra-se nessa fissura do gênero para desconstruí-lo um pouco mais, alargar ou borrar os seus limites. Ela diz recorrer ao pensamento através de recursos como a arte, as leituras, a meditação, o uso de psicotrópicos como a argyreia, ayahuasca, cannabis sativa, e também, praticante e educadora da *Kunyaza*. A origem da palavra *Kunyaza*, tem relação direta com a cultura dos povos Rundi da Ruanda, e possui dois significados se refere ao líquido sagrado que é expelido pela vagina, e que tanto pode ser através

⁶³ Esta descrição foi possível a partir da vídeo-performance *Kunyaza* de dois minutos e nove segundos. No início desta pesquisa o vídeo estava disponibilizado até meados de 2018, no perfil da artista no youtube, porém pode ter sido removido pela plataforma ou pela própria artista. Nos arquivos deste estudo, mantenho uma cópia do vídeo, do qual foram retiradas as imagens fotográficas que disponibilizei na sequência.

⁶⁴ Neste QR code, o acesso será dado há uma mini autobiografia publicada no periódico científico trimestral - revista de ciências sociais. Disponível em: https://www-rivistadiscienze-sociali-it.translate.goog/sue-nhamandu/? x tr sl=it& x tr tl=pt& x tr hl=pt-BR& x tr_pto=sc acesso em julho de 2022.

do ato de urinar como da ejaculação feminina decorrente da prática. A técnica sexual ancestral e matriarcal, muito utilizada por homens e mulheres, na África Central, Ruanda, Congo, no Leste da Uganda e no Leste da Tanzânia.

A prática consiste em atingir o esguicho de líquido que as mulheres soltam pela vagina, no momento do orgasmo é uma honra sagrada. Como se pode notar, a prática incide sobre o corpo feminino, no sentido de proporcioná-lo mais prazer. Nessas regiões da África Central, onde a Kunyaza é uma prática social, é um assunto compartilhado entre sujeitos adultos, porém sem caráter moral. Cotidianamente, mulheres trocam saberes entre si, sobre as técnicas e saberes como por exemplo, manter as condições de nutrição alimentícia rica em sais minerais e vitaminas, como diferentes tipos de abóbora, bananas, batatas, feijão e ensopados e fitoterápicos, para garantirem às africanas, o volume de secreções necessárias em suas práticas cotidianas (BIZIMANA,2021).

As comunidades que adotam a prática sexual e política, traz a reflexão que como símbolo de luta e resistência contra as imposições impostas pela sociedade, que daria mais condições aos sujeitos de exercerem com mais liberdades o próprio corpo e os próprios desejos. Sobre este aspecto, a historiadora bell hooks afirma que, aqui nas Américas:

O respeito fundamentalmente mútuo é essencial para a prática sexual libertadora, assim como a convicção de que prazer e satisfação sexuais são mais alcançados em circunstâncias de escolha e acordo consensual. Dentro de uma sociedade patriarcal, homens e mulheres não conseguirão conhecer o prazer heterossexual sustentável, a menos que ambas as partes abram mão de seu pensamento sexista. Várias mulheres e vários homens ainda consideram que a performance sexual masculina é determinada somente pelo fato de o pênis estar ou não ereto e a ereção ser mantida. Essa noção de performance masculina é amarrada ao pensamento sexista. Enquanto os homens devem se desapegar do pressuposto de que a sexualidade feminina existe para servir e satisfazer suas necessidades, várias mulheres também devem se desapegar da fixação na penetração (hooks, 2018, p.99).

É hooks quem acrescenta a importância, e nos convida a conhecer o próprio corpo, como uma via principal para eliminar culpas e falsas verdades sobre nós. A pensadora defende que mulheres, especialmente, as negras carregam o grito de liberdade e busca pelo respeito sobre seus corpos, sua existência e vivência, não sendo limitadas a uma posição de objeto. Nas palavras de hooks:

uma política sexual feminista verdadeiramente libertadora sempre tornará central a afirmação da atividade sexual feminina. Não é possível que essa atividade aconteça enquanto as mulheres acreditarem que o corpo sexual deve sempre estar a serviço de alguma outra coisa. Muitas vezes, profissionais do sexo e mulheres no dia a dia sustentam a troca livre de sua buceta por bens ou serviços como um indicativo de que são livres. Elas se recusam a reconhecer o fato de que quando uma mulher se prostitui porque não consegue satisfazer suas necessidades materiais de outra maneira, ela arrisca perder o espaço da integridade sexual em que controla seu corpo. (hooks, 2018, p.100).

A produção de Sue atravessada por estas e outras influências deflagram o que pode ser alcançado aos níveis da metáfora de uma “mina submarina”, uma arma autônoma, rudimentar que contém uma carga que ao sofrer o atrito explode uma imensa coluna de água de poder explosivo. E serve para pensar essa correlação de forças entre os discursos de censuras, e alguns dos embates e das transgressões no campo da Arte contemporânea brasileira.

A performance de Nhamandu revela que o jogo de poder sobre a sexualidade não tem uma tática única, global, segundo Foucault, muitas vezes se esgota “(...) na tentativa de sujeitá-la e muitas vezes fracassa em dominá-la inteiramente” (FOUCAULT, p.100). Porém, recorrendo ao imaginário que atravessa cada sujeito, sugiro que imagine-se em um Museu de Arte Moderna, como o São Paulo ou de qualquer lugar do mundo, e que ao contrário dos públicos “desavisados” das performances *Fim* e *La bettê*, você sabe que irá assistir a uma performance com classificação adulta.



A questão abordada no final da performance, segundo a autora, permaneceu no ar, ela considera que o silêncio da plateia seja uma resposta, pois o entende como um sinal de constrangimento pós-apresentação, em que público/participantes da apresentação demonstram naquela reação os efeitos das normas instituídas sobre o corpo e o sexo. Sue Nhamandu, em seu discurso de guerrilha, trabalha no sentido contrário ao da sociedade em que vive, e procura desnaturalizar suas vivências e escolhas, na medida dos temas que a artista foca em suas palestras e intervenções artísticas⁶⁵.

O intuito de desestabilizar o binarismo de gênero e modelos heteronormativos da subjetivação aparecem em sua arte, especialmente, em suas investidas contra o patriarcado a partir da prática e dos saberes da ejaculação feminina como ponto de partida da desconstrução do poder falocêntrico. Não estamos falando de um modelo patriarcal único, que opera de maneira uniforme, referente a todas as manifestações do sexo, mas sob uma forma considerada ‘adequada’ para a cultura de cada sociedade.

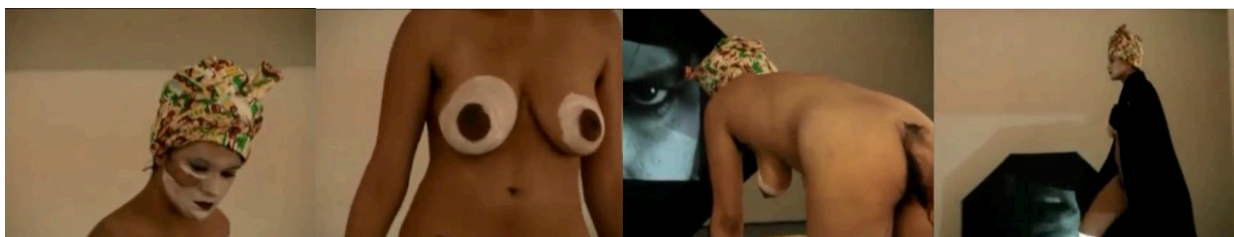


Figura 4 *Kunyaza* (2015), MAC-USP - créditos e divulgação de Sue Nhamandu.

A performance *Kunyaza* indica, na sinopse do espetáculo: “as fronteiras entre o público e o privado se dissolvem em veículo líquido?”. Este é o questionamento que a autora refaz após a performance e acrescenta que a questão permanecerá no ar. No entanto, ela considera que o

⁶⁵ Com o seu leitor de QR code, você pode assistir um vídeo que apresenta um dos laboratórios da artista Sue Nhamandu que reflete sobre a morfologia feminina, por meio da Filosofia, do estudo e acolhimento das subjetividades, buscando a descolonização do corpo feminino. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bBvc8nDDhL0> acesso em julho de 2022.

silêncio da plateia após a apresentação da performance seja uma resposta, pois o entende como um sinal de constrangimento pós-apresentação, em que público/participantes da apresentação demonstram os efeitos das normas instituídas sobre o corpo e o sexo.

A performance sugere pensar, também, sobre a desconstrução do gênero, pensando-o enquanto produto e processo de certo número de tecnologias sociais, como afirma Teresa de Lauretis: o gênero como representação e autorrepresentação é produto de diferentes tecnologias e que, paradoxalmente, se faz por meio de sua desconstrução, e permanece fora desse discurso e pode romper ou desestabilizar qualquer representação (1994, p. 209). Então, se o gênero é o efeito e o excesso da representação, como salienta Lauretis, pode-se imaginar o gênero como objeto de várias performances, que homens e mulheres, estão sujeitos a criarem para exercê-los na família, no local de trabalho, em todas as esferas da sociedade.

A artista Sue, ao navegar por territórios virtuais, blogs, sites e redes sociais, com a veiculação de vídeo-aula-performance desempenha sua função de guerrilha. Busca proteger sua força, espalhando saberes, como igualmente sabotar o inimigo: declaradamente por ela, o patriarcado. Este sistema é responsável, conforme Swain, pela “Violência material-agressões brutalidade, assassinato, tráfico, casamentos forçados, excisão e infibulação, estupros, véu e burka obrigatórios, punições com ácido, amputações, mutilações múltiplas e a lista é infinita” (SWAIN, 01). E Sue escolhe o próprio corpo como campo de guerra, mas especificamente a próstata feminina que estimulada potencializa o prazer feminino, a ejaculação – mina explosiva. No enfrentamento aos discursos que inserem poder e que minam as potências do corpo, Nhamandu posiciona sua vagina que explode em gêiseres.

A ofensiva dessa mina explosiva é contra as forças que há muito operam para silenciar o corpo e o prazer. A tática é trazer à tona a masturbação feminina como uma prática (ou metáfora) política. Sue aponta que os órgãos responsáveis pelo prazer feminino foram negligenciados na literatura médica. O clitóris, por exemplo, aparece na Gray Anatomys de 1900 e é subtraído dos estudos em 1949, e pouco se fala do tema nos debates atuais da medicina (NHAMANDU, 2016). A filósofa propõe e executa vários laboratórios de performances pós-pornô, que são o que ela denomina de “rituais de comprometimento”. Uma das práticas dos laboratórios é a masturbação pró-squirting e a “siririca molhada coletiva”.

Nhamandu critica os manuais de anatomia, ela trabalha numa perspectiva de que a ejaculação molhada não poderia ser para mulher, porque elas foram educadas para limpar e não para fazerem a “sujeira”. Durante seus cursos, ela dispõe seu corpo para que o público examine sua vulva e sua próstata para melhor encontrarem as suas próprias regiões erógenas e as condições de se chegarem à ejaculação feminina, que foi retirada da cultura de teorias e práticas sexuais das mulheres. Sue Nhamandu constrói um discurso a partir de práticas da filosofia e da performance, e dialogando com os estudos pós-pornô. Tais estudos têm causado controvérsia nos Estudos Feministas, como aponta a teórica Tânia Swain, que salienta que os “porn

studies” têm criado uma atmosfera de naturalização e exaltação da pornografia, e pouco ou nada avançam nas lutas pela desconstrução do patriarcado, já que o risco desta “produção cultural” está na disponibilização de corpos livres e erotizados e na estimulação da violência contra a mulher.

Desse modo, contrária a esses discursos e práticas pornográficas ou pós-feministas, para ela, a pornografia é mais um tentáculo de operação do próprio patriarcado, uma das tecnologias de gênero e da sexualidade. De modo que a “cultura do estupro” seria um subproduto da pornografia (2017, p.13). O que Swain parece não considerar são as demandas e tendências que pluralizam os feminismos atuais, entre elas a possibilidade de desarmar o patriarcado através de seus próprios mecanismos de subjetivação, ou seja, o discurso e a ideologia feminista têm e podem se apropriar das mesmas práticas e discursos enraizados na cultura para criar modos e subvertê-los.

Por isso, a produção de Nhamandu é, ao mesmo tempo, uma mina explosiva e um detector de minas. Sua proposta é cartografar o inconsciente erótico contemporâneo das pessoas, com uma missão, como os chamados caça minas, não com a intenção de localizá-las, retirá-las ou destruí-las, mas como estratégias dadas aos participantes a conhecerem a morfologia feminina e/ou masculina. A noções de corpo, gênero, sexo e sexualidade - mesmo que a passos lentos - têm demonstra uma movimentação em prol da desconstruções de algumas questões nas sociedades atuais. Sobre este aspecto, o feminismo tem se mostrado muito eficiente, e hooks acentua que:

apesar dessas dificuldades, o fato de mulheres terem liberdade para serem não monógamas, independentemente de usarmos a liberdade ou não, continua a romper e a desafiar a noção de que o corpo feminino pertence ao homem. Como todas as mudanças positivas resultantes da crítica feminista das noções sexistas do prazer sexual, isso ajudou a criar um mundo no qual mulheres e homens podem ter relacionamentos sexuais mais satisfatórios (hooks, 2018 91).

As práticas de liberdade, portanto, como as impressas nessas performances, são um meio direto de enfrentamento em relação aos discursos de sexo aprisionado. A artista, a partir do próprio corpo, busca unir-se a outros corpos, para arma-los contra um oponente universal. Trata-se de um embate violento, porque incomoda, provoca reflexões, rupturas e fere os princípios morais do inimigo/patriarcado. As artes feministas se alastram como um artefato explosivo, atingindo territórios e populações a quem o patriarcado atinge e conforma. A performance, por sua vez, é uma forma de arte das mais incômodas, destrutivas, nefastas, porque é uma das artes mais potentes. Um dispositivo ultra-potente é sempre algo muito perigoso se não manuseado corretamente.

“Pinte-se de branco”: Apartheid, Racismos e Insurgências artísticas à Brasileira

É provável que você já compreenda muito bem o que é, e quais são os efeitos possíveis que uma Performance ou Arte parresista pode provocar em um certo público. Quem sabe você possa dar o seu testemunho, e dizer que ainda está digerindo o que consumiu até agora, pois como bem ressaltou Eleonora Fabião, a performance causa “(...) estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminem dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, energética, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial. (FABIÃO, 2011, p.240). Por isso, novamente, sugiro que você imagine um espaço-tempo qualquer, um cenário à sua escolha. Pode ser um teatro, um museu de artes, um hall universitário, uma avenida de uma grande cidade, uma praça central de uma cidade do interior. Além de você, existem outros transeuntes que como você, podem estar (des)avisados sobre o que irá acontecer.

E de repente, surge uma mulher negra que está nua, sentada em um banquinho giratório, e ela começa a exhibir seu corpo. Ela começa a transitar pelo espaço em que vocês e as outras pessoas estão. A mulher pára, posiciona-se e faz movimentos sensuais, gestos provocativos, ações alusivas a atos sexuais. Esta mulher negra tem ao seu lado, um recipiente contendo uma tinta branca e um pincel. Ela pega o pincel e começa a pintar seu corpo de tinta branca, começando pelas pernas pelas pernas. A partir de uma sequência mais acelerada, ela abandona o pincel e começa a valer-se de suas mãos para acelerar o processo de cobrir toda a sua pele preta com a tinta branca.

Algun tempo depois, essa mulher retira um objeto de um dos seus orifícios, e você não pode ver bem o que era esse objeto, e se ele foi retirado da vagina ou do ânus... Bom, este não é necessariamente o ponto alto desta performance, e muito menos, o seu ponto final. Por que esta performance não acabou, a ação continua sendo (re)apresentada em algum espaço-tempo. Esta narrativa foi uma tentativa de traduzir, a partir das imagens fotográficas disponibilizadas na internet, e também compilar um pouco dos vários vídeos e escritos sobre as muitas apresentações da performance *Merci beaucoup, blanco!*, de Michelle Mattiuzzi⁶⁶.

*Merci beaucoup, blanco!*⁶⁷, nesta tese, foi escolhida pelo potencial bélico, como proposta para refletir sobre os efeitos da arte performática negra como uma experiência política, artística e intelectual junto aos feminismos. Como se percebe, o sujeito Mattiuzzi está em diálogo com as diversas teorias descoloniais, e é fácil identificar a



⁶⁶ Com o seu leitor de QR code você será direcionado para o acesso a algumas fotos de Alex Oliveira, da Performance de Michelle Mattiuzzi sendo apresentada em 2013, na Galeria Vasli Souza, Malmö, Suécia. Disponível em: <https://www.studiomusa.art/performance/merci-beaucoup-blanco/> acesso em julho de 2022.

⁶⁷ Neste QR code você pode assistir alguns trechos da Performance e uma entrevista em que Mattiuzzi rememora a criação da performance em 2012, e um breve panorama da recepção da obra, que aconteceu em diferentes ambientes e contextos, com públicos diversos, em muitas regiões do Brasil, e também espaços internacionais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-IYnXBt8ZaE> acesso em julho de 2022.

historicidade das experiências que este corpo negro (des)carrega na arte, nas sociedades em que tem vivido. E dando continuidade às reflexões sobre história e arte contemporânea, e contribui para a análise sobre raça/subjetividades e práticas estéticas de /si na tentativa de, se não responder, enfrentar algumas dessas questões. Como a artista contou em entrevistas, pintar o corpo negro de branco é uma ação cujos sentidos são revelados e reveladores em um constante work in process.

De acordo com Mattiuzzi, *Merci beaucoup, blanco!* não foi pensada com um objetivo ou conceito fixo, proposto com início, meio e fim. Surge o argumento que é “Pinte-se de branco”, e a partir dele o desenvolvimento deste dispositivo de performance segue. De acordo com Mattiuzzi, pôde-se alcançar nas/das diferentes percepções do público, desde às mais (im)prováveis até às nem imagináveis. Para Michelle Mattiuzzi o público é parte importante da obra porque é quem confere os sentidos à sua ideia inicial. É a partir do(s) olhar(es) outros, reações, comentários, que o dispositivo *Merci beaucoup, blanco!* vai se modificando a cada (re)apresentação.

A performance tem em seu título a alusão à expressão francesa “merci beaucoup”, cuja tradução em português quer dizer “muito obrigado/a”, e a palavra “blanc”, que em francês significa branco (LE PETIT, 1997). Ao nomear seu dispositivo, Mattiuzzi acrescenta a letra “o” para explicitar ainda mais o que pretende focar na tradução em português: Muito obrigada, branco. Assim, ela não se refere a um interlocutor qualquer, mas especificamente a um sujeito que representa a opressão de raça. Trata-se de uma performance que tem sido fonte para muitos estudos no campo das artes plásticas, especialmente, por ativar discursos históricos, sociais e políticos-ideológicos da negritude brasileira (BACELLAR, 2016, p.70-71).

A provocação do corpo não branco, nu, se desenvolve em movimentos (des)conexos, mas com o propósito de cobrir-se a cor da sua epiderme por outra, branca e sintética. A partir desta nova camada de pele, os enunciados das marcas da violência colonial, os aspectos da democracia racial brasileira e o processo de branqueamento são flagrados e deflagrados. Observe como o público, o observador/a, o/a pesquisador/a são remetidos a observar a pele e decodificar seus possíveis enunciados. Um dos pontos que inicialmente destaco, neste tópico, são as marcas das colonialidades que emergem na relação deste corpo com a própria performer e com a criação artística.

É que nessa conjuntura, a performance arte torna-se uma importante provocação e também uma aliada no processo de construção política de novas representações sociais das mulheres negras no bojo do empenho de ressignificação da sua história. Entretanto, para compreender uma parte deste processo histórico, é preciso contextualizar e entender que o Brasil é como uma espécie de capital da diáspora africana no mundo. Particularmente pelo fato de ter sido a nação americana que mais recebeu homens, mulheres e crianças negras trazidas pelo comércio de escravos, e por hoje liderar o *ranking* dos dez países com maior número de

afrodescendentes fora da África.

No entanto, nem todo afrobrasileiro se entende como afrodescendente, mesmo estando imerso numa sociedade onde o racismo não se disfarça. Como bem pontuou Lélia Gonzalez, no Brasil:

A gente não nasce negro, a gente se torna negro. É uma conquista dura, cruel e que se desenvolve pela vida da gente afora. Aí entra a questão da identidade que você vai construindo. Essa identidade negra não é uma coisa pronta, acabada. Então, para mim, uma pessoa negra que tem consciência de sua negritude está na luta contra o racismo. As outras são mulatas, marrons, pardos etc. (GONZALEZ, 1988, p. 2).

É de se espantar saber que a maioria de nós sujeitos afro-brasileiros, vivemos alheios e alienados, por pelo menos grande parte da vida, quanto às nossas identidades. E como esta alienação é alimentada através dos discursos históricos que configuram um imaginário racista e cuja eficácia está nos efeitos que produz: Pinta-se de branco. Está, entre outras peculiaridades do racismo à brasileira, faz com que o tema seja recorrentemente retomado, ampliado e aprofundado à medida que se desdobra a reflexão.

No Brasil, a situação é alarmante, pois grande parte da população afro-brasileira enfrenta as desigualdades raciais e os diversos problemas ligados ao racismo velado no país. E a desigualdade racial existente entre negros, pardos e brancos é abismal, e os dados divulgados recentemente na nova edição do “Atlas da Violência” reforçam que a violência a qual a população negra está exposta no Brasil é alarmante (ATLAS, 2019; 2020 e 2021).

As pesquisas de indicadores sociais, como o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística-IBGE (2017), confirmam por diversos dados que passados mais de 130 anos da abolição da escravidão dos africanos no país, e os afrodescendentes⁶⁸ e o que temos é uma abolição da escravatura que não foi acompanhada de políticas públicas que promovessem a integração dos negros/as libertos/as na sociedade brasileira. A este tocante, segundo a pesquisadora Natália Neris da Silva Santos:

Desde as Constituições de 1934 e 1946, estão dizendo que todos somos iguais perante a lei. Nós queremos, sim, mecanismos de resgate que possam colocar o negro efetivamente numa situação de igualdade, porque, até o presente momento, somos iguais perante a lei, mas quem somos nós? Somos as grandes populações dos presídios, da prostituição, da marginalização no mercado de trabalho. Nós queremos, sim, que a Constituição crie mecanismos que propiciem um efetivo “começar” em condições de igualdade da comunidade negra neste País. (...) Nós não estamos aqui brincando de fazer Constituição. Não queremos essa lei abstrata e geral que, de repente, reproduz aquela história de que no Brasil não existe racismo, porque o negro reconhece o seu lugar. Nós queremos, efetivamente, que a lei crie estímulos fiscais para que a sociedade civil e o Estado tomem medidas concretas de significação compensatória, a fim

⁶⁸De acordo com dados da Organização das Nações Unidas – ONU, os afrodescendentes estão entre os grupos mais vulneráveis à exclusão social do Hemisfério como legado do colonialismo e do tráfico transatlântico de escravos. E as mulheres afrodescendentes como categoria mais vulnerável às práticas do racismo, agravado pelas desigualdades econômicas.

de implementar aos brasileiros de ascendência africana o direito à isonomia nos setores de trabalho, remuneração, educação, justiça, moradia, saúde, e vai por aí afora” (SANTOS, 2015, p.90)

Natália Santos chama atenção para compreendermos a abstração ficcional do texto legislativo e a realidade da sociedade brasileira. Há este abismo de séculos de ausência de políticas de inclusão, que incide sobre a camada da população afrodescendente e pobre no Brasil. Para entender as peculiaridades dos racismos à brasileira é preciso compreender como é ser negro no país. Tendo estes mapeamentos socioculturais, de onde vivem e como vivem as populações afro-brasileiras, tomamos um dos aspectos principais que, imagino, esteja intimamente ligada à auto-identificação étnica pelo sujeito, e consequentemente pelo mundo social.

Esta realidade está permeando a produção artística no país, e exponho aqui um destes fenômenos que dialoga bem com afirmativas deste tópico. Sobre tal desigualdade, é relevante a performance aguerrida da cantora afro-brasileira Bia Ferreira que recita, canta e grita: “Experimenta nascer preto na favela pra você ver! O que rola com preto e pobre não aparece na TV”. A canção foi lançada em 2018 – durante o percurso desta pesquisa. A música narra como pretos e pretas querem reescrever e (re)contar a história brasileira⁶⁹. Os versos enfatizam que a história/historiografia oficial não soube contar a história dos pretos/as no Brasil, e que a população afro-brasileira não se viu nos livros e nem na TV, mas agora são os/as pretos/as que a estão (re)escrevendo. A música, como a performance de Mattiuzzi, retrata que nem sempre foi/é conveniente saber que se é negro no Brasil.



E nem é uma tarefa muito fácil compreender que estamos cercados de argumentos, discursos e práticas que insinuem uma certa mensagem: que é preciso embranquecer para estarmos inseridos socialmente. A sociedade brasileira e os discursos sociais ensinam a introjetar todas as afirmativas – científicas, sociais e religiosas – que foram disseminadas em séculos para fundamentar a desigualdade social, inclusive a inferioridade da raça africana (GONZALEZ, 1988, p. 134). O que se deseja é que a sociedade tome consciência desperta da negritude e das lutas de resistência frente aos seus corpos imputados socialmente/impedidos de compreender como os mecanismos racistas, acentuados pelas tecnologias de gênero, se articulam e ditam a existência e as subjetividades de mulheres negras.

Neste sentido, o psiquiatra e filósofo Frantz Fanon, um dos pioneiros em problematizar a identidade racial branca, em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), observa um processo de escravização cultural em sujeitos superiores e inferiores na sociedade, de acordo com a histórica específica de cada país ou região. Trata-se de um processo em que o homem branco dentro deste sistema hierárquico social porta-se como categoria universal, e que não precisa se questionar ou

⁶⁹Neste QR code ao lado, você pode ouvir e assistir a performance musical de Bia Ferreira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QcQlaoHajoM> acesso em julho de 2022.

declarar sua condição racial, enquanto “o negro quer ser branco” (Fanon, 2008, p. 27). O que se entende no pensamento sobre branquitude é que ela acomete tanto as pessoas brancas, colocadas pela sociedade em um papel de superioridade e privilégios, quanto ao negro introjeta a inferioridade, a desvalorização da cultura africana e indígena operada com o processo de branqueamento.

Através das representações sociais – conhecimento acerca das práticas racistas e sexistas com que lida cotidianamente no país, nas relações de forças sociais - tem se fortalecido os discursos e práticas afro-brasileiras e antirracistas. que nos permitem fazer a reflexão dos processos de branqueamento requisitados pela sociedade racista a população negra. Pelo que se pode notar, para muitos, um dos mecanismos de sobrevivência numa sociedade como está, é “pintando-se de branco”, como se re-apresenta em *Merci beaucoup, blanco!*, e como já refletia Lélia Gonzalez em salientar que:

Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca demonstra sua eficácia pelos efeitos de estilização, de fragmentação da identidade racial que ele produz: o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue”, como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura (GONZALES, 1988 – 1988b, p.73).

O preconceito de cor de pele no Brasil, que é revelado por esta performance arte, mostra a pele criada e sobreposta como uma tática pela sobrevivência. Na experiência de Michelle Mattiuzzi, quando a artista, ao cartografar o seu corpo e condição social, descobre os racismos atrelados às dimensões e regiões geográficas do país. Mattiuzzi se desloca de São Paulo, seu estado natal, para viver em Salvador/BA – reconhecida como a cidade mais negra fora de África. Mattiuzzi, em suas entrevistas e palestras, constantemente fala do seu deslocamento geográfico de São Paulo para Salvador, como prática de potencializar sua existência de mulher negra e suas vivências artísticas. Outro ponto importante neste movimento não é a busca por uma identidade assumida ou representada, é sobretudo, a habilidade em denunciar as condições em que vivem a população que representa, ela e a maioria da população brasileira.

Ela admite que, em certa medida, experimentou os lugares de privilégios, por ter nascido numa família de classe média no sudeste do Brasil (MATTIUZZI in ALBUQUERQUE, 2016). Sobre os avanços ocorridos nestas regiões, demarcadas por Mattiuzzi, o sociólogo francês Roger Bastide (1965), que tem estudos nas áreas de cultura afro-brasileira, enfatiza sobre o preconceito de cor, transformar-se em preconceito contra os sujeitos vindo da Bahia, por exemplo. Os "baianos", como enunciado que nomeia um grupo, configuraria um preconceito de raça, que marca as regiões do Brasil atual, para o preconceito de classe, a integração do negro ao proletariado urbano. Diz ele:

Há, de fato, alguns negros entre esses imigrantes [nordestinos] (os "baianos"), mas os brancos predominam. A imagem coletiva que é atribuída a essa massa, os julgamentos desfavoráveis que ela provoca e os estereótipos que a definem

não separam esses brancos dos baianos. Há, portanto, um deslocamento do preconceito da cor do indivíduo para a sua posição na hierarquia ocupacional (Bastide, 1965, p. 24-5).

A cidade de Salvador fica na região nordeste do Brasil, e é vista como uma região “subalterna” do país, tal como pode observar Roger Bastide, e experienciar Mattiuzzi, as outras formas de racismo quando se mudou para a região do Nordeste. A artista relata que, por ter nascido numa família de classe, sente-se ‘embranquecida’ na sua trajetória de vida. Ela procura denunciar as posições que ocupam as pessoas negras na sociedade brasileira e insiste em problematizar as condições em que vivem os sujeitos que a representam (e que ela representa).

Ela afirma que o seu reconhecimento social se deu por meio da arte, por isso sente-se “privilegiada e ousada” em usar a arte para provocar um diálogo sobre a discriminação étnica, o mito da diversidade brasileira, a construção racializada da sociedade e a histórica *erotização* e objetificação da mulher *negra* (MATTIUZZI in: ALBURQUERQUE, 2016). A respeito das representações da mulher negra, hooks assevera que as representações globais geralmente se voltam para a imagem de “símbolo sexual”, de natureza indomável, distanciada do exercício mental, além da representação da mãe-preta disponível para com o cuidado dos outros, não apenas nos EUA mas também no Brasil⁷⁰. hooks endossa que:

(...) as suposições racistas e sexistas de que as negras são, de algum modo, inatamente mais capazes para cuidar dos outros continuam a impregnar o pensamento cultural sobre os papéis da mulher negra. Em consequência disso, negras de todas as camadas de vida das profissionais de empresa e professoras universitárias a empregadas domésticas se queixam de que colegas colaboradores supervisores e etc. lhes pedem que assumam papéis de zeladoras, que sejam suas consultoras, orientadoras, babás, terapeutas, padres, quer dizer, que sejam aquele peito que a todos amamenta — a mãe preta. Embora essas negras não sejam mais obrigadas pelas práticas trabalhistas exploradoras racistas a servir apenas em empregos julgados servis, espera-se que limpem a sujeira de todos (hooks, 1995, p: 470).

Estes lugares cultural e historicamente apontados para as afro-americanas, aos quais se refere hooks, igualmente, permeiam o imaginário brasileiro, que atribui às afro-brasileiras ocupações diversas, em sua maioria, desassociados do labor intelectual ou da criação artística. Em um minibiografia disponibilizada na internet, Mattiuzzi alega isso, ao rememorar a sua trajetória de artista negra, que nos exemplifica claramente os apontamentos levantados por bell hooks, sobre a representação das mulheres negras e suas ocupações sociais, e pela antropóloga brasileira Lélia Gonzalez, que diz: “Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta” (1984, p. 226). Mattiuzzi conta que se aproximou das artes, na década de 1990, frequentando oficinas de teatro.

⁷⁰Ente as inúmeras funções da exploração do trabalho sob o regime da escravidão, particularmente do trabalho doméstico e do cuidado da família nos EUA e do Brasil, as experiências não incomuns de mães pretas foram nomeadas em documentos, descritas na imprensa, na literatura, no audiovisual, reconhecidas em diferentes discursos, em suma, em corpos de mulheres africanas ou afrodescendentes. Geralmente como escravizadas, geralmente negras ou pardas, eram compradas, alugadas, vendidas para aleitar, criar e cuidar de filhos e filhas de famílias proprietárias. Sobre as práticas e representações das amas-de leite no Brasil, ver CARNEIRO, M.E.R. Procura-se “Preta, com muito bom leite, prezada e carinhosa”; uma cartografia das amas-de-leite na sociedade carioca oitocentista (1950-1888). Tese. PPGHI / Universidade de Brasília / UnB, 2006.

Conforme lembra em uma entrevista, ela não conseguia estudar em escolas e universidades públicas, optou por estudar “comunicação das artes do corpo teatro”, em uma universidade privada, a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Para concluir o curso precisou exercer “trabalhos subalternos para pagar a mensalidade”, atividades para as quais não teve escolha. Trabalhou como cuidadora de crianças, auxiliar de serviços gerais, operadora de telemarketing, atendente de corretora de seguros e recepcionista. Segundo a artista:

Para uma pessoa negra há caminhos sem escolhas, os nossos caminhos são cheios de acontecimentos, e agarramos ou soltamos. Escolha é privilégio da cis-supremacia branca. Estou aqui porque teve uma ancestralidade pesada que disse não” (MATTIUZZI. In: RIBEIRO, s/p, 2017).

As representações servis da mulher negra contemporânea estão além da categoria empregatícia. São essas as questões que localizam os corpos negros na cultura, em locais da subalternidade, questões que configuram territórios de sentidos no imaginário social e me instigam problematizar as subjetividades (ou modos de objetivação/subjetivação) de uma artista negra hoje, a partir de elementos estéticos e políticos contidos seu programa performático *Merci Beaucoup, Blanco!*.

Neste projeto político de relações sociais pode se observar as relações de poder do branqueamento evidenciadas no dispositivo de Mattiuzzi. Um dos pontos centrais da performance é a exibição de uma mulher negra criando, em tempo real, uma segunda pele branca, e o público é automaticamente incitado a tentar decodificar os enunciados desta nova tessitura esmaltada que cobre o corpo da artista. Foi fundamental entender a pele indissociável da subjetividade e da interação do próprio sujeito na construção de si como sujeito da sociedade em que vive. A reflexão sobre o processo de formação-dissolução das subjetividades, estabelecida pela psicanalista e crítica de arte, Suely Rolnik (1997), diz que:

(...) nada mais é do que o interior de uma dobra da pele. E reciprocamente, a pele, por sua vez, nada mais é do que o fora do dentro. A cada vez que um novo diagrama se compõe na pele, a figura que até então ela circunscrevia é como que puxada para fora de si mesma, a ponto de acabar se formando uma outra figura. É só neste sentido que podemos falar num dentro e num fora da subjetividade: o movimento de forças é o fora de todo e qualquer dentro, pois ele faz com que cada figura saia de si mesma e se torne outra” (ROLNIK, 1997, p. 2 apud LAURENTIIS, 2016).

A noção de transitoriedade da própria pele é o detonador do saber-fazer artístico e ético sobre si que a artista parece apostar ao construir uma pele branca artificial sobreposta à sua pele preta. Deste modo, Mattiuzzi estabelece questionamentos sobre a representação da mulher afrodescendente, bem como evidencia os processos de branqueamento produzidos na sociedade aos quais os sujeitos são constantemente submetidos. Sobre a categoria política e analítica branquitude, os Estados Unidos é um pioneiro, desde a década de 1990, nos estudos sobre a branquitude. A teórica britânica Ruth Frankenberg, um dos principais estudiosas sobre branquitude associada à área de Estudos Norte-americanos, define a branquitude como:

a branquitude como um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê os outros, e a si mesmo, uma posição de poder, um lugar confortável do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não se atribui a si mesmo (Frankenberg, 1999, p. 70-101 apud Piza, 2002, p. 59-90).

O conceito e tudo que se liga a ele, no Brasil e em outros países, caminham juntos na discussão sobre como define-a como uma identidade racial branca que constrói a branquitude - um lugar construído socialmente de poder e privilégios simbólicos, onde o branco é uma condição especial em relação às outras etnias, e reprodução do preconceito racial (Santos, 2006; Frankenberg, 1999, PIZA, 2000). Segundo Lélia Gonzalez, numa autoanálise que faz da sua trajetória acadêmica, rememora que:

(...) fiz escola primária e passei por aquele processo que eu chamo de lavagem cerebral dado pelo discurso pedagógico brasileiro, porque na medida em que eu aprofundava meus conhecimentos, eu rejeitava cada vez mais a minha condição de negra. E, claro, passei pelo ginásio, científico, esses baratos todos. Na Faculdade eu já era uma pessoa de cuja já perfeitamente embranquecida, dentro do sistema. Eu fiz Filosofia e História. E a partir daí começaram as contradições. (GONZALEZ, 1979, p. 202).

Neste sentido, essa compreensão das diferentes combinações de forças discursivas e das representações sociais (JOVCHELOVICH, 1995, p. 81) que se acumulam sobre a pele é elaborada a partir dos sentidos, da imaginação, da memória, ou seja, do âmbito cognitivo e do simbólico a que Mattiuzzi recorreu. O corpo da artista é pintado de branco, portanto, é como parte de um projeto político do tornar-se visível. Desse modo, se constrói e reitera a ideologia do branqueamento, isto é, “(...) o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue”, como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura” (GONZALES, 1988).

A performance de Michelle desvela historicamente os processos de branqueamento no Brasil, que operam na lógica da cor da pele como código social, concedendo à pele negra, as máscaras brancas – os meios de obter certas vantagens, ainda que mínimas, ao aderirem à lógica do ‘branco’ enquanto território de identificação social. A pele artificial também deflagra as inscrições com as quais a artista se propõe a dar visibilidade plástica em seu trabalho, em relação a um conjunto de condutas que impede que as pessoas negras se reconheçam com valor, com direitos, e construam politicamente uma identidade afrodescendente com dignidade e cidadania.

No que se refere ao gênero, que estabelece a divisão dos corpos, bell hooks alerta-nos para os discursos que interditam a mulher negra. Segundo ela:

Na verdade, dentro do patriarcado capitalista com supremacia branca toda a cultura atua para negar às mulheres a oportunidade de seguir uma vida da mente torna o domínio intelectual um lugar interdito. Como nossos ancestrais do século XIX só através da resistência ativa exigimos nosso direito de afirmar uma presença intelectual (1995, p.468).

A pele líquida e branca encobre a pele negra onde estão as inscrições, marcas, rugas e cicatrizes subjetivas e que são suscitadas no ato performático. Para a pesquisadora Suelly Rolnik: “a pele é um tecido vivo e móvel, feito das forças/fluxos que compõem os meios variáveis que habitam a subjetividade: meio profissional, familiar, sexual, econômico, político, cultural, informático, turístico, etc.” (Rolnik, 1997, p. 1 apud Laurentis, 2016). A pele, no entanto, pode ser compreendida como o tecido da experiência no caminho da intelectualidade e artístico da própria artista que questiona e resiste como um corpo não-hegemônico, não-normativo, não-binário, não-branco e corpo sem órgão.

Assim *Merci beaucoup, blanco!*, Blanco! age como um desorganizador de matrizes arraigadas, de modelos históricos e a recusa dos estereótipos compreendidos como “naturais”. Nessa linha, pode se afirmar que as naturalizações se dão no cotidiano, e existe um racismo que não está camuflado, ele é escancarado e possui mecanismos de segregação que podem ser medidos a olho nu⁷¹.

Cito mais uma fonte pertinente gerada também no contexto desta pesquisa, em que salientou este fragmento da declaração da poeta a série Diálogos Ausentes, produzida pelo Itaú Cultural, com o intuito debater a presença afro-brasileira na produção artística brasileira. Em seu testemunho, ela diz:



Conheço um monte de gente de esquerda que entra num restaurante, só tem branco, e não percebem isso, que alguma coisa está errada. Se tem territorialidade, tem apartheid. Se eu sei onde encontrar preto e onde encontrar branco tem apartheid, caralho⁷². (LUCINDA, 2017a)

A frase da artista atesta como o racismo à brasileira se exerce de modo informal, sutil, dócil. É um questionamento assunto muito debatido, porque muitos ainda acreditam que nós vivemos numa democracia racial – onde negros, indígenas, e os se declaram e acreditam brancos, coexistíssemos com igualdade de direitos e liberdade cultural e religiosa.

Para se ter outra dimensão deste contexto brasileiro, ressalto outra passagem em que Lucinda problematiza: “Se eu sei onde encontrar preto e onde encontrar branco tem apartheid, caralho” (2017, s/p), pode-se fazer um rápido paralelo com o percurso de vida da maioria dos/as afro-brasileiros/as. Trazendo dados de pesquisa para constatar, o IBGE confirma que, na maioria das vezes, quem nasce afrodescendente e pertence às classes menos favorecidas, aprendem na infância que trabalhar é algo natural para uma criança, que é mais importante trabalhar do que terminar os estudos. Um exemplo clássico, é perspectiva de se de terminar o ensino médio e cursar uma Universidade não é um roteiro para negro/negra pobre. O IBGE (2017) aponta que 59% dos trabalhadores de “cor preta ou pardas” se inserem mais cedo no mercado de trabalho por volta dos 9 a 14 anos de idade.



No Brasil, a população em geral, de classe social menos favorecida, enfrenta muitos

⁷¹Neste QR code tem a entrevista completa como a poeta multiartista Elisa Lucinda, que nos ensina a observar alguns fenômenos racistas na/da sociedade atual brasileira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w5UBFd0wZ94> 30 de agosto de 2017.

⁷²LUCINDA, Elisa. Diálogos Ausentes, 2017^a. 3:43-3:58.

desafios para se estabelecer como produtora de conhecimento, isso porque o país tem uma história excludente, em que se observam aportes políticos governamentais conservadores e antidemocráticos, que desvalorizam a educação e se regozijam com o mito da democracia racial (CARNEIRO, 2001; GONZALEZ, 1984, 1979, 1988; PAULINO, 2019).

Tão logo, um adolescente começa a idealizar um meio de ganhar dinheiro. Outros jovens querem um bom emprego, começam montar suas estratégias de concorrência, mas a sociedade continua apontando os lugares demarcados para os afro-brasileiros. O Brasil é um país de alta desigualdade de renda, a maioria dos governos estão sempre privilegiando pequeno grupo, agem com modelos econômicos que não contemplam uma justiça social, operando numa rede de disputa que se organizam para favorecer uns e prejudicar outros. 50 milhões de brasileiros (25,4% da população) vivem na linha de pobreza (IBGE, 2017).

A ascendência negra tem a predominância reconhecida ou registrada na cor da sua pele e na textura de seu cabelo. No caso dos cabelos, para compor a representação social da mulata, eles devem ser, de preferência, longos e anelados e nunca muito crespos. (GOMES, 1996, p.255) Ou seja, nesta perspectiva que aponta Gomes, o pensamento sobre esta terminologia é pela ótica da chamada mistura de negras com brancos, que determinaria o discurso das violências. Em nenhuma hipótese discordo dessa tese. Mas obviamente não podemos desconsiderar todas as formas de encontros em um país de dimensões continentais (ASSUNÇÃO, 2009; NOBRE, 1988; TAVARES, 2011).

E quando nos tornarmos negros, por exemplo, ainda vivemos nas fronteiras. Desta forma, fica fácil entender uma das nuances que não há um reconhecimento comum na identidade negra, e cujas fronteiras geraram/geram uma falta de unidade entre o povo brasileiro em sua maioria. É difícil de imaginar como um país com mais 54% da população se autodeclara como preta e parda (IBGE, 2017), e que tem uma cultura predominante construída por expressões artísticas e religiosas vincadas por experiências dos ancestrais africanos, seja reconhecido como um dos países mais racistas das Américas.

Uma questão que a poeta Lucinda aponta é sobre a necessidade de repensar, criar ou reformular noções. Como as noções defendidas por ela, em suas apresentações e entrevistas recentes. Noções socioculturais (re)elaboradas por ela mesma, a partir de conceitos históricos, e que se tornam oportunas e convenientes para nós pesquisadoras dos estudos afro-brasileiras, atualmente, a cunhamos diálogos, cientes que o conhecimento não se constrói só na academia. Muito pelo contrário, é sabido que a Arte muitas vezes antecipa realidades e cria noções de futuros.

As noções apresentadas pela poeta são especiais porque são moldadas na vivência artística, mas principalmente, na própria existência de sujeito negro no/do feminino. Para pensarmos o racismo à brasileira, tão comumente visto como “democracia racial”, pela camada que se autodeclara branca, e por uma grande parte da população afrodescendente não declarada.

Essa noção de “democracia racial”, cunhada para expressar a experiência brasileira, é uma arma letal contra a negritude, caracterizada por Lélia Gonzalez, como “uma formidável arma ideológica contra o negro”, ou nas palavras de Abdias Nascimento, é uma “Monstruosa máquina ironicamente designada “democracia racial” que só concede aos negros um único “privilégio”: aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora” (2017, p. 111). Gonzalez também se fixou em chamar a atenção para a peculiaridade e eficiências do racismo à brasileira, como disse ela:

O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. Veiculada pelos meios de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores do Ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca demonstra sua eficácia pelos efeitos de estilização, de fragmentação da identidade racial que ele produz: o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue”, como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura (GONZALEZ, 1988).

Gonzalez aponta para as permanências do racismo no imaginário social brasileiro, e suas influências a partir da ideologia do branqueamento. O desejo de pertencer a classe étnica privilegiada, contida na expressão popular “limpar o sangue”, revela a percepção que muitos/as brasileiros/as têm, e que muitas vezes, não é percebida como racismo pela população. É este imaginário social – que tudo internaliza – que influencia os valores, as normas, os símbolos, todos culturalmente, e coletivamente elaborados e legitimados como verdades e que representam a nação.

A noção “neo-abolicionistas” e “abolicionistas modernos”, pensada pela poeta Lucinda é um exercício de manutenção e exercício de poder, considerando que as definições vindas da branquitude são universais, pois aponta para a abertura de novas vias para reflexão, quando convoca a branquitude e/ou a parte da população brasileira – que se pensa branca⁷³.

Como salienta a poeta Lucinda, é preciso “parar de não ver”, repensar seus lugares privilegiados e ter coragem de assumir que é uma luta de toda a sociedade desse país multiétnico. No Brasil, apesar do termo branquitude já ter sido utilizado pela primeira vez na obra de Gilberto Freyre, é somente a partir do ano 2000 que o tema passa a ganhar força no cenário acadêmico (PIZA, 1995 e 2002). Ao contrário de Lucinda, a performer Mattiuzzi defende que a branquitude se apropria de tudo, até das referências subalternas. Mattiuzzi, quando fala do processo da performance, simultânea a sua experiência pessoal, temos uma dimensão da importância da experiência tátil para pensar nas questões que levanta por ela,

⁷³De acordo, com os últimos dados do IBGE, a população autodeclarada branca estaria diminuindo desde 2004. Nos dados de 2006, notou-se o aumento dos demais grupos como pardos e negros e associado a eles, os indicadores socioeconômicos indicaram que o maior índice de desemprego está entre a população preta e parda. Em 2015, os brancos já não são mais maioria no país, exceto, estando concentrados enquanto maioria nas regiões Sul e Sudeste, a partir dos dados de 2017.

mostrando que a Performance não é ficção, é uma criação idêntica ao dizer e ao existir.

É praticável, num exercício de reinvenção, uma outra maneira de existir se colocar em processo. Para Michelle Mattiuzzi, não podemos esperar que a branquitude esteja disposta a romper com sua posição de privilégio criada pelas desigualdades sociais (MATIUZZI, 2018, p. 30-31). Ela sugere “Whitenography” - mecanismos de criar narrativas e imagens para estudar as semânticas da normatividade da branquitude, na construção de contradiscursos, desconstruções necessárias, ampliando, assim, a visão limitada do não negro. Nesta reflexão, salientou o esforço das duas artistas em inovarem no debate sobre branquitude, convocando-a, ela mesmo para o debate.

A poeta Elisa Lucinda, em sua participação no programa “Roda Viva”, da TV Cultura, em 11 de dezembro de 2017, reitera a importância da participação dos privilegiados no processo para uma otimização dos projetos antirracistas nacionais. Nas palavras dela:

A visão da casa grande deixou a gente... o branco com a visão limitada da realidade. Muito limitada. Então, essa ampliação é preciso ter coragem para se ter. Se a gente chegou até aqui, nesse nível altíssimo, nisso que eu estou chamando de metástase de racismo, porque houve quem trouxesse a obra da escravidão. Há quem a reproduza, senão não tinha chegado até aqui. Ninguém reparou que cotas para brancos sempre existiu. Eu nunca tive um gerente (...) negro, não conheço nenhum diretor de banco negro. O que é isso senão cotas para branco. Tem lugar que é só branco. Não tem nem papa (...) então é muito sério esse assunto. A gente tem que parar de não ver”.
(RODA VIDA, 2017,0:01-01:08)⁷⁴

O que esse olhar neo-abolicionista, a partir de sistemas de opressão, pode oferecer à luta antirracista dos afrobrasileiros? A poeta propõe o desmonte dos dispositivos colonizadores “velados” que se expressam em muitos brasileiros, convidando toda a sociedade a enxergar as cenas racistas da nossa trama social, e saber que cada um tem seu papel. Lucinda chega a reflexão que neo-abolicionistas podem resgatar sem medo a sua ancestralidade. Ela entende que a classe privilegiada é uma categoria que merece importância neste processo de transformação. Em concordância com a poeta, penso que afro-brasileiros e não afrodescendentes devem estar cientes que somos os/as protagonistas de nossas lutas, autores/as de uma nova história brasileira, e que primamos pela construção de uma sociedade possível.

Como a poeta sugere “neo-abolicionistas” é uma conceituação para educar a classe privilegiada, que se quiserem podem recontar suas biografias de “senhorzinhos” ou “sinhozinhos” a partir da desonra de seus ascendentes que ainda que brancas, contrariam e traíram a nossa sociedade escravocrata e sua época. Nos dias de hoje, como bem coloca a poeta Lucinda, é importante recontar e contar com os feitos dos abolicionistas, com enfoque em seus pensamentos de libertação da população negra, escravizada, e uma parte também excluída da história⁷⁵.

⁷⁴Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EggmfljVgeU> acesso em 12 de dezembro de 2017.

⁷⁵“A maioria das pessoas brancas e de esquerda, bacanas que eu conheço, tem um certo constrangimento quando se fala nesse assunto, sentem-se acusadas. De serem parentes de um senhor, um dono de “Casa-grande”, de um feitor. Trago novidades! não precisa ficar assim. Sabe por quê? Houve aqueles que disseram: “papai eu não vou comer

A “branquitude” brasileira deve se reconhecer entre sujeitos privilegiados, autodeclarar como tal, e caso queiram, podem se tornar os neo-abolicionistas do século XIX. A poeta reitera que é muito importante sabermos da nossa história, assumimos esse ‘câncer’, e quem está do nosso lado. Ainda nas palavras de Lucinda:

Tem uma hora que a História, o tronco da História, tem uma imagem que tem um tronco, assim, do enredo, grande enredo da História, fora as suas ramificações, mas o grande enredo, tem hora que essa corda bate na mão de cada um de nós e essa hora que eu acho que tem que saber de que lado você está. Se é um abolicionista moderno ou você é uma escravagista? Você continua com a obra da escravidão ou você é um antiracista? Angela Davis disse “Não basta não ser racista é preciso ser anti-racista”. Não dá para ficar: “Todo mundo sabe que eu sou católico, que eu sou bonzinho, ajudo um orfanato”. É pouco. Você é antirracista? (201, p. 1:09-2:21)

Essa noção “Olhar de casa-grande” aponta algumas questões cruciais nas mudanças analíticas como um local importante para a reconfiguração de um local construído da subalternidade e do local de reconfiguração da raça, e desenvolver um relacionamento menos carregado, inclusive com afrodescendentes que estão se reconhecendo. A artista plástica Rosana Paulino, trazendo referências biológicas, ela revela que⁷⁶:

Quero expor o “racismo científico”, teses de superioridade racial e pseudociências, como a craniometria, que animalizaram o corpo negro e tiraram sua dignidade, moldaram a sociedade brasileira. Elas levaram à ideia de trazer imigrantes europeus para embranquecer a população. É isso que justifica um corpo negro levar 80 tiros e sociedade não fazer absolutamente nada. Isso foi naturalizado (2019b).

Na citação acima, Paulino aponta os vários aspectos importantes como o racismo científico, a superioridade racial, embranquecimento que compõem os aspectos do racismo à brasileira, em sua grande maioria marcados por muita violência. E, ainda, a artista localiza no presente de seu enunciado, que o racismo transcende a exclusão sociocultural e artística, chegando ao ponto visível da política de morte sistemática da população negra no Brasil. Aqui, ressalto o intuito de Paulino em tratar do racismo em sua composição artística.

O destaque ao episódio dos 80 tiros é referente ao número de tiros disparados pelo Exército brasileiro, contra o carro do músico e segurança Edvaldo Rosa e sua família, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, em abril de 2019. O Ford Car branco foi confundido com um outro carro em fuga e alvejado por policiais. No automóvel do homem negro, de 51 anos, que faleceu no local, estavam também a esposa, o filho de 7 anos e a amiga não se feriram, e o seu sogro que foi baleado e socorrido com vida. Os doze militares envolvidos no caso não apresentaram

com o escravo sendo assassinado no quintal”, a menina sensível que não quis. E o rapaz que “papai eu não consigo viver numa casa assim. Ontem não saiu da minha cabeça aquela escrava negra, grávida sendo açoitada”. Houve aqueles que se apaixonaram pelas negras e fugiram para os quilombos. Isso a história não conta. (...) entre eles estavam brancos maravilhosos e você pode ser herdeiros deles. São os neo-abolicionistas. Estamos precisando” (DA, 2017, 22:27-3:51) <https://www.youtube.com/watch?v=fiYeNyIRM1U> acesso em setembro de 2017.

⁷⁶Veja um pouco do trabalho dela através deste QR code que está disponibilizado acima. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=b_bVwd1z3fc acesso em julho de 2022.

provas, mas em seus depoimentos sobre o ocorrido, a defesa alega que a tropa foi alvejada primeiro por um catador de material reciclável Luciano Macedo, morto na mesma ação militar, e que seria um olheiro do tráfico local (G1, 2019).

Em 2019, o ano do assassinato do músico, o Atlas da Violência (2019) divulgou uma pesquisa realizada entre 2008 e 2018, em que mostra que os casos de homicídio de pessoas pretas e pardas aumentaram 11,5%. De acordo com a pesquisa, os negros representaram 77% das vítimas de assassinato no país em 2019. Em 2020, taxa de homicídios foi de 29,2, enquanto a dos não negros foi de 11,2, de acordo com o Atlas da Violência 2021. O que se considera é que os homicídios ligados ao crime no Brasil possuem os localizadores sociais bem definidos como marcadores de raça, baixa escolaridade, classe social, e na maioria jovens e solteiros (na faixa etária entre 15 e 29 anos).

De acordo com os dados do Atlas da Violência (2017, 2019, 2020 e 2021), a morte de Edvaldo Rosa trouxe mais um para a estatística, segundo o Atlas da Violência, de assassinatos por ações policiais têm se intensificado, revelando o racismo de Estado, com uma espécie de aval de consenso sobre quais vidas importam. Com um roteiro de insegurança e incertezas quanto a sua existência, a população afro-brasileira precisa empenhar mais força para alcançar os postos que não sejam os lugares subalternos que lhe são reservados.

Performance de Preto: estética étnico-racial, resistência, pesquisa e política

As transformações ocorridas no percurso da pesquisa não se distanciaram dos objetivos pretéritos, no entanto, é na segunda etapa da pesquisa que o corpus documental se torna mais largo e substancial ao questionar: “Quem são os corpos que produzem performance no Brasil?”, “Que corpos agem e reagem na encenação performática?”, “Que tipos de processos de expressão, transgressão e resistência fazem com que os programas performativos questionem identidades, valores, assimetrias sociais, desloquem particularmente os lugares atribuídos aos corpos?”. O estudo seguiu o método arqueológico foucaultiano, e é na definição do filósofo

(...) que consiste em não mais tratar os discursos como conjuntos de signos (elementos significantes que remetem os conteúdos ou as representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irreduzíveis à língua e ao ato de fala. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever (FOUCAULT, 2005a, p. 55).

Nessa proposição de busca daquele “mais”, prourei reunir os discursos e analisá-los no contexto das artes brasileiras, as performances inicialmente anunciadas como fontes, e mais detidamente, tratar as produções de artistas negras que, sobretudo, expõem em suas obras o peso e as marcas de sexo, raça e classe que demarcam seus corpos, e que são incorporadas,

reelaboradas, e têm resistido ao expressarem tal processo em suas produções artísticas contemporâneas. E na medida em que o estudo pedia um aprofundamento na discussão interseccional, incorporando à problemática do gênero, a dimensão da raça e da classe, elaborei uma nova versão para o projeto desta pesquisa, sob o título “Em nome da classe, do gênero e da raça, amém”: o corpo negro como território de pesquisa acadêmica, da criação artística e da estratégia política⁷⁷.

A nova proposta de trabalho tinha por finalidade organizar os resultados das análises anteriores a partir das fontes compiladas e da bibliografia pesquisada, sem deixar de enfatizar algumas lacunas das narrativas artísticas identitárias. A notar, através dos estudos bibliográficos apontarem que a História da Arte no Brasil, de modo geral, narrada pelos historiadores e historiadoras brasileiros/as, não têm privilegiado as experiências de corpos afro-brasileiros na produção artística no país, e especialmente, mais do que isso, observar como o discurso autorizado sobre a arte se nega a enxergar a experiência das mulheres negras artistas na contemporaneidade. Estes são discursos, igualmente, proferidos pelos/as artistas.

A seguir, de Rosana Paulino, pesquisadora em artes visuais e uma das principais vozes da arte contemporânea brasileira, em uma entrevista⁷⁸, confirma essa defasagem cronológica entre a atuação de mulheres brancas e negras:



Fiquei praticamente dez anos fazendo arte contemporânea sozinha, sem outros artistas negros, nos anos 1990. Existia um *gap* de 20 anos sem que outras pessoas furassem essa bolha. Tinha o Emanuel Araújo, que poderia ser meu pai; o Abdias do Nascimento, que poderia ser meu avô. A Sônia Gomes estava em Minas, o Ayrson Heráclito, na Bahia; não tinham furado a bolha também. Era muito diferente de hoje (2019b).

Paulino reflete que as expressões de artistas negros são invisibilizadas, mostrando o impacto da construção social do racismo no curso da vida de artistas negros no Brasil. A artista cita alguns artistas e uma única mulher entre eles, apresentando como o racismo foi determinante para a sociedade e cenário artístico brasileiro, ainda que as mudanças pontuais e lentas possam ser observadas. Além disso, como ela também constata, é notória a presença de artistas homens, que, significativa e historicamente são ainda os mais lembrados, pela predominância de sua presença não só nas artes, mas em quase todas as esferas da sociedade.

Num aspecto mais amplo, para pensar as questões de raça, Donna Haraway (2017), professora emérita de história da consciência, da Universidade da Califórnia/US, tem muito a contribuir quando nos ensina que, “assim como a natureza, raça é o tipo de categoria sobre a qual ninguém é neutro, ninguém é ileso, ninguém está certo de seu chão, se é que existe um chão” (HARAWAY, 2017, p.47). A ideia de Raça é uma invenção biológica, que justificava a

⁷⁷Projeto de doutorado apresentado ao programa de doutorado sanduíche no exterior – programa de formação acadêmica de estudantes biculturais em estudos africanos e afro-americanos. Orientadora: Profa.Dra. Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro (INHIS/PPGHI - Universidade Federal de Uberlândia - Brasil).

⁷⁸ Através do QR code você será terá acesso a entrevista Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/rosana-paulino-arte-negra-nao-moda-nao-onda-o-brasil-23626464>. Acesso em julho de 2019.

desigualdade e a hierarquização entre os sujeitos, a colonização e a escravidão. Segundo Haraway, formulada há cerca de 200 anos, ela esteve ligada – desde suas gêneses - às principais invenções e reformulação das categorias de natureza, espécie, sexo, gênero, família, civilidade e humanidade (HARAWAY, 2017, p.51).

Ainda que, em maioria, os movimentos dos feminismos, de modo geral, tenham se empenhado em discutir as questões relativas ao sexo/raça na problematização da liberdade dos corpos, a vertente do feminismo negro e suas produções mais recentes precisam ser reconhecidas, difundidas e aprofundadas, ampliando, assim, o campo de debates sobre o tema. Acompanhando as reflexões de Crenshaw, “todas as pessoas sabem que têm tanto uma raça quanto um gênero, todos sabem que têm experiências de interseccionalidade” (CRENSHAW, 2002, p.09). Desse modo, a interseccionalidade é um conceito que demanda a articulação de categorias variadas e inconstantes – porque trata das questões ligadas pela tríade sexo-gênero, raça-etnia e classe social –, que perpassam a existência das mulheres negras, que designam na cultura seus corpos e contornam suas experiências sociais (CRENSHAW, 2002).

Por isso ela enfoca as necessidades e a importância dos estudos que tratam sobre mulheres afrodescendentes, especialmente, em países como Brasil e EUA. Em suas palavras, é nessa encruzilhada entre raça e gênero que se processa o problema dessa identidade:

Muitas nações, como o Brasil e os Estados Unidos, têm promovido mecanismos de proteção legal contra as discriminações racial e de gênero. No entanto, quando as leis não preveem que as vítimas da discriminação racial podem ser mulheres e que as vítimas da discriminação de gênero podem ser mulheres negras, elas acabam não surtindo o efeito desejado e as mulheres ficam desprotegidas (CRENSHAW, 2002, p.09).

As mulheres negras são sujeitos vulneráveis, segundo Crenshaw, elas são as mais vulneráveis, estruturalmente, em relação à escolaridade incompleta, ao trabalho subalterno, ao estupro e à morte (CRENSHAW, 2002, p.180). A partir deste viés, o estudo do corpo no/do feminino negro tornou-se uma linha mais sistemática do estudo, dando-lhe outros tratamentos diferenciados, tais como enquadramentos dos Estudos Afro-brasileiros, e sob este aspecto compreendendo ainda a performance como um lugar/linguagem desestabilizadora e política.

A própria dificuldade de listarmos dez nomes de artistas negras brasileiras é um dos sintomas evidentes de apagamento das mulheres afro-brasileiras não apenas da história como na memória coletiva do país. Há décadas, a discussão sobre a presença de negros e negras nas artes ultrapassa os círculos de militância. Durante séculos, as mulheres negras foram representadas como seres incapazes de exercer o pensamento (ou a cidadania) e, na contemporaneidade, o imaginário social continua impregnado de conceitos e preconceitos no sentido de que as mulheres negras estão mais aptas ao cuidado com os outros e a atuarem em âmbito doméstico (hooks, 1995).

É importante salientar as lutas históricas do ator e ativista Abdias do Nascimento que, desde a década de 1940, reivindicava a inserção dos negros nas artes e na literatura no Brasil.

Em 1944, Abdias Nascimento ao lado da professora, assistente social e jornalista Maria de Lourdes Vale Nascimento fundam Teatro Experimental do Negro (TEN), no Rio de Janeiro, e se voltaram para muitas ações que permitiram a formação e espaços profissionais possíveis para as primeiras gerações de atores e atrizes da dramaturgia brasileira. Maria Nascimento (nota tb), como ficou mais conhecida, foi pioneira em demandar questões na política para as mulheres negras de seu tempo (XAVIER, 2020).

Ela defendeu a realização de ações voltadas para questões de ordem psicossocial da prostituição e influências do racismo nas relações de trabalho de empregadas domésticas (SILVA, p. 32, 2010). No entanto, mesmo sendo a autora da coluna “Fala a Mulher” no *Quilombo*, jornal do TEN, muitas vezes sua história é invisibilizada, resumida ou apenas vincula às atividades do seu marido Abdias Nascimento (XAVIER, 2020; SILVA, 2010).

Em uma sociedade profundamente marcada pelo racismo e pela exclusão dos/as negros/as no espaço artístico, político e acadêmico, e para não invisibilizar sujeitos e histórias atinentes aos temas do estudo, faço uma menção honrosa à Maria Nascimento, cuja história precisa ser contada, por se tratar de um dos nomes de mulher negra ativista dos movimentos sociais negros brasileiros de grande notoriedade nos anos 1940 e 1950⁷⁹.

Tratando, ainda, em relação a outro tipo de atuação performática, muito ainda se tem questionado sobre os papéis artísticos representados pelos negros, sobretudo pelas mulheres negras na dramaturgia televisiva. Vários segmentos, como o movimento artístico, a crítica artística, os feminismos negros, os estudos decoloniais, têm se empenhado na criação de estratégias para enfocar a presença de artistas negras contemporâneas, e têm, simultaneamente, inserido os conteúdos de matriz afrodescendente no circuito das artes plásticas brasileiras. Essa situação de exclusão social e discursiva, relativamente às políticas de raça, gênero e classe, são críticas recorrentes também no âmbito das Performances afro-brasileira. O corpo negro aparece como elemento central dessas obras, e notoriamente o posicionamento histórico e político dos sujeitos que as produzem, e traça conexões entre passado/presente e invenções de futuros.



Entretanto, parece ser apenas muito recentemente que a Arte da Performance – um estilo fora do foco hegemônico do sistema de arte – portanto marginal, vive um novo momento / ressurgimento. E pode-se dizer que as artistas afro-brasileiras vêm se apropriando da mais transgressora das artes contemporâneas com o intuito de pensar e construir modelos alternativos, não excludentes, do existir e da sociedade. No cenário brasileiro das artes plásticas e das performances, desde a virada do século XXI, gradativamente vêm sendo destacados os nomes de artistas negras como Ana Musidora, Angélica Dass, Alohá de La Queiroz, Danielle Anatólio,

⁷⁹No QR code um pouco mais sobre a assistente social, ativista e jornalista Maria de Lourdes Vale Nascimento. Desta iniciativa do casal em promover o TEN, de modo geral, em relação às décadas passadas, o número de artistas brasileiros negros atuando cresceu, ainda que timidamente, esta presença tem sido ativa na luta pelos protagonistas negros, e têm-se contribuído para mudanças significativas em vários campos das artes no Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=m_k7SYdOi8A acesso em julho de 2022.

Janaina Barros, Juliana dos Santos, Lídia Lisboa, Michelli Matiuzzi, Millena Lizzia, Monica Santana, Olyvia Bynun, Priscila Rezende, Renata Felinto, Rosana Paulino, Senzy Garcez, Silvana Rodrigues, Sônia Gomes, Val Souza, entre outras.

Não por acaso, uma das características marcantes nas produções das artistas citadas consiste nos esforços que evidenciam que autoras negras vêm transformando (ou assumindo) a estética de suas manifestações artísticas em política. Assim, torna-se visível não apenas seus esforços em tratar o tema racismo e preconceitos em suas obras. O que é observável é que, quantitativa e qualitativamente, as artes produzidas por afro-brasileiros, em especial na arte contemporânea, têm expressivas ligações com o trabalho identificado com as lutas sociais de sujeitos historicamente marginalizados, e que fazem de suas produções um instrumento de resistência e um canal potencial de denúncia. A performance, além de outras expressões artísticas, representa uma face daquelas lutas em busca de um novo lugar para seus corpos nos quadros da sociedade.

O Brasil, recentemente, vive uma avalanche de produções artísticas afro-brasileiras contemporâneas, revelando o compromisso com um movimento de resistência e enfrentamento em direção a muitos desafios por uma arte antirracista. No campo da educação, a pesquisadora e artista plástica Renata Aparecida Felinto dos Santos (2019), que desenvolve estudos em História, Arte e Educação, Mulher e cultura afro-brasileira⁸⁰.

O que ponho em apreciação aqui nesta reflexão é vivência de Renata Felinto como educadora e produtora de conhecimento no campo acadêmico. Ela enfoca a importância de se enfrentar a defasagem entre o que se ensina e as questões discutidas nos dias de hoje no país, particularmente em relação ao ensino de artes - que compõem os currículos escolares da Educação Infantil à Superior, ou a ausência total nas escolas públicas e privadas. Renata Santos, sobre este debate, acentua que,



A arte exige sair da passividade, experimentação do pensamento e do corpo, requer prática, procedimento. Queremos dizer que em 2019, ainda estamos ensinando sobre artistas visuais do modernismo paulista sem expandir esse movimento de atualização estética, temática e pictórica para outros lugares do Brasil, e ainda, finalizamos o semestre no estudo de Abaporu, 1928, de Tarsila do Amaral (1986-1973); não ultrapassamos a Tarsila do Amaral! Estamos num intervalo de 100 anos entre o que se ensina nas escolas e o que se expõe nas bienais e nas galerias de artes visuais Brasil afora. Isso é grave, pois denuncia o distanciamento entre os conteúdos do currículo escolar que praticamos, o que teorizarmos e a realidade, a contemporaneidade (SANTOS, 2019, p.348).

A Base Nacional Comum Curricular, a BNCC, é uma regulamentação obrigatória balizadora da qualidade da educação no Brasil, e que define o conjunto de ensino/aprendizagens básicas para alunos/as da Educação Básica das Redes de Ensino Público e Privado. Este documento aponta as habilidades que os educandos devem desenvolver ao longo das etapas de

⁸⁰Neste QR code ao lado, do vídeo-performance "White Face and Blonde Hair" (2012), apresentado na Rua Oscar Freire, na cidade de São Paulo, caso você queira conhecer o trabalho performático de Felinto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r1WqvnAhE6Q&t=2s> acesso em julho de 2022.

formação escolar. Teve uma homologação recentemente, em dezembro de 2017, prevê minimizar esses efeitos, na tentativa de priorizar a arte como um saber de referência, tal como as disciplinas, com o mesmo peso das disciplinas de exatas e letramento. Entretanto, especialistas em arte-educação e entidades sociais temem que a arte perca espaço nas escolas, a partir das mudanças previstas pela reforma do ensino médio, prevista para operar com a nova Base em 2020 (BRASIL, 2013; 2017).

Renata Felinto também complementa, que além da defasagem no campo educacional, a palidez da arte brasileira é a evidência da ausência de temas e assuntos que dizem respeito às negras e negros (2019). Rosana Paulino, a partir do relato de sua vivência como artista e produtora de conhecimento, aponta esses os abismos e ausências ao tratar da arte produzida e consumida por negras e negros no Brasil. Paulino, em depoimento, lembra que quando era estudante,

Havia uma hierarquização do conhecimento: passei minha vida acadêmica, da graduação ao doutorado, sem uma única aula de arte negra, indígena, latino-americana. Só que não dá mais para fingir que a sociedade não mudou (2019b).

Apesar de constatar lacunas discursivas e assimetrias sociais na produção da arte, do discurso e da formação da arte, e na historiografia sobre a arte, ela observa que “não dá pra fingir que a sociedade não mudou”! A performance intitulada *A Presença Negra*, de 2015, dos artistas Moisés Patrício e Peter de Brito, é um exemplo desse ponto de tensão que é apontado por Rosana Paulino. É uma ação/manifesto, que questiona a cena cultural/artística sobre a limitação de artistas e intelectuais afrodescendentes nas grandes exposições contemporâneas, não só artistas, mas especialmente, a presença (ou ausência) de espectadores/as negros/as.

A ação performática tem a intenção de provocar a reflexão nos/as visitantes, ao promover a ocupação de espaços, como galerias, nos quais afro-brasileiros/as não estão incluídos/as, já que apenas uma minoria de público é negra. Segundo os autores dessa performance:

A Presença Negra é uma ação pacífica e alegre, um ato consciente e subversivo que tem como propósito preencher a lacuna que existe entre a comunidade de artistas negros e certos espaços sociais, por meio da ocupação de galerias, museus e instituições culturais, por um grande número de afrodescendentes, em dia de abertura de exposição (2015, s/p).

Para Paulino, são numerosos os desafios que temos que enfrentar para começarmos a entender a arte brasileira. Segunda ela, uma questão importante é saber que “a ‘Arte negra’ não é moda, não é onda. É o Brasil” (PAULINO, 2019b). Um dos desafios é compreender essa produção dentro de uma produção artística de diáspora, para se perceber como está situado o Brasil em relação ao mundo. A grande população afro-brasileira enfrenta os problemas culturais, políticos e estruturais dos grupos considerados “minoritários”. Como, por exemplo, observar criticamente a presença afrodescendente em certos espaços sociais demarcados e a ausência em outros, como na educação e nas artes, observações que devem ser sentidas através da história e

dos jogos da relação de poder e da ancestralidade.

Por outro lado, o conjunto de manifestações culturais predominantes no Brasil, podem ser vistas como dimensão incorporada com expressões culturais afrodescendentes e indígenas, dando ênfase para muitos ritmos; gêneros musicais e de dança. Impossível passar despercebido, contudo, na perspectiva de Paulino, o país deve se perguntar não quais são os desafios, mas pra quem são os desafios? Diz a artista que alguns desses desafios vão desde a formação artística que jovens negros e negras recebem no Brasil, passando especialmente, pela fragilidade das nossas instituições como museus, passando pela falta de iniciativas no campo da produção artística e práticas curatoriais. Segundo ela,

Sim, melhorou bastante, mas ainda estamos longe do ideal. É uma questão matemática: se 55% da população se define como não branca e uma exposição com 30 obras tem só duas de artistas negros, alguma coisa está errada. Durante muito tempo, as artes visuais viveram numa torre de marfim, de costas para o país e olhando para o Atlântico — o do Norte, não o Atlântico Negro. Mas não dá mais para negar essa produção, quem fizer isso vai ficar com seu acervo defasado (2019b).

Não apenas nas artes visuais, mas no discurso social de modo geral, as imagens da sociedade e da nação ainda são construídas em contextos elitistas, racistas, misóginos, em suma, excludentes, se pensarmos nos discursos políticos, científicos, e o senso comum, em uma história tecida no interior do imaginário colonialista e eurocêntrico. Na direção desse debate, Paulino acrescenta que a arte produzida por mulheres negras vem tensionar a história da arte que estamos escrevendo no Brasil (2019b).

VEM PARA SER (IN)FELIZ: UM DIÁLOGO ENTRE A(S) SEXUALIDADE(S) E A(S) AFETIVIDADE(S) DA(S) AFRO-BRASILEIRA(S)

Dentre as imagens e as narrativas de performances que são desenvolvidas fora de um espaço especialmente artístico – como em uma praça, rua, e com grande parte do público sendo pego de surpresa, nem sempre o contrário disto tem resultados muitos diferentes quando se trata de performance arte. Por exemplo, desta vez, você pode imaginar-se em um festival de artes, em

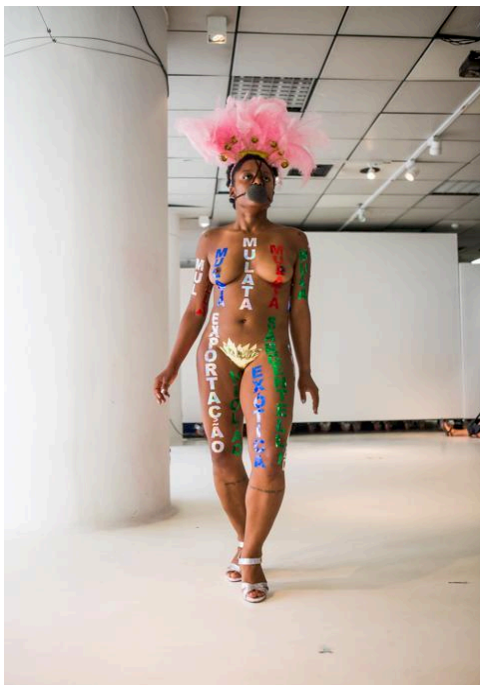


Figura: 5 *Vem pra ser infeliz* (2017), Foto: Luiza Palhares

qualquer cidade do mundo, contanto que seja um evento cujo espaço e as programações sejam cenas/espetáculos/instalações/performances exclusivas de autoria de artistas negras e negros. E que você teve acesso ao libreto, leu um pouco sobre a artista e sobre a sinopse da performance – que tem indicação etária de 18 anos, e o argumento da obra é tratar da relação do corpo da mulher negra que constantemente é exposto, hipersexualizado e estereotipado como símbolo do carnaval⁸¹.

A apresentação é anunciada, e uma mulher negra entra, e caminha até o centro do palco, usando uma coroa de pluma na cabeça, típico dos acessórios carnavalescos.

Ela está seminua, o corpo ornamentado com fitas coloridas que formam as palavras “mula”, “mulata globeleza”, “cor do pecado”, “Quente”, “Exportação”.

Você observa que no lugar das usuais máscaras de carnaval, a artista usa uma máscara de flandres – usada como instrumento de tortura de escravos durante o período escravocrata. Ela dança e se exhibe ao som de enredos de carnavalescos, numa repetição frenética e exaustiva por cerca de 40 minutos⁸². A performance é encerrada quando a mulher deixa o centro da apresentação, arrancando parte dos acessórios e se afasta do público. Esta é a performance *Vem para ser infeliz* (2017), da mineira Priscila Rezende.

⁸¹Sinopse: Em “Vem... pra ser infeliz” o corpo negro é exposto de forma extrema à reprodução da representação estereotipada de sua imagem. Este corpo que é lembrado anualmente de forma hipersexualizada como símbolo do Carnaval, no trabalho de performance, explora e expõe em palavras a valorização contraditória e deturpada deste corpo. Ao som de enredos de escolas de sambas tradicionais do carnaval do Rio de Janeiro, a artista samba ininterruptamente até a exaustão, utilizando uma máscara de Flandres, objeto comumente utilizado no período colonial para tortura de pessoas escravizadas. Ficha técnica: Realização: Priscila Rezende | Concepção e performance: Priscila Rezende | Direção: Priscila Rezende | Figurino: Priscila Rezende | Pesquisa de figurino: Priscila Rezende e Gabriela Dominguez | Máscara de Flandres: Natália Cruz Duração: 30min | Indicação etária: 18 anos. Disponível em <http://segundapreta.com/vem-pra-ser-infeliz-2017/>. Acesso em maio de 2022.

⁸²A descrição da Performance foi feita a partir de uma fotoperformance *Vem... pra ser infeliz*, realizada na cidade de Santos, SP, Brasil, em Julho de 2017, bem como, por meio da fotografia de Luiza Palhares, postada no dia 12/01/2018, e das descrições no site oficial da artista Priscila Rezende. Disponível em: <http://priscilarezendeart.com/projects/154/>. Acesso em: 10 de abr. de 2020. O dispositivo performático *Vem... pra ser infeliz* foi apresentado também em alguns lugares, entre eles na Perfura Ateliê de Performance, Sesc Palladium, Belo Horizonte, MG, 2017.

Neste capítulo, apresento a análise da performance descrita acima, *Vem para ser infeliz* (2017), da mineira Priscila Rezende, sob o viés da sexualidade e da afetividade da mulher negra. Está subdividido em seis tópicos que discorrem sobre uma análise qualitativa e bibliográfica sobre a representação do corpo da mulher afrodescendente, construída em diálogo com a referida performance, considerando a representação social nela elaborada – e repensando algumas de suas particularidades no contexto da sociedade brasileira, em que procuro recolocar em debate aspectos que esse corpo assume no enfrentamento às objetificações a que é historicamente submetido.

Além dos conceitos-chave, discutidos em capítulos anteriores, - representações sociais,



Figura 6 *Vem pra ser infeliz* (2017), Foto: Pablo Bernardo.

tecnologias, dispositivos -, entre outros ligados ao gênero e à raça, também a interseccionalidade e a escrita de si foram importantes para a leitura crítica de outras fontes relacionadas e citadas aqui. Essas noções foram imprescindíveis para a análise, permitindo entender as obras artísticas inseridas em uma dada formação social, discursiva e imaginária e as subjetividades por ela mais ou menos constituídas ou sinalizadas.

O suporte teórico que sustenta todo o capítulo advém dos estudos feministas e das produções de pensadoras negras (teóricas, ativistas, artistas),

que auxiliaram na elaboração do percurso inerente à performance em diálogo com outras fontes documentais. Acrescento que algumas noções usadas nesta sessão, como o “dispositivo amoroso”, da historiadora brasileira Tânia Navarro Swain, apesar de não serem ainda muito usuais em análises sobre a afetividade e solidão das mulheres negras, conformam um conjunto metodológico que se revelou proveitoso e profícuo para entender como as práticas patriarcais, aliadas às estruturas racistas, forjam e controlam as representações de gênero e das relações afetivas e sexuais que se referem às mulheres negras e não negras no país.

Uma das outras metodologias que também contribuíram para o tratamento da obra *Vem para ser infeliz* (2017) decorrem das orientações do historiador, crítico e curador de arte Roberto Conduru, que estuda a materialização do pensamento afro-brasileiro através das linguagens artísticas contemporâneas, e que considera a performance como índice singular que aciona questionamentos relevantes, mobiliza explorações e interpretações, provocando novos desvelamentos:

A performance na qual o artista força a existência do indício, criando-o. E na qual há vínculos de continuidade entre ela e alguns fenômenos sociais. O que permite vê-la como índice, como referência de algo outro, ao mesmo tempo anterior e coexistente. Por meio da performance, o artista produz, embora nem sempre de modo voluntário e consciente, o efeito que a causa disfarça, vela,

oculta. Com a performance, são explicitadas certas ideias e práticas sociais, obrigando a ver o que, mesmo existindo culturalmente, estando à tona na sociedade, sendo visível pelas pessoas e por elas experimentado, vivido, precisa ser chamado à percepção, à consciência, porque usualmente não é visto, ou se finge não ver. Constituindo-se como o rastro do (in)visível, a performance torna-se índice singular, pois, ao acontecer, anima os demais elementos do processo sociocultural: exhibe fenômenos, referências, e mobiliza pessoas, interpretantes, demandando a exploração, a dúvida sobre o que permanece silenciado. (CONDURU, 2017, p.14)

A partir do pensamento fértil de Conduru, tomou-se a performance apresentada por Priscila Rezende como um índice que revela o peso histórico que as mulheres afro-brasileiras carregam e os estereótipos que estigmatizam suas representações e também a norma do sexo (FOUCAULT, 1988), da sexualidade das mulheres negras. Neste sentido, procurei produzir um roteiro reflexivo também desvelado em *Vem pra ser infeliz*, transitando nas margens dos sentidos e para além do que a performance mostra, ao confirmar o preconceito, o desprezo e a solidão de muitas mulheres. Num primeiro momento, a performance materializa a imagem erotizada da mulata aos olhares da cobiça sexual – que se entende como um objeto desejável pelo masculino. *Vem pra ser infeliz* igualmente direciona a reflexão para a outra face dessa mesma sexualidade: a do sujeito indesejável, significada pelo risco social de uma sexualidade desviante e pelo preterimento do corpo negro no/do feminino para as relações afetivas ou matrimoniais.

Ao tratar de relações afetivas, nesta discussão, o estudo enfocou como referente, as representações históricas reiteradas nos discursos que se referem à modernidade, particularmente a família nuclear, heteronormativa, e apontam para relações afetivas sexuais, binárias, de uniões estáveis ou não, conforme o modelo construído e disseminado da cultura ocidental eurocêntrica e burguesa, e reiteradas no âmbito social, cultural e artisticamente nas sociedades contemporâneas.

A filósofa e historiadora francesa Elisabeth Badinter – autora da teoria de que o amor materno não é natural do feminino e sim uma construção das fortes matrizes discursivas (ou representacionais) que incidem na representação do amor, da realização feminina, do instinto materno - é invenção moderna e incidem interseccionalmente na matriz para nossas práticas, desejos, culpas, expectativas. Em sua definição: “a maternidade, tal como concebida no século XVIII, a partir de Rousseau, é entendida como um sacerdócio, uma experiência feliz que implica também necessariamente dores e sofrimentos. Um real sacrifício de si mesma” (BADINTER, 1985, p. 249). Entre Rousseau e Freud (que ela cita e recita), ficamos quase sempre mais ou menos aprisionadas e dessas grades culturais (tecnologias) precisamos nos evadir deste modelo de família burguesa, rousseaniana, branca, “moderna”, é um referente cultural importante (pano de fundo, altamente violento, colonizador do pensamento e forjador histórico das desigualdades de raça e gênero).

Para fins de argumentação e análises, na perspectiva de uma crítica que propõe avançar sobre outros olhares reposicionados, a interdisciplinaridade da História com a Literatura

possibilitou incluir nessa reflexão trechos de obras de escritoras como Elisa Lucinda (1958), Alice Walker (1944), Maya Angelou (1928-2014), Carolina Maria de Jesus (1914-1977), que foram analisados sob a luz das Representações Sociais (RS) – a partir de suas conexões com as teorias de gênero e raça –, e Análise do Discurso (AD) –. “Chamaremos de discurso um conjunto de enunciados que se apoiem na mesma formação discursiva” (Foucault, 1986, p.135).

As representações construídas e veiculadas nos enunciados analisados demonstram a operação da norma da sexualidade, em perspectiva racista, já que as imagens de mulher negra são historicamente contornadas e lidas a partir do arquétipo da mulata, ainda que não como uma classificação estanque e unânime. O diálogo promovido entre a performance *Vem pra ser infeliz* (2017), de Priscila Rezende, e as fontes reunidas nos demais tópicos denota que as representações de mulata, por exemplo, são derivadas umas das outras e que há narrativas em que elas muito se aproximam e, igualmente, se distanciam dentro de um mesmo imaginário. A análise revelou também que, no mesmo bojo dessas representações, em que uma certa sexualidade negra é veiculada nos discursos hegemônicos e opressivos, compõem-se parâmetros de subjetividades, que, ainda sob forma de transgressão, reagem, escapam, desconstroem e desestabilizam certas representações normativas que tentam definir e confinar suas condutas.

No primeiro tópico, **2.1 Os lugares das mulatas: entre o desejável e o indesejável**, tem-se de um diálogo entre a performance de Priscila Rezende, *Vem pra ser infeliz* (2017), e outras representações de mulatas – por elas mesmas – contidas em outras fontes, como a do/no poema *Mulata Exportação* (1995), de Elisa Lucinda. As representações de mulatas que protagonizam as narrativas analisadas demonstram as tessituras e as particularidades dos discursos que, continuamente, objetificam esses corpos, tornando-os desejáveis e indesejáveis. A reflexão também revela como esses discursos foram conservados e reformulados pelo imaginário brasileiro – a partir de discursos como a arte, a política, a pesquisa e as mídias.

O tópico **2.2 Negra solidão: há como escapar?** explora uma questão que surge diante do balanço bibliográfico realizado para este estudo e que ressalta normativamente a sexualidade e a vida afetiva/amorosa das afro-brasileiras, estas que, muitas vezes, são retratadas como modelo de mulher amplamente rejeitada – suscetível a uma solidão perpétua. Esquivei-me dos traços de generalizações e determinismos de algumas pesquisas, que enfocam a solidão afetiva das mulheres negras quase como uma herança ancestral, de tal modo determina pensarmos que não há como escapar. A intenção foi abordar o tema, buscando – através dos discursos de resistência – problematizar os modos de enfrentamentos a esses discursos de confinamento solitário, “supostamente”, endereçados à negritude.

O tópico **2.3 O que pode uma mulher negra ao escolher não ser prisioneira de uma relação afetiva?** O tema da sexualidade em relação às figurações da mulher negra está intimamente ligado às suas possibilidades de relacionamentos afetivos adultos. Porém, muitos estudos se dedicam às solidões que a mulher negra está propensa a colecionar desde criança.

Aqui, propôs-se a pensar nas violências que tornam esses corpos mais vulneráveis nas relações afetivas adultas. Algumas reflexões surgiram a partir das leituras dos dados obtidos na bibliografia utilizada para este estudo, tais como do IBGE⁸³ (2010; 2013) e do PNAD⁸⁴(2013), que, somados às pesquisas FPA⁸⁵(2010), em parceria com o SESC⁸⁶, fornecem um panorama citado - porém pouco explorado -, em que se lê a vulnerabilidade social e sexual de comportamentos esperados de mulher afro-brasileira se agravar quando ela está dentro de um relacionamento afetivo/amoroso.

Os lugares das mulatas: entre o desejável e o indesejável

Porque deixar de ser racista, meu amor, não é comer uma mulata – Elisa
Lucinda

As ideias de Michel Foucault serviram à articulação das teorias e análises feministas que adotamos neste estudo. Foucault, nos três volumes de sua *História da sexualidade*, mostra que a sexualidade é um padrão operativo de saberes organizados, uma invenção social a partir de múltiplos discursos sobre o sexo, como, por exemplo, a criação de aparatos de controle, de coibições, incitação ao discurso sobre sexualidade, das punições e das resistências. Sistematizado por Foucault, o “dispositivo da sexualidade” surge com suas interdições e suas incitações no século XIX. O filósofo nos diz que:

De fato, trata-se, na realidade, da própria produção da sexualidade. Não se deve concebê-la como uma espécie de dado da natureza que o poder tentaria domar, ou mesmo de um campo obscuro que o saber tentaria, pouco a pouco, desvelar. É o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não há realidade subjacente sobre a qual se exerceriam difíceis controles, mas uma grande rede de superfície onde a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação de conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências se imbricavam uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder. [...] O dispositivo da sexualidade tem como razão de ser não apenas se reproduzir, mas proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar os corpos de maneira cada vez mais detalhada e de controlar as populações de forma cada vez mais global(FOUCAULT, 2011, p. 116).

Essas estratégias de saber e poder acerca da sexualidade, às quais se refere Foucault, ensinam-nos como as sexualidades podem ser produzidas. Ou seja, a sexualidade para o filósofo não deve ser observada como uma manifestação da/na própria natureza, mas pelo seu caráter normativo de um discurso histórico – muitas vezes reproduzido, inovado, inventado, no entanto, minucioso no controle excessivo dos/nos corpos.

Um exemplo dado por Foucault, sobre o modo como esse saber-poder se prolifera na

⁸³ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

⁸⁴ Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio

⁸⁵ Fundação Perseu Abramo

⁸⁶ Serviço Social do Comércio

sociedade moderna, foi o saber burguês, em que o sexo está reduzido apenas ao quarto dos pais, como o lugar único e apropriado para a difusão deste fenômeno socialmente marginalizado (FOUCAULT, 2011). O filósofo reforça que estas forças atuam diretamente no nosso corpo de forma metódica, e é por isso que, através dos seus discursos, ele tem como propósito capturar o selvagem – os que estão às margens, os dissidentes da ordem – para regular os gestos, regular o comportamento, normatizar os desejos (FOUCAULT, 2001, p.21). A partir desses ensinamentos de Foucault, sobre a captura do corpo pelo poder, fica fácil localizar(-se), como um corpo não hegemônico é afetado, e perceber - por meio dos discursos - as estratégias de saber e poder atuando.

Pode-se compreender, igualmente, como um corpo afrodescendente é um dos mais vulneráveis às articulações dos discursos de saber e poder na sociedade brasileira. Nesta análise, *Vem para ser infeliz*, performance de Priscila Rezende, descrita no início do capítulo, é emblemática para pensar alguns saberes sobre as sexualidades da mulher negra. Apesar do título e da epígrafe serem dedicados à mulata, não se pretendeu aqui recompor uma história da mulata, mas pensar essa invenção – de uma das figuras mais míticas, enigmáticas do Brasil, para além de sua existência empírica – experimentada por algumas brasileiras.

Na performance da artista Priscila Rezende, em diálogo com as representações de mulatas contidas no poema *Mulata Exportação* (1995), da poeta Elisa Lucinda. Sob a perspectiva de que a performance não é uma linguagem pragmática, igualmente, o vídeo no qual Elisa Lucinda recita o poema *Mulata Exportação* da sua autoria, permitiu os contornos desta análise em considerá-la uma vídeo-performance⁸⁷. Considerando que a poeta constantemente, ao recitar os seus poemas, recorre a ação verbal e o não verbal para fazer circular as marcas e experiências da sua produção e suas condições de existência como mulher negra. Da mesma forma, é facilmente detectável, através de vídeos na internet, como as intervenções poéticas de Lucinda, inspira outras garotas e mulheres a repetirem esta performance poética.



As demais representações de mulatas contidas nos trabalhos que arregimento aqui, vê-se como os discursos se articularam e produziram um padrão para a sexualidade da mulata e formas cada vez mais globais de controlar a sexualidade das afro-brasileiras. Essas representações replicadas nas figuras contornadas da mulata, além de iluminarem e configurarem os saberes acerca de uma suposta e construída sexualidade da mulher afro-brasileira, revelam como os discursos de mitificações do Brasil, como o ‘país do carnaval’ e da ‘democracia racial’, articulam-se na representação dela – retratando a sua dual característica de ora ser desejada, ora ser indesejada.

Esta análise mostra como o imaginário brasileiro se relaciona com as RS da mulata, cujas construções se dão a partir da *hipersexualização* – uma categorização sexual que, de forma

⁸⁷ Neste QR code acima você pode assistir a vídeo-performance disponibilizada no canal da poeta. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ChT51uMs3jY> acesso em julho de 2022.

deturpada, marca a sexualidade das afrodescendentes nas Américas (CORREIA, 1996; GONZALEZ, 1984; hooks, 1995; GILLIAM, GILLIAM, 1995). Como bem define a pensadora bell hooks, ao analisar o contexto estadunidense, a hipersexualização é uma herança colonial, cujos corpos das mulheres negras são marcados pela iconografia produzida pelos discursos escravistas. Nas palavras de hooks:

[...] Mais que qualquer grupo de mulheres nesta sociedade, as negras têm sido consideradas “só corpo, sem mente”. A utilização de corpos femininos negros na escravidão como incubadoras para a geração de outros escravos era a exemplificação prática da idéia de que as “mulheres desregradas” deviam ser controladas. Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve que produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado (hooks, 1995, p. 469).

Notadamente, esses aspectos levantados por bell hooks, a partir da sua perspectiva birracial norte-americana, em relação aos aspectos da sexualidade, concedem, nesta análise, algumas dimensões para pensar a representação da mulata brasileira, que são identificadas e lidas em *Vem pra ser infeliz*. No caso específico das afro-brasileiras, quanto mais negra e mais pobre tornam-se um duplo alvo, pois estão constantemente submetidas a diferentes tipos de discursos, interdições e controle social, principalmente por meio da sexualidade, em que se desvela representações de mercantilização, censuras, violências e morte. Na performance, o que chama atenção, primeiramente, é o título, ironicamente, uma alusão aos versos do samba *Globeleza*⁸⁸, composto por Jorge Aragão e Franco Lattari, cujo refrão original é “Vem pra ser feliz”.

A música *Globeleza* foi composta originalmente para a trilha de uma vinheta televisiva, que é conhecida como homônima da canção. A vinheta idealizada pela Rede Globo, uma das grandes emissoras de TV brasileira, veicula a chamada há quase trinta anos. A chamada da mulata global, de apenas 30 segundos, é inserida numa programação anual, que é exibida todos os dias por um período médio de 70 dias, o que reforça e naturaliza esses estigmas no imaginário das/dos brasileiras/os.

Na vinheta televisa, as passistas que encenam a globeleza, por muitos anos, se apresentavam apenas com um tapa sexo, o resto do corpo pintado. A atração principal da vinheta global é a performance de uma passista de samba, sempre de biotipo negra-mulata, seminua, ornada com enfeites carnavalescos, como tinta, plumas e purpurinas⁸⁹. Os discursos que criam a

⁸⁸ Samba de Jorge Aragão e Franco Lattari, 1993, Gravadora Som Livre. “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.

⁸⁹ As musas do carnaval da Globo já foram encenadas por Valéria Valenssa, a primeira Globeleza, que ocupou de 1991 até 2004. No ano 2005, foi a Globeleza Giane Carvalho, entre 2006-2013 foi a vez de Aline Prado, em 2014 Nayara Justino. Erika Moura representa a passista global desde 2015, e surpreendeu a expectativa do público, ao representar, em 2017, a primeira mulata Globeleza vestida com roupas na vinheta. Outra inovação deste ano foi,

personagem e encarnam a “Globeleza” expressam a adesão e a reprodução ativa de uma forma de pensar e representar o corpo da mulata, considerada como um símbolo (sexual) nacional, que vem anunciar todos os anos, o carnaval – a festa mais popular do Brasil⁹⁰.



Figura 7 As Globelezas: Valéria Valenssa, Giane Carvalho, Aline Prado e Nayara Justino.

A “mulata Vem pra ser infeliz” é representada de forma semelhante à mulata da iconografia construída partir do sentido de um erotismo primitivo e desenfreado, fortemente demarcado pelo enredo discursivo entre o desejável – pela exuberância do gênero, formas corporais, exotismo étnico – ao mesmo tempo em que a mesma representação social simboliza o preterimento ligado a uma discriminação étnico-racial⁹¹.

Na performance, Priscila Rezende, ao apresentar-se como uma passista de escola de samba, evidencia-nos que não só o corpo é alvo – que deve responder ao estereótipo de mulata – como também são adestrados os seus gestos, suas condutas e expectativas. A mulata brasileira – em tese –, no âmbito estritamente étnico-genético, é o resultado do ajuntamento carnal entre brancos e negros. Essa ideia, contudo, não delimita um arquétipo físico único, com tonalidades específicas do animal híbrido – ao qual o termo se refere. No caso das mulheres, seriam facilmente reconhecidas, peculiarmente, por sua alta performance de sexualidade e erotismo. Essa mulher mulata é vista como uma portadora de um desempenho físico que atende às demandas de um desejo construído entre as sexualidades masculinas, isto é, às demandas de uma sociedade patriarcal.



além do samba, a introdução de outros ritmos, como frevo e o maracatu. Disponível em:

<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/menos-de-dois-meses-do-carnaval-globo-atrasa-vinheta-e-esconde-musa-globeleza-32372> acesso em setembro de 2021.

⁹⁰ Através deste QR code você terá acesso a(s) vinhetas(s), de 1978 a 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=npFIn16zrG8&t=398s> acesso em julho de 2022.

⁹¹ Neste QR code, há um vídeo sobre Nayara Justino, eleita Globeleza 2014, através de voto popular em um programa de TV, da mesma emissora. Mas ela ficou apenas um ano com o título, após ser substituída por uma outra passista com o tom de pele mais claro. O que representa que a mulata brasileira se diferencia em muitas nuances das várias outras construções existentes em um mesmo território. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=G-KqgA_Ua40 acesso em julho de 2022.

A sexualidade da mulher negra e/ou afro-brasileira exhibe uma mesma formação discursiva da representação mulata, cuja historização remonta ao período escravista da sociedade patriarcal brasileira, cuja mentalidade criou, na pena de um de seus renomados intérpretes, o seguinte aforismo: “Branca para casar, mulata para foder e negra para trabalhar” (FREYRE, 1933, p. 72). Esse ditado popular tornou-se mais corrente no século XX, quando ganhou destaque a partir da menção na obra do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre. Nesta passagem, fica claro que, à mulher branca é concedido e concebida a norma do matrimônio, entre outros considerados privilégios, e as mulheres não negras estariam relegadas ao trabalho, ao cuidado e as relações desviantes, pecaminosas e frívolas.

Ainda em 1933, Freyre publicou *Casa-grande & senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal⁹², em que discorre sob/sobre a mentalidade de sua época, do mesmo lugar ocupado por muitos abusadores que usaram da cultura de violências simbólicas e concretas, cometidas contra os corpos e a memória de mulheres afro-brasileiras. O que também destaco neste aforismo é, ainda que houvesse claramente estes limites tênues entre as identidades de “mulata” e “negra”, essas delimitações foram dissolvidas e readequadas. Novamente, isso direciona-nos aos questionamentos de mestiçagem que recorrentemente são tangenciados nesta tese.

Sobre a dissolução dessas categorias, ao longo de sua historicidade, é passível de se imaginar que, à época, as mulatas tiveram filhos negros/as e mulatos/as. E as negras/os teriam filhas/os negras/os e mulatas/os, entre outras tantas variantes a que se tem notícia. O pensamento sociológico do antropólogo e a expressão corrente, portanto, ajudaram a fortalecer essa concepção hierárquica e fictícia que situam as afro-brasileiras na base dessa pirâmide, além de implicar nos lugares sociais que esses corpos devem ocupar e suas performances sexuais. Em muitas passagens, como a que cito a seguir, Freyre apresenta as mulheres negras como o elo harmonioso que uniu as raças no Brasil. Nas palavras dele:

Da escrava ou sinhá que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolegando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boba. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem. (FREYRE, 1989, p. 283)

Neste enunciado de Freyre, que faz também referências às habilidades artísticas dessas mulheres como contadoras de histórias, não deixa de salientar os lugares da servidão do cuidado que, historicamente, foram atribuídas às negras africanas e às afrodescendentes nascidas no Brasil.

Seguindo uma linha temporal cronológica, a antropóloga Nicole Barreto Hindert, em sua tese de doutorado *“The jeito of the brazilian mulata: race and identity in a racial democracy*

⁹² Tese originalmente intitulada *Social life in Brazil in the middle of the 19th century*, defendida em 1923, na Faculdade de Ciências Políticas e Sociais da Universidade de Colúmbia.

(2016)”, salienta que, ao longo dos 18 anos de governo – apoiado justamente na visão freyriana –, Getúlio Vargas incentivou na política de dar visibilidade ao país, na criação e no fortalecimento de símbolos para reforçar uma identidade nacional, sobretudo, de interação pacífica e harmoniosa entre os brasileiros. Primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945) Vargas apoiou e divulgou, por diversos meios de comunicação e propagandas, o turismo, o futebol, o Carnaval, o samba e a sexualidade da mulata brasileira (HINDERT, 2016, p.10).

Estes investimentos estavam dentro do projeto do país que se abria para propostas e empreitadas comerciais internacionais. A “mulata pra fuder”, de Gilberto Freyre, vai reaparecer, um pouco mais modernizada, em meados do século XX, entre os anos de 1930 a 1954, em que ela ganha novos contornos e uma remodelação mitológica. A mulata pôde contar com o reforço do Governo Federal, através dos discursos propagandísticos do presidente da República Getúlio Vargas. A “mulata brasileira” surge no cenário nacional, esbanjando as peculiaridades e as particularidades que a diferenciavam das demais das Américas. Junto a essa representação singular de negra, a mulata nacional, a “mulata brasileira” surge e abriga em seu arquetípico as diversas derivações de representações de sexualidades das afro-brasileiras e brasileiras.

Mas, afinal, quem é a mulata brasileira? O que faz da representação da mulata brasileira distinta das outras mulatas? Os interesses e esforços para compreender quem é a mulata transcendem as fronteiras do próprio país, como mostra o estudo das pesquisadoras afro-americanas, Angela Gilliam e Onik’a Gilliam, que descrevem que é: “No teatro elaborado do carnaval que a mulata, portanto, emerge como o símbolo mais concreto duma índole mais ampla. Encarnando uma ideologia inteira, ela se torna a representação do Brasil mesmo” (GILLIAM; GILLIAM, 1995, p. 530).

Angela e Onik’a são consideradas mulatas dentro da ótica norte-americana, e elas se autodeclaram assim, em seus estudos, para enfatizar a experimentação de estarem em território brasileiro e serem tratadas como mulatas, de modo diferenciado de suas origens, percebendo como a mulata brasileira reserva particularidades e ambiguidades, que marcam e orientam a sua vida e sua trajetória afetiva. De acordo com as pesquisadoras, as mulatas brasileiras: “(...) incorporarão mais de uma representação na trajetória (...) desde serem mulatas sexualizadas na juventude, a nutridoras, zeladoras e negras desfeminizadas quando tiverem mais idade” (GILLIAM; GILLIAM, 1995, p. 529).

Interessante notar que as peculiaridades apontadas por Angela e Onik’a, em experimentarem serem mulatas no Brasil, não se diferenciam dos discursos estereotipados de (re)produção correspondentes às mulheres afrodescendentes em toda a América, também reforça bell hooks, quando frisa: “imprimem sobre todas as nossas mentes as imagens negativas da natureza feminina negra”, existindo, basicamente, dois perfis que determinam as mulheres negras: a primeira imagem “são de objeto sexual, prostitutas, vacas” e a segunda imagem é a “gorda e irritante figura maternal.” (hooks, 1995, p. 48). Nesta esteira, das norte-americanas,

Nicole Barreto Hindert aponta algumas conexões entre a mulata no nível individual e a mulata como símbolo nacional para entender como a mulata tornou-se a representante principal do sistema racial e do sinônimo de nação brasileira.

A pesquisa foi sediada na cidade do Rio de Janeiro⁹³, segundo a pesquisadora norte-americana, por ser um território privilegiado para abordar o tema “o que é ser uma mulata”. Nicole Hindert entrevistou um grupo de quarenta e quatro mulheres brasileiras (que se autodeclararam negras, brancas, morenas, pardas e brancas/pardas – esta última categoria acrescentada pela autora), na faixa etária de 30 a 80 anos, com atuação em áreas diversas, ocupações tais como professora, engenheira, funcionária pública, caixa, manicure, empregada doméstica, dona de casa, médica, jornalista. Para Hindert (2016), a mulata brasileira representa uma identidade nacional porque traz em sua identificação a personificação da democracia racial, nas suas palavras:

A mulata: uma mulher de raça mista que é um lembrete constante do longo e cruel legado da escravidão, prova viva da democracia racial, a dançarina de samba seminua do Carnaval, uma prostituta, uma imagem usada para atrair homens ocidentais como turistas, um símbolo de beleza, uma fronteira entre branco e não branco, um repertório cultural, uma categoria racial que não existe (HINDERT, 2016, p. 02).

Assim, a “mulata brasileira”, representada na tese de Nicole Barreto Hindert, é mais do que um símbolo erótico mítico internacional. A antropóloga demonstra entender que as desigualdades entre as categorias sociais, no país, são construídas historicamente a partir de diferentes padrões de hierarquização constituídos pelas relações de gênero, raça e classe social. A pesquisadora concorda que a mulata é uma advertência pontual e regular de que a democracia racial instituída no Brasil é falaciosa. Nas palavras da antropóloga Hindert,

Mas quem é a mulata? Além de sua exaltada posição na literatura latino-americana, sua idolatria sensual no imaginário social e sua desconstrução na teoria da raça, a mulata é simultaneamente enigmática, problemática, e extremamente importante. No Brasil, a necessidade de entender a mulata é socialmente, economicamente e politicamente urgente. Através e sobre seu corpo físico e simbólico atravessar uma constelação de forças sociais e históricas que, em essência, contam a história da modernidade Brasil sob uma perspectiva internacional, nacional, coletiva e individual (HINDERT, 2016, p. 02).

A pesquisa recente de Hindert (2016) discute o que a teórica brasileira Lélia Gonzalez já desnudava em seu estudo “Rito Carnavalesco”, da década de 1980, em que revelou os indícios de como a invenção da mulata torna-se, a cada carnaval, uma figura complexa e mítica atravessada por discursos da também ficcional democracia racial brasileira. Como afirmava Lélia Gonzalez:

⁹³ A capital Rio de Janeiro, do Estado homônimo, é o lugar onde as musas do carnaval podem ser encontradas facilmente, pois é o celeiro das escolas de samba, a cidade sedia a festa popular do país do carnaval.

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. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas (GONZALEZ, 1984, p. 228).

Segundo Gonzalez, é no Carnaval – cujo tema é a liberdade dos corpos – que podemos assistir ao espetáculo que é o momento de grande consagração das “brasilidades”⁹⁴, o momento em que toda uma nação celebra o “mito da democracia racial”. Por outro lado, a definição da mulata por ela mesma, representada no estudo de Hindert, registrada numa epígrafe, descreve a mulata numa representação não mais individual, mas coletiva e internacional. A entrevistada, denominada Patrícia, ao ser interrogada sobre o que é ser uma mulata, responde:

A mulata é o símbolo do Brasil, assim como o Mickey Mouse é um símbolo americano. E você (apontando para mim) não se parece com o Mickey Mouse (rindo)! É um comercial de imagem que vende, os homens gostam de olhar, mas ela é uma personagem, do jeito que Mickey Mouse é. A diferença é que as mulheres brasileiras são todas mulatas de uma maneira ou de outra. Então é um personagem que meio que existe. Quando você pensa no Brasil, somos nós mulheres (Patrícia apud Hindert, 2016, p.02 tradução minha).

Evidencio essa citação pela definição útil em que se apresenta para pensar o quão existem noções construídas, mais ou menos equivocadas e ficcionalizadas, em torno da mulata e, por conseguinte, tendem a fabricar um padrão normativo e aprisionar a sexualidade da maioria das mulheres brasileiras – negras e não negras. Como a entrevistada sinaliza, os grupos sociais (nacionalmente e internacionalmente), de diferentes óticas e táticas, também auxiliam na criação de representações e recriação dessas complexidades e desses arquétipos, pois são perceptíveis, como se percebe, por exemplo, na mulata representada por Priscila Rezende que, através de suas feições, demonstra que os corpos abjetos ocupam a ordem social da estafa das exclusões gentis e do fardo das subjugações.

Em *Vem pra ser infeliz*, as frustrações em relação às promessas de felicidades estão inclusas no próprio nome da obra de Priscila Rezende. Pode-se considerar que “Vem pra ser feliz” – refrão do samba – é um enunciado que, automaticamente, nos remete a um objeto/corpo/lugar/estado emocional em que a felicidade está ao alcance de todos. A materialidade do infortúnio por trás da RS da mulata não se resume à analogia ao refrão da música e a alusão à vinheta televisiva, está sinalizada nas intenções da artista brasileira, Priscila Rezende, ao retratar-se na RS da mulata brasileira. A artista, debochadamente, faz uma intervenção no refrão da música *globeleza* para nomear o seu dispositivo performático, trocando

⁹⁴É sabido que a população afro-brasileira, homens e mulheres, compartilham desses mesmos lugares estigmatizados, e carregam as construções sociais distorcidas no que diz respeito à sexualidade. No caso do homem negro, ele tanto pode ocupar o lugar da hipersexualização do “negão gostoso”, quanto outras categorias muito depreciativas que o caracterizam como o “malandro”, “o “vagabundo”, o “bandido”.

a palavra “feliz” por “infeliz”.

Por meio da fotoperformance⁹⁵, bem como da sua descrição, a fadiga não é somente por dançar o samba de forma enérgica, mas demonstrando-se ofegante ao rigor e forma convulsiva das representações pejorativas que seu corpo carrega. A metáfora da entrevistada da pesquisa de Hindert, igualmente, serve de chave para a compreensão de nuances de como se vive cada categoria racial no Brasil, a partir de noções preconceituosas, fixas, aficcionadas, às avessas, e deturpadas, que levam alguns a crerem que, de fato, não há racismo no Brasil.

A representação da “mulata por ela mesma”, dada pela entrevistada Patrícia, desnuda como as representações da(s) sexualidade(s) da(s) mulata(s) vem sendo naturalizadas como um modelo único de política de identificação nacional para designar as mulheres afro-brasileiras, quiçá, para se referirem às sexualidades das brasileiras, de modo geral. A mulata, a partir da sua descendência e ancestralidade africana não teria sua sexualidade identificada somente pelo quesito cor de pele.

Nesta reflexão, a representação da mulata desvela que não há uma única forma de apropriação e apreensão desta identidade. Ainda que derivadas e intertextuais, umas das outras, cultural e historicamente, as representações de mulata à brasileira não configuram uma identidade única e natural, mas altamente performática e política. Ao examinar algumas características de ordem geral, da dinâmica de cor, por exemplo, vê-se que, talvez, a sociedade colonial brasileira tenha gozado da precisão de cor de pele, ao incitar a hipersexualização de mulheres afro-brasileiras, se o intuito principal era classificar e manter sob controle a classe/categoria denominada de mulatos. De modo mais específico, portanto, nos dias atuais, quando se questiona quem são os mulatos brasileiro e quem é a mulata?

Se perguntar a qualquer brasileiro/a acerca do biotipo de uma mulata, em maioria, na resposta figurarão elementos de características físicas - ligados a um biotipo de afrodescendência. Sabe-se que os fenótipos associados à africanidade não dizem respeito somente à pele, mas ao cabelo, às espessuras da boca e do nariz. No entanto, esses mesmos brasileiros fariam confusão e teriam uma grande variação nas respostas sobre os aspectos do tom de pele. Há de se pontuar, mais uma vez, que as questões ligadas à miscigenação, sobre o aspecto da cor de pele, constituem um tema que ainda não prestamos conta, e onde encontram-se as possibilidades de alargar as discussões sobre as performances de identidades e categorias que envolvem a representação da mulher negra/afro-brasileira.

Observa-se que há uma hibridização de ordem discursiva que forja uma representação de sujeito sem que ele – na maioria das vezes – consiga localizar-se a si próprio, enxergar a própria pele, saber a quais grupos étnicos descendem ou pertencem. No entanto, a classificação

⁹⁵O conceito “fotoperformance” é um campo de investigação que une performance e fotografia e defende que tal nomenclatura compreende a imagem fotográfica como o próprio ato performativo – ou seja, a ação se transforma em imagem. A obra de arte se realiza, por meio único, através da fotografia. (BOURRIAUD, 2009, p.7; COTTON, 2010, p. 7). Aqui fotoperformance atua como fonte coadjuvante para a análise da imagem de *Vem pra ser infeliz*, por considerar que as práticas de artistas das artes visuais e da performance art recorrem ao registro fotográfico e abre-se ao ator-performer como um tipo de material que está para além de um mero registro.

racial no Brasil está atrelada à cor da pele. Porém a cor, para designar preto, mulato, mestiço, não é algo tão objetivo para a maioria dos/das brasileiros/as. Isso denota a confusão entre classificação do saber biológico e a denominação histórica e linguística de cor/raça, e torna-se necessário frisar mais uma vez, ainda que resumidamente. O termo mulato/mulata não só levanta a questão do tom de pele, como provoca, embaralha as categorias e os marcadores sociais já viciados, normatizados, naturalizados, ainda que diferentes, como o próprio termo mulata, por exemplo. Tentar categorizar uma afro-brasileira como negra, não negra, parda, morena e mulata não é algo tão evidente para os próprios brasileiros e brasileiras.

A poeta estadunidense Alice Walker, que se dedicou a refletir sobre o “colorismo” – ela considera que uma única gota de sangue africano é suficiente para se considerar uma afrodescendência, ainda que o sujeito tenha a pele clara e olhos claros, –, considera que a nomenclatura “mulata” diz muito sobre o peso social que os afro-descendentes carregam nas Américas. Para Walker:

Mulheres negras são chamadas, no folclore que tão aptamente identifica o status de alguém na sociedade, de ‘a mula do mundo’, porque carregamos os fardos que todas as outras pessoas – todas as outras pessoas – se recusaram a carregar (1994, p. 04).

As ideias de afrodescendência e mestiçagem, para muitos brasileiros/as, têm um outro tom que gera uma certa confusão à população ao se autodeclarem afrodescendente/preto/negro/a. Além de problematizar e revelar as singularidades ocorridas nas Américas, na folclorização do/a mulato/a, a partir do animal mula, contamos com a herança dos encontros com as etnias brasileiras pré-existentes. O enunciado de Walker não deixa a menor dúvida de que todos/as os/as afrodescendentes norte-americanos/as, ainda que sobre uma enorme variante no tom de pele, poderão ser localizáveis pelo ‘fardo social’ que carregam.

Após a abolição da escravidão, a legislação estadunidense e sul-africanas passam a considerar que a ‘raça’ de um indivíduo é definida pela ascendência, e a partir daí estruturou leis raciais segregacionistas – para delimitar lugares e impedir a miscigenação entre os brancos e negros norte-americanos. No entanto, os afro-americanos somam 13% do total de estadunidenses. Essa população pode gozar de direitos, se organizar e buscar as representatividades para conquistarem mais direitos, e aos mesmos moldes segue lutando por mais dignidade. No Brasil, o conceito estadunidense revela que não pode ser importado sem antes considerar o histórico de políticas e famílias interracialias. A representação/termo mulata é útil também para uma breve genealogia do colorismo à brasileira – que mostra as estratégias de branqueamento (DE ALMEIDA, 2018), do silenciamento de vozes indígenas e memórias da população negra, além da violência contra os corpos de mulheres.

Além de tardio em seus processos abolicionistas, o Brasil constituiu leis e valores identitários que nos levam a questionar ainda hoje sobre as fronteiras de nossas identidades. Como escreveu Gonzalez, “(...) a gente nasce preta, mulata, parda, marrom, roxinha etc. Mas

tornar-se mulher negra é uma conquista”. A abolição brasileira investiu em relegar os africanos e afrodescendentes aos espaços sociais subalternos e não incentivou que fosse criado um sistema de identificação baseado na origem ou hipodescendência. O racismo estrutural tem sido produzido reiteradamente nos discursos e na cultura, em diferentes nichos da sociedade (DE ALMEIDA, 2018). Esse é um dos motivos por que, no país, não se considera grupos raciais, mas sim grupos de cor (Guimarães, 1999, p. 43). Uma rápida olhada para o ordenamento jurídico brasileiro e é possível notar os equívocos e as tensões que rondam a identidade do/a brasileiro/a, principalmente sobre sua descendência afro-indígena.

A promulgação das leis nº 10.639/03 e nº 11.645/08, que alteraram a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, foi resultado de muitas lutas históricas e sociais desdobradas ao longo de mais de um século para obrigar os/as brasileiros/as a ensinar e aprender, reconhecer e valorizar, através da escola, a História e a Cultura Afro-Brasileira e Indígena. Visto isso, a própria classificação de “mulataria”, segundo especialistas, transita dentro de um espectro racial que está dentro das mais de trezentas categorias raciais existentes para a autoclassificação étnica no Brasil (DA MATA, 1981, p. 80-85).

Um estudo brasileiro sobre *A invenção da mulata* (1996), da antropóloga Martha Correia, ressalta a mestiçagem, o mestiço, a mulataria como uma categoria de cor que seria facilmente reconhecida pela sua pelagem diferente e pela cor marrom ou acastanhada, e mesmo separados pelo gênero, o mulato e a mulata estão na mesma construção textual. Ambos, compartilham da mesma raiz etimológica “mula”, que designa um animal híbrido, nascido do cruzamento entre um jumento e uma égua (CORRÊA, 1996, p. 41).

De acordo com Martha Corrêa, o mulato, por ser análogo a um animal híbrido, infértil, a ele foi destinada a tarefa de animais de carga, entretanto, segundo ela:

(...) A mulata é puro corpo, ou sexo, não ‘engendrado’ socialmente. O mulato ? (...) são agentes sociais, [que] carregam o peso da ascensão social, ou do desafio à ordem social, nas suas costas espadaúdas; com sua cintura fina, as mulatas, no máximo, provocam descenso social, e, no mínimo, desordem na ordem construída do cotidiano (CORRÊA, 1996, p. 41).

Corrêa, em consonância com a afirmação de outras pesquisadoras utilizadas neste trabalho, entende que a mulata carrega uma carga maior de derivações pejorativas, devido ao termo “mulata” ter se cristalizado como parte de um conjunto de expressões erotizadas, muito usuais para a exaltação da sexualidade da mulher negra (CORRÊA, 1996, p. 42). A partir disso, pode-se compreender como a concepção de raça é dada para homens e mulheres. No caso dos homens afro-brasileiros, estes – a serem julgados pela aparência – estariam condenados à falta de oportunidade de trabalhos, às violências institucionais (CARNEIRO, 1995). No caso das mulheres, essas construções objetificadas e subalternizadas que contornam a representação da mulata ainda são cantadas em músicas, em prosa e versos – nas obras artísticas, literárias e carnavalescas – reforçando assim um dos maiores símbolos da brasilidade (CORRÊA, 1996).

Nessa mesma linha, a pesquisadora estrangeira Hindert, igualmente, ressalta que é a

“mulata, e não mulato, é a interseção central de raça, gênero, sexualidade e nação” (2016, p. 3). A partir de diversos elementos, em *Vem pra ser infeliz*, podemos identificar o peso dessa representação carregada de estereótipos e preconceitos. Os símbolos suscitados na representação da(s) mulata(s), tanto na performance de Rezende quanto nas demais representações reunidas aqui, salientam como os marcadores identitários que se referem às mulheres afrodescendentes se renovam, se validam – variando-se em diferentes momentos históricos e em diferentes espaços geográficos – e são apoiados e reprodutoras, cada vez mais no/do racismo e no/do sexismo. Essa dupla opressão às mulheres afro-brasileiras, obviamente, remete-nos à exaustão que estampa a cara da mulata, enquanto a música da vinheta anuncia quem sabe um sorriso às promessas de felicidade.



Figura 8 *Vem... Pra Ser Infeliz*. Performance realizada na cidade de Santos, SP, Brasil. Julho de 2017.

Sabe-se que, no Brasil, o samba é dançado tradicionalmente em ritmo intenso e com muita euforia. Em *Vem pra ser infeliz*, a performer se move ainda mais rápido, dançando e induzindo o espectador, por meio de suas expressões, a pensar na sobrecarga que sustenta um corpo com tais referências, quando nos provoca a enxergar o incômodo, o cansaço, a esgotabilidade da repetição às violências simbólicas e físicas. Metaforicamente, a performer Priscila Rezende simboliza o corpo sendo marcado por sambar à exaustão. O que confirma que se trata de um reflexo social do imaginário brasileiro, que historicamente mantém os abusos sexuais cometidos contra a mulher negra, que sobrevive aos séculos, se reformulando e se difundindo. Tanto a obra de Rezende quanto a encenação televisiva da mulata globeleza enfatizam o quão é complexa e naturalizada a ideia socialmente construída e disseminada no carnaval.

Como ressaltou Lélia Gonzalez (1984), o carnaval é um lugar de muitas complexidades, é propenso que, num momento de exibição, as mulheres negras, prioritariamente, são os sujeitos mais objetificados para serem consumidos e explorados. Na mesma espreita da teórica brasileira Gonzalez, as pesquisadoras norte-americanas Ângela Gilliam e Onik’a Gilliam acrescentam que

“(...) quando raça, gênero e classe cruzam com as estruturas históricas de dominação, a representação sustentada, objetificada e sexual das mulheres contribui ao controle sociopolítico duma nação e seu povo como um todo” (1995, p. 530). A performer Priscila Rezende investiu justamente na desnaturalização desse imaginário social construído por meio de representações assimétricas, desigualdades naturalizadas, figurações subalternizadas, inclusive de ‘mulatas’ no sentido de que são corpos pensados como sambistas natas, trabalhadas na ideia de sexualidade selvagem e ótimas para parcerias descartáveis.

A “mulata cinderela” citada pela historiadora Lélia Gonzalez, bem como a “Globeleza” e a personagem da performance de Priscila Rezende, têm muito em comum, pois compartilham o coroamento de serem promovidas a artigos exóticos e de luxo, como bem definiu Gonzalez, um “produto de exportação” (1979, p.16). A representação da sexualidade da mulata passa a ocupar as prateleiras de iguarias nacionais, e o poema *Mulata Exportação*, da poeta e atriz capixaba Elisa Lucinda, publicado no livro *O Semelhante* (1995), de forma inusitada, através da linguagem poética, apresenta os saberes gerados da/na representação dessa mulata.

A poeta denuncia e apresenta como ela própria trava uma relação de força com esses discursos. Elisa Lucinda promove um diálogo entre as partes de um assédio sexual cometido a uma mulata. Nele, a poeta enfoca a desconstrução da mulata como objeto mercadológico e constantemente exposta a abusos e violências sexuais. No poema, por meio de uma polifonia de vozes, ocorre um suposto diálogo entre dois personagens: uma mulher, de origem negra, com um homem de classe dominante.

Num dos primeiros versos do poema, o personagem masculino se dirige à mulata dizendo:

Mas que nega linda e de olho verde ainda/Olho de veneno e açúcar! /Vem nega, vem ser minha desculpa/Vem que aqui dentro ainda te cabe /Vem ser meu álibi, minha bela conduta/Vem, nega exportação, vem meu pão de açúcar! /(Monto casa procê, mas ninguém pode saber, entendeu meu dendê?)/Minha tonteira, minha história contundida, /minha memória confundida, /meu futebol, entendeu meu gelol (...) /Sinto cheiro docê, meu maculelê, vem negra, me ama, me colore/Vem ser meu folclore, /vem ser minha tese sobre nego malê/Vem, nega, vem me arrasar, /depois te levo pra gente sambar. (LUCINDA, 1995, p. 184-185).

Este trecho do poema de Elisa e os enunciados das pensadoras, acerca da mulata, trazem mais um eco histórico de muitas imagens de mulheres que se reconhecem como vítimas de abusos e assédios semelhantes. É possível imaginar, por exemplo, que essas mulatas – em maioria por elas mesmas – reforçam o coro que ecoa “eu também”. Seguindo na denúncia, a personagem “mulata exportação”, do poema de Lucinda, num trecho, ela narra aspectos relevantes de uma história de opressões:

Imaginem: /Ouvi tudo isso sem calma e sem dor. /Já preso esse ex-feitor, eu disse: “Seu delegado...” /E o delegado piscou /Falei com o juiz, /o juiz se

insinuou e decretou pequena pena /com cela especial por ser esse branco intelectual (...) Eu disse: “Seu Juiz, não adianta! /Opressão, Barbaridade, Genocídio /nada disso se cura/trepando com uma escura!”/Ó minha máxima lei, deixai de asneira. /Não vai ser um branco mal resolvido/Que vai libertar uma negra: /Esse branco ardido está fadado /porque não é com lábia de pseudo-oprimido /que vai aliviar seu passado. /(...) /Olha aqui meu senhor: /Eu me lembro da senzala/E tu te lembrás da Casa-Grande /E vamos juntos escrever sinceramente outra história (LUCINDA, 1995, p. 184-185).

Nota-se que nesta estrofe do poema repercutem ações do tempo passado-presente, quando se refere, entre outras coisas, a uma corte judicial, e quando alude o seu algoz à classificação de “ex-feitor”. O poema remonta alguns momentos históricos, como o período colonial, moderno e contemporâneo. O que fica claro é que a mulata de Lucinda, em sua narrativa, transita entre o período escravagista e os dias atuais, ao fornecer indícios que, sim, as investidas do “senhor” é um incômodo histórico às mulheres. Afinal, como nos alerta Foucault, as relações de poder e saber sobre a sexualidade, se configuram nesses tipos de violências, opressão, dissidência sexual e subalternização (2011, p. 116). A notar que, como nos rememora a historiadora Maria Elizabeth Carneiro,

Seria anacrônico, todavia, pensar em termos de estupro ou crime sexual porquanto as cativas não tinham personalidade jurídica nem a violência sexual era considerada crime à época. Todavia, é incontornável pensar tais formas de usos, abusos, pressão e coação de senhores sobre mulheres cativas como explicitação da violência que, em casos limites, resultou em morte (CARNEIRO, 2006, p. 17).

De acordo com Carneiro, nos discursos oitocentistas, uma conduta abusadora como a de um donatário cometido contra uma escrava – como nos é remetido pelo poema de Elisa Lucinda – não seria classificada como um tipo de crime. Ou seja, os fatos relatados no poema de Elisa Lucinda, conforme esclarecimentos de Carneiro, eram comuns, chegando até casos extremos como a morte. No entanto, esses casos não eram considerados e nem punidos como crime. Desse modo, sem a intenção de anacronismo histórico, destaco como essas representações vêm se fixando aos tempos e contextos históricos distintos.

O poema de *Mulata Exportação*, que retrata o racismo e o patriarcado operando juntos numa situação de abuso sexual. Em outras palavras, a musa/protagonista do poema descreve o delito sexual violento na ação não só do assediador, mas de algum modo, de todos os esquadros e reações da sociedade brasileira. Como deflagrado na ação da personagem do poema de Elisa Lucinda, ao reconhecer a opressão e violência sexual contra ela, em sua defesa e para a sua proteção, apela para uma sessão judicial onde desabafa. A “mulata exportação” recria um julgamento criminal e o seu possível desfecho. Na cena narrada por ela, a sessão era presidida por magistrados homens, que, na prática, estariam na posição de protegê-la enquanto vítima de um abuso. O poema *Mulata Exportação* levanta uma questão latente, certamente fruto do contexto em que foi publicado, e que antecede em seu script, a lei que seria sancionada aproximadamente seis anos depois.

A lei acrescida no Código Penal Brasileiro, o artigo 216-A, a Lei nº 10.224, de 15 de

maio de 2001, que criminaliza o constrangimento do assédio. Em suas normas, a lei estabelece que: "Constranger alguém com intuito de levar vantagem ou favorecimento sexual, prevalecendo-se o agente de sua forma de superior hierárquico, ou ascendência inerentes a exercício de emprego, cargo ou função: Pena: detenção de 1 (um) a 2 (dois) anos". Pode-se considerar que o crime de assédio sexual começa a ser cumprido alguns anos depois da publicação do poema. O que aponta que os discursos de repúdio ao assédio, especialmente cometido contra as mulheres, não estava apenas nos circuitos das artes e nos feminismos, mas como lutas políticas históricas e substantivas em outras esferas sociais, como nos movimentos negros e na pauta do ordenamento jurídico penal.

O poema, da mesma forma, anuncia gestos corriqueiros de violência, cotidianos, mas também conquistas nos lugares demarcados nesta corte judicial. Ainda que tendo um lugar nessa narrativa jurídica, a mulata desconfia dos limites do seu lugar de fala, naturalizado e demarcado pelo olhar dominador, colonizador, como neste enunciado, em que a mulata de Lucinda diz:

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! (LUCINDA, 1995, p. 184-185).

O poema detona camadas históricas do jogo conflituoso das narrativas ressoando as vozes e os locais blindados, sobretudo, pela condição de homens brancos dominantes. No poema *Mulata Exportação*, as estratégias de saber e poder acerca da sexualidade da mulata, são remontadas a partir da hierarquização: homem branco, mulher branca, homem negro, mulher negra. É Foucault que nos atenta para as armadilhas do dispositivo da sexualidade, chamando-nos a atenção exatamente para esses arranjos desses saberes que se constroem, e são constituídos pelo sujeito, como uma articulação de aprisionamentos que impossibilita que o sujeito consiga se precaver o tempo todo (FOUCAULT, 2011, p. 116).

Embora exista uma cultura historicamente machista, sexista, racista no Brasil que, constantemente, coloca em xeque a palavra da vítima, culpabilizando-a pelos crimes de assédio e violência sexual, mostrando que as mulheres ainda não se livraram de serem objetificadas pelas tecnologias de sexo-gênero-raça, de acordo com o padrão arraigado na sociedade brasileira, de todo modo, a personagem do poema de Elisa Lucinda, ao perceber o descaso e menosprezo por parte das autoridades, reage num tom de indignação. Todavia, a mulata de Lucinda revela outra representação: para além da vítima historicamente objetificada, mas que não se amedronta frente a seu (s) assediador(es), ela reage, não se culpa e não se deixar enganar, ao perceber que, mesmo diante do que seria um julgamento penal a seu favor, torna-se, mais uma vez, vítima da cobiça dos homens.

Na performance de Priscila Rezende, se localiza com muita facilidade esse corpo marcado, e altamente vulnerável às violências sexuais. Em *Vem pra ser infeliz* a mulata exhibe

em seu corpo as palavras coladas na pele: “Mula”, “mulata”, “Cor do pecado”, “Exótica”, “Violão”, “Exportação”, em alusão a esse estilo de body art da vinheta global. A partir da conceituação de Programa Performativo (FABIÃO, 2013, p. 04), adotado nesta análise, sugere-se que o gerador da experimentação pôde ser revelado por diversas representações contidas na obra de Priscila Rezende. Veja que a artista, minuciosamente, escolhe expressões linguísticas, que previamente são anunciadas, porque estão grifadas na própria pele da artista.

Assim, pelo reforço das palavras e das multiplicidades de signos e discursos que as perpassam, novamente, temos outra intertextualidade com a “globeleza” televisa, muito lembrada pelos desenhos coloridos de figuras tridimensionais inseridos no corpo da mulata sambista da vinheta. Tais expressões como “Cor do pecado”, analisada no âmbito das classificações de gênero e de raça, como afirma a Psicossocióloga brasileira Edith Pompeu Piza – num contexto fundado por valores morais e religiosos como no Brasil – a expressão faz associação direta com o corpo negro ao pecado (1995, p.52).

Logo, a figura da mulata é, mais uma vez, lida e produzida com traços patológicos pela mentalidade cristã (CORRÊIA, 1996), levando a se concluir que, são infindas as combinações de discriminações que geram as exclusões, tendo como preponderantes os mecanismos racistas e machistas. Parafraseando bell hooks, o período colonial atribuiu às negras escravizadas o papel de mulher “malévola”, possuidora de luxúria sexual que utilizava para seduzir homens, tidos como vítimas (hooks, 2014). As negras encarnam a imagem de uma sexualidade demonizada, segundo um conjunto imenso de autores, que carrega em seu corpo a responsabilidade do pecado alheio. É como pode ser interpretada a segunda estrofe, quando dito em parênteses:

(Monto casa procê, mas ninguém pode saber, entendeu meu dendê?) /Minha tonteira, minha história contundida, /minha memória confundida, /meu futebol, entendeu meu gelol (...) /Sinto cheiro docê, meu maculelê, vem negra, me ama, me colore/Vem ser meu folclore, /vem ser minha tese sobre nego malê/Vem, nega, vem me arrasar, /depois te levo pra gente sambar. (LUCINDA, 1995, p. 184-185).

Este enunciado expõe novamente que a força instituinte da voz masculina sussurrada, revelando outras nuances dessa sexualidade, um discurso cochichado, naturalizado das usuais propostas de relacionamento secreto, ou relações não oficiais, clandestinas, recorrentemente direcionadas às mulatas. Descortina, igualmente, a prática silenciosa, que qualquer leitor pode localizar. Quem nunca ouviu falar em relações extraconjugais? Conclui-se que o personagem masculino propõe parcerias afetiva-sexuais à mulata longe do que faria a uma pretendente à esposa, e isso não apenas revela uma lógica de produção de sujeitos, como enfoca uma repetição de referências à sexualidade de acordo com os investimentos normativos, opressivos e assimétricos do discurso racista e patriarcal.

A poeta Lucinda, propositalmente, confere chavões e expressões clichês à fala do personagem masculino para enfatizar que não se trata de um comportamento isolado. Pela lógica dos marcadores raciais, são propostas um tanto corriqueiras, ao ponto de muitas mulheres

afro-brasileiras se reconhecerem nesse tipo de experiência. Entendo que, é nesse tipo de abordagem baseada nos dispositivos que atuam na ordem afetiva-sexual, que se pode observar como as representações construídas sobre a mulata insinuam modos de subjetivação/objetivação que podem ser internalizados e incorporados às experiências e identidades como referentes relevantes para todas as mulheres afro-brasileiras. A representação hipererotizada da mulata no poema é mais uma evidência de que os personagens emitem uma polifonia de vozes, de tempo e espaços diversos, e que dialogam entre si, marcando sempre a hierarquia da autoridade masculina frente ao submisso corpo-objeto, corpo-servil das afro-brasileiras.

Quando o personagem masculino do poema diz: “Rebola bem meu bem-querer; sou seu improvisado, seu karaquê; vem nega, sem eu ter que fazer nada... Vem sem ter que me mexer”, ele não fala sozinho, traz consigo um coro com associação de outras vozes subjetivadas. Como nos lembra as antropólogas Gilliam, naquele “(...) começo velado daquele ditado (Branca para casar mulata para f negra para trabalhar) supostamente seria para o homem brasileiro a vida perfeita” (1995, p. 528 grifo nosso). O sonho sexual da maioria dos homens não reserva novidades às mulheres, sobretudo mulatas. Como bem ironiza a pensadora Joice Berth (2015), acerca do imaginário sexual dos homens – negros e brancos –, se questionados, a cada dez homens, vinte responderiam: “eu sempre quis ter uma negra”⁹⁶.

Além do mais, ao se referir às relações de poder, Foucault reforça que elas atuam diretamente no nosso corpo de forma metódica e se renovando e, por isso, pode-se compreender o porquê do corpo negro se tornar um duplo alvo (FOUCAULT, 2011, p. 116). Logo, a figura da mulata é, mais uma vez, lida por infindas combinações de discursos de discriminações que geram as exclusões, tendo como preponderantes os mecanismos racistas e machistas. Dessas variantes acerca da/na representação nacional da mulata, designadas de mulher não branca e objetificadas, sendo retinta ou não, mostram as diversas intersecções possíveis para se pensar as identidades / subjetividades construídas na história, do ponto de vista daquilo que se considera a uma ‘sexualidade brasileira’.

Na/da representação da mulata brasileira, vê-se esses diferentes espectros que espelham os criatórios de sexualidades como a da Mulata e da Mulher negra, reduzidas como objeto fixo, único, corpo sexualizado, político e instrumental na construção de uma historiografia racista e sexista do patriarcado nacional. A mulata também funciona como um dispositivo performático da identidade nacional, do qual se pode saber o argumento, entretanto, como as representações sociais não variam de uma forma de objetificação, uma sintetização, nem pode ser pensada fora

⁹⁶ De Diana Ross a Nick Minaj, a mulher negra é puro estereótipo sexual no imaginário de homens negros e brancos. É o mito da “morena brejeira”, da negra fogosa que tudo topa e cujo fôlego não acaba nunca. Aquela que está sempre pronta. O suporte de esperma do senhor de engenho de ontem e de hoje, ainda. Não sou tuas negas, diz a expressão racista de cunho sexual e origem escravocrata. A cada dez homens que são aceitos (quando e se são aceitos e não necessariamente nessas quantidades é óbvio!) em nossas alcovas fetichizadas e aparentemente permissivas, vinte terminam dizendo da maneira mais nojenta possível, considerando que a capacidade de um homem ser nojento é infinita: “Sempre quis ter uma negra”. <https://www.geledes.org.br/o-racismo-e-a-sexualidade-o-caso-de-nick-minaj-e-a-desumanizacao-da-mulher-negra/>. Acesso em maio de 2020.

dos seus contextos, pois as representações sociais são dinâmicas, elas se deslocam, se desdobrando, se diferenciando e se multiplicando.

E por questões ainda mais complexas, as representações de mulata tornam-se uma convocação para pensar o quão plurais são as subjetividades femininas negras, e o quão essa representação étnica vem acumulando, nas últimas décadas, autodeclarantes negras e pardas. Este elo de identidades afros, e arrisco dizer, também mulheres ameríndias, e outras tantas identidades brasileiras misturadas nesses indicadores identitários. Torna-se urgente reconhecer e não organizar mais em categorias, mas embaralhá-las, percebê-las em sua historicidade, em sua instrumentalidade política, para borrar essas fronteiras. Atualmente, mais da metade da população brasileira vem se autodeclarando afrodescendentes, e por que não se apropriar das multiplicidades dessas mestiçagens, para além de compreendê-las, como parte de um processo colonial e, obviamente, administrá-las em favor próprio?

Talvez, pensar as identidades brasileiras a partir dos sentidos múltiplos também suscitados pela construção de “mulata” para garantir que as sexualidades desses corpos não sejam continuamente estigmatizadas, privadas, violadas. A reflexão pode começar pela palavra, pelo nome revelado que foi revelado pelo outro. Refiro-me aqui às associações do sentido da palavra mulata às nomeações de matrizes depreciativas usadas por distintos grupos sociais para designar outros grupos. Nomes como *gay* e *queer*, designados, preconceituosamente, para desrespeitarem sujeitos por seus atributos pessoais e suas condutas sexuais. Como vê-se nesta análise, um corpo com peles, olhos e cabelos de diferentes cores, texturas e tonalidades, que compõem o substantivo mulata, que, sinalizada a mestiçagem, e etnicamente marcada pelo olhar colonizador, não pode ditar a consciência de o sujeito poder de fato ser.

Nesta espregueira reflexiva, para lembrar as históricas configurações das palavras, sirvo-me do pensamento de Donna Haraway, quando diz:

Os significados das palavras são instáveis e proteicos; o status do referente da palavra oscilou – e ainda oscila – entre ser considerado real, com raízes no corpo natural, físico, e ser considerado ilusório e totalmente construído socialmente (HARAWAY, 2017, p.47).

Com essa premissa de Haraway, aponto para a potente tarefa de apossar de certas palavras, no caso, o termo mulata, cujos sentidos se inscrevem (ou não) em corpos das mulheres afrodescendentes, seja no Brasil, ou em outro país da América, e possibilitar e dar sentidos outros, afinal, as palavras podem ser quebradas, esvaziadas e refazer-se em novos sentidos.

Negra solidão: há como escapar?

Nasceste preta/Não amarás/Não sentirás dor/Aguentarás tudo em nome de todos/Cuidarás e não serás cuidada/Terás todas e nenhum(a) será seu/Lutarás até o fim/Morrerás em combate (vitoriosa)/Nunca entrarás na história.

NZINGA

A sexualidade das mulheres negras está construída como uma dimensão intimamente ligada à sua vida afetiva e a “solidão da mulher negra” é o termo que nomeia o fenômeno sociocultural e histórico articulado a partir da ideia de raça, classe, sexo e etária, de desumanização das mulheres negras - afrodescendentes, que as excluem socialmente, e afetivamente das relações conjugais (PACHECO, 2006).

Pesquisadoras como Ana Cláudia Pacheco, bell hooks (2005), Claudete Souza, Elza Berquó, Joice Berth, Lélia Gonzalez (1982), Martha Corrêa (1996), descrevem a experiência de solidão e de celibato da mulher negra como dois status que confluem numa mesma trajetória afetiva, e que acomete a maioria das mulheres negras. É importante salientar que neste diálogo não se pretendeu minimizar os efeitos da solidão na vida da mulher negra, e nem tratar o fato de muitas mulheres negras viverem só, como uma opção de estado civil, como fruto de uma escolha. A intenção foi problematizar algumas análises sobre “solidão da mulher negra”, ou sobre a exclusão de mulheres negras nos jogos da institucionalidade familiar burguesa e branca normalizada no ocidente especialmente a partir dos aspectos teóricos e bibliográficos selecionados para esta pesquisa.

A observação que faço é que alguns temas transversais à “solidão da mulher negra”, como sexualidade, gênero, patriarcado, casamento, violência doméstica, sociedade capitalista e amor romântico não podem ser tratados como questões silenciadas, tabu ou relegados a segundo plano. Entendo que as nuances cruéis e excludentes da estrutura patriarcal e colonialista também se mostram nos discursos e narrativas sobre a cidade, a comunidade e a família que forjamos e problematizamos na academia científica. Ou seja, o estudo sobre a solidão da mulher negra não pode deixar de abordar aspectos tais como, que a construção da ‘felicidade feminina’, ou as conquistas das mulheres, não está ligada a uma relação afetivo-sexual. O que questiono: tem como falar da solidão da mulher negra, e não salientar que o matrimônio pode não ser o horizonte de liberdades e felicidades para as mulheres?

A reflexão deste tópico, portanto, considerou a dupla barreira, enfrentada por muitas mulheres adultas: a da etnia e a do gênero, sem colocar numa ordem hierárquica de importância, e guiada pelas seguintes provocações. Ao falarmos de afetividades, sem enfocar as artimanhas patriarcais e as construções históricas, não estaríamos reforçando o casamento como instância de felicidade e realização feminina? Até que ponto, algumas abordagens sobre a solidão da mulher negra estariam reforçando a necessidade do outro, e do masculino, nas vidas das mulheres? Numa sociedade capitalista, quem escapa das intenções do mercado matrimonial? É possível, sendo mulher afrodescendente, escapar ilesa das construções culturais da solidão? Será que

podemos, ainda neste século, criar culturas de afetos sem precisar negar a nossa sexualidade – como negra e como mulher?

A inquietação foi entender a “solidão da mulher negra” como mais uma das construções entre as artimanhas da agudeza de três troncos discursivos, o gendrado, o racista e o epistemológico. Para repensar as questões afetivas – numa perspectiva teórica-metodológica do gênero, destaco o funcionamento do dispositivo amoroso, conceito cunhado pela historiadora brasileira Tânia Navarro Swain, pouco usual nos estudos interseccionais, e que melhor será operacionalizado adiante ao tratar das opressões gendradas que envolvem os corpos negros e o não negros. Por tratar-se de uma discussão interseccional, opto como ponto de partida, considerar aspectos da raça, parafraseando bell hooks, todos os acontecimentos de violação e invisibilidade na vida afetiva de mulheres negras, sendo que, para ela não se trata de um fator isolado, pois, segundo a autora, o racismo é um dos pilares de toda a estrutura sociocultural e política do continente americano (hooks, 2018 s/p).

Em seu texto “Vivendo de amor”, bell hooks expõe as crueldades da desumanização com que nossas antepassadas foram arrancadas e privadas dos seus afetos, e como, ainda hoje, os nossos afetos estão propensos e moldados a partir dessas relações. Segundo ela:

Nossas dificuldades coletivas com a arte e o ato de amar começaram a partir do contexto escravocrata. Isso não deveria nos surpreender, já que nossos ancestrais testemunharam seus filhos sendo vendidos; seus amantes, companheiros, amigos apanhando sem razão. Pessoas que viveram em extrema pobreza e foram obrigadas a se separar de suas famílias e comunidades não poderiam ter saído desse contexto entendendo essa coisa que a gente chama de amor. Elas sabiam, por experiência própria, que na condição de escravas seria difícil experimentar ou manter uma relação de amor (hooks, 2018, s/p).

hooks está se referindo aos processos vivenciados no período colonial, e experiências construídas no pós-abolição sobre as práticas históricas e os poderes sofridos pela população africana e afrodescendentes, e que forjaram uma representação do feminino como objetos sexuais, exóticos e descartáveis. bell hooks também acentua que:

As mulheres negras que escolhem (e aqui ênfase a palavra "escolhem") praticar a arte e o ato de amar devem dedicar tempo e energia expressando seu amor para outras pessoas negras, conhecidas ou não. Numa sociedade racista, capitalista e patriarcal, os negros não recebem muito amor. E é importante para nós, que estamos passando por um processo de descolonização, perceber como outras pessoas negras respondem ao sentir nosso carinho e amor (hooks, s/p).

hooks certamente se refere a variadas formas de amar, de afeto e de se relacionar nestas sociedades marcadamente racistas, capitalistas e patriarcais que contribuíram para dificultar as experimentações sociais e os registros de subjetividades negras na vida, como as artes e o amor. No caso específico de amor, a representação social do amor tem suas peculiaridades geográficas, segundo a etnóloga María Marcela Lagarde y de los Ríos, reconhecida internacionalmente por ter cunhado o termo “feminicídio”, e por introduzir a lei de “vida livre de violência”⁹⁷, no

⁹⁷Quando deputada federal do congresso mexicano, nas fileiras do Partido da Revolução Democrática (PRD). Ele

Código Penal e da Lei Geral, no México. Marcela Lagarde diz-nos que: “para as mulheres lhes foi proibido o amor-próprio. É a maior perversão da cultura patriarcal” (LAGARDE, 2001, p.30). A partir desta análise “feminista e latino-americana” do amor – Lagarde considera que na América Latina, o amor tem suas complexidades devido à mistura de povos e etnias, se comparada com outros continentes.

Marcela Lagarde reflete, sobre a importância da experiência amorosa de/para as mulheres:

(...) o conteúdo da felicidade das mulheres é a experiência amorosa, e é evidente que o sentido da vida da maioria delas é a realização do amor. A quantidade de trabalho invisível realizado pelas mulheres, as energias vitais destinadas a cuidar e a acolher os outros, o cuidado permanente delas mesmas para ser melhores objetos e a tolerância à servidão voluntária, não são gratuitas. As mulheres mobilizam suas capacidades e suas energias vitais em busca da realização do desejo: da vivência do amor. (LAGARDE, 2005, p. 440).

Como Lagarde pontua, a realização do amor é algo que nos é dada como “natural”, e que molda um modelo de representação de mulher – evidentemente – como seres focados no amor, e no casamento, cujas dimensões de ambos sejam perpassadas pelas relações de poder (LAGARDE, 2001, p. 38). Há uma relação nos estudos da norte-americana hooks, e da pesquisadora latina, Lagarde, e mais uma vez, refere-se às diversas facetas do amor, dos afetos ao longo da trajetória de vida. Servindo-se da ideia de categorias amplificadas, tais como amor fraternal, paternal – afetos possíveis entre parentes, amistoso – relativo aos encontros com amigos, e ao amor afetivo-sexual – que une os casais. E, neste sentido, aqui o amor é representado por sua construção histórico-sociocultural, e como ele se manifesta de diferentes formas ao longo de sua historicidade.

O que nos leva a entender que a experiência (COLLINS, apud BAIROS, 1995; COLLINS, 1986; SCOTT, 1999) afetiva dos relacionamentos que envolvem mulheres negras seja, de fato, perpassada por inúmeras construções históricas mais ou menos equivocadas e muito assertivas – no sentido de como essas RS atuam para produzir, veicular e, às vezes, até colocar em risco a vida afetiva-sexual-amorosa das afrodescendentes. Neste aspecto, há dois vieses pertinentes, não muito diferentes um do outro, mas que importa distinguir. Um dos vieses tem sua causa no passado – no histórico cruel que envolve uma série de fatores de desumanização, exclusões, apagamentos e violências, como aponta hooks (2018).

O outro viés – são os tentáculos atualizados do racismo estrutural refletidos no presente de muitas afro-brasileiras, como resultado das operações perversas que projetam a sua sexualidade a não atender – em diversos aspectos, especialmente, os discursos machistas,

fazia parte da Comissão de Equidade e Gênero e preside a Comissão Especial de conhecimento e Acompanhamento de Investigações Relacionadas a Feminicídios na República Mexicana, e o Escritório de Justiça Vinculado. Em vigor no México desde 2 de fevereiro de 2007 Entrevista com Marcela Lagarde AIBR. Revista Ibero-americana de Antropologia. Volume 4, Número 1. Janeiro-abril de 2009.

racistas de sexualidade(s) e afetividade(s). Ambos os discursos incidem diretamente nos discursos sobre sexualidade, causando malefícios para/no exercício da afetividade-sexual e na autoestima de muitas mulheres.

Uma das abordagens recentes e instigantes correntes nos estudos do tema “solidão da mulher negra” é a tese “Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia” (2008), da cientista social Ana Cláudia Lemos Pacheco. Ela serviu como aporte teórico e como fonte para esta reflexão. Este estudo levou-me a compreender como é fundamental tratar das raízes históricas da solidão, sem interpretar como uma predestinação endereçada às mulheres negras, e observar como a história contada, enxergada em seu caráter construído, pode ajudar a perceber o caráter instituinte das RS ao moldarem as culturas e as sociedades. Outro estudo relevante, parte deste arcabouço teórico, referência para várias pesquisas realizadas no Brasil, é “A solidão da mulher negra – sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo”, de Claudete Alves Souza, realizada em 2008, no campo das Ciências Sociais, e publicado como livro sob o título *Virou regra?* (2010).

Na tese “Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia” (2008), da cientista social Ana Cláudia Lemos Pacheco, posteriormente publicada como livro “Mulher negra: afetividade e solidão” (2013), serve-nos para destacar o funcionamento das tecnologias amorosas como discursos colonizadores e escravistas dos corpos, da subjetividade, dos comportamentos e desejos, para dominar e explorá-los.

A pesquisadora Ana Cláudia Lemos Pacheco investigou 25 mulheres, situadas na faixa etária de 28 a 60 anos, na cidade de Salvador/BA, entre os anos de 2000 e 2005, sem parceiros fixos, e de vários segmentos sociais, como: trabalhadoras domésticas, professoras, intelectuais, trabalhadoras autônomas. O estudo é subdividido em dois conjuntos de entrevistas. Num dos grupos, constituído por ativistas políticas, integrantes do movimento de mulheres negras e do movimento negro; e o grupo pertencente às mulheres classificadas como não ativistas. Pacheco fez uma revisão dos estudos demográficos dos anos 80, e lembra que a vida afetiva das mulheres, no campo das Ciências Sociais brasileiras, não surgiu junto com os primeiros estudos das teorias racistas ou científicas no Brasil, e sim, não por acaso, no início do século XIX. O interesse dos pesquisadores em discutir temas como a solidão da mulher negra, quando as mulheres aparecem como sujeitos de pesquisa, também significativamente, aparece somente a partir da década de 1980 (PACHECO, 2013, p. 49).

No estudo “A solidão da mulher negra – sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo”, de Claudete Alves Souza, realizada em 2008, no campo das Ciências Sociais, e publicado como livro sob o título *Virou regra?* (2010), fez um levantamento bibliográfico sobre afetividade e dialogou com um roteiro de entrevistas de um

grupo focal composto por 11 mulheres. Entre as outras fontes utilizadas por Souza, outras referências de estudos pautados em produções artísticas brasileiras – teatro, música, literatura, entre outras –, em que a representação da mulher negra é descrita a partir da sexualidade, de suas habilidades para o trabalho pesado e inaptidão com o intelecto e o amor.

Claudete Souza apresenta um balanço bibliográfico que, especialmente, enfoca que as pesquisas qualitativas sobre as mulheres sem parceiros surgem a partir da observação em relação ao preterimento da mulher negra pelo parceiro da mesma etnia, e pelas relações interracialis entre homens negros e mulheres brancas, no Brasil, serem maioria (BERQUÓ, 1988 apud SOUZA, 2008, p.58). Ana Cláudia Pacheco e Claudete Souza, igualmente, concordam que os estudos demográficos, na dimensão afetivo-sexual, tomaram impulsos com o movimento de mulheres negras nos fins da década de 1970.

Esses estudos dedicados às relações racial-afetiva-sexuais, na perspectiva de ambas as pesquisadoras, são reveladores da solidão como construtos históricos de operações racistas que posicionam as meninas afrodescendentes a essas vulnerabilidades afetivas, desde a infância, em relação às diversas formas de exclusão e isolamento. Nas palavras de Claudete Souza, “(...) sobre a historicidade da representação da mulher negra, a partir da ruptura diaspórica africana até a contemporaneidade, foi permeada pela solidão” (2010, p. 39). A pesquisadora Souza acrescenta que não se trata de exceção, se trata de uma regra, que ela definiu assim:

A mulher negra enfrenta a solidão independente do extrato social. Não se trata de uma exceção, é a regra, um sintoma histórico que indica um comportamento real, as mulheres negras não têm (em sua grande maioria) a experiência do amor (SOUZA, 2010).

Souza avalia que esses altos índices de rejeição que as mulheres negras enfrentam desde a infância, e consequentemente – em maioria – serão solitárias ao longo de suas vidas (SOUZA, 2010). Conforme as análises de Souza, as mulheres negras são preteridas por causa da aparência, classe social, posições que ocupam, entre outras implicações decorrentes do racismo (SOUZA, 2008, p. 58). A questão evidente é que, para as mulheres negras, o preterimento – especialmente, em relação às negras retintas –, é um tema crucial, e historicamente está na pauta dos tabus da sociedade brasileira. Esse histórico preterimento é outra construção social que se manifesta pela condição de “celibato definitivo” – que torna as mulheres mais retintas, e com mais de cinquenta anos, mais suscetíveis a não viverem uma relação amorosa (SOUZA, 2008; PACHECO, 2013).

A pesquisa de Cláudia Pacheco também reafirma que esse estado de solidão não é por uma escolha, mas sim por uma inter-relação de fatores de uma sociedade machista e racista, que apontaram a cor/raça como um elemento precedente na escolha dos sujeitos para uma relação afetivo-sexual. Pacheco ressalta um outro aspecto importante aqui, quando diz:

A mulher negra e mestiça estariam fora do “mercado afetivo” e naturalizada no “mercado do sexo”, da erotização, do trabalho doméstico, feminilizado e “escravizado”; em contraposição, as mulheres brancas seriam, nessas elaborações, pertencentes “à cultura do afetivo”, do casamento, da união estável

(2013, p.25).

Esse apontamento de Pacheco contribui no sentido de descortinar que, de modo algum, o preterimento racista em relação às mulheres retintas no Brasil não deixa de ter a ver com as mulheres da mesma descendência étnica, as mestiças, ainda que sejam as de tons mais claros. Acerca do preterimento, os estudos de Elza Berquó (1988), pesquisadora do Núcleo de Estudos de População da Unicamp, classificam que as estatísticas sobre a solidão da mulher negra são altas para mulheres mais velhas e, que após viverem toda a sua vida afetiva sendo preteridas, têm mais chances de enfrentarem por toda a vida a ausência de parceiros sexuais.

De acordo com a pesquisa de Berquó:

Aos 30 anos, cerca de 30% dessas mulheres já se encontram sós. Aos 50 anos, 41% das negras não possuem um parceiro, enquanto aos 60 anos esse valor atinge 71%. Em contraposição, somente 27% dos homens negros chegam sozinhos aos 60 anos” (BERQUÓ, 1988 apud SOUZA, 2008, p. 71).

Também corroboram com/para as informações de Berquó (SOUZA, 2008), os dados mais recentes obtidos pelo IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2010), ao apontarem que, em 2010, metade das mulheres autodeclaradas negras, – 52,52% – são chefes de família, e não vivem em união estável. O que confirma que, nas trajetórias dos relacionamentos afetivos heterossexuais, ainda hoje, pode-se confirmar que a solidão possa estar presente, sobretudo, na vida de mulheres negras. A crítica que se faz a algumas abordagens sobre afetividade negra é que, na maioria dos estudos, os temas ligados ao patriarcado não são tratados com o mesmo afinho que as questões raciais, e vice-versa.

Notadamente, os estudos sobre a afetividade entre negros acabam dando mais ênfase às questões de raça, apontando apenas os processos de inferiorização e desqualificação, não menos relevantes e interligados, que as mulheres negras enfrentam desde a infância até a vida adulta. Com isso, deixa-se de tratar questões não menos sensíveis e complexas – não menos racistas também –, que são os contratos afetivos que culminam em violência doméstica. Como confirmam alguns estudiosos do tema, os padrões estéticos, para homens e mulheres, variam no tempo, na cultura, na região, nas tecnologias estéticas disponíveis em cada sociedade, sendo influenciados por discursos artísticos, filosóficos, religiosos, regimes políticos e sistemas econômicos (KURY; HANGREVES; VALENÇA, 2000).

Uma perspectiva interessante para refletir sobre a sociedade atual, acerca do tema, o pensamento contemporâneo da arquiteta urbanista, psicanalista em formação, Joice Berth é uma contribuição analítica importante, pois sugere estratégias e diretrizes antirracistas para se refletir e contrapor discursos que objetificam a sexualidade das mulheres negras, e impõe normas sociais naturalizadas que frequentemente as impossibilitam de viverem suas histórias de afetos.

Nesta perspectiva, Joice Berth salienta que a solidão afetiva endereçada às mulheres não advém de um único aspecto:

São tantos problemas... todos tão naturalizados e tão cruelmente vendidos

como possíveis que eu acho que, ao invés de falar em responsabilidade afetiva, deveríamos falar sobre realidade afetiva, porque esta, obviamente, não está sendo considerada no teatro do amor preto (2018b).

E neste sentido, Berth chama atenção para a ampliação das análises da realidade afetiva em que estão fincadas as experiências “no teatro do amor preto”, considerando outras estruturas e os outros discursos colonizadores que constroem corpos moldam e ditam as subjetividades das mulheres negras. Como ressalta Denise Jodelet, o componente emocional está imbricado nas construções sociais, assim como o medo do desconhecido se manifesta e/ou surge a rejeição da alteridade (diferença), seriam sentidos construídos através dos boatos, saberes, e pelas opiniões que são partilhadas (JODELET, 2001, p. 28-30). O que parece legítimo pontuar é que o amor – como argumento para uma relação afetiva e uma união conjugal – é visto aqui por várias perspectivas, e será discutido quando se fizer necessário.

Agora chamo a atenção para as representações do amor que vemos correntes em nosso cotidiano, e a partir destas representações as opressões de gênero vêm trazendo as coações, restrições, constrangimentos e punições dos corpos, sexualidades e afetividades endereçadas às mulheres negras e pardas. Não há dúvidas de que ele é herdeiro do amor burguês, vitoriano e romântico, articulado com os dispositivos de gênero, de sexualidade, de raça que naturalizam e sustentam o casamento como um horizonte na vida da mulher branca, e que vem servindo de modelo para a sociedade. Como nos alerta Joice Berth:

E exatamente por isso, antes de pensar em afrocentrismos, casal preto, responsabilidade afetiva e afins, precisamos nos conscientizar de que devemos discutir o amor romântico e a imposição da figura masculina na vida de mulheres. Porque eles não foram criados com bons propósitos, ao contrário, foram criados para serem excludentes, elitistas e sexistas e estão cumprindo muito bem esse papel. (...) Em outras palavras, devemos discutir o amor romântico até entender que ele é ilusório e para mulheres negras, entender que o amor afrocentrado, embora seja válido como estratégia política contra o racismo, ele tem sido um desdobramento cruel do amor romântico pautado pelos padrões eurocêtricos. (2018b, n/p)

As representações de mulher negra, dentro de suas diversidades, se têm a pele mais escura ou mais clara, ainda que as mais claras sejam mais aceitas pelas estruturas hegemônicas, continuam dentro das regras do patriarcado, sendo consideradas propriedade do masculino. Esses são os aspectos que mais precisam de reflexão, porque falar da solidão afetiva, sem falar das artimanhas do patriarcado e os vetores políticos, racistas, sexistas da colonialidade, penso que é negligenciar questões que nos tornam reféns, e só fortalece os privilégios sociais da branquitude. Berth dá uma resposta muito interessante, nesse sentido, porque é importante para as pessoas negras e não negras saberem que:

O modelo de amor eurocêntrico, que é altamente excludente e totalmente pautado pelas necessidades políticas, econômicas e sociais, vêm se repetindo entre a negritude e sendo vendido como amor preto, amor afrocentrado e inclusive servindo de argumento para apedrejamento de mulheres negras que fogem disso (curioso como o sexismo aqui é visível, porque homem negro não

Pensando nisso, e independente das imposições racistas e históricas da solidão, penso que o nosso bem-estar deve vir em primeiro lugar, e nós – enquanto movimento de negras – devemos acolher as outras mulheres que acabam sendo enquadradas nesses papéis sociais demarcados e não se dão conta de que podem mudar o rumo dessa história. Dentre os principais tipos de registro atuais que se têm no Brasil, cujo enfoque é dado às relações afetivo-conjugais, são os indicadores sobre a violência doméstica e familiar – que está presente na realidade de muitos lares brasileiros.

O conjunto de aparelhos semióticos – denominado pela historiadora da Consciência, Teresa de Lauretis de “tecnologias de gênero” – e que contribui para a construção das subjetividades, e das representações hegemônicas sobre o feminino e o masculino. Nesta perspectiva, quando o(s) feminino(s) é (são) sequestrado(s) pelos discursos, as mulheresensem estarem no caminho das realizações do seu gênero — isso é um aspecto que igualmente, revelam a interação de sujeito negro e a sociedade em que ele vive, o que te circunda, seus aprisionamentos e suas insubmissões.

Lauretis, em consonância com os estudos do filósofo Michel Foucault, diz que esses aparatos discursivos e não discursivos (através dos recursos midiáticos que vão desde os filmes da Disney para as crianças, passando pelos programas de TV, propagandas, romances, teatro e séries), designam, modelam, contornam identidades valores, códigos de conduta, desejos, sonhos, hierarquias sociais e estado civil, modelos como a submissão é tida para o feminino, e o masculino é educado para a dominação. Nessa mesma linha, Eni Orlandi acrescenta que, além do sujeito se materializar, ele se constitui nos discursos que o rodeiam, de forma bem incisiva, visto que não há discurso sem sujeito (1999, p. 50).

O sujeito, porém, é ao mesmo tempo livre e submisso, pois “ele é capaz de uma liberdade sem limites e uma submissão sem falhas: pode tudo dizer, contanto que se submeta à língua para sabê-la” (ORLANDI, 1999, p. 50). Lauretis enfatiza que “A construção de gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação” (LAURETIS, 1994, p. 02), a fim de nos alertar que as tecnologias de gênero que nos atravessam, cotidianamente, não são unívocas e acabadas, pois são também espaços onde, em seu interior, se estabelecem relações de forças, sejam essas de gênero, raça, geracional, classe social, entre outras. A representação da afetividade, da união conjugal e do casamento, por sua vez, é um discurso que representa a “realização feminina” de muitas mulheres.

O casamento é um discurso latente na sociedade brasileira, e se pode notar, sem precisar de uma pesquisa muito apurada nas mídias sociais, de que o sonho conjugal se constitui para as mulheres diferente de como se constitui para os homens, no entanto, ambos compartilham das mesmas RS, hierarquizadas e hierarquizadoras, desveladas por meio dos prismas das tecnologias

de gênero. O que se pode acessar nos discursos cotidianos, são os apontamentos guiando-nos, prometem-nos uma variante de uniões estáveis – a confirmar o rito do “matrimônio” – como parte de um percurso de vida de uma mulher, aliás, como assevera Joice Berth, “(...) ou então vamos ser honestos e parar de falar sobre amor e passar a falar em contrato socioafetivo” (2018b, n/p).

O que Berth tenta chamar a atenção, nesta e nas demais passagens, é pensar os contratos e realidades afetivas, ainda que ocupando o lugar de desamparo cultural e estrutural racistas, as mulheres afrodescendentes precisam estar atentas antes de entrar nessa disputa (2018b, n/p). Para a autora há outras coisas mais pontuais como não comprometerem a autoestima e não antes mesmo que enxerguem amor onde não tem. É preciso acreditar que há outras formas de viver o amor, o feminino, e de exercer as sexualidades dos diferentes sujeitos. O que permitiria concluir que o casamento – este casamento burguês, monogâmico, heteronormativo - não pode configurar, para as mulheres, de modo geral, inclusive as negras, uma instância de felicidade. Não se deve conformar, resignar-se nas bases da sociedade que se conduz até agora, e que ditou o ideal de vida para a humanidade. Os discursos eurocêtricos de raça, sujeito, cultura e humanidade, por exemplo, não se esgotaram e nos esgotaram.

No Brasil, pode-se detectar que discursos e representações da mulher de estar consigo mesma nos foram negados por muito tempo, do mesmo modo, algumas invisibilidades ainda resistem, como a ideia de que podemos pensar fora do sistema patriarcal e todas as suas tecnologias. Nas palavras de Navarro Swain:

Os feminismos estão trabalhando para que as mulheres se afirmem enquanto sujeitos políticos, sujeitos de ação, de consciência e reflexão. Seres humanos que não se definam por seu corpo, por um sexo, por uma identidade fictícia que lhes assegura um lugar inferior no social, investido pelo biopoder (2008, p.71).

Seres humanos que não se definem por uniões conjugais modelares ou felicidades veiculadas nas mídias que pautam o mercado e o consumo. Por sua vez, não é possível desprezar as tecnologias sociais colocam em funcionamento o “dispositivo amoroso” – uma concepção da historiadora Tânia Navarro Swain (2008) –, que localiza a tecnologia de gênero atuando sobre os corpos e sentimentos dos sujeitos no feminino, num funcionamento com valores hierárquicos e heteronormativos. Concorro com Navarro Swain sobre esses aspectos, pois fica evidente que o casamento obedece a essa lógica de funcionamento que tendem a perpetuar, em particular, nas condições da sexualidade que são atribuídas às mulheres – como uma vida de saúde precária, a maternidade compulsória, os trabalhos subalternizados, entre outras.

Navarro Swain auxilia no entendimento de que o patriarcado, atualmente, ainda é reiterada e discursivamente consagrado como “característica universal” da sociedade humana, quando a célula familiar troca obediência por proteção e a submissão das mulheres nas relações de gênero (2008, p.73). Nesse sentido, parafraseando a filósofa britânica Carole Pateman, o patriarcado é “uma relíquia medieval”, para ela, trata-se de um sistema antiquado para os dias

atuais, e deveria estar morto há 300 anos. Entretanto, após passar por algumas crises diante das mudanças sociais e culturais, o patriarcado ressalta seus precedentes capitalistas, e mantém seu poder, como diz Pateman o “poder do sêmen”, o sexo da dominação (PATEMAN, 1993, p.43). A família ocidental reflete isso centrada nessas condições que permitiram ao poder paterno manter um domínio sobre a família, dando ao homem o direito de julgar e punir tanto a mulher quanto seus filhos.

Desse modo, pode-se conceber como uma operação patriarcal, que considera um modelo universal de mulher, controla o cotidiano das sexualidades femininas, desde a ascensão da ideologia da família nuclear, que passou a funcionar como organizadora da “reprodução social” e também das relações sexuais entre os sujeitos. Sem que a própria mulher, muitas vezes, compreenda criticamente que, ao se tornarem esposas, serão automaticamente as donas da casa, mas na condição de gestoras, funcionárias eternas, sem direito à remuneração e férias pelos seus serviços prestados ou delegados a outras mulheres. E qual é o papel da mulher negra no patriarcado? uma mulher negra está sob os efeitos do machismo e do patriarcado de forma diferente de uma mulher branca, e nas palavras da historiadora bell hooks, “A dominação masculina patriarcal nos casamentos e uniões tem sido a principal força a criar separações e divórcios em nossa sociedade” (2018, 94).

Para além do racismo, os valores patriarcais estão voltados às emergências da cultura do branco que é acima de tudo, patriarcal, como nos sugere a historiadora e poeta Beatriz Nascimento no trecho a seguir, diz:

Ao invés de simplesmente ficarmos discutindo e visualizando somente o processo de dominação de uma cultura sobre a outra, porque não procuramos ver os elementos dentro de nossa cultura que estão provocando essa mesma subordinação? Até que ponto a cultura do branco nos domina e até que ponto a nossa própria cultura também está interagindo nesse processo de dominação? (1976: 04).

O que Beatriz Nascimento está nos ensinando é questionar o imaginário brasileiro sobre o corpo no/do feminino negro na cultura dos valores branco do casamento? Como pensar uma estrutura familiar considerando os dados sobre as diversas violências sofridas por este mesmo corpo? Pensar na estrutura familiar oferecida pelo patriarcado é perceber claramente que, inúmeras vezes, lhe são oferecidas migalhas afetivas. E hooks, igualmente ressalta-nos que,

Quando a ênfase é a monogamia em laços afetivos heterossexuais dentro do patriarcado, é mais difícil para casais romper com paradigmas sexistas. Ao mesmo tempo, dentro do patriarcado, várias mulheres feministas individuais descobriram que relacionamentos não monogâmicos simplesmente davam aos homens mais poder, enquanto enfraqueciam as mulheres. Enquanto as mulheres têm liberdade de escolher fazer sexo com homens que têm relacionamento com outra mulher, os homens com frequência não demonstram interesse sexual por mulheres que têm parceiro (2018, 91).

De modo que as mulheres negras não consigam perceber que o casamento pode sim ser o maior instrumento de manipulação para além das relações afetivas-amorosas. Haja vista que a sociedade padrão requer uma família igualmente padrão, ou seja, em geral, desde cedo, uma mulher que seja boa para casar, boa esposa e boa mãe, entre as suas qualidades devem estar a submissa, insegura, docilidade. hooks lembra-nos que,

Hoje em dia, a mídia de massa continuamente nos bombardeia com a mensagem de que o casamento voltou. O casamento jamais saiu de moda. Com frequência, quando as pessoas falam desse retorno, o que elas realmente querem dizer é que noções sexistas de casamento estão na moda de novo. Esse fato é problemático para o movimento feminista, porque é tão claro hoje quanto foi ontem que a probabilidade de casamentos construídos sobre fundamentos sexistas serem problemáticos e raramente durarem é grande (2018, p. 93).

Dois dados muito importantes que merecem destaques: Na pesquisa de Claudete Souza, que, além de refletir sobre a ausência de parceiros fixos por toda a vida, mostra que as mulheres negras, ao vivenciarem uma relação afetiva, não se vêem sendo tratadas com valor, mesmo quando seus companheiros são homens negros e politizados (2008, 2010). Na pesquisa de Cláudia Pacheco, a conclusão dos estudos apresenta que nos relatos das investigadas, que não tinham ou não tiveram nenhuma união estável até tal ocasião, havia exposto também os modos utilizados por elas no enfrentamento à exclusão.

As mulheres entrevistadas por Pacheco, em maioria, narraram que o fato de “estarem sozinhas” as fizeram voltar mais para si mesmas, levando-as a desbravar novos caminhos, conquistar outras significações e liberdades. Pacheco ressaltou da seguinte forma:

Por último, posso afirmar que as mulheres negras investigadas, dos dois grupos estudados, tentaram burlar a solidão, isto é, a ausência de parceiros, atribuindo-lhes significações produzidas numa rede de emaranhados de categorias que denotam maneiras de pensar e de negociar às suas escolhas, na busca por outros caminhos, novos espaços sociais. Esses espaços se materializaram no trabalho, na família, na política, na comunidade, no bairro, na escola, no sindicato, na religião; produziram novas redes de relações sociais, redefinindo-as, quebrando tabus, lutando contra a opressão, politizando os seus corpos por meio de novos contextos corporificados (...). A solidão foi lida, na maioria das vezes, por essas mulheres, como um signo de libertação e não de submissão como quer o “feminismo” descontextualizado, que insiste em negar as diversas experiências (sociais e afetivas) dos sujeitos e de seus corpos, que nem sempre são “brancos de classe média e heterossexual”. (PACHECO, 2008, p. 301)

Em geral, ainda que essas entrevistadas tenham feito parte de uma geração de mulheres negras que não tenham sido educadas para dizerem não, para não se sentirem bonitas, para não desejarem além de suas fronteiras, o que destaco nesta passagem de Pacheco é a identificação que traz, a partir da genealogia foucaultiana, por revelar os discursos e os saberes elaborados, no caso dessas investigadas que demonstraram que elas aprenderam, reagiram, resistiram voltando-se para si, num cultivo de si mesmas, a partir do desenvolvimento da autoestima e da

altivez.

Os discursos são em meio às relações entre saber e poder produzem um imaginário, e revelam como as interações sociais e o sujeito é constituído e se reconstrói (FOUCAULT, 2011). A pesquisa de Pacheco aponta que:

As mulheres não-ativistas ressignificaram a solidão, através de novas relações sociais e afetivas construídas no trabalho, na realização profissional, nas redes de amizade, na religião, no lazer, na família, na educação, na maternidade e na corporalidade. Na fala de uma informante, trabalhadora doméstica “estou só, sou gorda, negra, mas me sinto bonita, amo a vida, visto tudo, inclusive maiô para ir à praia, entro em qualquer lugar de cabeça erguida, adoro meu cabelo “duro”, estou pronta para a vida e aberta ao amor (PACHECO, 2008, p. 301).

Os estudos de Souza e Pacheco, igualmente, desnudam a hipersexualização e a dessexualização – que parecem ideias opostas, mas na prática não são, porque estão ligadas aos mesmos discursos de desumanização das mulheres negras – e concordam que se têm muito a desafiar em relação ao imaginário social brasileiro historicamente construído.

Vê-se, então, que nas esferas das tradições africanas, afrodescendentes, afro-americanas, afro-brasileiras, nenhuma delas se apoia na passividade às adversidades históricas, políticas e socioculturais. A notar-se que muitas mulheres negras, ao longo da história, foram ativas na invenção de lugares de afirmação, em que se revelaram muitos saberes e poderes femininos. Sabe-se da performance de mulheres que são reveladoras de que os sujeitos ancestrais no feminino criaram através da oralidade histórias, criatividade, modos de cuidado, de magia e de arte para ressignificarem suas existências, como, por exemplo, os diversos estudos sobre os terreiros e as culturas de religiões de matrizes africanas (LANDES, 1967; ROCHA, 2013).

Neste sentido, penso que mulheres negras podem e devem, cada vez mais, escrever uma outra história, como esta que proponho, além das muitas que me antecederam e acompanham – Maria Firmino dos Reis, Lucinda, Conceição Evaristo, Paulino, Tereza Santos, Carolina Maria de Jesus, Gonzalez, Beatriz Nascimento, Davis, Sueli Carneiro, Collins, Sônia Guimarães, Lorde, Luiza Bairros, Marielle Franco - posicionando-se e assumindo performances de potências, sendo provedoras de seus corpos, assumindo suas diferentes subjetividades e racionalidades. Sim, pode-se escrever uma outra versão da história que não fragiliza as mulheres, subordinando-as em representações pejorativas inventadas pelas colonialidades.

Como demonstrou Pacheco em sua tese, as mulheres negras possuem outras condições de existência que não necessariamente envolvam a aprovação ou o suporte de outro (relacionado aos encontros afetivo-sexuais). Os arranjos familiares regidos por muitas mulheres pobres, em que avós criam seus netos, mães pretas cuidam de outras crianças de mães negras e não negras, a meu ver, são conexões de afetos permanentes, perenes e superiores, espaços de proteção, trocas, e de suficiência para elas e seus entes.

O que pode uma mulher negra ao escolher não ser prisioneira de uma relação afetiva?

Levando em conta que a “solidão da mulher negra” é uma temática que não se esgota, neste tópico, além de continuar no processo de historicizar representações sociais e observar como operam os discursos com base em uma metodologia interseccional -, representações que modelam e que também aprisionam sexualidades femininas, busco proceder a um exercício epistemológico de, igualmente, desestabilizar e desprogramar representações de que nas relações sexuais e/ou afetivas de mulheres negras ou elas são excessivamente preteridas, e/ou são candidatas, “somente”, aos cargos das reclusões afetivas e/ou relações patológicas. No âmbito de uma sociedade com estruturas colonial, patriarcal e racista, não é surpresa que a sexualidade se manifeste assim, de modo tão opressiva e violenta.

Sabe-se que existiram mulheres negras, cuja solidão pode não ter sido uma escolha, e pode não ter ocasionado para elas um problema real em suas vidas (isso pode confortar-nos, todavia não diminui o terror da falta de amparo a que muitas mulheres estiveram submetidas). Essa ideia advém dos fios tênues que atravessam os discursos de mulheres em um mesmo contexto social. Se um brasileiro sondar seu círculo de convivência, ele pode identificar – por meio de suas reminiscências – relatos, imagens, referências de mulheres, talvez suas avós – especialmente as mestiças – que cultivaram sua família, sua comunidade. As “mães pretas”, como denomino, são mulheres que são representadas pelas tias “solteironas”, até às avós viúvas, ou que nunca tiveram um parceiro fixo.

As mães pretas que, ao longo da história brasileira, rejeitadas das leis e normas da sociedade, reelaboram o significado de vários modelos sociais, entre eles, o modelo de família que ainda domina a nossa cultura. Ainda que tratadas como corpos-abjetos, essas mães pretas tiveram, senão muitos, alguns filhos e filhas biológicos, criados com muitas dificuldades, mas essas mulheres são lembradas muito orgulhosas de si. E foram elas, da mesma forma, que acolheram outras crianças, as deserdadas pelos pais, e as crianças da sua comunidade que não podiam ser amamentadas por suas mães.

Essas antepassadas formaram redes de mulheres, de proteção, de cuidado e afetos, do cultivo das tradições, das artes e das ciências. Isso revela que a nossa descendência pode recriar maneiras de existir e recontar outras e novas histórias, porque as RS e as subjetividades estão “alocadas” em movimento, metamorfoses, e podemos nos apropriar e aproveitar do corpo aprisionado pelos discursos, e dos espaços para investir em processo de desconstrução.

Por exemplo, é consenso, entre as pensadoras negras, que, através da intersecção sociocultural entre gênero, raça, idade, classe, constata-se que não há como falar sobre as mulheres afrodescendentes sem evidenciar as violências que marcam a história de sua sexualidade (GONZALES, 1982; CORRÊIA, 1996; HOOKS, 2005; SOUZA, 2010; PACHECO, 2013). A escritora Joice Berth, também concorda com essas pensadoras, e pontua que:

Exclusões políticas? Sim. O amor enquanto junção por conveniência é um

discurso político. É a reafirmação de ideias e ideais aplicados ao campo da afetividade. É um discurso político <<decidir amar>> aqueles que cabem nas exigências sociais do meio. Sobretudo quando esse meio é racista, elitista, misógino e reconhece apenas a existência afetiva heteronormativa (BERTH, 2017, s/n, grifos da autora).

Joice Berth considera que os temas de afetividade adoecem as mulheres e que há uma relativa ausência de discursos que ensinem as afro-brasileiras, de preferência – ainda na infância – a questionarem “o que é ser uma mulher negra”, quais os significados disso? Quais os impactos de ser uma mulher preta? E como as pessoas que compõem esse cenário estão envolvidas nesse processo? (BERTH 2018; BERTH apud MARTINELLI, 2019). Berth, na construção dos seus apontamentos, primeiro retira a carga das próprias costas das mulheres negras, dando um enfoque muito precioso para a reflexão sobre a vida afetiva das mulheres negras, que é tornar a questão pública e política, em outras palavras, a sexualidade da mulher negra – de modo geral, não dizem respeito somente a ela e a sua sexualidade.

O grande mal das mulheres é a vida afetiva, nós adoecemos porque temos uma vida afetiva muito errada. Em toda relação entre homens e mulheres, a mulher acaba ficando em uma posição de bengala do homem. Não importa: branca, negra, indígena e oriental. Ela tá ali pra apoiar o homem, não pra ser ela mesma, somar com ele e fazer uma transformação (BERTH apud GONÇALVES, 2019).

Berth cita a “posição de bengala” que muitas mulheres assumem, ao se tornarem esposa com dedicação exclusiva e cuidado incondicional, que tornam mulheres auxiliares de seus maridos em vários quesitos, entre eles, renunciando as suas trajetórias e carreiras, ocupando uma posição de apoio à vida afetiva e profissional do “chefe da família”. E é a partir deste espaço, entre a vida da mulher e do seu “companheiro”, que a meu ver, reside também uma certa solidão bem mais confinada do que estar só. Baseada nesta perspectiva das mulheres se tornarem bengalas do marido, surge uma outra forma de experimentar uma solidão afetiva.

Ainda que sob o status de casadas, a solidão persegue as mulheres quanto a serem protagonistas e produtoras de suas vivências. Berth:

(...) Do contrário, teremos mais um caminho de adoecimento dado pela sensação de que nossas vidas amorosas são caóticas e irreversivelmente fadadas ao fracasso porque não somos boas o bastante. E isso é também uma espécie de solidão, a que nos confina na crença ilusória de que estamos do lado de fora de uma grande festa iluminada e colorida, onde todos dançam felizes ao ritmo suave de uma (suposta) perfeição da qual não somos merecedoras (2017, n/p).

Sabe-se que, enquanto mulheres negras, temos vivências que se assemelham e nos atravessam por causa do racismo, no entanto, a crítica que precisamos fazer é sobre algumas formulações dos estudos sobre afetividade negra que localizam nossos corpos fadados aos mecanismos racistas existentes na sociedade, sem perceber que, muitas vezes, eles estão atrelados a modelos dominantes normativos de afetividade.

Joice Berth diz: “Esse assunto não é unilateral. Não depende somente da nossa conscientização para se resolver. É uma pauta da questão racial, embora todo mundo que estuda

e lida com a questão racial finja que não” (2017, n/p).

Em concordância com esta perspectiva, a “solidão da mulher negra” deve mudar de nome e endereço, pois é uma demanda política, cultural, social e econômica que a compreende, e, para minimizar e sanar, é preciso envolver toda a sociedade. Acredito que, se a sexualidade permeada por violências atravessa os séculos, e se instala, ainda hoje, no dia a dia de muitas mulheres, defendo que é preciso aprender a lidar com esses discursos e seus efeitos negativos de forma social e coletiva. Nesta análise, a partir do dispositivo amoroso e do diálogo literário com passagens de Carolina, Walter, Woolf, observo descontinuidades importantes de serem elencadas e refletidas.

Ainda sobre aprender a lidar com o que nos afeta negativamente, é parte importante do processo de transformação individual e coletiva, segundo Berth, “Empoderarmos a nós mesmos e ampararmos outros indivíduos em seus processos, conscientes de que a conclusão só se dará pela simbiose do processo individual com o coletivo” (BERTH, 2018, p. 130). Neste aspecto, a problematização de Joice Berth é inovadora e profícua, à medida em que amplia a questão para outros atores, personagens coadjuvantes sociais e culturais da sociedade brasileira, que acreditam e contribuem para que o problema da “solidão da mulher negra” seja um problema só da população negra, e que deva ser tratado apenas entre a negritude. Nas palavras de Berth:

Precisamos que o homem negro consiga depurar o racismo que internalizou, passe a cultivar a autoestima que perdeu há séculos, para depois conseguir olhar para a mulher negra como uma parceira em potencial. Eu não sou e nunca fui contra as relações interracialis. Elas não são um problema em si. O problema são as intenções e contextos estruturais em que elas acontecem, sobretudo quando partem do homem negro (BERTH apud AZEVEDO, s/p, 2019a).

Dos atores sociais cartografados para se repensar as sexualidades brasileiras, os homens, obviamente, são os primeiros a serem convocados, pois, de forma mais pontual, neste meio de campo, os homens negros ainda estão se dando conta por onde também transitam seus afetos. O incentivo de Berth é, justamente, convidar a sociedade para refletir sobre os lugares afetivos e práticas antirracistas. A pensadora brasileira ainda sugere mais, quando menciona que, “Não se trata de questionar a negritude de mulheres claras, mas sim, de pensar se esse homem negro está mesmo comprometido com os ideais antirracistas (...)” (2018b, n/p). Entretanto, sobre o time das mulheres brancas, das negras de peles claras, como ela coloca, é outro que deve entrar em campo, em suas palavras:

Precisamos cobrar das mulheres brancas, sobretudo as que se posicionam como feministas, uma atitude com relação a isso, pois envolve elas também. Afinal, um homem adoecido pelo racismo e que a procura com intenções outras, que não tem nada a ver com amor e afeto, a qualquer momento vai transformar a relação em algo abusiva, no caso, de ambos os lados, como vejo muito por aí (BERTH apud AZEVEDO, s/p, 2019a).

Penso que este seja um exercício profícuo, pois é no interior dessas construções coletivas, muitas vezes solidificadas, que existem as fissuras e intersecções que podem gerar

novos valores, novos significados. Joice Berth acrescenta que “as mulheres negras de pele clara também se recusam a romper o silêncio sobre os favorecimentos que sua aparência proporciona no amor afrocentrado” (2018b). Como bem frisa Berth, é preciso destacar o papel de aceitação das mulheres brancas como parte dessa lógica. Ela diz “(...) uma reprodução muito cruel das articulações afetivas brancas e excludentes e pior, com aderência acrítica do público feminista que deveria ser o primeiro a desconfiar desse jogo (2018b)”.

Deve-se considerar por meio dessa premissa que há, sim, muitas continuidades históricas acerca da afetividade da mulher negra e, da mesma forma, há descontinuidades que mostram que elas podem ser vulneráveis à solidão afetiva, mas não aos afetos. Algumas mulheres ainda demonstram seus interesses matrimoniais acima de tudo, porque ainda pensam que necessitam da aprovação e da segurança de um outro. Mas, afinal, o que pode uma mulher negra ao escolher não ser prisioneira de uma “relação amorosa”? Ainda no exercício de ler as representações sociais que designam o preterimento “predestinado” às mulheres negras, através da lente de *Vem pra ser infeliz*, este tópico é um convite a um diálogo pela luta contra as imposições do patriarcado no nosso ser e estar no mundo, nas nossas relações, nos afetos, na nossa produção artística e intelectual. Nas palavras de Joice Berth:

Vamos quebrar os romantismos, vamos enxergar a vida afetiva como ela é. Por mais que você ame uma pessoa, às vezes você não quer ela por perto. Um par não é uma fusão entre pessoas indissolúveis (BERTH apud GONÇALVES, 2019).

A premissa de Berth, disposta também nas análises anteriores, neste tópico, desnuda números que matematicamente poderiam atestar que a vida afetiva nem sempre é um lugar seguro e de satisfação para as mulheres. Os dados são validados pelo PNAD – Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (IBGE, 2013), que confirma que quando se trata de vida afetiva, os índices acerca da violência doméstica aparecem como um fenômeno de extrema gravidade que acomete famílias negras e não negras. E, nesse contexto, o que dizer da experiência de uma mulher negra?

A população afrodescendente, em especial a mulher negra, desde a infância, tem as ausências atravessadas em sua subjetividade. O sujeito negro no/do feminino é fortemente marcado por diversos tipos de isolamentos e falta de representatividade positiva na sociedade que o rodeia. Algumas mulheres relatam, como citado nos itens anteriores desta pesquisa, reconhecerem logo cedo momentos de solidão, por não serem as preferidas das suas amiguinhas favoritas ou não serem protagonistas dos contos que compõem as narrativas dos livros didáticos, por exemplo.

Os discursos ausentes são dominantes e hegemônicos e, sobretudo, direcionam as meninas pretas a acreditarem que são mesmo vulneráveis, corroborando também com os processos de subjetivação dessas garotas. Como é sabido, meninas afro-brasileiras

experienciam, desde muito cedo, a lutar cotidianamente para escapar das exclusões, enquanto outras somente tomarão conhecimento dos discursos hegemônicos que as excluem mais tarde, quando na adolescência não se sentem representadas em seus processos.

A pensadora hooks alerta-nos ainda sobre a vulnerabilidade frente às violências, muitas vezes, motivadas pelos discursos de dominação e de controle. Conforme ela,

Essa talvez seja a razão pela qual muitos negros estabeleceram relações familiares espelhadas na brutalidade que conheceram na época da escravidão. Seguindo o mesmo modelo hierárquico, criaram espaços domésticos onde conflitos de poder levavam os homens a espancaram as mulheres e os adultos a baterem nas crianças como que para provar seu controle e dominação (hooks, s/p).

As informações do Mapa da Violência brasileiro, de 2010, é um panorama que ressoa muito bem como os modelos de relações afetivas vêm de discursos hierárquicos de violência apontados por hooks. Esses números representam um retrato da sociedade liderada pela brasileira, compreende a fragilidade e o domínio dos homens e a vulnerabilidade feminina, que viveram/vivem em risco iminente de brutalidade em suas casas. Mostram que, no caso das mulheres negras, a situação é ainda mais alarmante. Estima-se que, no Brasil, dos casos de agressão, elas são as principais vítimas da violência doméstica, e têm três vezes mais chances de serem vítimas de feminicídio (FPA/Sesc, 2010)⁹⁸.

De acordo com a filósofa antirracista Sueli Carneiro, o número de homicídios das mulheres negras teve um aumento, saltou de 1.864, em 2003, para 2.875, em 2013 (CARNEIRO apud MEURA, 2019; GELEDÉS, 2017)⁹⁹. O que se estima é que cinco mulheres são espancadas a cada 2 minutos. Um dado que historicamente se repete e vem cada vez mais sendo registrado. A obra biográfica da escritora brasileira Carolina Maria de Jesus – registrada como diário –, entre vários temas que a autora abordou, fez referência aos vários tipos de isolamentos, solidão e violências que uma mulher negra e pobre está sujeita ao longo da vida.

A solidão que assombra as mulheres há séculos, atravessando o tempo, e o dia a dia delas foi parte do alicerce da literatura de Carolina de Jesus. Ela enxergou os excessos de violência que sofriam as mulheres casadas da favela na década de 1960, conforme essa passagem:

Os meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer espécie de trabalho para mantê-los. E elas, têm que mendigar e ainda apanhar. Parece tambor. A noite enquanto elas pedem socorro eu tranquilamente no meu barracão ouço valsas vienenses. Enquanto os esposos quebrava as tabuas do

⁹⁸Dados do ABSP. Disponível em <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/dados-e-fontes/pesquisa/130-anuario-brasileiro-de-seguranca-publica-fb-sp-2019/>. Acesso em abril de 2020.

⁹⁹Pesquisas também revelam que machismo, violências física e sexual; conflitos intrafamiliares, questões socioeconômicas, disputas patrimoniais entre outros são as incitações para a violência, segundo os relatos de mulheres negras e não negras nos Centros de Defesa e de Convivência da Mulher – CDCMs. GELEDÉS, 2017. Disponível em <https://www.geledes.org.br/pesquisa-mulheres-negras-e-violencia-domestica-decodificando-os-numeros-e-book/>. Acesso em novembro de 2019.

barracão eu e meus filhos dormimos socegados. Não invejo as mulheres casadas da favela que levam vida de escravas indianas (JESUS, 1963, p.14).

Esta passagem da escritora ressalta seu olhar sobre o fato de as mulheres poderem gozar da liberdade de ir e vir e, sobretudo, ter vontade e condições próprias de não se tornarem prisioneiras de relações violentas. O Dossiê Violência Contra as Mulheres (2015), em sintonia com o relato da escritora, parecem confirmar quando leva em conta a violência contra mulheres como um elemento que se repete bastante – e a partir desses sintomas – e traça uma imagem da mulher negra como:

A reflexão sobre a imagem das mulheres também é uma parte importante do enfrentamento a estereótipos discriminatórios que autorizam violências. No caso específico das mulheres negras, no Brasil, esses estereótipos são agravados pela carga histórica escravagista de objetificação e subalternidade que reforçam mitos racistas como o da mulher negra hipersexualizada sempre disponível. (Instituto Patrícia Galvão, 2015, p. 5)

Os últimos dados e fontes do Mapa da violência, de 2019, revelam que 66% das mulheres assassinadas em 2017 eram negras. Dados confirmam que o panorama da violência aponta o parceiro como responsável por mais de 80% dos casos (FPA/Sesc, 2010). Sabemos que são números altos e subnotificados que, infelizmente, não condizem com a realidade, porque nem todas as mulheres se dão conta de que são vítimas de violência doméstica.

A 13ª edição do Anuário Brasileiro de Segurança Pública - ABSP, divulgada em 2019, consolida os dados do setor de segurança pública no Brasil, estadual e nacional, de pesquisa realizada em 2018 e mostra que os homicídios contra mulheres negras haviam aumentado para 61% (ABSP, 2019)¹⁰⁰. Esses indicadores confirmam que as mulheres negras estão mais propensas às violências domésticas, aos abusos sexuais e à morte. Diante disso, surge o questionamento “como resistir às violências sexuais e afetivas que nos são colocadas?” Ao nascermos, toda ideia que temos do mundo foi sendo transferida através de vários códigos, e o nosso comportamento foi sendo moldado por diversos discursos e práticas.

De acordo com Tânia Swain, apesar da construção binária e sexuada dos corpos serem feitas desde o nascimento, alguns indivíduos, em certa medida, conseguem driblar, mas que normalmente, “[...] em certas formações sociais, porém, o sujeito feminino é obrigado a incorporar seu sexo/gênero sob pena de punições diversas, da mutilação à morte” (SWAIN, 2011. p. 07). É também Tânia Navarro Swain que diz que, mesmo diante de tantas estruturas opressoras, somos seres propensos às mais variadas transformações, entre elas recusar, resistir. Swain assim discorre, referindo-se:

[...] o sujeito não tem controle sobre a sua condição de chegada ao mundo, e sua memória é limitada e seletiva; entretanto as condições de sua emergência

¹⁰⁰Pesquisas também revelam que machismo, violências física e sexual; conflitos intrafamiliares, questões socioeconômicas, disputas patrimoniais entre outros são incitações para a violência, segundo os relatos de mulheres negras e não negras a Centros de Defesa e de Convivência da Mulher – CDCMs. GELEDÉS, 2017. Disponível em <https://www.geledes.org.br/pesquisa-mulheres-negras-e-violencia-domestica-decodificando-os-numeros-e-book/>. Acesso em novembro de 2019.

não são determinantes absolutos para o desenrolar de sua existência. A crítica ou a recusa destas condições faz parte das possibilidades que a dinâmica, própria às formações sociais, desenvolvem. (SWAIN, 2011.p. 02-03)

Penso que uma das artimanhas para driblar o patriarcado é justamente conhecer como ele se estabelece em nossa vivência. Navarro Swain, em conexão com o pensamento de Foucault acerca do patriarcado, denuncia o desaparecimento do tema nas discussões feministas, para ela:

O patriarcado, enquanto sistema de dominação e exploração do feminino praticamente desapareceu do debate feminista: as instituições patriarcais quanto à economia, o trabalho, o político *strictu sensu*, o político em seu amplo espectro de relações de poder dá lugar a um pretense “pós-feminismo”; é a tese que sustenta o fim do feminismo, pois todas suas reivindicações teriam sido finalmente obtidas (SWAIN, 2017, p. 03).

A historiadora lembra-nos de que o patriarcado não deve ser desprezado das reflexões sobre gênero, pois a violência é um fato do patriarcado – enquanto sistema geral de agenciamento que opera desenfreadamente para a manutenção da dominação masculina. E gênero não significa ser homem ou ser mulher em uma sociedade, mas disponibiliza uma categoria analítica que, segundo Joan Scott, permite ler as diferenças construídas que hierarquizam e modelam a sociedade a partir de uma instância primária e binária de poder.

As origens dos feminismos estão ligadas justamente aos desejos de igualdade em todos os âmbitos, não aceitando o sexo como um definidor para o exercício da vida pública. Tânia Navarro Swain acrescenta que:

Com efeito, se a “natureza” fosse signo de valor, as mulheres deveriam ter prioridade no social, enquanto geradoras do humano. Entretanto, a procriação, no patriarcado, tornou-se “maternidade”, destino e obrigação, limitação, uma fraqueza, não uma vantagem, pois o discurso masculino vela, distorce e fantasia para afirmar sua ascendência. É assim que o masculino tornou-se o princípio gerador e a mulher apenas o vaso receptor da vida (SWAIN, 2017, p. 02).

A historiadora Navarro Swain observa que algumas linhas feministas tendem a flexibilizar o discurso, centralizam as noções de sexo biológico e o papel social feminino, como o matrimônio e a maternidade. este feminismo (no singular), segundo Navarro Swain, é uma corrente que sofre ataques externos (institucionais, principalmente da religião e da legislação) e de dentro do próprio movimento. A propósito, os estudos afro-brasileiros dão pouca ou quase nenhuma atenção à desconstrução de mitos coloniais, como o do casamento, da sexualidade, da maternidade e das afetividades.

No entanto, as perspectivas feministas (Tânia Navarro Swan, Margareth Rago, Diva Muniz, M. E. R. Carneiro et al), descoloniais (Joice Berth, LUGONES et al.) e a arte (Renata Felinto, MC Carol) têm antecipado o debate. A pensadora afro-brasileira Joice Berth é, nesse sentido, uma voz destoante, quando desconstrói o caráter natural do amor materno, ela problematiza a opressão de ter a maternidade como algo intrínseco às mulheres. ela diz:

quando eu era criança, a ideia de ser mãe me era muito simpática. Gostava de brincar com bonecas e me alegrava ao ajudar as mulheres adultas a cuidar dos seus bebês. Todos diziam que eu tinha um instinto materno aflorado. Mas a ideia de ter meus próprios filhos me parecia assustadora. (...) Anos se passaram, hoje de fato sou mãe e me sinto feliz e realizada com as vidas que ajudei a trazer ao mundo. Mas... as meninas que não o fizeram teriam perdido o direito à patente de mulher. E pior, as que embarcaram na “ordenação celestial” e tornaram-se mães e em meio às dificuldades, dores, desconstruções e limitações diárias, não se identificaram com a função e são explicitamente infelizes? Também perderam a patente. O mito do amor materno é um fenômeno que depositam sobre nossos ombros nem sempre dispostos e preparados para carregar tamanho peso. O preço que pagamos em qualquer escolha é alto (BERTH, 2016, n/p).

A questão que a pesquisadora Joice Berth enfoca é a crítica às ideias biologizantes de que ser mãe é algo de caráter estritamente natural, levando a demarcarem os seus percursos. Berth parte do estudo *Um amor conquistado* – o mito do amor materno (1985), de Elisabeth Badinter, que problematiza a naturalização da maternidade, defendendo que ela deve ser uma escolha, e que para isso é preciso educar as meninas ainda muito jovens, pois não se torna menos mulher ou mais mulher sendo mãe.

Gestar ou não gerar? Quantas, quando e como gerar? Essas decisões obviamente serão mediadas por múltiplas representações sociais. Na contemporaneidade, é fato que as brasileiras estão se engravidando cada vez mais tarde. Um recente levantamento do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (2019) – mostra que, cada vez mais, mulheres (casadas e solteiras) têm se baseado na capacidade reprodutiva feminina – que começa a diminuir a partir dos 35 anos, para engravidarem mais tarde. A pesquisa foi realizada com base nos registros de nascidos vivos realizados pelos Cartórios de Registro Civil de Pessoas Naturais de todo o território brasileiro.

Os dados mostram que, entre 2008 e 2018, diminuíram as proporções de mães jovens (antes dos 30 anos) e de mães com mais de 45 anos. Segundo o IBGE, diminuiu o número de mulheres que tiveram filhos com menos de 30 anos de idade. O resultado dessa pesquisa não investigou a fundo os fatores históricos, econômicos, dentre outras mudanças políticas, sociais e culturais. Porém, cabe ressaltar que a decisão dos casais, principalmente da mulher, sobre o planejamento familiar corrobora para enxergarmos as tendências de liberdades que as mulheres estão conquistando para si, ainda que pautadas pela delimitação dos papéis de gênero e os riscos de saúde durante a gestação conforme a idade avança¹⁰¹.

É compreensivo que estas mudanças do contexto social, econômico e cultural dessas mães brasileiras, por exemplo a escolha pela maternidade “tardia”, sejam, em muitos casos, pelo desejo das mulheres de cuidarem de si, por não terem encontrado o parceiro ideal, ou por terem foco na carreira profissional até atingirem a estabilidade econômica. Para a pensadora brasileira

¹⁰¹ No campo da ciência médica, pesquisas, medicamentos, exames e tratamentos são unânimes e categóricos ao dizer que, fisiologicamente, no organismo feminino, há um declínio na produção de óvulos, o que compreende que gerar será uma tarefa difícil para o organismo. Os especialistas alertam para os riscos da gravidez tardia, como alterações genéticas, que podem comprometer a vida das gestantes e dos bebês. Informações com base nas fontes da Federação Brasileira das Associações de Ginecologia e Obstetrícia- FEBRASGO.

Joice Berth, que existe muito apelo por trás dessa imposição, em suas palavras, “E todo esse arsenal de elogios esconde um sórdido jogo de manipulação social, econômico e psicológico” (BERTH, 2016, n/p). Ou seja, a política gendrada, como a maternidade tardia, no contexto das mulheres negras, é um elemento que merece destaque, porque ao relaciona-se às representações das mães pretas, das amas de leite, e vemos que nossa ancestralidade não teve escolha a não ser o do cuidado com o outro.

Além das questões de manipulação social pontuado por Berth, nessa esteira, penso que passa ser muito evidente que outros discursos devem ser melhor discutidos, aprofundados, e especialmente, o patriarcado não deve ser um tema secundário ou alheio quando o assunto é sexualidade da mulher afrodescendente.

Neste aspecto, vem a calhar o que a historiadora Swain assiná-la: “(...) nenhuma mudança se faz na dominância patriarcal” (2017, p. 7), para a especialista para frear as violências deste sistema, não basta somente a denúncia, é preciso deixar às claras como este discurso de violência patriarcal se articula (2017, p.8). Pensemos no exemplo das inúmeras mulheres casadas escolheram o doméstico, acredito eu, em detrimento a exercer o seu potencial de recriar novas formas de ser mulher e interagir com o espaço social. Enquanto outras tantas mulheres escolheram vivenciar a dupla jornada, sendo, muitas vezes, cobradas e julgadas socialmente por se dividirem entre o espaço público e o privado.

Comungo, novamente, com a pensadora interseccional Joice Berth que gera polêmicas ao discordar da maioria das pensadoras que acabam a romantização das relações. Numa entrevista sobre a sua experiência pessoal afetiva, Beth relata que:

O relacionamento bom é o que acaba, porque ele deixa histórias. Ele transforma você. O relacionamento com o pai dos meus filhos me mostrou que eu posso ser uma mulher forte e lidar com as questões gerais da minha vida sem quebrar. Eu segurei a onda de um homem que estava ali caído. Mas mesmo segurando aquela onda eu não tinha obrigação. Mulher nenhuma tem obrigação de ficar como apoio de homem nenhum. Foi uma opção que eu fiz, mas quando essa opção começou a me mostrar que estava me derrubando demais, eu resolvi sair. A maioria das mulheres não consegue perceber isso. (BERTH apud GONÇALVES, 2019)

De fato, como ressalta Berth, podemos verificar que uma grande maioria das mulheres casadas, brancas e negras – aquelas que, pode se dizer, com “dedicação exclusiva à família” –, sentem a presença de obrigação de pensar por/para dois, de gerenciar a casa, a criação dos filhos, como uma atribuição automática para a mulher na vida do casal. Nessa direção, igualmente concordam Tânia Navarro Swain e Carole Pateman, que as concepções sobre patriarcado são sempre genéricas e influenciam as interpretações sobre a diferença entre família e o paternal do patriarcado (PATEMAN, 1993, p.43).

Penso ser imprescindível refletirmos principalmente como ele é dominante, se renova e metamorfoseia para a negritude. A família ocidental é centrada nessas condições que permitiram

ao homem, como referente reiterado como universal, manter um domínio sobre a mulher. Desse modo, o poder paterno daria ao pai o direito de julgar e punir tanto a mulher quanto aos seus filhos.

É estabelecido, especialmente na família, que “patriarcado refere-se a uma forma de poder político, mas, apesar de teóricos políticos terem gastado muito tempo discutindo a respeito da legitimidade dos funcionamentos de forma de poder político, o modelo patriarcal foi quase que totalmente ignorado no século XX” (PATEMAN, 1993, p.38). Num “combinado” patriarcal, são as mulheres que precisaram renunciar aos seus desejos, sonhos, projetos pessoais, como completar os estudos ou seguir alguma carreira profissional. Nesse sentido, a pesquisadora Berth lembra-nos o que temos hoje como produtos do patriarcado são relações fundadas a partir de uma masculinidade e uma feminilidades construídas por esse sistema perverso. Ela avalia que:

A masculinidade construída sobre as bases insanas do patriarcado, portanto altamente machista/misógina, produz homens extremamente frouxos, orgulhosos, inseguros e confusos sobre seu lugar no mundo. Tudo que questiona seus delírios de grandeza e supremacia é repellido, assusta (...) Existem outras categorias de mulheres que partilham dessa postura masculina e são igualmente preteridas mas em menor quantidade que as negras, mas aquelas mais desejadas são justamente as que se enquadram na imagem e semelhança da “fragilidade feminina”, outra invenção machista que convence várias mulheres de que é algo de bom e instintivo e que deve ser cultivado (BERTH, 2016, S/P).

Tudo isso demonstra que é preciso estar atenta, pois, enquanto nos emancipamos por um lado, o patriarcado logo arruma um jeito de tornarmos presas, susceptíveis outra vez. Nessa era, em que a afetividade é medida por termômetros, como as redes sociais, Berth insinua onde moram os perigos:

As mulheres, de um modo geral, estão sempre buscando migalhas afetivas que, com a comunicação via rede social, seriam curtidas, compartilhamentos, visualizações, etc. E muitas vezes não conseguem perceber que isso é um novo instrumento de manipulação não só nas relações afetivas (2019, n/p).

Porém, mesmo diante de muitas transformações que o feminino vem promovendo, ainda hoje, é fácil se deparar com muitas mulheres, em geral, que acreditam que não estar em um relacionamento sério é fracassar. Mas há quem acredita numa nova geração que haja parceiros/as que apoiem as carreiras profissionais das suas parceiras/os, que se orgulham das companheiras/os, e que ajudem nas tarefas domésticas, como o cuidado cotidiano com os filhos.

Contudo, não nos esqueçamos que a estrutura do patriarcado e do racismo à brasileira não poupa as mulheres negras. Pode-se levar em conta que há um contexto de avanços, com proposições gestadas por diversos movimentos em caráter de empoderamento que tem surgido¹⁰². As mulheres negras vêm se convencendo de que amar alguém é menos importante do

¹⁰² O canal “Soltos”, no Youtube, primeiro Grupo de Estudos Soltos S.A, foi criado para aprofundar em questões da vida amorosa de sujeitos solteiros. O canal foi criado por dois amigos solteiros, de Juiz de Fora/MG, para tratar de afinidades entre pessoas solteiras, e eles entrevistaram mulheres que trataram da solteirice após terem sido casadas, e aprendido ao não aceitar migalhas, como diz o título do vídeo, “já fui casada, não vou aceitar migalhas com

que amar quem elas vêm se tornando, e que não necessitam de um relacionamento para se sentirem seguras.

Relatos de uma solteira”. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=hBqBfV7whEQ>. Acesso em abril de 2020. Ver também: Afirmam novas configurações para a mulher negra e solteira,

<https://mundonegro.inf.br/como-esta-a-situacao-amorosa-da-mulher-negra-no-brasil/>. Acesso em abril de 2020.

DIÁLOGOS (IM)PERTINENTES: SEXUALIDADES COLETIVAS PLURAIS E A LUTA DAS (IN)DIFERENÇAS EM COMUM

Naquela tarde de fevereiro de 2013, quem passou pela Praça da Liberdade, no centro de Belo Horizonte/MG, esquina da Rua Gonçalves Dias – nas proximidades das áreas externas do Memorial Minas Gerais Vale, viu uma jovem negra sentada no chão, em um dos cantos da praça. A moça estava vestida com um vestido esbranquiçado de algodão cru – que lembrava as vestimentas de escravas negras brasileiras do século XVIII. A mulher negra chamou muito a atenção dos presentes naquele local, quando começou a lavar objetos de alumínio, utilizando água, sabão e os próprios cabelos como esponja.

A jovem tinha em suas mãos uma barra de sabão branco, que ela umedecia na água que estava dentro de uma bacia de alumínio. Ela passava o sabão sobre as mechas dos próprios cabelos, para produzir a espuma necessária para lavar os utensílios de cozinha que estavam distribuídos ao redor dela. A mulher permaneceu cerca de uma hora lavando uma variedade de utensílios de alumínio, como canecas, panelas, pratos e talheres. Ela esfregava os objetos com os próprios cabelos, como se fossem uma bucha de palha de aço. Muitos transeuntes, que circulavam entre a Praça da Liberdade e as ruas adjacentes, pararam por alguns minutos para ver aquela cena que parecia absurda ou fora do comum.

Parte dos espectadores pareciam estar de fato desavisados de que se tratava de uma cena artística. Enquanto a outra parte do público sabia que se tratava de uma ação performática chamada *Bombril* (2010), da artista mineira Priscila Rezende, porque tiveram acesso prévio à programação artístico-cultural do Memorial Minas Gerais Vales. Não era a primeira vez que *Bombril* era desenvolvida na capital mineira, cidade natal da autora. A performance criada em 2010, estava sendo reapresentada naquele ano de 2013, e havia sido anunciada em alguns canais de divulgação, como no jornal de maior circulação de Belo Horizonte, e que trazia toda a programação das apresentações daquele dia¹⁰³.

Nesta última década, a artista Rezende apresentou esta performance em diversas cidades brasileiras - em diferentes Estados, e também fora do país. É considerada uma das performances mais engajadas da autora. Esta performance de Rezende tem sido (re)ativada por outras artistas e meninas que se sentiram influenciadas durante e após minicursos feitos com a artista. Todas essas ações desenvolvidas em torno desta performance acrescentam camadas de historicidades em seu processo de criação, desenvolvimento, repetições e consolidação enquanto obra de arte (REZENDE, 2021). A performance por si só poderia ser descartada pelas narrativas históricas tradicionais, entretanto, a performance em questão é uma



¹⁰³ Conforme programação disponível na página eletrônica do Jornal Estado de Minas: “Bombril é o nome da performance de Priscila, que poderá ser conferida às 15h. Em meio a panelas, colheres e utensílios de cozinha, ela questiona o tratamento dado aos negros pela sociedade brasileira”. Disponível em <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2013/02/16/noticia-e-mais,140444/sabado-especial.shtml> acesso em junho de 2018. No QR code, há um vídeo da performance Bombril no projeto Gritem-me Negra! no Sesc Pompéia, novembro de 2016 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rkN-noIgX3k&t=25s> acesso em julho de 2022.

fonte que é suficientemente ancorada pela memória e na historicidade que nela contém - seja materializada por uma narrativa ou por um registro fotográfico.

Para legitimar a *Bombril* dentro da moldura do sistema de fonte histórica, elenco, como documento, parte da autobiografia da autora disponibilizada em entrevistas, em que expressa sobre suas produções performáticas, além da imagem a seguir, feita por Guto Muniz, da apresentação de *Bombril* no Memorial Minas Vale, em 2013.



Figura 9 Performance “Bombril”, Memorial Minas Vale, Foto: Guto Muniz (2013)

Olhando esta imagem de Muniz, e com o mínimo de esforço, pode-se imaginar a semelhança visual da indumentária de algodão vestida por Rezende e as vestimentas das escravizadas no século XVIII, além dos elementos dispostos ao seu redor apontarem para atividades de mulheres escravizadas. A participação das escravas no cotidiano das famílias oitocentistas, Carneiro lembra que:

as mulheres africanas e descendentes, consideradas imprescindíveis nos lares cariocas, ocupavam os ambientes da intimidade da casa que se queria higienizar, trabalhando sob o regime compulsório na produção da vida familiar. A extensa e intensa labuta dos serviços domésticos, entre eles o aleitamento das crianças, era atribuído e reservado a elas. E até hoje. Seria possível considerar esta, ainda, uma marca indelével do caráter nacional? (CARNEIRO, 2017, p. 235)

A performance *Bombril* tende a responder a questão cravada pela historiadora Carneiro, porque encena que atividades como a de lavar, e o espaço da cozinha tem sido culturalmente e compulsoriamente destinados às mulheres, e mais comumente, endereçados às mulheres negras na cultura brasileira. O ato de lavar objetos metálicos que a artista salienta lembra-nos que, nesta atividade, o sujeito “destinado” a fazer a limpeza, precisa desprender o máximo de força possível para não só deixar o alumínio limpo, como deixá-lo brilhante.

Esta performance de Rezende mostra que os gestos, os movimentos da artista performados são partes importantes dentro do contexto, no entanto, não são os primeiros sinais a conferir sentido à obra. *Bombril*, o próprio título da ação antecipa algumas questões raciais suscitadas por ela. Bombril é um palavra muito conhecida no Brasil, por ser homônima de uma marca de produtos brasileiros de limpeza doméstica que é bastante popular no país. E que tem como um de seus artigos mais famosos, uma lã de aço usada para limpar a sujeira áspera de superfícies, como pisos, metais e acessórios de cozinha. O fato é que “Bombril” se tornou um xingamento ofensivo às pessoas de cabelo crespo e que faz parte do vocabulário racista brasileiro.

Cabelo de bombril é um dos apelidos pejorativos mais usados – de uma lista extensa – para categorizar a textura dos cabelos afro-brasileiros como feio e ruim. Ou seja, o que está em foco em *Bombril* são as características biotípicas, dos fenótipos de um corpos negro, entretanto, o que está em negrito pela artista, são os efeitos sociais e políticos que refletem disso. Como se sabe, lavar, varrer, fiar, tecer, costurar, cozinhar, amamentar, fazem parte dos esquemas herdados do sistema escravocrata brasileiro de negar às mulheres outros espaços sociais. O que, na atualidade, pouco se vê minimizado nos/dos dramas sociais de afrodescendentes quando a questão é em que espaços negros/as têm transitado.

Nesta perspectiva, estabeleci um diálogo das análises de *Bombril* com outras fontes, acreditando que esta narrativa reflexiva seja capaz de apontar para espaços alternativos e representações que não aprisionam o sujeito afro-brasileiro/a nas representações que verdadeiramente não o representam. E que, quando uma mulher negra venha a se sentir rejeitada, abandonada e solitária, ela possa rapidamente se dar conta que é possível voltar-se para si mesma, aproximar-se de outros saberes que a direcionam para outras oportunidades.

Nesta reflexão, o destaque dado à *Bombril* é justamente por ela apresentar as (im)pertinências nos discursos sobre sexualidade(s), nos/dos espaços gendrados, onde uma mulher negra pode existir. Esta performance mostra como um corpo racializado precisa enfrentar a teia social que constantemente o desrespeita, o constrange e o violenta, naturalizando os ritos/atos/comportamentos/lugares. Nas palavras da artista:

O corpo negro, em especial o feminino, é representado em estereótipos pejorativos, de hiperssexualização e mercantilização, como um corpo de fácil acesso, vendável, desfrutável, desprovido de sua privacidade e controle, como um corpo livre. Em meu trabalho, mais especificamente nas performances *Barganha*, *Vem...pra ser feliz* e *Purificação*, busco me apropriar destes lugares não como representação de fraqueza, onde este corpo se mantém sobrepujado e limitado a estes lugares elencados, mas sim como um corpo emancipado, que recusa tais representações e carrega em si força e poder, capaz de se impor em posição de resistência e confronto (Priscila Rezende, 2017).

O cabelo, na performance de Rezende, aparece como um dos demarcadores físicos de raça, historicamente construídos como estereótipos, que a população afro-brasileira carrega, especialmente, marcando as mulheres de cabelos crespos. As características físicas são as

primeiras impressões que levam o público a ativarem as conexões do cabelo crespo análogo a esponja de aço usado para limpeza de objetos ou superfícies ásperas.

A pele, cabelo, feições faciais, especialmente, tendem a apontar para os lugares que essas mulheres “podem” ocupar, o nível de escolaridade que conseguem atingir e os graus de afetos que podem nutrir em suas experiências sociais, culturais, políticas e afetivo-amorosas. E, é neste âmbito em que questões como autoestima, preterimento, sexualidade e vida criativa se confluem, que este estudo partiu dos desdobramentos da questão fenotípica, entendendo que das/nas representações e saberes que interditam corpos com tais características, igualmente estes corpos travam resistências e criam modos de liberdades. Dos elementos que *Bombril* desperta, mesmo a contra-pêlos, a ação de lavar, limpar remete-nos a uma das atividades domésticas e cotidianas, comumente destinadas às mulheres negras.

Por este recorte e pela performance *Bombril*, vê-se como os padrões de beleza influenciaram na autoestima das mulheres e em seus acessos, e acaba levando para o mesmo lugar em que repercutem o racismo estrutural, que cai novamente nas relações afetivo/sexuais das mulheres afro-brasileiras. A própria artista em entrevista, disse: “Proponho um pensamento sobre as formas negativas como os negros são referidos por suas características e como estas são determinantes para a colocação da raça no meio social”¹⁰⁴.

Por isso, propus uma análise de *Bombril* não só tangenciada a partir do padrão estético que influencia na autoestima de muitas mulheres e que tem repercussão nas relações afetivo/sexuais das mulheres negras, como também, na representação de desumanidade de suas capacidades intelectuais que estão intrínsecas as questões fenotípicas, e aos “lugares elencados” onde e como é possível uma mulher negra transitar.

Primeiro se faz necessário compreender como os corpos de mulheres e de homens vêm sendo representados no século XXI, basta voltar os olhos para o universo cultural estético presente na sociedade, e tentar perceber como são veiculados as fluências e o ideal de beleza nas mídias, na indústria na moda, e como a busca do corpo perfeito é construída. Atualmente, pode-se notar, nos discursos cotidianos, as incitações e os investimentos na boa forma, na evolução dos cosméticos, na medicina da beleza, nas receitas e nos procedimentos para atingirem os corpos esteticamente edificadas, esculpidos, modelados (CABEDA, 2004). Nas análises de Sônia Cabeda, em seu artigo “A ilusão do corpo perfeito: o discurso médico na mídia”, diz que:

Em um futuro próximo as mulheres que não se submeterem ao padrão (estético) cirúrgico poderão ser estigmatizadas, vistas como desviantes e consideradas, no mínimo, negligentes com seu bem-estar. É espantosa a variedade e a quantidade de formas de exclusão que o *homo sapiens* é capaz de inventar (2004, p.171).

¹⁰⁴<https://www.otempo.com.br/diversao/projeto-performance-no-memorial-estreia-neste-sabado-1.132323> acesso em junho de 2018.

Efetivamente, com as influências da cultura de consumo, o avanço do culto ao corpo perfeito e da juventude tem virado uma obsessão na contemporaneidade. O culto à padronização do corpo tem sido um assunto da humanidade e aprisiona mais ainda as mulheres. Logo, o marcador da aparência física da mulher define sua aceitação social, desde a seleção de um emprego até no campo dos relacionamentos afetivos. A esse respeito, hooks salienta que é preciso reagir...

Quanto ao valor da beleza quanto dos enfeites, se continuarmos a permitir que estéticas patriarcais inspirem a indústria da beleza em todas as esferas. A rígida rejeição feminista dos desejos femininos por beleza enfraqueceu as políticas feministas. Ainda que essa estética seja mais incomum, é frequentemente apresentada pela mídia de massa como a maneira de pensar das feministas. Não seremos livres até que as feministas retornem à indústria da beleza, retornem à moda e criem uma revolução contínua e sustentável. Não saberemos como amar o corpo e a nós mesmas (hooks, 2018, p. 44).

Em consonância com Cabeda, hooks acentua a importância do pensamento feminista para a desconstrução dos olhares sexistas sobre o corpo do/no feminino. Ela enfatiza como

Desafiar o pensamento sexista em relação ao corpo da mulher foi uma das intervenções mais poderosas feitas pelo movimento feminista contemporâneo. Antes da libertação das mulheres, todas as mulheres, mais jovens ou mais velhas, foram socializadas pelo pensamento sexista para acreditar que nosso valor estava somente na imagem e em ser ou não notada como pessoa de boa aparência, principalmente por homens. Com a compreensão de que mulheres jamais seriam libertadas se não desenvolvêssemos autoestima saudável e amor próprio, pensadoras feministas foram direto no xis da questão – examinando criticamente como nos sentimos e o que pensamos sobre nosso corpo e oferecendo estratégias construtivas para mudança (hooks, 2018, p. 46).

A partir de um referente de beleza universal (CABEDA, 2004; hooks, 2018,), onde o topo referendado não é de pele negra (diga-se de passagem, são sujeitos de olhos claros, feições joviais, cabelos lisos, pouca massa corporal, alta estatura), e concede-se às afrodescendentes, quando muito, a referência da beleza exótica, a representação da malícia, dos fetiches, dos desejos sexuais. As representações sociais construídas na historiografia e reiteradas na cultura ocidental, inclusive no Brasil, apontam para questões ligadas ao ideal de beleza universal e aos padrões estéticos estabelecidos, e destacam que negras e indígenas são exóticas, são fêmeas selvagens, logo insaciáveis. Quanto a esse aspecto, hooks acrescenta que,

Hoje, mais do que em qualquer outro momento da história de nossa nação, um grande número de mulheres heterossexuais com mais de 40 anos era e ainda são solteiras. Quando se veem competindo com mulheres mais jovens (muitas das quais não são e jamais serão feministas) pela atenção de homens, frequentemente emulam representações sexistas da beleza feminina. Certamente era do interesse da indústria de moda e cosméticos capitalista patriarcal de supremacia branca “glamorizar novamente” as noções sexistas de beleza. A mídia de massa seguiu esses passos. Em filmes, na televisão e em anúncios públicos, imagens de mulheres magrelas, de cabelos pintados de loiro

e com aparência de quem mataria por uma bela refeição tornou-se a norma. De volta com uma vingança, imagens sexistas de beleza feminina abundavam e ameaçavam desfazer grande parte do progresso alcançado pelas intervenções feministas (hooks, 2018, p. 48).

O padrão de beleza construído historicamente, revelado e replicado no Brasil, por meio da imprensa, da TV, da publicidade, em suma, no discurso social, que é evidência em larga escala são programas de imagens que modelam as subjetividades, os imaginários, e fazem parte dos dispositivos que compõem – desde às preferências estéticas ao comprometimento da sexualidade do/no feminino(s). Nesta perspectiva, os corpos gordos, envelhecidos, negros, deficientes, inevitavelmente são corpos dissidentes, membros de categorias especialmente produzidas e segregadas, e produtoras de segregação na sociedade brasileira atual.

Para entendermos, de modo mais específico, a construção dos corpos de negros/as, no que se diz respeito às representações associadas às suas feições, lembremos das mentalidades coloniais historicamente introjetadas no imaginário brasileiro e que fazem parte do conjunto de representações sociais. Nogueira nos ajuda a entender quando diz:

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

Por muito tempo, a beleza de um sujeito foi medida por padrões estéticos com referências associadas às características europeias, e somadas ao racismo que fundamenta a lógica, hoje naturalizada, de que certos traços fenotípicos do negro são feios. Essas evidências, localizáveis na cultura brasileira, são algumas das percepções que são racistas e excludentes, e atravessam-nos e influenciam nas nossas relações de poder e sexualidades que estão inseridas sutilmente no nosso dia a dia.

Durante uma entrevista ao programa “Mulher com a palavra”, 25 de julho de 2021¹⁰⁵, a pesquisadora multidisciplinar Berth explicou, a partir de referências como Patrícia Hill Collen, Beatriz Nascimento, bell hooks, que a autoestima é fundamental para a luta política, especialmente para as pessoas negras. Berth desenvolvendo nesta direção o seguinte pensamento:

¹⁰⁵O Programa 1 – Afetividades com Ana Paula Xongani, Chef Lili Almeida e Joice Berth está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8qHMqSjf5E8> acesso em maio de 2022. Sobre o projeto Mulher com a Palavra é uma série de programas pautados por temáticas, discussões e a produção de mulheres artística e intelectual negras. apresentados pela jornalista Rita Batista, é exibido no último domingo de cada mês, às 18h, no canal do YouTube do Projeto e TVE – com horários alternativos às terças-feiras, às 22h30.

A autoestima é diferente da vaidade. A vaidade consiste em você se arrumar, colocar uns adereços, uns penduricalhos, passar um batom. A vaidade fala de como a gente quer ser vista pelas pessoas. A autoestima não. Ela fala justamente da gente não precisar da opinião das outras pessoas para se sentir bem. A autoestima fala do processo de se conhecer, de se aceitar. De ter uma generosidade com seus defeitos, mas não abrir mão de trabalhá-los também. Porque para você conhecer seus defeitos e largar, e dizer ‘ah eu sou assim mesmo’. Aquela síndrome da Gabriela – ‘eu nasci assim, eu cresci assim e vou ser sempre assim’. Não. Estamos no mundo para evoluir e os nossos defeitos fazem parte deste processo de autoestima também. Quando não trabalhamos a autoestima, a gente fica terrivelmente vulnerável a todo tipo de manipulação. É um processo que nos acompanha pela vida inteira, é individual, lento e gradual (2022, 31:31).

Atualmente, é possível perceber que entre crianças, jovens e adultos afrodescendentes de ambos os sexos, têm apostado na valorização da estética negra (seus traços, textura capilar, cor de pele) e exaltar a estética de uma beleza natural e por uma estética política. O primeiro verso do poema “Mulher Fenomenal”, da poeta norte-americana Maya Angelou (1928-2014), publicado no livro *And Still I Rise* (1978), destaca um pouco da busca pela exaltação da estética étnica-racial, em que diz:

Mulheres bonitas se perguntam onde repousa meu segredo/Eu não sou
bonitinha nem feita de acordo com o tamanho de uma modelo/ Mas
quando eu começo a contar a elas,/ Elas pensam que eu estou mentindo./
Eu digo/ Está no alcance dos meus braços,/ Na extensão dos meus
quadris,/ No ritmo dos meus passos,/ Na curva dos meus lábios./Eu sou
uma mulher/ Fenomenalmente./ Mulher fenomenal./ É o que sou.

A partir da própria feição física, Angelou toma por objetivo se apoderar de seu corpo como ele é, apresentando com autonomia a sua sexualidade, e seu direito sobre ela, compondo assim, os discursos precursores da desconstrução do ideal de beleza e da (des)construção do gênero feminino como único. Para bell hooks, mulheres feministas devem estar atentas quanto às questões comprometedoras que vem dos padrões estéticos e de beleza. Nas palavras da historiadora:

(...) se abandonarmos a luta para eliminar totalmente as noções de beleza definidas pelo sexismo, arriscamos minar todas as maravilhosas intervenções feministas que nos permitiram assumir e amar nosso corpo e nós mesmas. Apesar de todas as mulheres estarem mais cientes das armadilhas e dos perigos de aderir às noções sexistas de beleza feminina, não estamos fazendo o suficiente para eliminar esses perigos – para criar alternativas (hooks, 2018, p.50)

Nesta mesma conexão com hooks, está a pesquisadora afro-brasileira Joice Berth, que salienta que a luta feminista é contra as múltiplas opressões, dentre os quais a sexualidade, a afetividade e igualmente, o empoderamento da mulher negra não escapam. A performance

Bombril, de Rezende, apresenta justamente os desafios e dilemas de um corpo no/do feminino, que é reiteradamente racializado, objetificado, em um contexto no qual as desigualdades socioculturais, políticas e econômicas são incomensuráveis, e se impõem no e para além, do âmbito da autoestima e da afetividade (CARNEIRO, 2011; GONZALEZ, 1988; 2020).

O diálogo analítico, a partir de *Bombril* com duas redes de fontes, se divide em dois atos. Em ambos os tópicos, a reflexão foi realizada à luz das Representações Sociais (RS) e da teorização de Michel Foucault sobre a sexualidade e a “escrita de si” que nos remete a um posicionamento do sujeito em permanente em (auto) reflexão, (auto)inscrição de si, mostrando que isso não é um ato unicamente individual, e nem unicamente coletivo. No primeiro ato, nomeadamente tópico **Liberdade para mulheres brancas e solidão para mulheres negras?** A performance *Bombril* de Priscila Rezende dá sequência às extensões provocativas das reflexões desenvolvidas no capítulo anterior, a partir da performance *Vem pra ser infeliz*, da mesma autora. E neste ponto do estudo, *Bombril* complementa a pesquisa marcando pontos diferentes sobre o mesmo tema, e que as pertinências que envolvem a sexualidade do/no feminino negro, que foi estudada a partir de uma escopo literário, composto por algumas ideias de liberdade do/no feminino. As fontes que reforçaram esta reflexão foram: o pensamento intelectual de Virgínia Woolf (1882-1941), os exemplos de experiências artísticas de Phillis Wheatley (1753-1784), a literatura do/no feminino negro de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), obras que têm conexões com as questões despertadas por *Bombril*, e que podem contribuir reflexiva e bibliograficamente para a escrita de uma História da Sexualidade racializada no Brasil.

O segundo ato, denominado de **Desconstruindo representações – inventando liberdades**, traz a sequência do diálogo sobre sexualidade do/no feminino negro, e recortes discursivos das artistas Larissa Rebouças (1996), Renata Felinto (1978), Sarah Roston (?) e o exemplo de Caetana (1818-1857), negra escravizada em terras que demonstram como têm construído seus corpos e os modos de resistir às violências que historicamente (re)produzem as desigualdades de gênero e raciais na sociedade em que elas vivem. Apostei no enredamento das fontes, que trato a seguir, por estas fazerem parte da minha percepção subjetiva como pesquisadora - considerando o contexto da produção deste conhecimento. A proposta é de acoplamento da reflexão deste grupo de fontes que apontam para alguns lugares comuns das representações encontradas em *Bombril*.

As referências feitas às artistas, como rede documental, ensina-nos que há diferentes maneiras pelas quais uma mulher, à sua maneira, pôde/pode ressignificar sua sexualidade e afetividades, desconstruir e reconstruir representações de si mesmas, experimentar liberdades, e gerir suas próprias criações, seja no campo das artes e/ou exercendo a intelectualidade em espaços outros e à sua maneira. Esta discussão teórica pode funcionar evidenciando e articulando ferramentas importantes para a (des)construção de imagens repetidas na arte e na literatura, e que são capazes de gerar reflexões para os atuais campos dos Estudos

Liberdade para mulheres brancas e solidão para mulheres negras?

A análise deste tópico teve como fonte propulsora a performance *Bombril*, porém é necessário salientar que *Bombril* e *Vem pra ser infeliz* são produções distintas da mesma autora. Ambas partem de processos criativos diferentes, construídas e apresentadas em espaço e tempo próximos e distantes. Veja que nestes duas performances de Priscila Rezende, a ideia de escala de beleza – que mostra que o topo referencial não é a mulher afrodescendente, e quando muito, atribuem a ela numerosos elementos do exótico, da malícia, do erotico, dos desejos reprimidos e dos fetiches pecaminosos.

Nessas duas performances, considero as categorias de gênero, raça, geração e classe, por meio da conceituação de Lélia Gonzalez, que ressalta que sobre a representação da mulher negra, “Vamos encontrá-la também nas duas categorias de Freitas: a trabalhadora do eito e a mucama”(1988, p.58). Desse modo, as duas obras têm demandas interseccionais idênticas que podem ser lidas como faces de uma mesma moeda.

A partir deste espectro, as análises de *Vem pra ser infeliz*, do capítulo anterior, nesta sessão, tem seus desdobramentos, por refletirem na análise *Bombril*, mostrando como mulheres negras, a depender de suas características físicas, podem ser valorizadas para uma vida afetiva e produtiva em diferentes trajetórias sociais, não apenas como objeto ou corpo reprodutivo. Em *Vem pra ser infeliz*, Rezende se apresenta de forma erotizada, gestos hipersexualizados como os discursos constroem a representação da mulata. Do outro lado, em *Bombril*, vemos o lugar da área de serviço, outra forma estigmatizada agora ocupada pela senhora cujos gestos é de quem remove as sujeiras mais pesadas e profundas.

Nesta conjuntura vinculada pela matriz construída como democracia racial, as mulatas durante o período de carnaval, eram exaltadas como deusas do asfalto, e durante o resto do ano, esta mesma a rainha do samba se transformava na cinderela, doméstica (GONZALEZ, 1988; 2020). Entretanto, Rezende, parece utilizar temas e elementos que tragam reflexão destes aspectos racistas da sociedade que apontam lugares, gestos e condições abjetas de existência para os corpos negros. Como bem frisou Gonzales, a mulher negra por muito tempo teve que se deparar “Quando nos anúncios de jornais, na seção de oferta de empregos, surgem expressões tais que “boa aparência”, “ótima aparência” etc., já se sabe seu significado: que não se apresentem candidatas negras, não serão admitidas”(2020, p.64).

As duas performances de Priscila Rezende reivindicam o direito sobre o corpo, mostrando os efeitos da objetificação dos corpos do/no feminino negro e os lugares passivos de serem ocupados por estes corpos. E para entender e combater os processos de aprisionamentos dos corpos, foi imprescindível refletir e dialogar com o legado das pensadoras negras, como a historiadora bell hooks – a pioneira a contar as histórias de luta das mulheres negras, a partir da própria experiência como ativista e estudiosa. Em *O feminismo é para todo mundo*: políticas

arrebatadoras (1995), hooks ensina-nos o que são, e para quem servem as políticas feministas. Na passagem a seguir, ela enfoca como feminismo pode ser útil para libertar os sujeitos:

Lembrando as casas da minha infância, eu vejo o quão profundamente a minha preocupação com a estética foi moldada por mulheres negras que foram disfarçando uma estética da existência, que lutam para criar uma visão de mundo de oposição para os seus filhos, trabalhando com espaço para torná-lo habitável. Deve ser lembrado mais uma vez que a capacidade de nomear algo (especialmente por escrito termos como estética, o pós-modernismo, desconstrução, etc.) não é sinônimo de criação ou propriedade da condição ou circunstância em que tais termos podem se referir. Muitas pessoas de camadas populares e negras que não conhecem a linguagem teórica acadêmica convencional estão pensando criticamente sobre a estética. A riqueza de seus pensamentos é raramente documentada nos livros (hooks, 1995, p 71).

A historiadora busca, em suas reminiscências, a relação da estética da existência e a visão de mundo que auxilia-nos a pensar e a construir sociedades mais harmônicas para si e para os outros. Neste texto, bell hooks não ignora as posições sociais e as experiências nas/das relações de opressão e dominação entre mulheres e, nelas, o silenciamento, a invisibilidade e a exclusão das mulheres negras. No entanto, nesta obra, cujo próprio título anuncia, hooks evita defender uma única tendência feminista. Ela defende um feminismo para todo mundo, especialmente, que se atente para pessoas não-binárias, mulheres de todas as classes sociais, crianças, homens de todas as etnias, jovens e adultos.

A historiadora hooks coloca em relevo que a demanda maior do(s) feminismo(s) ainda é desarticular o sexismo e o patriarcado, cujas naturezas são facilmente detectáveis, porque estão interligadas. Para a pensadora norte-americana, tanto o movimento negro como o movimento feminista, excluem os interesses das mulheres negras, evidenciando que:

Pela primeira vez na história estadunidense, mulheres negras como Mary Church Terrel, Sojourner Truth, Anna Cooper, Amanda Berry Smith e outras romperam os longos anos de silêncio e começaram a dar voz a suas experiências e a registrá-las. Enfatizaram especificamente o aspecto “feminin” de seu ser, que fez com que seu destino fosse diferente do de homens negros, um fato que se evidenciou quando homens brancos aceitaram dar aos homens negros o direito de voto enquanto deixaram todas as mulheres sem direitos. Horace Greeley e Wendell Phillips chamaram isso de “a hora dos negros”, mas na verdade o sufrágio negro referia-se ao sufrágio do homem negro. Ao apoiar o sufrágio de homens negros e ao condenar as defensoras brancas dos direitos das mulheres, homens brancos revelaram a profundidade de seu sexismo – um sexismo que era, naquele breve momento da história dos Estados Unidos, maior do que o racismo deles (2022, p.20).

A despeito desse pensamento defendido por hooks, a luta pelo sufrágio das mulheres versus dos homens negros, levou as mulheres negras a se solidarizarem e apoiarem o movimento negro, e desvelando como o sistema sexista-racista operou para os interesses dos homens negros à lógica patriarcal. A posição defendida por hooks é reconhecer as opressões independente de qual feminismo se está falando (1995, 2022). Para a pensadora, construir um feminismo para todo mundo, é preciso se apoiar em teoria(s) feminista(s) que tenha por base a compreensão da

inter-relação entre as opressões de gênero, raça e classe.

E, em concordância com hooks, defendo a importância de conhecer as artimanhas do patriarcado, do sexismo e de todos os saberes da dominação machista nas relações afetivas. Para corpos marginalizados, o conhecimento é uma chave para a subversão e pode ser mais libertadora. Para que a política feminista seja aderida por uma maioria, inspirei-me a dedicar-me a uma narrativa histórica sobre a sexualidade das mulheres no/do feminino negro. E neste sentido, as fontes a seguir trazem memórias e histórias que se cruzam com *Bombril*, e podem ser lidas/ativadas como experimentos, e aparelhamento de lutas para responder questões, como a colocada pela pesquisadora da arte feminista, Linda Nochlin, “Por que não houve grandes mulheres artistas?” (1971).

Nesta tendência, questiono “Por que não houve grandes mulheres negras artistas?”, e por que quando pensamos em liberdades dos/nos papéis gendrados para mulheres brancas, não demandamos as mesmas políticas para as mulheres negras? Estes, entre outros questionamentos que elaborei neste capítulo, são frutos e veículos das pesquisas bibliográficas para este tópico, e que me nutriram e me inspiraram, pois em sua maioria, já permeiam as narrativas e discursos de resistências e empoderamentos feministas. Para entender este grupo de fontes como um ato político e social, basta reconhecer que as apreensões de conhecimento de uma tem algo a contribuir para o seu grupo. Como salienta bell hooks:

Quando nossas experiências vividas da teorização estão fundamentalmente ligadas a processos de autorrecuperação, de libertação coletiva, não existe brecha entre a teoria e a prática. Com efeito, o que esta experiência mais evidência é o elo entre as duas – um processo que, em última análise, é recíproco, onde uma capacita a outra (hooks, 2013, p 85-86).

Entendo que para o exercício de certos comandos de poder, seja fundamental o(s) saber(es), conhecer os mecanismos e os discursos que incidem sobre o próprio corpo do sujeito. Em meu percurso pessoal como pesquisadora no/do feminino negro, as fontes a seguir, dialogaram com *Bombril* fizeram todo o sentido para a minha apreensão sobre o tema. Exatamente, pela potência que é conhecer nossos próprios processos de subjetivação, e especificamente, (de)codificar as interdições sobre os nossos corpos e (re)codificar os modos de operação deste(s) poder(es) que incidem sobre nós.

Para a escritora lésbica Alice Walker, afro norte-americana, que é uma das precursoras na discussão do conceito de interseccionalidade, além de símbolo de ativismo pelos direitos dos/as negros/as, a experiência de Walker foi oportuna para que eu também analisasse as nuances que se assemelham no caso das mulheres negras no Brasil e a sua relação com a vida artística e criativa. A poeta Walker, em seu livro *Em busca do jardim de nossas mães*¹⁰⁶, parte da sua própria experiência e da investigação da experiência das suas antepassadas de primeiro grau,

¹⁰⁶Traduzido por Letícia Cobra Lima. Disponível em: <http://goo.gl/sNiRT4> Acesso em dezembro de 2019.

para compreender sobre o que significava ser artista negra no tempo de sua avó. E para trazer um percurso histórico, ela perguntou “o que dizer de uma escrava que não possuía nem a si mesma?”

Alice Walker, instigada pelo estudo e obra literária da escritora inglesa Virgínia Woolf, em suas palavras, refletiu que,

Virgínia Woolf, em seu livro *Um quarto só para si*, escreveu que para uma mulher escrever ficção ela deve ter duas coisas, com certeza: um quarto só para si (com chave e fechadura) e dinheiro suficiente para se sustentar. (...). Virgínia Woolf continua – não falando, obviamente, de nossa Phillis **Wheatley** – que “qualquer mulher nascida com um grande dom no século XVI [insira “século XVIII”, insira “mulher negra”, insira “nascida ou feita escrava”] certamente teria ficado louca, atirado em si mesma ou terminado seus dias em uma cabana isolada de um vilarejo, metade bruxa, metade feiticeira [insira “Santa”], temida e zombada. Pois não é necessária muita habilidade ou psicologia para se ter certeza que uma menina altamente talentosa que tivesse tentado usar seu dom para a poesia teria sido tão frustrada e prejudicada por seus instintos contrários [adicione “correntes, armas, a chibata, a posse de outra pessoa sobre seu corpo, submissão a uma religião estranha”], que ela seguramente perderia sua saúde e sanidade (2019, p.05. grifo meu).

Nesta citação acima, Walker endossa o pensamento de Virginia Woolf, que igualmente inspirou e ancorou as discussões sobre mulheres artistas e intelectuais não-negras, mas que são fundamentais para pensar as experiências artísticas de mulheres negras, em cuja vertente liderada pela escritora Woolf, também se liga aos temas de sexualidades e afetivas das mulheres africanas escravizadas e afrodescendentes. Nota-se que Alice Walker acrescenta palavras-chave dentro de parênteses, grifos analíticos ao enunciado de Virgínia Woolf¹⁰⁷, para decodificar que, se para uma escritora branca, europeia, dotada de influências intelectuais e financeiras, ainda não se atingia as boas condições de produção artística/intelectual por causa do gênero, imagine para uma mulher escravizada e sua descendência.

A este enunciado de Alice Walker, acresci “grifo meu”, para localizar o leitor na referência que Walker faz à autora Phillis Wheatley (1753-1784), cuja trajetória de vida e artística demonstra os processos de desumanização físicas e intelectuais aos quais resistiu. Não é à toa que Priscila Rezende, em *Bombril*, grifa em seu dispositivo performático, as analogias às mulheres negras escravizadas no século XVIII. Como revelou Rezende, em uma conversa entre artistas egressas da Escola Guignard, em 28 de julho de 2021, transmitida pela plataforma youtube, em que afirma que propositalmente utiliza os elementos como “vestimentas de mulheres escravizadas”, “sentada no chão”, “sabão de coco”, “lavar”, para pensar como as

¹⁰⁷ Virgínia Woolf, que evidenciou aqui, passa por sua biografia, como filha do historiador e editor Sir Leslie Stephen, ela se casou com Leonard Woolf, um escritor e dono da editora que publicou todos os livros da autora. Virgínia Woolf teve contato com a literatura muito cedo – e de maneira muito intensa, leu tudo que pôde e conviveu com diversos nomes da literatura de sua época, uma facilidade que teve, mas que mesmo assim a fazia questionar as condições de outras mulheres. Ao transpondo a experiência de Virgínia Woolf, num diálogo com Carolina Maria de Jesus, vamos observar que para os padrões da literatura e a representação desejada de mulher, se Carolina fosse branca, ou melhor ainda, fosse homem branco, facilmente seria um dos maiores nomes da nossa literatura brasileira.

características físicas funcionam para manter pessoas negras em desigualdades sociais, com por exemplo, terem pouco ou nenhum acesso a uma educação de qualidade, alimentação, saúde e arte (REZENDE, 2021).

Neste sentido, a trajetória da poeta Phillis Wheatley auxiliou neste processo de historicização das experiências do/no feminino negro ao longo da história. Ainda criança, com apenas oito anos de idade, Phillis Wheatley foi adquirida como propriedade da família do mercador/comerciante John Wheatley, da cidade Boston, nos Estados Unidos, que a comprou junto com outros escravos. Ela foi batizada com o mesmo nome do navio negreiro que a levou da África Ocidental para o Norte da América, em 1753. Posteriormente, recebeu o sobrenome da família Wheatley e toda a sua biografia é contada a partir de uma longa disputa judicial que seus donatários tiveram que travar para que ela pudesse se tornar a primeira poeta negra.

A escritora Alice Walker apresenta a história da poeta negra Phillis para estabelecer um diálogo com a condição da poeta escrava e com o pensamento da escritora inglesa Virginia Woolf. para apresentar os aspectos que distanciam o pensamento destes artistas e verificar como se deram suas condições de produção em uma sociedade escravocrata. A poeta Phillis Wheatley influenciou as narrativas autobiográficas de muitos escravos contemporâneos a ela. Inspirou canções folclóricas estadunidenses e sua escrita foi capaz de influenciar os ensaios abolicionistas da sua época. Foi considerada a raiz de três grandes movimentos intelectuais - a tradição poética afro-americanas, da literatura negra e de toda tradição da literatura feita por mulheres língua inglesa (Varikas, 2014, p. 01-02).

Ela se tornou uma das maiores referências para quase todas as escritoras contemporâneas negras e não negras (Varikas, 2014, p. 5). Nas palavras da pesquisadora de Teoria Política Eleni Varikas, foi o “(...) que relato das Luzes poderia dar conta dos feitos dessa criança ‘prodígio’, sem ocultar a violenta desumanização que marcou sua elevação ao patamar de humanidade pensante?” (VARIKAS, 2014, p. 01-02). Phillis, que possuía idade dos filhos do casal, pode compartilhar com eles hábitos que deram a ela condições de aprender com as crianças do casal Wheatley, a ler, a escrever, e segundo é relatada na história escrita por Varikas, a pequena escritora “(...) com 12 anos, tinha escrito seu primeiro poema (...)” (2014, p.02).

A biografia de Phillis conta como ela foi influenciada e estimulada pelos seus donatários, e por isso ela podia fazer coisas incomuns para as mulheres da sua época, sobretudo, mulheres escravas, como ler a Bíblia em latim. Phillis também desenvolveu o gosto por obras clássicas gregas, como pode comprovar suas leituras de Homero, Ovídio, Virgílio Pope, entre outros. Foram desses diálogos que alguns dos escritos de Phillis confrontavam, como as interpretações racistas que subjogavam os africanos como demonizados e culturalmente inferiores. Para a pesquisadora, a história da poeta afro-americana demonstra que ela:

Carregava em seus ombros a responsabilidade de ‘provar’ diante dos mais eminentes representantes da cultura – e dos europeus que acompanhavam o

caso com interesse acalorado – a racionalidade dos negros e sua capacidade de aceder à escrita literária. Na realidade, o que estava em jogo nessa audiência não era a autenticação de um manuscrito, mas a autenticação da humanidade plena de todo o povo negro e, por isso mesmo, a legitimidade da abolição da escravidão. Porque, como disse Robert Nickol em 1788, nunca se ouviu falar de um orangotango que tivesse composto uma ode. O atestado do júri confirmou ‘ao mundo’ que os poemas haviam sido de fato escritos por ‘uma negra’ que, pouco tempo antes, ainda era uma ‘bárbara sem cultura’ vinda da África. Wheatley tornou-se, assim, a primeira pessoa de origem africana a publicar um livro, e a primeira poetisa negra norte-americana (Varikas, 2014, p. 3).

Phillis, aos dezenove anos, protagonizou um julgamento em Boston, com 18 examinadores da colônia de Massachusetts, eram eles, eclesiásticos, teólogos, políticos, poetas, entre outros. Com a demanda de atestar a autoria dos seus poemas, que foram alegados de não ser de uma mulher escrava. Claro que não poderiam aceitar facilmente, pois, a teia de discursos dos debates iluministas em pauta no século XVIII, da diferenciação das raças que infernizava e desumanizava os africanos, como o discurso religioso, médico, higienistas e das Ciências Sociais. Para além do imaginário social da época, os examinadores estudiosos do caso de Phillis, questionavam: “seria uma jovem africana capaz de produzir poemas no mesmo nível dos grandes nomes da tradição poética?”, ou seja, eles partiam da prerrogativa de que se tratar de um sujeito com capacidades artísticas e intelectuais bem reduzidas.

Contrariando todos esses discursos cientificistas sobre raça, Phillis, escreveu e publicou o seu primeiro livro no ano 1773, em Londres, com recursos de uma condessa abolicionista, que lhe garantiu os custos, dando-lhe também uma projeção internacional, passado a ser referência mundial para muitos escritores e escritoras. A versão norte-americana da sua obra só consegue ser lançada em 1788 (Varikas, 2014). De acordo com a pesquisadora Varikas, a obra de Phillis não foi poupada de críticas negativas ao longo dos séculos, tanto por parte de pensadores brancos, quanto por escritores negros – que questionaram a indiferença da poeta em não retratar em seus escritos, da opressão vivida por ela enquanto escrava, ou sobre as alegações de que:

Já em seus dias, o estadista Thomas Jefferson foi incisivo em sua crítica aos poemas de Wheatley, os quais via como derivativos do ponto de vista estético, fruto da religiosidade negra e sem qualidade artística alguma. Ao longo do século XX, escritores negros como James W. Johnson e Richard Wright a condenaram por não ter tematizado de forma mais incisiva a situação opressora em que viviam os negros. Críticos da geração dos anos 1960 e 1970, no embalo do Civil Rights Movement e Black Power Movement, também não se impressionaram com seus versos. Eleanor Smith, por exemplo, ecoando Wright, Johnson e tantos outros antes dela, afirma que Wheatley, por ter passado toda a sua vida entre pessoas brancas, sempre abraçou uma ideologia eurocêntrica (SANTOS, 2018, p.86).

As questões e críticas sobre a obra de Phillis são debates recorrentes sobre como vidas negras são vividas, mas o que Alice Walker ancora em sua reflexão é a condição das mulheres não serem as mesmas. E vidas negras não são também iguais, no entanto, a diferença de se pensar a existência de uma mulher branca e uma negra escravizada, no século XVIII, é evidente que o caso surpreendente de Phillis, é a regra mais geral para a época e a exceção que justifica a

regra adotada para uma considerada raça africana no feminino. As escravizadas, contemporâneas de Phillis, em sua maioria, estavam mais sobrecarregadas pelo trabalho, sob coerções diversas e violentas, não tiveram tempo e condições para alimentar seu espírito criativo. O que não significa que elas não tenham se aventurado em produzir arte de alguma maneira.

Em seu livro “Aventura de contar-se”, a historiadora Margareth Rago, lembra-nos que os costumes e leis responsáveis pela constituição do feminino, de famílias nucleares patriarcais, realmente poderia impedir que as mulheres tivessem uma vida toda sua, com tempo e um teto todo seu para suas criações e narrativas (RAGO, 2013, p. 33). A este respeito, Margareth Rago ressalta que:

Na produção dos monstros masculinos e femininos de um mundo obcecado pela higiene, pela beleza e pela normalidade, são principalmente as mulheres que pecam por excesso sexual, em especial as índias, as negras e as prostitutas. Estas são consideradas mais atrasadas do que as “mulheres castas”, que também são vistas como inferiores em relação aos homens pobres, por sua vez, mais incapazes do que os proprietários brancos: as hierarquias de classe, gênero e etnia se constroem e se repõem (2008 s/p).

Ou seja, a tradição que se organiza a partir de um imaginário social construído e cria a identificação entre os/as negros/as, especialmente, as mulheres à inferioridade intelectual e uma alta carga de sexualidade. E, neste sentido, penso que questionamentos semelhantes possam ser feitos quando estamos falando de mulheres artistas afro-brasileiras. Como ser artista, cujo corpo, os lugares e as ações são demarcados ao prazer, ao cuidado e ao poder do outro? *Bombril* aponta para refletir sobre os modos de produções artísticas e intelectuais ao assinar a obra como autobiográfica.

Estes mitos criados pelos desejos coloniais e imperialistas, igualmente ressoam na epígrafe de Alice Walker, citada acima, e que sugere o enfoque reflexivo deste tópico a partir da performance e relatos de Priscila Rezende, para destacarmos os processos pelos quais mulheres negras artistas e intelectuais enfrentam dificuldades para exercerem seus ofícios. *Bombril* destaca como as afrodescendentes são marcadas por inúmeros estereótipos físicos, de gênero e de raça – também no caso peculiar das brasileiras. Em que não muito raro, encontra-se em anúncios de empregos, por exemplo, a exigência de uma candidata com “boa aparência”. Caso já questionado por ter levado muitas mulheres a optarem por uma do cabelo alisado. Além das aparências, é tão importante quanto – estão outras questões, que eu acredito que interferem não só na divisão do trabalho, quanto reflete também nos processos que marcam a longa ausência das mulheres negras nas artes.

Essa “insubmissão mental” atribuída a muitos afrodescendentes em vários períodos da história, no continente americano, conforme bell hooks, tem suas raízes na própria divisão sexual. Diz hooks,

A socialização sexista inicial que ensina as negras e na verdade a maioria das mulheres é que o trabalho mental tem de ser sempre secundário aos afazeres domésticos, ao cuidado dos filhos ou a um monte de outras atividades servis e tornou difícil para elas fazer do trabalho intelectual uma prioridade essencial mesmo quando suas circunstâncias sociais ofereciam de fato recompensas por essa atividade (hooks, 2005, s/p).

Tanto bell hooks, como Alice Walker, Lélia Gonzalez, Neuza Nascimento e Joice Bertz mostram-nos que os estereótipos corpóreos herdados da cultura colonial povoam a mentalidade e afetam profundamente a condição no/do feminino afrodescendente. Um dos equívocos nos discursos de submissão às trajetórias das afro-brasileiras se esconde na ideia de que mulheres negras têm lugares marcados, e que não desejariam ter um quarto para si – uma vida livre, criativa, produtiva, e viver só para si. Neste diálogo evidenciou-se, sobretudo, a liberdade de existir que foi dada à (ou conquistada pela) ex-escrava Phillis Wheatley. Alguns traços biográficos da trajetória constituem uma contestação aos discursos de desumanização da incapacidade mental dos/as afro-descendentes e que respondem de imediato de que existiram grandes escritoras negras escravizadas.

E que no caso de Phillis Wheatley, a história pode testemunhar através dos documentos e fontes oficializadas, que o mundo pode certificar que uma das grandes influências nas artes escritas tenha sido uma mulher negra. Rosana Paulino (2016), artista e pesquisadora afro-brasileira, vem tratando dos temas, e ressalta o que fracionou a presença de artistas afrodescendentes no campo da arte brasileira, foi afastar os/as negros/as da escola. Em contrapartida, atualmente os artistas estão acessando e produzindo mais arte por meio de suas produções escolares, acadêmicas e científicas (PAULINO, 2016), como é o caso de Priscila Rezende, e que têm suas atuações como produtoras de arte e de conhecimentos retratando o sujeito negro e os entraves entorno de si.

As condições de produção artísticas e intelectuais apontadas por estas pensadoras, são desveladas pela artista brasileira Priscila Rezende, cuja a vivência de mulher negra está representado na memória social representada em suas performances, e em *Bombril* apresenta diversos desses estigmas depreciativos construídos historicamente e compartilhados e impostos na cultura, e que historicamente marcam os corpos, os afetos e restringem este corpo aos afazeres em âmbitos domésticos. O mesmo corpo inserido, posicionado e ativado a partir dos discursos patriarcais, machistas, racistas, classistas e disciplinadores. Esteja este corpo desnudo ou com vestimentas ou indumentária que indique sua ancestralidade, ele sofrerá apontamentos por possuir uma história de lugares demarcados, espaços e esfera onde onde podem frequentar, transitar ou se instalar.

As duas performances citadas da artista Rezende, trazem este olhar agudo sobre o que não mudou, portanto a real situação de que a maioria das mulheres negras são privadas de alcançar a emancipação intelectual e financeira, melhor dizendo ter uma melhor qualidade de vida, tendo como comandos sociais empregos de lavar, passar, cozinhar. Dentro e fora da cena

Bombril, a artista brasileira salienta a travessia de (re)criação de ser uma artista negra na sociedade atual. A este respeito, observo que, ao verificar na performance e na seleção da bibliografia citada neste tópico, há predominância de um modelo analítico que enfoca mais as questões ligadas à raça, deixando para segundo plano, transmitir como detectar práticas e os discursos belicistas das relações de gênero, raça, classe e etária.

Como se pode ver neste trabalho, por meio da concepção foucaultiana e dos estudos de gênero e feministas, quando o tema é sexualidade, nenhum corpo no/do feminino tem liberdade e autonomia sem a vigilância compulsória sexista. Como debatido nos capítulos anteriores, quando se fala em sociedades marcadas fortemente pelo racismo, como no Brasil percebe-se há diferentes maneiras desta sociedade intermediar as relações racistas entre os sujeitos. O racismo à brasileira está impregnado nas estruturas socioculturais em todas as esferas, tornando-se o terror a ser enfrentado pelos corpos negros, cujas atuações e produções constuma ser considerada pelo imaginário social como menos importantes, inferiores, vulneráveis, de baixo valor, corriqueiro. Em termos de sociedade brasileira, a artista Priscila Rezende mostra, através do seu trabalho artístico, a desnaturalização do olhar sobre o processo de exclusão e invisibilização da mulher negra de espaços como o da arte e da vida intelectual.

O pensamento de Alice Walker que amplia-nos o olhar historiográfico acerca das experiências comuns às mulheres brancas e negras, de tempo e contexto diferentes, e como estas análises, trazem pontos em comum às mesmas estruturas dos discursos hegemônicos e racistas que marcaram trajetórias de compositoras e artistas. A história de Phillis trazida à cena por Walker é exemplar e inspiradora para as artes de modo geral e para as produções afrodescendentes. O pensamento ideológico contido na obra *Um teto todo seu* (1929), da escritora inglesa, Virginia Woolf, além de um bom exemplo, de insubmissão a diversos ditos e forças patriarcais e discursos racistas brasileiros. Considerando o consenso entre os feminismos que, uma das chaves para o trabalho intelectual, artístico e público de uma mulher, já dizia Virgínia Woolf, é a liberdade. Em seu ensaio *Um teto todo seu*, Woolf foi original em evidenciar que "Uma mulher deve ter dinheiro e um teto todo seu se ela quiser escrever ficção" (1985.p. 10).

Este ensaio de Woolf, tornou-se um clássico da literatura feminista, por tratar de um lugar metafórico "um quarto só para si" – enfatizando tanto uma emancipação feminina, quanto um espaço material, físico, o quarto só para si, dentro de uma sociedade dominada pelo patriarcado. Walker enfoca que os propósitos artísticos e intelectuais estavam fora do alcance de uma mulher africana e afrodescendente, tanto pela questão de gênero, quanto de raça e classe (ou condição civil, no caso das escravizadas). Para a poeta Walker,

Quando imploramos por compreensão, nosso caráter foi distorcido; já pedimos que simplesmente se importassem e recebemos clamores inspiracionais vazios, e depois empurradas para o canto mais distante possível. Quando pedimos por amor, recebemos crianças. Em suma, até nossos dons mais simples, nossos

trabalhos de fidelidade e amor, foram enfiados em nossas goelas. Ser uma artista e uma mulher negra, até hoje, rebaixa nosso status em muitos âmbitos, ao invés de elevá-lo: ainda assim, artistas seremos (WALKER, 1972. p.04).

Todavia, Alice Walker e numerosos feminismos concordam com Virginia Woolf, que a liberdade em “Um quarto para si” seja uma das coisas mais imprescindíveis para as mulheres produtoras de conhecimento e arte para compor-se e exercer sua criatividade. A presença de mulheres não-negras na literatura foi marcada por preconceitos de gênero, como ressalta Margareth Rago nesta passagem:

Pesquisas atuais revelam, aliás, as inúmeras estratégias a que recorriam as escritoras para colocarem-se no papel [de inscrever-se], a exemplo de George Sand, Júlia Lopes de Almeida, ou Virgínia Woolf, que abordou veementemente a questão em ‘um teto todo seu’ (1929). (RAGO, 2013, p. 32).

Sobre as estratégias que as escritoras negras recorriam para escreverem suas histórias, por exemplo, não foram apontadas por Rago em seu estudo, o que mostra que há um grande abismo na história das mulheres negras na literatura brasileira, e em toda a América. Mas, o que não é possível negar é que autoras negras existiram e resistiram. Entretanto, o panorama de que tanto para Virginia Woolf, quanto para as suas contemporâneas mulheres brancas, muitas vezes com posses, as mulheres, negras e também muitas outras, de muitas estratégias para a “Aventura de Contar-se”. Mais uma vez, recorro a Walker que nos adverte,

(...) Ainda assim, gênios de alguma natureza devem ter existido entre as mulheres como existiram entre a classe trabalhadora. [Mude isto para "escravos" e "mulheres e filhas de meeiros."] De tempos em tempos, uma Emily Brontë ou um Robert Burns [mude isto para "uma Zora Hurston ou um Richard Wright"] emerge e prova sua existência. Mas, certamente, isto nunca foi registrado em papel. Quando, entretanto, alguém lê sobre uma bruxa sendo julgada, ou uma mulher possuída por demônios [ou "Santidade"], sobre mulheres sábias vendendo ervas [nossas curandeiras], ou mesmo sobre um homem notável que tinha uma mãe, então eu penso que estamos na pista de uma escritora perdida, uma poetisa suprimida, uma muda e inglória Jane Austen... Certamente, eu ousaria a conjecturar que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem jamais cantá-los, amiúde era uma mulher... (1972, p. 3, 5. grifo nosso).

O que Alice Walker pontua, e o que interessa explorar, é que no campo da criação, como na literatura e outras intelectualidades, as mulheres negras e não-negras estiveram por muito tempo ausentes, e as negras – especialmente – foram desumanizadas – não estiveram livres para exercerem suas práticas artísticas e não eram consideradas suficientemente humanas para serem dignas de serem amadas. Como podemos imaginar, as mulheres negras cativas tiveram uma dupla jornada, a busca pela emancipação e pela liberdade. Outro fator importante, é defendido no pensamento de Virginia Woolf, ter uma renda mensal é uma condição necessária para a vida de um/a escritor/a, nas palavras, em suas palavras:

Um gênio como o de Shakespeare não nasce entre pessoas trabalhadoras, sem

instrução e humildes. Não nasceu na Inglaterra entre os saxões e os bretões. Não nasce hoje nas classes operárias. Como então poderia ter nascido entre mulheres, cujo trabalho começava, de acordo com o professor Trevelyan, quase antes de largarem as bonecas, que eram forçadas a ele por seus pais e presas a ele por todo o poder da lei e dos costumes? Não obstante, alguma espécie de talento deve ter existido entre as mulheres, como deve ter existido entre as classes operárias. (WOOLF, 1985, p. 64 *Apud* MORAIS, 2013).

Neste aspecto, fatalmente, a localização social em relação à condição material necessária para financiar uma vida intelectual seria algo quase irreal para uma escravizada, e consequentemente, muito difícil para os seus descendentes. Ao estudar a situação da produção artística feminina na Inglaterra, nas primeiras duas décadas do século XX, Woolf não descartou que existia talento entre os atores sociais como os trabalhadores, “sem instrução”, “humildes” e “mulheres”. Ao contrário, ela considerou que as condições socioculturais era o que os distanciava de se dedicar a uma produção artística, e ter sua obra reconhecida como a de grandes criadores. Woolf traz uma outra questão imprescindível para essa discussão, uma escritora precisa ter um quarto onde possa soltar a imaginação.

Virginia Woolf é uma das precursoras na discussão sobre os vários impedimentos sociais para uma mulher tornar-se uma escritora, revelando que, alguns benefícios e recursos materiais não são suficientes para a liberdade que necessita a vida de escritora. Para Woolf era fundamental que as mulheres pudessem se sustentar economicamente e, consequentemente, pudessem dedicar algumas horas do seu dia à escrita. E neste mesmo aspecto, o que Walker diz é que

Quando pedimos por amor, recebemos crianças. Em suma, até nossos dons mais simples, nossos trabalhos de fidelidade e amor, foram enfiados em nossas goelas. Ser uma artista e uma mulher negra, até hoje, rebaixa nosso status em muitos âmbitos, ao invés de elevá-lo: ainda assim, artistas seremos (WALKER, 2019, 04).

Primeiro ato: Carolina: uma escrita negra emerge não no seu quarto, mas no despejo do Brasil

As necessidades simbólicas nas análises de Woolf, e nos apontamentos de Walker, levaram-me a também questionar: “O que dizer da trajetória de uma escritora negra brasileira?” E nesta trilha, não poderia deixar de refletir sobre alguns aspectos da vida intelectual e de produção artística da trajetória da escritora brasileira Carolina Maria de Jesus (1914-1977)¹⁰⁸. Os sistemas patriarcais e racistas têm sido uma barreira para as mulheres de diferentes épocas, lugares, etnias e classes sociais para exercerem alguns papéis, como o da arte, do saber e da intelectualidade. O que Carolina Maria de Jesus e Virginia Woolf têm em comum?

Podemos refletir sobre o enfrentamento de uma localização inferiorizada e oprimida se pensada do ponto de vista do gênero, de modo particular, que coincidem com uma gama de RS

¹⁰⁸ Autora de *Quarto de Despejo* (1960), e mesmo em outras obras publicadas como o *Diário de Bitita* (1982), *Pedaços da Fome* (1963), *Casa de Alvenaria* (1961) e *Provérbios* (1963).

que não foram nem exclusivas e nem hegemônicas para ambas. Elas se fizeram escritoras enfrentando dificuldades impostas às mulheres, cada uma em seu tempo. No caso da escritora afro-brasileira Carolina Maria de Jesus (1914-1977), as diferenças sociais, culturais e de raça e de gênero são mais dramáticas.

Em seus próprios relatos biográficos, a mineira Carolina Maria de Jesus passou muito tempo da sua vida como catadora de papel, e buscando ter um “teto” para viver com os filhos. De ex-moradora de rua a favelada, a obra de Carolina Maria de Jesus por si só responde sobre as suas condições de produção, de como se tornou uma escritora dentro de um cotidiano de extrema pobreza, de violências e de fome (CASTRO; MACHADO, 2007, p. 108). Há mais de 70 anos do lançamento da primeira obra de Carolina Maria de Jesus, o seu cotidiano e como se tornou uma escritora é o que mais tematiza os efeitos de seu discurso na atualidade.

Na forma de diário, Carolina Maria de Jesus registrou o seu dia-a-dia de mulher negra e pobre, e em cinco mil páginas manuscritas, a sua obra se constitui de textos de gênero híbrido, romances, poemas, peças de teatro, contos, crônicas, canções, entre outros (CASTRO; MACHADO, 2007, p. 108). Em uma dessas passagens, Carolina Maria diz:

Não digam que fui rebotalho, que vivi à margem da vida. Digam que eu procurava trabalho, mas fui sempre preterida. Digam ao povo brasileiro que meu sonho era ser escritora, mas eu não tinha dinheiro para pagar uma editora. (JESUS, 1983).

A obra de Carolina Maria de Jesus, considerada um marco da literatura brasileira, da literatura feminina brasileira e da literatura feminina escrita por mulheres negras no Brasil, pode ser considerada um documentário de “escrivência”. Carolina de Jesus retratou em sua literatura diversos aspectos das famílias afro-brasileiras que vivem nas periferias brasileiras de um passado próximo, e que reflete na sociedade de hoje. Compor o grupo da população que estão interditados de poder social, mas que enfrentam as desigualdades em disputas cotidianas em relação aos serviços básicos da sociedade, como por exemplo, ter o acesso à saúde, educação de qualidade e moradia. Nas palavras dela:

Eu notava que os pretos não sabiam ler. Nunca vi um livro nas mãos de um negro. Os negros não serviam no exército porque não eram registrados, não eram sorteados. Eles diziam: -É orgulho. Só os brancos são considerados brasileiros. Ninguém na minha família tinha registro. Não era necessário o atestado de óbito para sepultar os mortos (JESUS, 2017, p. 123).

O privilégio econômico, político, ideológico e sociocultural está imbricado com a condição para aqueles que possuem casa no país. E as estatísticas não nos deixam mentir, a Síntese de Indicadores Sociais revela que mais da metade da população brasileira ainda se encontra em condições de vida muito precárias, sem acesso a água, esgoto e coleta de lixo (IBGE, 2017). Sobre a similaridade dessas condições precárias, como bem explica bell hooks:

O lugar natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes formas de policiamento que vão desde os feitores, capitães do mato, capangas, etc., até a polícia formalmente constituída. Desde a casa grande e do sobrado até os belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido o mesmo. Já o lugar natural no negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos “habitacionais” (...) dos dias de hoje, o critério tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço (hooks, 2005, p. 15).

Assim como hooks situa os lugares naturalizados para a população negra, Carolina Maria de Jesus Carolina sabia exatamente o que era ser uma mulher negra e o que isso significava. Nas palavras da arquiteta e urbanista, Joice Berth, “O conservadorismo não quer que a gente esteja na rua. A pessoa negra foi jogada nas bordas da cidade. A predominância do espaço urbano precário é composta de negro, e o miolo que é totalmente privilegiado só tem branco (BERTH apud GONÇALVES, 2019)”. Carolina foi um exemplo de quem teve que se dedicar a construir com suas próprias mãos a sua pequena moradia, na favela do Canindé.

Em sua obra mais celebrada, *Quarto de despejo*, cujo título por si já anuncia que ao quarto de despejo destina-se a tudo que é tabu, que não tem valor ou precisa ser escondido, que é indesejado, ela diz:

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludo, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (JESUS, 1960, p. 37).

Carolina de Jesus registrou que enfrentou diariamente o racismo à brasileira, que não só dificulta que a população negra e pobre possa se dedicar ao labor artístico e intelectual, como fomenta que a negritude ocupe sempre os mesmos lugares. Sua produção foi silenciada pelo contexto nacional, e somente na década de 1990, sua obra começou a ser redescoberta, por meio de estudos acadêmicos. No entanto, no Brasil, ainda está no topo da agenda feminista a busca por reconhecimento e valorização de escritoras negras. A escritora mesmo tendo alcançado um póstumo reconhecimento da sua obra que hoje é notável mundialmente, a autora passou por uma exclusão social e cultural, que não escapou de estar presente em sua obra, como se confirma na passagem a seguir:

Escrevo a miséria e a vida infausta dos favelados. Eu era revoltada, não acreditava em ninguém. Odiava os políticos e os patrões, porque o meu sonho era escrever e o pobre não pode ter ideal nobre. Eu sabia que ia angariar inimigos, porque ninguém está habituado a esse tipo de literatura. Seja o que Deus quiser. Eu escrevi a realidade.

Aqui nos serve a trajetória de Carolina Maria de Jesus, que contestou a solidão da mulher negra de modo não tão inusual para uma mulher. Ela disse “Não casei e não estou descontente. Os que preferiam me eram soezes e as condições que eles me impunham eram horríveis” (1963,

p.14). Ao acessar suas reminiscências, a autora costuma evidenciar a sua habilidade na criação de planos imaginários de liberdade individual, como nesse trecho:

Triste glória que não me deixa ter vontade própria. Quero ser eu. Fizeram-me desviar de tudo que pretendia quando morava na favela e ansiava deixar o barraco. O que sou agora? Um boneco explorado e me recuso a isso (JESUS, 1996, p. 27).

Esta passagem de Jesus reacende novamente o tema da solidão, porém com a criticidade que ela demonstra em avaliar a trajetória do que é ser uma escritora/artista preta e pobre. Carolina Maria de Jesus entendeu que como não podia garantir um companheiro que a compreendesse, o casamento poderia colocá-la numa posição submissa aos homens. Nesse sentido, a escritora não se poupou em assumir ser testemunha ocular de agressões físicas, verbais e emocionais que suas vizinhas sofriam pelos próprios maridos. Como diz neste anunciado:

As mulheres que eu vejo passar vão nas igrejas buscar pães para os filhos. Que o Frei Luiz lhes dá, enquanto os esposos permanecem debaixo das cobertas. Uns porque não encontraram emprego. Outros porque estão doentes. Outros porque embriagam-se” (JESUS, 2006: 34).

Ela conta que teve alguns relacionamentos durante a sua vida, e teve três filhos, cada um de relacionamento distinto. Em outra passagem, ela registrou: “Um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal” (JESUS, 2006: 35). Esta percepção da escritora brasileira fornece-nos pistas para entender, em suas devidas proporções, que os discursos e pensamentos que conduziram o estar no mundo das mulheres negras até os dias de hoje, não são mais viáveis.

Carolina Maria de Jesus mostrou como um simples gesto de atenção e observação pode trazer à tona signos, sentidos para uma mulher identificar e decodificar os efeitos sutis dos enlances patriarcais e racistas. E mais do que isso, ela enfoca o desejo de liberdade de uma mulher artista, escritora, demonstrando-nos como um contraponto de que a mulher negra também almeja e pode exercer sua intelectualidade à sua maneira.

Entendo que *Um teto para si*, de Virgínia Woolf, e *Um quarto de despejo*, da Carolina Maria de Jesus, obras marcadas por culturas distintas de suas autoras, e a travessia com que cada uma delas se inscreveu na literatura feminina. Juntas fornecem ao âmbito artístico como um todo – através de suas respectivas obras – elementos para as atuais reflexões acerca da emancipação e autonomia para as mulheres artistas.

Em conexão com este caminho trilhado pelas escritoras, a performance *Bombril* conta a história de uma sexualidade da/na mulher afro-brasileira, e conseqüentemente, refletir sobre uma representação social que tem suas singularidades no contexto em que (sobre)vivem, e sobretudo, colocar em debate o papel que estas mulheres assumem nesta sociedade. Uma das evidências de (in)submissão da/na autoria da obra, uma vez que a artista Priscila Rezende é a (co)criadora da

sua própria história, que ela tem escrito a partir das artes plásticas e performáticas.

E novamente, as performances *Bombril* e *Vem pra ser infeliz* somadas aos relatos autobiográficos da autora Priscila Rezende apontam, entre outras coisas, para algumas das estratégias que ela enfrentou para se (a)firmar como mulher, negra, artista, no âmbito cultural, social, da criação artística, do conhecimento, do político. Em comum, estas artistas e pensadoras lutam pelo direito de serem escritoras e de estarem no mundo como mulheres, porque qualquer condição de liberdade é significativa para colocar em risco o sistema de gendrado que opera nas escolhas das mulheres.

Segundo Ato: desconstruindo representações – inventando liberdades

Bombril coloca em praça pública a imagem de uma jovem negra, concentrada em limpar, lavar, deixar brilhando todos os utensílios espalhados ao seu redor. O palco escolhido pela artista foi o chão da praça, notoriamente visto um espaço como abaixo, subalterno, pelos seus aspectos de impurezas e insalubridades. A ação performática é desenvolvida através da postura de uma mulher negra em seus afazeres domésticos, que retrata uma condição de inferiorização que, centralizadamente marca e perpassa o âmbito público, o privado e o da intimidade.

A performer Priscila Rezende – através da sua criação performática analisada aqui – nos apresenta diversos prismas e jeitos de como discutir sobre o corpo que é vulnerável, sem representá-lo como indefeso. O mesmo corpo que recebe representações depreciativas, estereotipadas é o mesmo corpo que cria condições de existência, desenvolve habilidades de dribla representações e imposições sociais à sua maneira. *Bombril* espelha a trajetória de mulheres negras, que, muitas vezes, são submetidas devido à sua estética, aos espaços e atividades subalternizadas.

A vestimenta simples que Rezende usa nesta performance se assemelha às vestes das mulheres negras escravizadas no Brasil e igualmente aponta corpos, lugares e afetos. E neste segundo ato, a intenção foi explorar além dos códigos relativos à sexualidade, discursos que se referem às afetividades, às transferências e às adequações das representações sociais demonstradas nas fontes selecionadas para este diálogo: um breve estudo de caso “Caetana diz não”; um verso da canção da brasileira Sarah Roston, e um trecho de uma entrevista da educadora e performer brasileira Renata Felinto, que têm muito a nos ensinar. Este conjunto de fontes foi usado para fundamentar esta tese, corroboram e fazem parte dos debates atuais da/na sociedade contemporânea a esta pesquisa, e como pude notar, (in)diretamente têm sido influência nos trabalhos de artistas afrodescendentes.

O caso denominado “Caetana diz não” estabelece a historicização dos processos de como corpos e sexualidade foram construídos, e como os espaços sociais foram sendo destinados como bem salientados na performance *Bombril* - a cozinha, a limpeza, o cuidado, a solidão e o controle da sexualidade. Caetana (1818-1857), como ficou conhecida, foi uma mulher

escravizada, nascida no Brasil, e que o seu ato de se recusar a casar, ainda que isso pudesse dar a ela regalias e até a liberdade, nos fornece não só os indícios diretos de transferências, resistências, e modificações dos códigos relativos à sexualidade, bem como as construções sobre as afetividades de mulheres negras.

Trata-se de uma mulher que viveu na sociedade do Vale do Paraíba/SP, no Brasil oitocentista – entre os anos de 1830 a 1860 – contexto cultural escravocrata e patriarcal. A “criola” Caetana, nasceu e viveu na fazenda, teve parte da sua história invisibilizada. Todavia, a sua passagem pelos tribunais e pelas autoridades imperiais a fizeram escrever uma parte de sua história que não cairia no esquecimento. Parte da história de Caetana chega a nós, reconstituída pela historiadora norte-americana Sandra Lauderdale Graham¹⁰⁹, a partir das metodologias da micro-história, e de uma vasta documentação cartorial, pública e eclesiástica usadas como fontes (AZEVEDO, FRANÇOZO, 2006).

Caetana foi de propriedade do senhor Luís Mariano de Tolosa e, por ele, obrigada a se casar, aos 17 anos, com o escravo Custódio. Não podendo recusar a proposta, devido aos direitos limitados, ela lutou por alguns anos para não mais permanecer casada (GRAHAM, 2005). Conforme a historiadora Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro, as práticas de domínio dos corpos afrodescendentes estavam presentes no período oitocentista e não estavam desvinculadas das práticas da sexualidade. Carneiro elucida que:

A violência praticada na exploração e uso dos corpos cativos por seus proprietários não deve ser desconsiderada em relação às práticas da sexualidade e as condições de procriação naquela sociedade presidida pelos valores do patriarcado escravocrata (2006 p.17).

Conforme salientou a historiadora, os valores patriarcais e escravocratas desse período colocavam as negras escravizadas expostas às diversas violações. O que nos traz uma ideia de como algumas formas de ver e pensar o corpo da mulher negra foram/são construídas. Nota-se, que o discurso patriarcal escravocrata do casamento, no caso Caetana, foi fator para definir uma experiência de mulher negra. No caso de Caetana, em meados de 1835, podemos acessar que os discursos e as práticas se concentravam para regulamentar a sexualidade das mulheres solteiras. A escrava Caetana não queria se casar com o cativo Custódio, também propriedade do seu senhor. Conforme a historiadora Graham:

Até aí, nada especial – sabemos muito bem em que medida a vida dos escravos esteve sujeita às vontades, mandos e desmandos de seus senhores. O que é surpreendente nesta história é que Caetana não apenas negou os votos do matrimônio, como também conseguiu que seu senhor a ajudasse na tentativa de

¹⁰⁹Considerada brasilianista – especialista em temas brasileiros. A historiadora se baseia em fontes censitárias, cartorárias e eclesiásticas, para reconstituir a história de uma mulher cativa brasileira. A obra *Caetana diz não*, foi lançada nos Estados Unidos três anos antes de a tradução vir a público no Brasil (*Caetana says no: women's stories from a Brazilian slave society*. New York: Cambridge Press, 2002). O livro integra, naquele país, a coleção “*New approaches to the Americas*”, editada por Stuart Schwartz.

Tolosa, o donatário dos escravizados, cismou de casar a escrava Caetana, com o pretexto de que ela permanecesse sob a sua custódia. De acordo com alguns pesquisadores, o casamento, no período escravocrata, poderia conceder aos cativos ter direitos aos usos das terras do senhor para o seu sustento, poderiam se livrar da senzala e terem uma vida mais privada (HUNOLD LARA, 1998 apud CORREIA; ANDRADE, 2016, p.76). Segundo Graham, “Eles [os cativos] ganhavam seu próprio fogo e a possibilidade de preparar alimentos de acordo com seus gostos e prescrições espirituais, e comê-los com parentes escolhidos, longe das turmas de trabalho” (2005, p.59. grifo da autora).

Foi em Rio Claro, na província de São Paulo, Caetana infringiu as regras da sociedade em que viveu enfrentando um tribunal eclesiástico – um dispositivo normativo estabelecido pela Igreja Católica – para o cancelamento do sacramento. Segundo a historiadora: “Foi o senhor deles que, certo dia, sem consultá-la ou mesmo avisá-la, lhe disse simplesmente que iria se casar (GRAHAM, 2005, p. 40). Era usual, naquele período, os donatários de cativos determinavam quem se casaria com quem e quando. De acordo com a historiadora, “Os senhores estimulavam deliberadamente seus escravos a se casar a fim de controlá-los” (GRAHAM, 2005, p. 56).

Caetana estava disposta a não ceder às pressões sociais do período em que viveu. Para viver sua liberdade, e não tornar-se propriedade novamente, ela renunciava aos “privilégios” previstos aos escravos que se casavam e dizia “não”. Porém, segundo a historiadora, “(...) Apesar de seu (Tolosa) ‘tom positivo’, ela reuniu coragem para se recusar. Mas, no final, obedeceu, contra sua vontade e por medo das ameaças de Tolosa: afinal ele era dono dela e ‘faria o que quisesse’ (GRAHAM, 2005, p. 40 grifo nosso). Nas palavras da historiadora, a escrava Caetana:

Porém, uma vez casada, ela soube o que deveria fazer: recusar o marido. Dessa vez, sua determinação atraiu a ira de outro homem com visível autoridade sobre sua vida, seu tio e padrinho, que ameaçou bater nela se não se submeter ao marido, como era obrigação de uma esposa. Com poucas escolhas, tarde é quase sempre chamado para longe da fazenda, Caetana ficou ocupadíssima, tendo de ajudar a cuidar de um bebê, das outras crianças pequenas e de uma dona doente (GRAHAM, 2005, p. 40).

A negra escravizada, portanto, premeditou que conseguiria a anulação do casamento, se incorresse na resistência em permitir que a relações sexuais se consumasse com o marido. O que fica claro que o donatário Tolosa recorreu a um instrumento social para controlar de forma direta a sexualidade da “criola”, e manter a permanência dos cativos na sua propriedade. De acordo com a historiadora:

(...) Caetana poderia ser tanto uma má influência para suas filhas solteiras, “pelo exemplo de sua inevitável conduta sexual” ao permanecer solteira, quanto ser alvo dos desejos de seus filhos homens, que poderiam ter sua iniciação sexual com ela (GRAHAM, 2005, p.76-76 apud CORREIA; ANDRADE,

2016, p.76).

Caetana solteira representava um risco social, e o casamento seria a normatização considerada necessária para controlar a sua sexualidade. Vê-se aí que Caetana representava um terror moral, vivendo em uma sociedade que contribuiu com os processos de inversão dos controles, da exaltação sexual e da sensualidade exacerbada das escravas – objeto de posse e uso de seus senhores (GIACOMINI, 1988, p.66). Conforme Michel Foucault, o sujeito que, prioritariamente, será capturado pelo dispositivo da sexualidade é:

(...) A personagem investida em primeiro lugar pelo dispositivo da sexualidade, uma das primeiras a ser ‘sexualizada’ foi, não devemos esquecer, a mulher ‘ociosa’, nos limites do ‘mundo’- onde sempre deveria figurar como valor – e da família, onde lhe atribuíam novo rol de obrigações conjugais e parentais (FOUCAULT, 2012, p. 132).

Isso leva-nos a entender como os suportes às normatizações sociais e sexualidades incidem no corpo feminino negro, ao longo dos séculos. Entretanto, o caso Caetana é uma dissidência que deve contar como exemplo de que a vida pode ser trilhada por caminhos de resistências, exemplos pouco tematizados nas análises dos estudos afro-brasileiros quando o assunto é afetividade. A mulher negra que se consegue estabelecer-se socialmente passa a entender como se dão estas representações, e como elas podem se esquivar dos aprisionamentos.

E sem normalizar algo tão violento como é o confinamento, o abandono e a solidão, que mulheres possam ver em “Viver só”, algo como viver para si, optando por uma política de autocuidado, satisfação. Experiências comuns de mulheres que nos fazem pensar nosso lugar no mundo, e pode auxiliar muitas mulheres a atuarem em outros espaços e protagonismos, escrevendo outras histórias, e sendo roteiristas das próprias vidas. No texto “Recusando a ser uma vítima: obrigação e responsabilidade”, bell hooks, lembra-nos que enquanto afrodescendentes somos vitimados pelas estruturas opressoras, mas não precisamos do vitimismo para nossas políticas identitárias, de luta e resistência. Ela diz:

todos os grupos marginalizados nesta sociedade que sofrem graves injustiças, que são vitimizados por sistemas institucionalizados de dominação (raça, classe, gênero etc), estão face ao dilema peculiar de desenvolver estratégias que chamem a atenção para sua luta de uma forma que mereça respeito e consideração sem reinscrever um paradigma de vitimização. (hooks, 2000 apud 2020).

Este pensamento de hooks fomenta a nossa capacidade auto-regenerativa frente às solidões que nos rodeiam. hooks acredita que a partir da nossa recusa à vitimização, podemos desprender mais forças para pleitear novas estratégias, criar outros modelos de recusas e ativismos. O que nos soa como um palpite em relação a nossa responsabilidade com o nosso bem-estar. Para essa demanda, hooks continua a sugerir que:

Para reagir à fixação da retórica da vitimização, as pessoas negras têm que se engajar num discurso de autodeterminação. Este discurso precisa não estar fundamentado num movimento separatista, mas fazer parte de uma luta inclusiva para acabar com a dominação racista (hooks, 2000 apud 2020).

Pensando nessa a ideia de hooks, no campo da sexualidade dos corpos e dos afetos, estamos inseridas dentro de uma teia social que, muitas vezes, naturalizam atos/comportamentos que fica difícil de desvendar o aparente. Segundo Foucault, devemos não apenas identificar os códigos de censura, mas definir o que é ou não permitido numa ordem de sexualidade suposta como constante, mas também, “perguntar de que maneira, na continuidade, transferência ou modificação dos códigos, as formas de relação para consigo (e as práticas de si que lhe são associadas) foram definidas, modificadas, (re)elaboradas e diversificadas” (FOUCAULT, 1998, p.31).

Quando questionamos na sociedade atual, sobre viver só, ouviremos, como vozes dissonantes como a de Caetana, como a de Larissa Rebouças, artista visual baiana, autora do projeto “Não estou só”, compartilhado com a comunidade de Salvador/BA, e com outras partes do país, através da internet. A proposta, segundo Larissa Rebouças “(...) é falar sobre isso [a solidão da mulher negra] com uma postura de enfrentamento, porque basicamente estar sozinha não é estar infeliz” (REBOUÇAS apud HEMERLY, 2019, s/p). Rebouças buscou dar visibilidade às subjetividades possíveis de mulheres negras que não estão em um relacionamento amoroso – e, mesmo que propensas à solidão, – não se sentem sozinhas ou infelizes. A ação de Rebouças sugere como uma atividade de desconstrução do amor romântico, e especialmente, como uma reelaboração da transmissão dessa sexualidade marcada e destinada aos isolamentos e à falta de afetos.

Como cantarola a compositora Sarah Roston: “Nessa vida eu já fui de tudo. eu já fui de dois, de três, de todo mundo. Mas estou curtindo esse relacionamento a um. Sei que pode soar fora do comum (ROSTON, 2020 apud SOLTOS, 2020)”. A representação de mulheres negras que optaram por viver só, bem e felizes importa nesse contexto, pois segundo Jovchelovitch, não há desenvolvimento do EU sem a internalização do outro, revelando “que vidas privadas não surgem a partir de dentro, mas a partir de fora, isto é, em público” (1997, p.70). Para Roston, cantora, compositora e atriz negra, formada pela Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), num relato sobre estar só, ressaltou que muitas vezes dizer não é um ato de amor-próprio. Para a cantora:

Eu comecei a perceber os nãos. E eu comecei a tecer um amor-próprio lindo, que eu não imaginava que eu teria, a partir do não. (...) Eu comecei a perceber que amar é hábito, como você passa um café, como você pentear o cabelo, meditar (...) Eu comecei a perceber que falar não mudou a minha vida (...). Eu comecei a me cuidar, mudei a minha vida, comecei a compor muito mais, a conhecer pessoas nessa chave. Eu comecei a me perceber e me respeitar. Aí eu comecei a me relacionar com a minha solteirice... uma delícia! (ROSTON, 2020 apud SOLTOS, 2020).

Redes de reflexão, como essa apresentada por negras como as artistas Rebouças, Roston, podem facilmente auxiliar na construção de ressignificações para os novos corpos e novos modos de exercer a sexualidade. Um grupo de mulheres afrodescendentes de Porto Alegre/RS administram um perfil denominado @relatosdeumasolteira¹¹⁰, no Instagram. Estão sempre relatando suas experiências recém-desquitadas, no incentivo de compartilhar com outras mulheres os desafios, mas sobretudo, o que conseguiram colher depois ao poderem voltar mais para si. A página é pautada no lema de que a vida é feita de escolhas, desafios e oportunidades. Numa dessas postagens, elas questionam:

Aonde você quer chegar? Já pensou nisso??? Parece mais ou menos alguma pergunta de entrevistas de emprego. Mas já parou pra pensar aonde estamos indo e o que estamos fazendo com nossas relações? Seja ela familiar, fraternal ou até mesmo corporativa? Conversando eu e a Márcia notamos que por sermos muito diferentes entendemos e respeitamos as nossas diferenças. Mas mesmo diferentes, temos em comum o fato de não conseguirmos continuar algo que era pra ser simples e leve e acaba se tornando um fardo muitas vezes é a perda do "apetite das relações duradouras". As pessoas preferem muitas vezes se fechar, não resolver questões internas e se dão um basta, falta de empatia, amor ou qualquer outro sentimento bom (2020, s/p)¹¹¹.

E não é difícil perceber que “relatos de uma solteira” está referindo-se a como se articularam os tentáculos do patriarcado na vida das mulheres, e como o dispositivo amoroso conduziu algumas delas até o altar, que aprenderam como agir, administrar as solidões e as possíveis frustrações. Conforme defende a arquiteta urbanista Joice Berth, o empoderamento - instrumento de luta social, a partir da conscientização crítica da realidade – é um processo contínuo, e não é algo que pode ser dissociado do coletivo. Não acontece de modo isolado, e sim de mãos dadas com as mulheres. Segundo Berth,

O processo de entendimento e desenvolvimento de cada uma dessas dimensões vai culminar no empoderamento dos sujeitos em simbiose com o empoderamento da coletividade. E esse processo além de necessário é indissociável das lutas por emancipação sociopolítica. (BERTH, 2018, p. 86).

Por isso, é preciso atuar em diversas frentes, pois se evidencia cada vez mais, que é preciso muita autoestima, e de maturidade de cada uma, como demonstram muitas mulheres diante das adversidades da sexualidade construída no corpo da mulher negra. Comungo com Berth quando ela afirma que, “Enquanto você não entende o racismo, você acha que o problema é com você. O racismo não é um problema de nós, negros, mas sim dos brancos. É um problema criado por eles, para eles se auto-afirmarem” (BERTH apud GONÇALVES, 2019). Somente a partir de algumas experiências de conscientização – como auxiliar outras mulheres para entrar

¹¹⁰Criação @karen_rosa_kern, @luciannenegal, @marcia_alyne Disponível em: <https://www.picuki.com/profile/relatosdeumasolteira> acesso: em abril de 2020.

¹¹¹Criação @karen_rosa_kern, @luciannenegal, @marcia_alyne Disponível em: <https://www.picuki.com/profile/relatosdeumasolteira> acesso: em abril de 2020.

num processo de busca coletiva -, que se percebam como mulheres negras, e as subjetivações e opressões às quais foram submetidas.

Não ficando à mercê de qualquer receita de felicidade, Aqui, aproprio-me das questões colocadas por Bertz, quando ela se propõe a uma radiografia das relações socioafetivas, e pergunta:

Mas, que oportunidades são essas, que nos são negadas, mas parece coroar mulheres brancas? Elas são promessas reais de felicidade? Elas são lugares possíveis de se alcançar? E quem é que alcança e desfruta dessas oportunidades, de verdade? Até que ponto quem alcança esses lugares tão especiais, de acordo com as narrativas do amor romântico e novelesco, está negociando a própria humanidade em nome da *terra prometida do mercado afetivo*? (2017, s/n, grifos da autora).

Tais paradigmas que prometem um “mapa da felicidade universal” para as mulheres do mundo – por assim dizer, se mostra um discurso histórico, reiterado, e muito atual. No entanto, emergem na sociedade contemporânea tais questões apontadas pela pesquisadora brasileira Joice Berth, do mesmo modo, em que aparecem em pesquisas de outras partes do mundo, tais como o argumento da pesquisa de Paul Dolan, professor de ciências comportamentais da London School of Economics, no Reino Unido.

É importante salientar que Dolan, um homem branco, dispõe de uma fórmula epistêmica, a partir da cultura das relações sociais do seu país, em busca de entender a soma do prazer, do propósito de vida que seriam as equações para a felicidade feminina em seu país. Os resultados das entrevistas e análises de Dolan mostraram que existe uma equação que pode oferecer felicidade muito diferente da que estamos acostumados a ouvir ao longo das últimas décadas. Conforme ele afirmou em entrevista ao jornal *The Guardian*¹¹², em 25 de maio de 2019, essa formulação é mais importante do que a importância que damos aos indicadores tradicionais que poderiam nos trazer felicidade, como o dinheiro, o casamento, a aparência física.

Após dez anos de pesquisas, Dolan apresenta em seu livro *Felicidade construída* (2015), uma fórmula fundamental para quem quer ser feliz. Diz ele,

Os casados são mais felizes que outros subgrupos da população, mas somente quando respondem à pergunta na presença de seus parceiros. Mas quando o parceiro não está presente: são infelizes para car***o. (...) temos bons dados acompanhando as mesmas pessoas ao longo do tempo, mas farei um grande desserviço à ciência e direi: se você é homem, provavelmente deveria se casar; se é mulher, não se preocupe com isso (2010, s/p).

O que importa nas afirmativas dos estudos de Dolan é que a ênfase é da abolição do roteiro: relacionamento, casamento e filhos não estarem mais no horizonte das pesquisadas europeias, que por sua vez, expressaram saber como encontrariam a felicidade. O que é

¹¹²Disponível

em: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2019/may/25/women-happier-without-children-or-a-spouse-happiness-expert> acesso: em abril de 2020. Ver também: https://www.huffpostbrasil.com/entry/mulheres-solteiras_br_5d23483ac4b04c4814179598 acesso em abril de 2019.

interessante perceber é que tal naturalização do casamento para as mulheres, já observada por nós feministas, está sendo discutida por diferentes perspectivas. É o caso da pensadora hooks que frizou que “Mais do que qualquer fator, a crítica feminista à maternagem como único propósito satisfatório na vida de uma mulher mudou a natureza do casamento e de relacionamentos longos”(2018, p 92).

Para hooks, nos relacionamentos onde a ausência de filho é combinada entre os cônjuges, por exemplo, haveria uma grande oportunidade de um casal se dedicar cada um às suas carreiras e terem um relacionamento saudável e de “pares iguais”. Quando o assunto é um matrimônio com “educação de criança”, a autora faz uma menção elogiosa às intervenções feministas em apoio à discussão sobre “paternagem”.

De acordo com hooks, já no primeiro momento em que o bebê recém-nascido aparece em um lar, a mulher já consegue perceber os funcionamentos das regras sexistas. Seja numa relação heterossexual ou lésbica, o cuidado é de quem gerou. na explicação de hooks: “A ausência de crianças tornou fácil ser par, simplesmente porque da maneira como a sociedade patriarcal automaticamente pressupõe que determinadas tarefas são executadas por mães, quase sempre é mais difícil para as mulheres alcançar equidade de gênero quando têm de cuidar das crianças” (2018, p 92). Vemos que, para além, a pesquisa de Dolan revela também que as mulheres que não constituíram famílias e se voltam para si são mais felizes e saudáveis (2010, s/p). Na entrevista ao jornal, ele disse que:

Você vê uma mulher solteira de 40 anos, que nunca teve filhos - isso é uma vergonha, não é? Talvez um dia você conheça o cara certo e isso mudará. Não, talvez ela encontre o cara errado e isso mudará. Talvez ela encontre um cara que a torne menos feliz e saudável e morra mais cedo (2010, s/p).

Nesta declaração, pode se perceber que o pesquisador desvela também que, socialmente, se uma mulher namora, casa e tem filhos, dificilmente ela será questionada por suas escolhas, ao contrário, sim, ela será sempre questionada por estar sozinha. Já a pensadora brasileira Joice Berth faz uma provocação ao que também seria uma equação matemática da felicidade, e que por sua vez, estaria intimamente ligada ao campo da afetividade. Berth alerta que:

Estejamos atentas também aos casais que vendem felicidade e deixam no ar que está ao alcance de qualquer um o relacionamento amoroso perfeito. É a meritocracia aplicada no campo da afetividade. Em geral, muitos desses casais estão tentando convencer a si mesmos de que estão no caminho certo, mas questiono se dá pra estar no caminho certo pautado por um mundo equivocado? Tirem vocês as conclusões.

O que o estudo de Paul Dolan tem de relevante para pensar a vida afetiva de mulheres negras brasileiras? Nessa mesma sintonia, a artista visual e educadora Renata Felinto, mulher negra, com seus mais de 40 anos, faz parte de uma geração que trabalha, pesquisa – através do feminismo negro – para a ocupação da negritude em outros espaços que não sejam os confinados em funções e lugares subalternos. Renata Felinto compõe o time das “mães solo”, e

que ela faz questão de demonstrar como uma mulher negra, na atualidade, tem se esforçado para exercer a intelectualidade, as atividades artísticas, mais a criação dos filhos, e o cuidado consigo mesma. Acerca de sua experiência pessoal, Felinto descreve que:

Da experiência na educação formal até a finalização do doutorado, bem uns 30 anos se passaram e consegui me encontrar, juntamente com um imenso prazer nisso, ao que essas experiências forjaram. Paralelamente, convivo com o fato de ser hoje uma mulher absolutamente fora dos ideais a mim imputados, por ser acadêmica, por ser artista, por recusar a necessidade de um homem ao meu lado como um motivo para estar no mundo, por ser mãe e tratar abertamente da carga financeira, afetiva e psicológica que envolve sê-la sozinha. (FELINTO apud CONDURU, 2017, p.82)

Ao trazer este anunciado de Felinto, tem-se o acesso ao campo das relações afetivas no Brasil atual, percebe-se que, apesar dos entraves sociais que limitavam uma mulher de pele retinta, as suas escolhas – igualmente – a posicionam como mulher “fora dos ideais”. E ao contrário dessas representações, diz Renata Felinto:

Estou sempre ressignificando-me como mulher vitruviana, sendo eu a medida de todas as coisas. No que produzo não existe uma distância formal e conceitual em relação à vida, performo a vida (FELINTO apud CONDURU, 2017, p.82).

A performer Felinto mostra-nos sua capacidade criativa de inventar e vivenciar visões de mundo satisfatórias para si mesma. Práticas que fazem lembrar o que Foucault afirma quando reflete que tudo é uma questão de desejo. E para Foucault, o desejo é altamente produtivo. Segundo ele:

O desejo não depende da lei. O desejo não é sinônimo de transgressão. O desejo é pura positividade. Não é que você tenha um inconsciente, você deve produzir o inconsciente. Produzir o inconsciente não é fácil, não é em qualquer lugar, não é com um lapso, um trocadilho ou até mesmo com um sonho que se produz um. Nada que ver com lembranças reprimidas, nem com fantasias. O inconsciente não é um teatro, mas uma fábrica, ele não representa, ele maquina, ele não triangula com papai-mamãe, mas produz e conecta e escoia por toda parte. O inconsciente é uma substância a ser fabricada, a fazer circular, um espaço social e político a ser conquistado. Tudo é uma questão de desejo. Este é o ponto (1977 - Entrevista com Michel Foucault, no livro *Ditos & Escritos IX*).

Nota-se que o relato de Felinto, remete-nos ao encontro das diluições de paradigmas, como a representação do casamento como instância de felicidade. Nota-se que os relatos de hooks, Bertz, Renata Felinto, Larissa Rebouças e Caetana, também são dotados de poderes e desejos, ao demonstrarem suas experiências de confronto em relação às representações estabelecidas. Foucault coloca que:

“(...) o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o

discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos apoderar (FOUCAULT, 2012, p.10).

E essas experiências são fundamentais, para inventar outras práticas de amor, a fim de enriquecer tanto a questão de racial, de gênero, etária e de classe. Não por acaso, minha subjetividade e os percursos desta pesquisa se confluem novamente, na condição de que, mesmo sendo um corpo visando às interdições, invisibilidades e solidões, eu sempre busque driblar e não sofrer com as insistências e impertinentes interdições do patriarcado e racismo. Faço parte do grupo de mulheres, com mais de quarenta anos, que criou modos de relacionar-se com o mundo, gradativamente e sub-repticiamente, resignificando, e criando oportunidades de realizações, representações, discussões, resistências e visibilidades.

Nessa lógica, os enunciados analisados neste tópico trazem às vistas os códigos vigentes, entre muitas resistências a eles, que funcionaram como uma teia de aprisionamentos racistas e patriarcais, sobretudo, a partir dos discursos e aparatos que incidem e incitam o feminino em direção ao sexo, à norma e aos desvios da sexualidade, ao casamento como referente central de uma cultura que se traduz também numa promessa de felicidade e realização. Há de se considerar que essa libertação/emancipação para as mulheres negras foi, é e será processual – passando por muitas lutas cotidianas na defesa de sua inclusão social, pelo conhecimento dos seus direitos, por melhor instrução, cultura e profissionalização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta tese, constatei que a história e a arte, a vida e a performance são discursos que estão em movimentos e se confluem, compartilhando representações sociais, acontecimentos simultâneos, construindo sentidos, revelando memórias, criando subjetividades e corporeidades. Uma história que se move, contada a partir do que se manifesta pelo instantâneo, o instável, o (in)dizível, não há como se dar por concluída. Enveredei-me no estudo da performance arte - uma linguagem artística polissêmica que pode ter fronteiras flutuantes com a música, a literatura, a poesia, a dança, o teatro, as artes plásticas e visuais, ou com nenhuma dessas vertentes (COHEN, 2002; FABIÃO; LOPES, 2013; WESTERMAN, 2016). Performances são composições atípicas, indisciplinadas, que fogem dos enquadramentos no próprio campo artístico. O que me interessa nesta modalidade é a relação que ela estabelece com o corpo, e coloca o sujeito, o tempo e o espaço em variações.

A pesquisa foi desenvolvida a partir de seis performances, que foram analisadas sistematicamente em dois momentos distintos, mas que mantêm-se na unidade deste *corpus* documental. No primeiro momento, o estudo se iniciou com as performances: *Receita de fazer performance* (2010), da potiguar Civone Medeiros; *A natureza da vida* (2017), da paranaense Fernanda Magalhães; *Kunyaza*(2015), da paulista Sue Nhamandu. Constatei que as autoras se apropriaram de lugares, situações e ritos de corporeidade para dar-lhes outros usos e significações. Esses dispositivos performáticos revelaram como os artistas geram espaços, discursos bélicos como instrumentos e produtos de relações sociais nas artes e na vida. E sobretudo, as obras de Medeiros, Magalhães e Nhamandu questionam os modos de existência, os limites e as fronteiras da cultura que invisibilizam, e na maioria inviabilizam corpos e sexualidades, e que imprimem o/no imaginário Brasil contemporâneo.

No segundo momento, adotei a perspectiva interseccional como eixo principal do estudo como perspectiva de que não é possível estudar separadamente sobre sujeitos que sofrem três ou mais formas de violação por causa do gênero, classe e raça (COLLINS, 1990; CRENSHAW, 2002; CARNEIRO, 2017; GONZALEZ, 1984; hooks, 1995; WALKER,). Como lente para ler a realidade que se voltam as performances: *Merci beaucoup, blanco!* (2012), da paulista Michelle Mattiuzzi; *Bombril* (2010) e *Vem pra ser infeliz* (2017), da mineira Priscila Rezende, esta análise revelou que as produções das artistas negras transitam entre silenciamento e imagens estereotipadas de sujeitos patológicos, profanos e impuros.

Como autora desta tese, experimentei na escrita, as ambiguidades da minha visão de mundo, do meu pertencimento étnico/racial, de gênero, de sexualidade, etário e de classe. Recorri à exposição constante de teorias, métodos e séries de fontes em função de contrariar a uma história hegemônica – valendo-me de uma escrita “performanceada”, que transita entre análises multidisciplinares - como modo crítico de também avançar os limites da escrita em/da

história. E, justamente por esta narrativa tratar das (des)continuidades, interdições, silenciamentos, que me faço presente na narrativa, tomando posse e colocando em prática do que nos alertou Beatriz Nascimento:

Não podemos aceitar que a História do Negro no Brasil, presentemente, seja entendida apenas através dos estudos etnográficos, sociológicos. Devemos fazer a nossa História, buscando nós mesmos, jogando nosso inconsciente, nossas frustrações, nossos complexos, estudando-os, não os enganando. Só assim poderemos nos entender e fazer-nos aceitar como somos, antes de mais nada pretos, brasileiros, sem sermos confundidos com os americanos ou africanos, pois nossa História é outra como **é outra nossa problemática** (1974,p. 44, grifos meus).

Nós que transitamos neste(s) lugar(es), sabemos que a trajetória de mulheres negras e não negras são distintas. Muitas mulheres negras, por exemplo, trazem problemáticas diversas, e que são altamente estruturadas, codificadas e violentas, em que as possibilidades de escolha para concluir uma pós-graduação, seguir uma carreira artística ou política, são limitadas. Esta pesquisa foi extremamente complexa, desafiante, fascinante e exaustiva, o que demonstra um roteiro não muito diferente dos relatos das artistas, das pesquisadoras e intelectuais aqui retratadas, as negras, em particular.

As performances aqui apresentadas mostram várias desconstruções necessárias para um inconsciente coletivo que produz as realidades que experimentamos com os nossos corpos. As seis obras que compõem o estudo trazem fortes semelhanças entre si, mesmo onde há distâncias nas temáticas, elas se estabelecem como em uma espécie de teia de comunicação tecida por fios de enfrentamento aos poderes compulsórios, hegemônicos, racistas e sexistas. Esse estudo se voltou para abordar a interseccionalidade para o acesso ao panorama de como os intercruzamentos de opressões de gênero e raça atingem de forma específica as trajetórias de artistas afro-brasileiras.

Mulheres negras nem sempre puderam exercer suas habilidades artísticas e intelectuais, as que conseguiram ousaram no meio artístico, poucas são lembradas, tiveram suas histórias invisibilizadas e esquecidas. Haja vista a ausência de histórias de artistas afro-brasileiras estampadas nos arquivos, livros e registros que circulam nas escolas e nas universidades brasileiras - e qualquer pessoa pode se certificar disto. As performances de Michelle Mattiuzzi e Priscila Rezende, especialmente, retratam a ausência de negras no campo artístico, e quando há uma presença negra, ela tende a ser estereotipada. Por isso, elas têm trazido em obras de arte, as formas de representação em vigor na sociedade contemporânea, bem como suas políticas em disputa.

Apontei como a performance arte desloca politicamente os discursos e representações sociais e a sua fórmula instantânea tem levado artistas a trazerem à cena suas perturbações até então não ditas, mas sempre estiveram presentes em nosso cotidiano. E de maneira específica, no Brasil, passados séculos de interdições diversas, há uma geração de artistas negras despontando e conferindo visibilidades e diversidades a vários temas e representações sociais

através de suas produções. Demonstrei como nesta última década, mulheres artísticas, e especialmente, artistas afro-brasileiras vem se solidificando nas artes e como muitas obras dão respostas ao avanço histórico do sexismo, do racismo, das desigualdades de classe e das atividades heteronormativas e da representação do imaginário social acerca desse grupo racial.

Vimos nos capítulos desta tese que, o corpo negro feminino ainda é cultural e socialmente sexualizado, invisibilizado e vulnerável a reeiteradas violências conforme se acentuam a quantidade melanina na pele, pelos traços fenotípicos, pela desigualdade social e pelas diferenças geracionais. Este estudo sublinha, que as artes em geral, no caso do imaginário brasileiro, é constituída a partir do sexismo e do racismo, e é retroalimentado por outros sistemas que estão sintonizados uns aos outros, como os meios de comunicação, o sistema educacional, pela indústria da beleza e da cultura. As performances trouxeram em suas discursividades, como a mídia e a indústria cultural reproduzem, reforçando incessantemente as caricaturas, os clichês e os estereótipos sobre as sexualidades do/no feminino.

As performances realizadas por corpos mulheres afro-brasileiras têm-se mostrado comprometidas com questões sociais, sexuais e têm usado o poder político-poético para o empoderamento da população afro-brasileira em geral. Foucault ensinou que há três eixos de funcionamento do dispositivo da sexualidade nas sociedades modernas, uma é a formação dos saberes que se constituem a ela; a outra nas práticas de poder em normatizá-la e nas formas pelas quais os sujeitos podem e devem exercê-la. Por isso, apostei numa narrativa histórica, voltada para refletir sobre temas como o da sexualidade dando margem para dela criarmos outras direções. Para que a discussão sexo-político-afetiva se fortaleça, e dilua as fronteiras que submetem as mulheres negras ao preterimento, e nem as direcionem a serem prisioneiras de relações tóxicas ou abusivas.

No percurso, percebi o alargamento das minhas concepções de sujeitos, sociais, identitárias, políticas e econômicas, e até as discussões teóricas não se dão de forma isolada, mas acompanham a própria contemporaneidade dos acontecimentos, dos debates e das interações com os outros. É preciso aprimorar o olhar a partir das forças criativas de potência. É preciso readequar nosso modo e usos de viver, que nos impedem de ver, de modo imediato, o que nos aprisiona, a força dos discursos, práticas e representações que minam nossa potência, e que igualmente, nos induz a enxergar certas coisas, e a não ver outras.

O exercício de cuidado de si proposto por Foucault é uma destas ferramentas que não tem somente o aspecto metodológico, mas sonda a estética do autocuidado, da autorrepresentação, e pode nos ajudar fazer a divisão de quem os discursos sociais dizem que somos, e quem dizemos que somos e como as nossas ações – ou a falta delas – aliam-se ou não a estas versões de nós mesmos. Ou seja, é uma sugestão para estarmos conectados com o que nos rodeia, e entrarmos no jogo, na disputa. Porém, não sejamos ingênuos de achar que vamos atingir uma sociedade sem embates que aceite a diversidade, mas podemos idealizar sermos um

sujeito em uma sociedade que acolha as multiplicidades como possibilidade do/no real, e superar e conviver na diferença.

E dizer finalmente e novamente, que as pesquisas e diálogos ligados as essas fontes e temas não se esgotaram aqui. Nestas considerações finais, expresso minhas expectativas de que este estudo possa auxiliar sujeitos que estejam se iniciando nas pesquisas. E sobretudo, que as questões que não foram respondidas aqui, venham receber de outros pesquisadores uma atenção crítica, e que possam dar mais apuro a esta discussão, pela busca de hipóteses mais consistentes, porque é legítima a necessidade de ampliarmos um pouco mais a apreensão desses conhecimentos que se (re)fazem no corpo, no tempo e no espaço.

REFERÊNCIAS

Performances:

NHAMANDU, Sue. vídeo-performance pós-pornografia: **Kunyaza**, Ampliterra, MAC-USP, São Paulo/SP, Brasil, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCfRYHeWGcps_Ucv_bdn671Q acesso em junho de 2016.

MAGALHÃES, Fernanda. **A Natureza da Vida**, YVY Mulheres da Imagem, Tiradentes/ MG, Brasil, 2017. Crédito da imagem: Sara Gehren.

MAGALHÃES, Fernanda. **A Natureza da Vida**, YVY Mulheres da Imagem. Pça do Chafariz – Tiradentes/MG, 2017. Imagem retirada das redes sociais da artista. Disponível em: acesso em julho de 2017.

MATTIUZZI, Michelle. Foto-performance **Merci Beaucoup, Blanco**, Salvador/BA, Brasil 2012. Créditos da imagem: Hirosuke Kitamura.

MEDEIROS, Civone. Vídeo-performance: **Receita de Fazer Performance**, Natal/RG, Brasil, 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LF6b4fuvCss>. Acesso em setembro de 2016.

REZENDE, Priscila. Vídeo-performance: **Bombril**. Memorial Minas Gerais Vale, Belo Horizonte/MG, Brasil, 2013. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=IHV2_5naHH8 acesso em 2017.

REZENDE, Priscila. Foto-performance: **Bombril**. Memorial Minas Gerais Vale, Belo Horizonte/MG, Brasil, 2013. Crédito da imagem: Guto Muniz

REZENDE, Priscila. fotoperformance **Vem pra ser infeliz**, São Paulo/SP, Brasil, 2017. Crédito da imagem: Luiza Palhares

REZENDE, Priscila. fotoperformance **Vem pra ser infeliz**, São Paulo/SP, Brasil, 2017. Crédito da imagem: Pablo Bernardo.

Entrevistas:

ALBUQUERQUE, Igor de. **Encontro - Michelle Mattiuzzi**, Revista Barril, 24 de maio de 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7qDDR9jcqzU> acesso em setembro de 2017.

BERTH, Joice. **A radiografia fundamental das relações afetivas para mulheres negras**. Revista Subjetiva, 2017. Disponível em: <https://medium.com/revista-subjetiva/a-radiografia-fundamental-das-rela%C3%A7%C3%B5es-afetivas-para-mulheres-negras-92a12e22fd99> acesso em maio de 2020.

LUCINDA, Elisa. **Diálogos ausentes**. Itaú Cultural. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w5UBFd0wZ94> acesso em junho de 2017a.

Bases de dados:

ATLAS DE VIOLÊNCIA. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/19/atlas-da-violencia-2019>. Acesso em: 9 out. 2019.

ATLAS DE VIOLÊNCIA. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>. Acesso em:

setembro de 2021.

ATLAS DE VIOLÊNCIA. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes>. Acesso em: setembro de 2021.

INSTITUTO PATRICIA GALVÃO. **Violência e Racismo**. In: Violência contra as mulheres, 2015. Disponível em: <http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/violencias/violencia-eracismo/#assedio-sexual-e-mulheres-negras>. Acesso em: 01 maio de 2020.

IBGE. **Síntese de Indicadores Sociais: Uma Análise das Condições de Vida**. Rio de Janeiro: IBGE, 2017. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101678.pdf>. Acesso em: maio de 2019.

IPEA. Atlas 2018. Rio de Janeiro: **IPEA, 2018**. Disponível em: .Acesso em: novembro de 2018.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Características étnico-raciais da população: classificações e identidades**. Rio de Janeiro: IBGE, 2013. Disponível em: <https://tinyurl.com/yx9re6wc>. Acesso em: maio de 2021.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Rio de Janeiro: IBGE, 2019. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/> acesso em maio de 2020.

Bibliografias:

ADAMI, Flávia. **A hibridação entre performance e fotografia: um estudo sobre a performance, a fotografia e o artista Luiz Rettamozzo**. Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba, Embap, 2011. Disponível em <<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/anaisvii/076.pdf>> Acesso em janeiro de 2022.

ALBUQUERQUE, Igor de. **ENCONTRO - Michelle Mattiuzzi**, Revista Barril, 24 de maio de 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7qDDR9jcqzU>> acesso em setembro de 2017.

ALMEIDA, Paulo Nunes de. **Educação Lúdica: Técnicas e Jogos Pedagógicos**. 5ªed. São Paulo: Loyola, 1994.

ANDRÉ, Carminda, Arte. **Biopolítica e Resistência**. R.bras.est.pres., Porto Alegre, v.1, n.2, p. 426-442, jul./dez., 2011. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> acesso em março de 2020.

ANTUNES, Clóvis. **Wakona - Kariri - Xukuru: aspectos sócio-antropológicos dos remanescentes indígenas de Alagoas**. Maceió: Facepe UFAL, Imprensa Universitária, 1973.

ARRUDA, Angela. **Teoria das Representações Sociais e Teorias de Gênero**. Cadernos de Pesquisa, n. 117, p.127-147, novembro de 2002.

ASSUNÇÃO, M. A. **Escravidão e Liberdade em Fortaleza, Ceará (Século XIX)**. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal da Bahia. UFBA. 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/13690> Acesso em: julho de 2020.

ATLAS DE VIOLÊNCIA. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/19/atlas-da-violencia-2019>. Acesso em: 9 out. 2019.

ATLAS DE VIOLÊNCIA. Disponível em:

<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>. Acesso em: setembro de 2021.

ATLAS DE VIOLÊNCIA. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes>. Acesso em: setembro de 2021.

ÁVILA, Arthur. **“Povoando o presente de fantasmas”**: feridas históricas, passados presentes e as políticas do tempo de uma disciplina. Expedições, Ano 7, n.2, 2016.

AZEVEDO, Elciene; FRANÇOZO, Mariana. **Caetana e Inácia: duas histórias de mulheres na sociedade escravocrata brasileira**. cadernos pagu (26), janeiro-junho de 2006: pp.455-461.

BACELLAR, Camila Bastos. **Performance e Feminismos**: diálogos para habitar o corpo-encruzilhada. Urdimento, v.2, n.27, p.62-77, Dez. 2016.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BACZKO, B. **Imaginação social**. In: ROMANO, Ruggiero. (Org.). Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. p. 296-332. 5 v.

BARROS, Roberta. **Elogio ao Toque ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.

BATISTA, Maria Geovanda. **Nos rizomas da alegria vamos todos Hâmiyá: as múltiplas relações entre o corpo e o território no imaginário sociocultural Pataxó**. Dissertação (Mestrado). UQAC/UNEB, Chicoutimi/Salvador, 2004.

BASTIDE, R. **The Development of Race Relations in Brazil**. in HUNTER, G. Industrialization and Race Relations, Westport, Greenwood, 1965.

BASTIDE, R. & FERNANDES, **Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo**. São Paulo, Anhembi, 1955.

BAUMAN, Zygmunt. **A Arte da Vida**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2009.

BEY, Haken. **Zona Autônoma Temporária**. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2004.

BENTO, Berenice. **Afeto, Butler e os neoTFPistas**. In: revistacult.uol. 30 de outubro de 2017.

BERNADAC, M. Louise Bourgeois. **La création contemporaine**. Paris: Flammarion, 2006.

BERTH, Joice. **A radiografia fundamental das relações afetivas para mulheres negras**. Revista Subjetiva, 2017. Disponível em: <https://medium.com/revista-subjetiva/a-radiografia-fundamental-das-rela%C3%A7%C3%B5es-afetivas-para-mulheres-negras-92a12e22fd99> acesso em maio de 2020.

_____. apud GONÇALVES. Patrícia. **‘Eu, mulher negra, não posso frequentar certos espaços’**. In: Catraca Livre, 2019. Disponível em <https://catracalivre.com.br/cidadania/eu-mulher-negra-nao-posso-frequentar-certos-espacos/> acesso em maio de 2020.

_____. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

_____. Apud AZEVEDO, Lídia Michelle. **Joice Berth fala sobre construção de afetos das mulheres negras na atualidade**. In: Notícia Preta, 2019a. Disponível em

<https://noticiapreta.com.br/joice-berth-fala-sobre-construcao-de-afetos-das-mulheres-negras-na-actualidade/> Acesso em maio de 2020.

_____. **Quando ser mãe nos oprime ou O mito do amor materno revisto.** Portal Geledés, 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/quando-ser-mae-nos-oprime-ou-o-mito-do-amor-materno-revisto/> acesso em maio de 2020.

_____. **Responsabilidade afetiva x Amor preto: as exclusões que se repetem.** Portal Geledés, 2018b. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/responsabilidade-afetiva-x-amor-preto-as-exclusoes-que-se-repetem/> acesso em maio de 2020.

_____. **Sobre o maçante e doloroso assunto “Solidão da mulher negra”.** In: Portal Geledés, 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/sobre-o-macante-e-doloroso-assunto-solidao-da-mulher-negra/> acesso em maio de 2020.

_____. apud Martinelli, **Roberta.Som a Pino.** Eldorado FM. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D1vYKnBafv0> acesso em maio de 2020.

BISPO, Alexandre Araújo; LOPES, Fabiana. **Presenças: a performance negra como corpo político.** Haarper’s Bazaar Art. São Paulo, abr. 2015.

BIZIMANA, Nsekuye. **Kunyaza: orgasmos múltiplos e ejaculação feminina com amor africano.** Hans Nietsch Verlag, 2021.

BRASIL. Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República. Caderno de Educação em Direitos Humanos. **Educação em Direitos Humanos: Diretrizes Nacionais.** Brasília: Coordenação Geral de Educação em SDH/PR, Direitos Humanos, Secretaria Nacional de Promoção e Defesa dos Direitos Humanos, 2017. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/> Acesso em: abril de 2020.

BOURRIAUD, Nicholas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOUTELDJA, Houria. **Raça, Classe e Gênero: Uma nova divindade de três cabeças. Caderno de Gênero e Diversidade.** Vol. 02, N. 02 - Jul. - Dez. Salvador, 2016. Tradução de Felipe Bruno Martins Fernandes (PPGNEIM/PPGA/UFBA) e Frederico Fagundes Soares (PPGCS/UFBA). Disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/cadgendiv>

BUTLER, J. **Actos performativos e constituição de gênero – Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista.** In: Macedo, A. G. & Rayner, F. (orgs.) **Gênero, Cultura Visual e Performance.** Braga: CEHUM/ Húmus, 2011. 69-89.

_____. **Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade.** Trad.: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”.** In: LOURO, G. L. (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-172.

CAMPANARO, Priscila Kikuchi; SANTOS, Naira Pinheiro dos; MENEZES, Nilza. **Empoderamento e Feminismo Negro: Decolonizando Epistemologias e Mentalidades - Joice Berth.** Mandrágora, v.26, n. 1, 2020, p. 225-232.

CAMPOS, L. A. **O pardo como dilema Político. Insign Inteligência**, out./dez., 2013. p. 80 – 91.

CANDAU, Vera. **Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil**. Educação em Revista. Belo Horizonte, v. 26, n.01, abr. 2010. p.15-40.

CARLSON, Marvin. **Gênero, cultura visual e performance**. Portugal: antologia crítica, Edições Humus, 2011.

CARNEIRO, Maria Elizabeth Ribeiro. **Corpos negros em exposição no museu imaginário da nação: em busca de novos enquadramentos**. In: Cristina Stevens; Susane Oliveira; Valeska Zanello; Edlene Silva; Cristiane Portela. (Org.). **Mulheres e Violências: Interseccionalidades**. 1aed. Brasília/DF: Technopolitik, 2017, v. 1, p. 226-242.

_____. **Feminismo / Feminismos**. In: Ana Maria Colling; Losandro A. Tedeschi. (Org.). **Dicionário Crítico de Gênero**. 1ed. Dourados / MS: UFGD, 2015, v. 1, p. 244-248.

_____. **Procura-se "preta, com muito bom leite, prendada e carinhosa": uma cartografia das amas-de-leite na sociedade carioca (1850-1888)**. 2006. 418 f. Tese (Doutorado em História)-Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

CARNEIRO, A. Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

_____. **Enegrecer o Feminismo**. Seminário Internacional sobre Racismo, Xenofobia e Gênero, organizado por Lolapress em Durban, África do Sul, em 27 e 28 de agosto 2001.

_____. apud MEURA, Karla. **Mulheres negras são as principais vítimas da violência doméstica no Brasil**. Preto no Branco, 2019. Disponível em <https://www.espacovital.com.br/publicacao-36780-mulheres-negras-sao-as-principais-vitimas-da-violencia-domestica-no-brasil>. Acesso em junho de 2020.

_____. **Fábrica entrevista Sueli Carneiro**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CMWXkgDNhBk> acesso em julho de 2021.

CASTRO, Eliana de Moura; MACHADO, Marília Novais de Mata. **Muito bem, Carolina!:** biografia de Carolina Maria de Jesus. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

CERQUEIRA, F. de O. **O pretoguês como comunidade de prática: concordância nominal e identidade racial**. Traços De Linguagem - Revista De Estudos Linguísticos, 4(1), 2020.

CHALOUB. S. **Visões da liberdade**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. SP: Perspectiva, 2002.

COLLADO, Ana M. **La mujer y la seducción en el universo de la Representación de la década de los 80 y 90**. in Asparkia nº 10, 1999, pp.73-85, Un. Jaume.

COLLINS, Patrícia. H. **Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro**. Em: Jabardo, Mercedes (Org.). **Feminismos Negros: una antologia**. Madrid, Traficante de Suenos, 2012.

CONDURU, Roberto. **Índices do (in)visível: performance, afro-brasilidade, política**. In

ARAÚJO, Inês de (org.). *Indícios*. Rio de Janeiro: UERJ.

CONDURU, Roberto. **Negros indícios: performance vídeo fotografia = Black indices : performance video photography** / curadoria Roberto Conduru – São Paulo : Espaço Donas Marcianas, 2017.

CÔRREA, Mariza. **Sobre a invenção da mulata**. Cadernos Pagu, Campinas, v. 6/7, p. 35-50, 1996.

CORREIA; ANDRADE, 2016, **Leitura Histórica sobre as famílias escravas: entre as leis eclesiásticas e a vontade senhorial no sudeste brasileiro (Século XIX)**. In: vol. 09, nº. 02, Rio de Janeiro, 2016. pp.807-826. Disponível em: [file:///C:/Users/patri/Downloads/19222-73041-2-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/patri/Downloads/19222-73041-2-PB%20(1).pdf) acesso em abril de 2020.

COSTA, Naruna. **aos Manos e Minas**. Preta Rara .Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CwZChhrcvfc&app=desktop> acesso em 18/11/2017.

COSTA, Sérgio (2006). **Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo e cosmopolitismo**. Belo Horizonte: Editora UFMG.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CRENSHAW, Kimberlê. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Revista de Estudos Feministas, v. 7, n. 12, p. 171-88, 2002.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis** Rio de Janeiro, Zahar, 1981, p. 80-85.

DAVIS, Angela, no Brasil / BAHIA, ao vivo na TVE, Ecolink Brasil, Publicado em 26 de jul de 2017, 1:05:19. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1ddyxOQ45jI> Acesso em: dezembro de 2018.

DAHLET, Véronique. **A entonação no dialogismo Bakhtiniano**. In.: BRAIT, Beth. (Org.). Bakhtin, dialogismo e construção dos sentidos. 2. ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.

DE ALMEIDA, Silvio Luiz. **O que é racismo estrutural?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz R. Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996. Louise (Deleuze & Guattari, O que é a Filosofia? p. 241).

DIAS, Belidson. **Uma epistemologia de fronteiras: minha tese de doutorado como um projeto a/r/tográfico**. Anais 18º anpap. Salvador, Bahia, 2009. pp. 3173-3187.

DIAS, Gleidson Renato Martins; JUNIOR, Paulo Roberto Faber Tavares. **Heteroidentificação e cotas raciais: dúvidas, metodologias e procedimentos**; Canoas: IFRS campus Canoas, 2018.

DJOKIC, Aline. **Colorismo: o que é como funciona**. Geledés: Instituto da Mulher Negra – Combate ao racismo, preconceito, discriminação e violência contra a mulher. Em defesa dos direitos humanos. São Paulo, 2015. Disponível em: Acesso em: mai de 2017.

DOMINGUES, Petrônio. “Movimento da negritude: uma breve reconstrução

histórica”. Mediações, Londrina, v. 10, n. 1, p. 25-40, jan./jun. 2005.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Revista Sala Preta. Vol.8, n.1. São Paulo: 2008. Disponível em: <<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/263>> acesso em setembro de 2017.

_____. Programa performativo: o corpo em experiência. Revista do Lume. Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais. Unicamp. N. 04. Dez. 2013. Disponível em: <<http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>> Acesso em set. de 2017.

_____. **Programa performativo: o corpo em experiência**. Revista do Lume. Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais. Unicamp. N. 04. Dez. 2013. Disponível em: <<http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>> Acesso em set. de 2017.

FARGE, Arlette. **Lugares para a História**. Trad. Fernando Scheibe. Coleção História & Historiografia. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. Discussão coletiva.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRARI, Afonso Trujillo. **Os kariri o crepúsculo de um povo sem história**. São Paulo: 1957.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3 ed. totalmente rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FEBRASGO, FIOCRUZ, In: **Portal de boas práticas em saúde da mulher, da criança e do adolescente**. Disponível em: <https://portaldeboaspraticas.iff.fiocruz.br/especialista/atencao-a-infertilidade-namedia-complexidade/> acesso em maio de 2021.

FELINTO, Renata. **Rapunzel: a arte contemporânea como tratamento cosmético/estético a partir das performances de Juliana dos Santos e de Priscila Rezende**. Lisboa, Portugal: Revista Estúdio. v.8, n. 20, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II**. Curso no Collège de France (1983-1984). São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 8.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. **A Ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

_____. **A Ordem do Discurso**. Aula inaugural no College de France. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola: 1996.

_____. **Em Defesa da Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **História da Sexualidade. A Vontade de Saber**. Vol.1. 13ª ed. Trad. M.T. da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

- _____. **História da sexualidade 3: O cuidado de si.** São Paulo: Paz e Terra, 2014, p. 172-3.
- _____. **Nietzsche, a genealogia e a história.** In: Microfísica do Poder. 23 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.
- _____. **“Une esthétique de l’existence”.** In : Dits et Écrits II, 1976-1988. France: Quarto Gallimard, 2005, p.1549-1554.
- _____. **Vigiar e Punir: o nascimento da prisão.** 20ª ed. São Paulo: Vozes, 1999.
- FRANKENBERG, Ruth White. **Women, race masters: The social construction of whiteness.** USA: University of Minnesota. 1999.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala.** Rio de Janeiro: Schmidt, 1933.
- FURTADO, Teresa. **Vídeoarte de mulheres: “nossos corpos, nos mesmas” – corpo, identidade e autodeterminação nas obras de vídeoarte influenciada pelos feminismos,** 2014. Disponível em: <https://dl.dropboxusercontent.com/u/16322462/teresaFurtadoTese.zip> acesso em janeiro de 2004.
- _____. **O território feminino da vídeoarte: o espelho não exclusivo.** In: MAGALHAES, Maria Jose; TAVARES; Manuela (coords.). Quem Tem medo dos feminismos? Congresso Feminista 2008, p. 295-301. Actas, Vol. II. Funchal: Editora Nova Delphi, 2010.
- GRAHAM, Sandra Lauderdale. **Caetana diz não.** Histórias de Mulheres da Sociedade Escravista Brasileira. São Paulo, Cia. das Letras, 2005, 289 pp.
- GIACOMINI Sônia M. **Mulher e Escrava.** Petropolis Vozes 1988 p 66.
- GILLIAM, Ângela; GILLIAM, Onik’a. **Negociando a subjetividade da mulata.** Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 479-489, 1995.
- _____. **Odyssey: Negotiating the Subjectivity of Mulata Identityi n Brazil.** Latin American Perspectives, Vol. 26, No. 3, Women in Latin America, Part 3 Identities and Localities: Social Analyses on Gendered Terrain (May, 1999), 60-84.
- GONZALES, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade.** In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.
- _____. **A mulher negra na sociedade brasileira. In: Luz, Madel T. (Org). O lugar da mulher: estudos sobre a condição feminina.** Rio de Janeiro, Edições Graal, 1982.
- _____. **O movimento negro na última década.** In: Lugar de negro. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982
- _____. **Por um feminismo afro-latino-americano.** In: Caderno de formação política do Círculo Palmarino, Batalhas de ideias, n.1, 1988.
- _____. **Primavera para as rosas negras.** Lélia Gonzalez em primeira pessoa... São Paulo: UCPA; Diáspora africana, 2018.
- _____. **Racismo e sexismo na cultura brasileira.** In: SILVA, L. A. et al. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. Ciências Sociais Hoje, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1983.

_____. **Racismo e sexismo na cultura brasileira.** In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães & PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Assim se benze em Minas Gerais.** Juiz de Fora: EDUFJ/Mazza Edições, 1989.

GUIMARÃES, Nadya Araujo. **Os desafios da equidade: reestruturação e desigualdades de gênero e raça no Brasil.** Cadernos Pagu, 2002, 17-18: 237-266.

G1. MP Militar denuncia 12 homens do Exército por ação com morte de músico e catador no Rio. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/05/10/mpmilitar-denuncia-12-militares-por-acao-com-morte-de-musico-e-catador-em-guadalupero.ghml>>. Acesso em: 15 abril 2019.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós modernidade.** 3 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial.** Cadernos Pagu, 5, 1995, p. 07-41.

HINDERT, Nicole Barreto. **The jeito of the brazilian mulata: race and identity in a racial democracy.** George Mason University Fairfax, VA, 2016, p.10. Disponível em: <http://ebot.gmu.edu/handle/1920/10413> acesso em agosto de 2020.

HOBSBAWM, Eric. **Sobre história.** São Paulo: Cia das Letras, 1998.

hooks, bell. **E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo.** Tradução Bhuvi Libanio. 10. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022,.

_____. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

_____. **Intelectuais Negras.** Revista Estudos Feministas, V.3, nº 2, 1995, p. 454-478.

_____. **E eu não sou uma mulher: mulheres negras e feminismo.** Plataforma Gueto, 2014.

_____. **E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

_____. **Feminism is for everybody: Passionate politics.** Pluto Express, 2000.

_____. **Feminist theory: form margin to center, 2000.** Disponível em <https://we.riseup.net/radfem/recusando-se-a-ser-uma-v%C3%ADtima-bell-hooks> acesso em maio de 2020.

_____. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.** 1 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018. E-book.

_____. **Linguagem: ensinar novas paisagens/novas linguagens.** In: Estudos Feministas, v.16(3), 2008.

_____. **Vivendo de amor.** Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>.

Acesso em junho de 2018.

HUINZINGA, Jonhan Homo Ludes: **O Jogo Como Elemento da Cultura**. Ed perspectiva, 5ª ed. 2001

HUNOLD LARA, Silvia. “Escravidão, Cidadania e História do trabalho no Brasil”. In: Revista Projeto História. São Paulo: Educ, (16), fev. de 1998. Pp.25-38.

INSTITUTO PATRICIA GALVÃO. **Violência e Racismo**. In: Violência contra as mulheres, 2015. Disponível em: <http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/violencias/violencia-eracismo/#assedio-sexual-e-mulheres-negras>>. Acesso em: 01 maio de 2020.

IBGE. **Síntese de Indicadores Sociais: Uma Análise das Condições de Vida**. Rio de Janeiro: IBGE, 2017. Disponível em: Acesso em: 5 mai, 2019.

IPEA. **Atlas 2018**. Rio de Janeiro: IPEA, 2018. Disponível em: .Acesso em: 4 nov, 2018.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 6. ed. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

_____. **Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.

_____. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 10. ed. São Paulo: Francisco Alves, 1983.

_____. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **Meu estranho diário**. Organização de José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine. São Paulo: Xamã, 1996.

_____. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 9. ed. São Paulo: Ática, 2007.

JODELET, Denise. **O movimento de retorno ao sujeito e a abordagem das representações sociais**. Soc. estado. [online]. 2009, vol.24, n.3, pp.679-712. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922009000300004> acesso em novembro de 2017

JOVCHELOVICH, Sandra. **Os contextos do saber: representações sociais, comunidade e cultura**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

KERGOAT, Danièle. **Dinâmica e consubstancialidade das relações sociais**. Novos Estudos Cebap, 86: 2010, p. 93-103.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAGARDE Y DE LOS RIOS, Marcela. **Claves feministas para la negociación en el amor**. Managua, México: Puntos de Encuentro, 2001.

LAGARDE Y DE LOS RIOS, Marcela. **Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas**. 4ª ed. México: UNAM, 2005.

LAUDERDALE GRAHAM, Sandra. **Caetana says no: women's stories from a Brazilian slave society**. New York : Cambridge University Press, 2002

LAURETIS, Teresa de. **Através do Espelho: mulher, cinema e linguagem**. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 96, jan. 1993. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15993>>. Acesso em: 25 nov. 2017.p.99

LAURENTIIS, Gabriela De. **Elaborações poéticas sobre a pele na arte de Louise Bourgeois. cartografias e rupturas: mulheres na arte/ cartographies et ruptures. lesfemmesdansl'art. labrys, étudesféministes/ estudos feministas**
janeiro/ junho 2016. Disponível em:<<https://www.labrys.net.br/labrys29/arte/gabriela.htm>>acesso em set. de 2017.

LAURETIS, Teresa De. **A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck**. In:HOLLANDA, Heloisa (Org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LIMA, Dulcilei da Conceição. **Interseccionalidade e ciberativismo: feminismo negro e TIC**. In: XI Seminário Internacional Fazendo Gênero. Anais... Florianópolis: UFSC, 2017. Disponível em:
[http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1491323274_ARQUIVO_Dulcilei-C-Lima_Interseccionalidade-genero-raca-e-TIC_revisado\(2\).pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1491323274_ARQUIVO_Dulcilei-C-Lima_Interseccionalidade-genero-raca-e-TIC_revisado(2).pdf) Acesso em: maio de 2020.

LIMA, Isabelle Moreira. **Joice Berth: 'Estamos em um período de temores'**. Entrevista à Revista Gama , em 26 de Julho de 2020. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/semana/ta-com-medo/joyce-berth-fala-sobre-medo-no-brasil-macismo-racismo-negacionismo/> acesso em fevereiro de 2022.

LIPPARD, Lucy R. **Art in America**. Nova York: 1985.

_____. **Six years: the dematerialization of the art object**. University of California Press: London, 1973.

LIPPARD, Lucy. **The Pink Glass Swan. Select essays on feminist art**. 1ª ed. U.S.A. WW Norton, 1995.

LYON-CAEN, Judith. Histoire et littérature. In: GRANGER, Christophe. **À quoi pensent les historiens : faire de l'histoire au XXIe siècle**. Paris: Éditions Autrement, 2013. Tradução de Alexandre de Sá Avelar.

LORDE, Audre. **Não existe hierarquia de opressão. Pensamento feminista: conceitos fundamentais / Audre Lorde...** [et al.]; organização Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte, Autêntica, 2004.

LOPES, Antonio Herculano. **Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história)**. In: O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, 2003, n. 12, ano 12, p. 5-16.

LUCINDA, Elisa. **Diálogos ausentes. Itaú Cultural**. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w5UBFd0wZ94> acesso em junho de 2017a.

_____. **O Semelhante**. RJ: Record, 2002.

_____. **Roda Viva**. TV Cultura. São Paulo, 2017b.

MAIA, Cláudia de Jesus. **A invenção da solteirona: Conjugalidade moderna e terror moral – Minas Gerais (1890-1848)**. Tese de doutorado, UNB, Distrito Federal, 2007.

MOSCOVICI, S. **A Psicanálise, sua imagem e seu público**. Petrópolis: Vozes, 2012.

MALERBA, Jurandir. **Os historiadores e seus públicos: desafios ao conhecimento histórico na era digital**. Revista Brasileira de História, v.37, n.74, 2017.

MALTA, Renata Barreto; OLIVEIRA, Laila Thaíse Batista de. **Enegrecendo as redes: o ativismo de mulheres negras no espaço virtual**. In: Dossiê Mulheres Negras: experiências, vivências e ativismos. Revista Gênero, Niterói, v. 16, n. 2, p. 55-69, 1º sem. 2016. Disponível em: Acesso em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31234> maio de 2020.

MATTIUZZI, Michelle Musa. **Dissident Black Witten for an error-contained narrative in: Experiencing connection issues is a CAPACETE publication**. Rio de Janeiro, Brazil, Alsolaser, 2018. Disponível em <https://www.dropbox.com/s/dx43b3vuwl87tbo/EXPERIENCING%20CONNECTION%20ISSUES-CapaceteAthens.pdf?dl=0> acesso em março de 2019.

MATTIUZZI, Michelle. **Merci beaucoup, Blanco. Escrito, experimento, fotografia, performance**. Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo - Incerteza Viva. São Paulo, 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/merci_beaucoup__blanco_michelle_matt. Acesso em junho de 2017.

MATTIUZZI, Michelle. **Oficina de imaginação política**. Bienal de São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/evento.php?i=3265> acesso em set. de 2017.

MEDEIROS, Civone. **Receita de Fazer Performance**. 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LF6b4fuvCss>. Acesso em setembro de 2016.

Medeiros, Tarcísio. **Bernardo Vieira de Melo e a Guerra dos Bárbaros**. Natal, Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro do Rio Grande do Norte (RIHGRN), 1967-1969.

MONTEIRO, John Manuel. **Negros da Terra: índios e Bandeirantes nas origens de São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

MOSCOVICI Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Rio de Janeiro, Vozes, 2003. 404 páginas (trad. Pedrinho A. Guareschi, a partir do original em língua inglesa Social representations: explorations in social psychology [Gerard Duveen (ed.), Nova York, Polity Press/Blackwell Publishers, 2000]).

_____. **La psychanalyse, son image et son public**. Paris: PUF, 1961.

_____; MARKOVA, I. **Presenting social representations: a conversation**. Culture & Society, v.4, n.3, p. 371-410, 1998.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo**

mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.41.

NASCIMENTO, Beatriz. **A mulher negra no mercado de trabalho**. Jornal Última Hora, Rio de Janeiro, 25 de julho, 1976a.

_____. **O negro visto por ele mesmo**. Rio de Janeiro, Revista Manchete, setembro, 1976b.

NAVARRO-SWAIN, Tania. 2008. **Entre a vida e a morte, o sexo**. In: NAVARRO-SWAIN, Tania; STEVENS, Cristina (orgs.). A construção dos corpos: perspectivas feministas. Ilha de Sta Catarina: Editora Mulheres, pp.285- 302.

NOBRE, Geraldo. **Ceará em preto e branco – 1988 – Ano do Centenário da Abolição da Escravatura**. Fortaleza; RIEDEL, Oswaldo de Oliveira. Perspectiva antropológica do escravo no Ceará. Fortaleza, UFC, 1988.

NODARI, Sandra. **Nomes e pronomes na Língua Portuguesa: a questão sexista no idioma e na academia**. Ponto de Vista - Rev. Estud. Fem. 29.3.Sep-Dec 2021.

O'BRIEN, Patrícia. **História da cultura de Michel Foucault**. In: HUNT, Lynn. A nova história cultural. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.33-62.

OLIVEIRA, Francilene Costa de Santana. **Mulheres Negras Contos e Literatura: uma análise da condição da mulher negra no final do século XIX à meados do século XX**.2014.

ORLANDI, E. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 4ª ed. Campinas: Pontes, 1999.

ORLANDI, E. **As formas do silêncio**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ORLANDI, E. **Discurso e Texto: Formulação e Circulação dos Sentidos**. Campinas: Pontes. 2001.

PACHECO, Ana Claudia Lemos. **Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia**. 2008. 317p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280705>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

_____. **Mulher negra: afetividade e solidão**. Salvador: ÉDUFBA, 2013.

PARKER, R.; POLLOCK, G. **Old Mistresses**. London: Routledge, 1981.

PAULINO, Rosana apud GOBBI, Nelson. **Rosana Paulino: 'Arte negra não é moda, não é onda. É o Brasil'**. O Globo, 2019. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/rosana-paulino-arte-negra-nao-moda-nao-onda-o-brasil-23626464> acesso em novembro de 2019.

PATEMAN, Carole. **O Contrato Sexual**. Tradução de Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PATRICIO, Moisés; BRITO, Peter de. **A Presença Negra Manifesto**. Revista omenelick2ato-afrobrasilidades & afins,n.15,SP,2015. Disponível em: <<http://omenelick2ato.com/artes-plasticas/MANIFESTO-A-PRESENCA-NEGRA/>>acesso em set. de 2017.

PEREIRA, Gisele. **Judith Butler e o medo da igualdade**. Revista Carta Capital. [on-line]. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/dialogos-da-fe/judith-butler-e-o-medo-da-igualdade>. Acesso em novembro de 2017. Ver também: https://www.buzzfeed.com/alexandrearagao/manifestantes-poem-fogo-em-boneca-de-filosofa-aos-gritos-de?utm_term=.eoYPqer7N#.icqv1YEQ2. Acesso em 09 de novembro de 2017.

PIRES, Maria Idalina da Cruz. **Resistência indígena no Nordeste colonial: a Guerra dos Bárbaros**. Vol. 1. Recife, Funai, 1989.

PIZA, Edith. **Branco no Brasil? Ninguém sabe, ninguém viu**. In: HUNTLEY, Lynn e GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo (orgs). Tirando a máscara. Ensaio sobre o racismo no Brasil. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. **Da cor do pecado**. Estudos Feministas; Florianópolis Vol. 3, Ed. 1, 1995.

_____. **Porta de vidro: entrada para a branquitude**. In: Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 59, 77.

POLLOCK, Griselda. **Avant-garde Gender and the Colour of Art History**. Londres: Thames and Hudson, 1993.

PUNTONI, Pedro. **A guerra dos bárbaros**. São Paulo, Fapesp/Hucitec/Edusp, 2002.

QUEIROGA, Louise. **CPI dos Maus-Tratos aprova condução coercitiva de artista nu**. O Globo. 09 de novembro de 2017. Disponível em: Leia mais: <https://oglobo.globo.com/cultura/cpi-dos-maus-tratos-aprova-conducao-coercitiva-de-artista-nu-22048272#ixzz4xxZDEHYC> Acesso em nov. de 2017.

RAGO, Margareth. **Adeus ao feminismo? feminismo e (pós)modernidade no Brasil**. Cadernos AEL, n. 3/4, pp. 11-43. 1995/1996. http://segall.ifch.unicamp.br/publicacoes_ael/index.php/cadernos_ael/article/viewFile/151/152. Acesso em julho de 2018.

_____. **As Mulheres na Historiografia Brasileira**. In: SILVA, Zélia Lopes da (org.). Cultura Histórica em Debate. São Paulo: Editora da Unesp, 1995.

_____. **Da insubmissão feminista na atualidade**. Café filosófico. 2016. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=0anoAzCYXP8. Acesso em julho de 2018.

_____. **Feminismos e subjetividades em tempos pós-modernos**. In: Revista Verve, n. 6, PUC-SP, pp. 279-296, 2004.

_____. **Revista Cultura e Gênero** – Unicamp. pp 01-14. 2016. Disponível em: <http://www.culturaegenero.com.br/download/subjetividade.pdf> - acesso 25 de Agosto de 2016.

_____. **Mulheres na arte e criações feministas**. Café filosófico, Campinas/SP, 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/141544797>. Acesso em março de 2016.

_____. **O efeito Foucault na historiografia brasileira**. In: Foucault, História e Anarquismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

_____. **O efeito-Foucault na historiografia brasileira**. Tempo Social; Rev. Sociol.

USP, S. Paulo, 7(1-2): 67-82, outubro de 1995.

.O corpo exótico, espetáculo da diferença. Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas, janeiro/junho de 2008. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys13/perspectivas/marga.htm> acesso em junho de 2021.

RATTS. Alex & RIOS, Flávia. Lélia Gonzalez. 1ª. Ed. São Paulo: selo Negro, 2010.

REIS, José C. 1999. **As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC.** Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno.** 5ª ed. Petrópolis, Vozes, 1986.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Luana. **Arte do corpo.** A tarde/UOL, 2017. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1887965-arte-do-corpo>>acesso em set. de 2017.

RODRIGUES, Leonardo. **Quem é Renata Carvalho, a atriz transexual que ousou encarnar Jesus Cristo.** Do UOL, em São Paulo. 2018. <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/04/05/quem-e-renata-carvalho-a-atriz-trans-que-ousou-encarnar-jesus-cristo.htm>

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política. Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática.** vol. 4, Porto: Edições Afrontamento, 2006.

SANTOS, José de Paiva dos. **Nação, raça e identidade em Poems on Various Subjects, Religious and Moral, de Phillis Wheatley.** In: Aletria, Belo Horizonte, v. 28, n. 3, p. 83-102, 2018.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?** 341 Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 341-368, maio/ago. 2019. <http://dx.doi.org/10.22456/2357-9854.94288>

SARDENBERG, Cecilia M. B. **Caleidoscópios de gênero. In: Mediações.** Dossiê Desigualdades e Interseccionalidades. Londrina, v. 20 n. 2, p. 56-96, jul./dez. 2015, p. 56-96.

STEIL, Juliana, **Atriz brasileira é selecionada para bolsa internacional por projeto sobre corpos trans.** G1 Santos, 2021. <https://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2021/03/15/atriz-brasileira-e-selecionada-para-bolsa-internacional-por-projeto-sobre-corpos-trans.ghtml>

SILVA, G. de O. da. **As não Brancas- Identidade Racial e Colorismo no Brasil.** Portal Geledés, 2020. Disponível em . Acesso em 27 de junho de 2020.

SILVA, Joselina da. **Vozes Soantes no Rio de Janeiro, São Paulo e Florianópolis: mulheres negras no Pós 1945.** Revista da ABPN. V.1, Nº1, mar-jun de 2010, p. 28-38.

SOARES, Brunemberg da Silva; Edson Hely Silva. **Povo Formador ou artefato museológico? Os indígenas xukuru-kariri em Palmeira dos índios/AL.** XXII Encontro Estadual de História. ANPUH/PE, 2018. Disponível em

https://www.encontro2018.pe.anpuh.org/resources/anais/8/1535763287_ARQUIVO_Artigo-ANPUH-PE-Brunemberg.pdf acesso em julho de 2021.

SOUSA, Francisco Gouvêa de, GAIO, Gêssica Guimarães e NICODEMO, Thiago Lima. **Uma lágrima sobre a cicatriz: o desmonte da universidade pública como desafio à reflexão histórica.** (UERJResiste). Maracanã, Rio de Janeiro, n.17, p.71-87, jul.dez.2017.

SOUZA, Claudete Alves da Silva. **A solidão da mulher negra – sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo.** 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

SOUZA, Laura de Mello e. 1986. **O Padre e as Feiticeiras: Notas sobre a Sexualidade no Brasil Colonial** in Vainfas (org.), 1986. História e Sexualidade no Brasil. Rio de Janeiro, Graal, pp. 9-18.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SOUZA, Vasli. Entrevista Michelle Mattiuzzi – performer brasileira. *Vasli Souza Gallery*, 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-IYnXBt8ZaE>> acesso em set. de 2017.

SPERB, Paula. **Após protestos, Santander fecha exposição sobre diversidade.** Revista Veja, Porto Alegre/RS, 2017. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/rio-grande-do-sul/apos-protesto-do-mbl-santander-fecha-exposicao-sobre-diversidade/>>acesso em set. de 2017.

Schwarcz, Lília M. 1993. **O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930).** São Paulo, Cia. das Letras.

SCHWARTZ, Paula. **Partisanes and Gender Politics in Vichy France.** French Historical Studies. Vol. 16, No. 1 Duke University Press, 1989, pp. 126-151.

Taunay, Affonso de E. **A Guerra dos Bárbaros.** São Paulo, Revista do Arquivo Municipal (RAM), 1936.

TEIXEIRA, Glícia Édeni de Lima; FREITAS, Ramiro Ferreira de. **Entre Foucault e Mbembe: da biopolítica à necropolítica no século XXI.** Cadernos Cajuína, V. 6, N. 1, 2021, p. 84-94.

TAVARES, F. **A Cidade de Redenção.** In: Africana e Cearensidade: Catálogo do Museu Histórico e Memorial da Liberdade. Fortaleza: Instituto Olhar Aprendiz, 2011. p.19-22.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Café com conversa - Gêneros e Feminismos.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J_PrHRztx64&feature=youtu.be

Rüsen, J. Razão histórica. Teoria da História I: os fundamentos da ciência da história. Trad. de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Ed. UnB, 2001.

_____. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e Argentina** / Luana Saturnino Tvardovskas. Campinas, SP : [s. n.], 2013.

_____.;RAGO, Luzia Margareth. **Fernanda Fernanda Magalhães: arte, corpo e obesidade arte, corpo e obesidade.** Caderno Espaço Feminino, v. 17, n. 01, Jan./Jul. 2007.

_____. **Rosários e vibradores: interferências Feministas na Arte contemporânea** In: Amor, desejo e poder na Antiguidade, relações de gênero e representações do feminino, Orgs. FUNARI, P. P., FEITOSA, L. C. e SILVA, G. J., p. 141-158. Campinas - SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____. **Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó.** Campinas, SP : [s. n.], 2008.

_____. Teoria e crítica feminista nas artes visuais. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, p1-16. São Paulo, julho 2011.

VARIKAS, Eleni. *A Escória do Mundo: figuras do pária.* São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CASTRO, Eduardo B. Viveiros de. **Araweté: os deuses canibais.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar/ANPOCS, 1986.

VINHOSA, Luciano. **Fotoperformance - Passos Titubeantes de uma Linguagem em Emancipação.** Artigo apresentado no 23º Encontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos” Belo Horizonte, Minas Gerais, 2014. Disponível em: Acesso em janeiro de 2022.

WALKER, Alice. **Em busca dos jardins de nossas mães.** Tradução Letícia Cobra Lima, 2019. disponível em <https://docero.com.br/doc/5v0c1e> e acesso em abril de 2020.

_____. In Search of Our Mothers' Gardens. In: MITCHELL, Angelyn (ed.). **Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present.** Durham and London: Duke University Press, 1994.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 35-81. <https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/julia-dantas/noticia/2017/09/polemica-nao-foi-sobre-a-arte-cj7wbwk0s005r01nzokn8bd6t.html>

WHEATLEY, Phillis. To the University of Cambridge, in New England. In: HILL, Patricia L. (Ed). **Call and Response: the Riverside Anthology of the African American Literary Tradition.** New York: Houghton Mifflin Company, 1997. p. 98.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, Giovanna. **Maria de Lourdes Vale Nascimento: uma intelectual negra do pós-abolição.** Niterói: Eduff, 2020.