

ARTES CÊNICAS

**CORPO NEGRO FEMININO:
RESSIGNIFICAÇÃO EM PERFORMANCES
DE MULHERES NEGRAS**

DANIELLE CRISTINA ANATÓLIO DOS SANTOS



UNI-RIO

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação
Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
SETEMBRO DE 2018**

CORPO NEGRO FEMININO: RESSIGNIFICAÇÃO EM PERFORMANCES DE MULHERES NEGRAS
DANIELLE CRISTINA ANATÓLIO DOS SANTOS



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO-UNIRIO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS –PPGAC

DANIELLE ANATÓLIO

**CORPO NEGRO FEMININO: RESSIGNIFICAÇÃO EM PERFORMANCES DE
MULHERES NEGRAS**

Rio de Janeiro, 2018

DANIELLE ANATÓLIO

**CORPO NEGRO FEMININO: RESSIGNIFICAÇÃO EM PERFORMANCES DE
MULHERES NEGRAS**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas. Linha de Pesquisa: Performances: Corpos, Imagens, Linguagens e culturas.

ORIENTADORA PROF^a. DOUTORA LAURA ERBER

Rio de Janeiro, 2018

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

A535 ANATOLIO, Danielle Cristina dos Santos
Corpo Negro Feminino: Resignificação em
Performances de Mulheres Negras / Danielle Cristina
dos Santos ANATOLIO. -- Rio de Janeiro, 2018.
157

Orientador: Laura ERBER.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2018.

1. mulheres negras. 2. performances negras. 3.
corpo negro feminino. I. ERBER, Laura, orient. II.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

**“A RESSIGNIFICAÇÃO DO CORPO NEGRO FEMININO EM
PERFORMANCES DE MULHERES NEGRAS”**

por

DANIELLE CRISTINA ANATÓLIO DOS SANTOS

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Laura Rabelo Erber - Orientadora

Prof. Dra. Evam Tavares Lima (UFSB)

Prof. Dra. Denise Espírito Santos (UERJ)

Prof. Dra. Rosyane Trotta (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: APROVADA

Rio de Janeiro, RJ, em 24 de setembro de 2018

ERRATA

**Na Folha de Aprovação consta o nome do Título da Dissertação como
“A RESSIGNIFICAÇÃO DO CORPO NEGRO
FEMININO EM PERFORMANCES DE
MULHERES NEGRAS”**

A BANCA DE DEFESA FEZ A MUDANÇA PARA O NOME
CORRETO DO TÍTULO DA DISSERTAÇÃO NA ATA DE
APROVAÇÃO:

**“CORPO NEGRO FEMININO: RESSIGNIFICAÇÃO EM
PERFORMANCES DE MULHERES NEGRAS”**

Dedico esta Dissertação à Mulher que sempre apoiou minha intelectualidade: minha Mãe, **Glorimar Anatólio**. Gratidão!

AGRADECIMENTOS

Entendendo que só cheguei ao Mestrado por toda uma caminhada ao lado de pessoas que me fortaleceram, não só nos dois últimos anos, mas em muitos outros momentos que também me fizeram chegar aqui, agradeço:

À Guiança Divina que me rege: Exu, por fazer-me potente nas encruzilhadas dos caminhos; Iansã, por soprar e reinar em meu Ori; Oxum, por jorrar água nos momentos anuviados; aos Mestres Ascensionados e às Deusas do Sagrado Feminino que são ancoramento no meu caminhar.

À minha mãe, Glorimar Anatólio, por sempre me apoiar nos estudos e ser exemplo de Mulher em minha vida e à memória de minha Avó, Ercília da Silva, Mulher ilustre, grande pilar na minha resiliência feminina.

À minha família: meus tios e tia Dade; Du; Dinho; meu avô, João Sebastião; por terem contribuído, cada um à sua maneira, na minha formação.

Ao “campo do Suzana”, favela que me fez “virar gente” e me ensinou, de alguma maneira, a escolher o caminho que hoje estou.

À Priscila Ferreira, pelo auxílio e presteza nas traduções de textos.

Ao PPRER – Programa de Pós-graduação em Relações Étnico Raciais do CEFET/RJ e ao Professor Roberto Borges, por contribuírem na oferta de disciplinas com aporte teórico epistemológico negro-diaspórico. Foi fundamental cursar as disciplinas do PPRER!

A todas as Mulheres Negras que passaram e estão em meu ciclo se fazendo referência no meu caminhar político, intelectual e espiritual. Obrigada Nila Rodrigues, Benilda Brito, Lindinalva Barbosa, Makota Valdina e Dona Nair Benzedeira.

Ao Carlos Maia, grande companheiro, por me apoiar literalmente em todos os momentos de fragilidade com pleno afeto, escuta, a(braços) e carinho.

À psicóloga Cristiane Rocha, por me acolher em seu trabalho terapêutico pautado em qualidade, profissionalismo e irmandade negra. Sem a oportunidade de cuidar do meu campo mental, tão devastado pelo racismo e machismo, jamais chegaria ao fim do Mestrado.

À orientadora Laura Erber, pela parceria e empenho durante o trabalho.

Ao professor Zeca Ligièro, que contribuiu no início da minha pesquisa.

À Julia Oliveira, pelas trocas no processo.

À Evani Tavares Lima, pela amizade, apoio e por ser referência na pesquisa sobre Teatro Negro, iluminando-me com seu saber.

À Denise Espírito Santo, pelos diálogos sobre conhecimentos artísticos e acadêmicos numa perspectiva horizontalizada.

À Kátia Santos, pela generosidade de escuta em momento especial da minha pesquisa.

À Larissa Borges, irmã de militância política, por ter jogado Água no meu Ori no momento de caos e desafios da escrita.

A mim mesma, por ter sido sábia o suficiente para enfrentar a *selva de pedra-Rio de Janeiro*, os malabares do racismo na UNIRIO, e por aprender a me acolher e deixar aflorar o melhor de mim. Como diz na minha Terra, *Rasguei o cu com a unha* nesse processo de enfrentamentos, mas cada ação valeu a pena! No fim, venceu meu amor próprio de mulher negra.

“O que significava uma mulher negra ser uma artista no tempo de nossas avós? E no tempo de nossas bisavós? Essa é uma questão com uma resposta cruel o suficiente para estancar o sangue. Como foi mantida viva a criatividade da mulher negra, ano após ano e século após século, quando na maior parte do tempo em que os negros estiveram na América, era um crime passível de punição um negro ler ou escrever? E a liberdade para pintar, esculpir, para expandir suas mentes com ações não existia. Mas este NÃO É O FIM DA HISTÓRIA, para todas as jovens mulheres – nossas mães e avós, nós mesmas – NÃO PERECEMOS NA SELVA. E se nos perguntarmos o porquê, e procurarmos e encontrarmos a resposta, nós saberemos, além de todos os esforços para apagar isto de nossas mentes, exatamente quem e do que nós, mulheres negras somos”.

Alice Walker

RESUMO

Os signos normativos e normalizadores, pautados por valores estéticos e artísticos hegemônicos, herdeiros de uma mentalidade e cultura coloniais, coíbem o corpo negro feminino à medida que este não se adequa na narrativa da arte brancocêntrica europeia e patriarcal. Os estereótipos herdados da colonização afetam profundamente a mulher negra, resultando em dominação e coerção corpórea. Esta pesquisa analisa o espetáculo *Lótus*, de Danielle Anatólio e as performances *Bombril* e *Vem pra Ser Infeliz..!*, de Priscila Rezende. Nas três obras, o corpo é trabalhado como vetor, com a intenção de produzir um novo olhar e sentido para o mesmo. A pesquisa aponta para a necessidade de ressignificar cenicamente o corpo negro feminino e discutir o protagonismo de mulheres negras no tecer artístico da cena contemporânea. Além disso, trata sobre a experimentação de uma estética afrodiaspórica que utiliza os elementos da performance negra enquanto constituintes e estruturantes da criação artística. É objetivo deste trabalho visibilizar a arte produzida por mulheres negras na atualidade e dimensionar a relevante contribuição destas para a história oficial da arte brasileira, que pouco valoriza e/ou credibiliza as criações protagonizadas por artistas negras.

PALAVRAS CHAVE: mulheres negras, performances negras, corpo negro feminino.

ABSTRACT

Normative and normalizing symbols established by hegemonic aesthetic and artistic values and standards dictated by colonial mentality and culture constrain the female black body that presumably do not fit into the narrative of European and patriarchal whitecentric art. Stereotypes derived from colonial legacies profoundly affect black woman by means of domination and coercion of the body. This research analyzes the play *Lotus* by Danielle Anatolia and the two performances *Bombri! and Vem Pra Ser Infeliz..! (Come to Be Unhappy)* by Priscila Rezende. In all these three artworks, the body is conceived as an axis aimed to be shifted towards new conceptual directions and approaches to it. The research points to the need to scenically resignify the female black body and to discuss the protagonism of Black women in the weaving of art-tapestry of contemporary theatrical scene. It addresses Afro-diasporic aesthetic experimentations that use elements of Black performance as constituents and structuring components of artistic creation. Its aim is to shed light on contemporary art produced by Black women and to examine relevant contributions by Black women artists to the official history of Brazilian Art which has historically underestimated and discredited their creative work.

KEYWORDS: Black women, Black performances, Black female body.

Índice de figuras

Figura 1 – Pichação Racista na UNIRIO.....	24
Figura 2 - Ascendina Santos na Revista <i>O Malho</i>	32
Figura 3 - Ruth de Souza na <i>Segunda Preta</i>	36
Figura 4 - Léa Garcia na <i>Segunda Black</i>	37
Figura 5 - <i>EstereotipAÇÃO</i>	38
Figura 6 - Mostra Zaíra de Culturas Pretas.....	39
Figura 7 - OBINRIN.....	40
Figura 8 - CORPAS.....	41
Figura 9 - Jaqueline Eslebão.....	42
Figura 10 - Mônica Santana.....	43
Figura 11- Renata Felinto.....	41
Figura 12 -Michelle Mattiuzzi.....	44
Figura 13 – Sarah Baartman.....	48
Figura 14 - <i>Lótus 1</i>	60
Figura 15 - <i>Lótus 2</i>	64
Figura 16 - <i>Lótus 3</i>	66
Figura 17 - <i>Lótus 4</i>	66
Figura 18 - Rosana Paulino.....	90
Figura 19 – <i>Bombril 1</i>	95
Figura 20 – <i>Bombril 2</i>	101
Figura 21 - Revista Manchete, 1986.....	110
Figura 22 - <i>Mulata Globeleza</i>	113
Figura 23- Nayara Justino.....	114
Figura 24 - <i>Vem pra Ser Infeliz..! 1</i>	118
Figura 25 - <i>Vem pra Ser Infeliz..! 2</i>	124

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	16
2. CAPÍTULO I – DE ASCENDINA SANTOS À RUTH DE SOUZA	27
2.1. As performances de mulheres negras no século XX.....	27
2.2. “Representatividade Importa Sim!”	33
2.3. As Performers Negras da Atualidade	37
2.4. Pele Codificada: Significação dos Corpos Negros Femininos	44
3. CAPÍTULO II – ESPETÁCULO <i>LÓTUS</i>	50
3.1. Feminilidade e Negritude cênica	50
3.2. Flores de <i>Lótus</i> : Mulheres negras na cena.....	53
3.3. Significações sobre a mulher negra: estigma e caracterizações.....	60
3.4. Quem pode falar em <i>Lótus</i> ?	62
3.5. “Danço, Logo existo” – A Dança Afro-brasileira em <i>Lótus</i>	66
3.6. A Literatura Feminina de Escritoras Negras	72
3.6.1. Cristiane Sobral – <i>Sonho de Consumo</i>	73
3.6.2. Mel Adùn – <i>Quantas Tantas</i>	75
3.6.3. Lívia Natália – <i>Carpideira</i>	78
3.7. Considerações sobre <i>Lótus</i>	81
4. CAPÍTULO III – AS PERFORMANCES <i>BOMBRIL</i> E <i>VEM PRA SER INFELIZ..!</i>	84
4.1. <i>BOMBRIL</i>	84
4.1.1. Arte e Crespitude.....	84
4.1.2. O Corpo como simbologia da relação casa grande x senzala	86
4.1.3. Cabelo Crespo como Objeto.....	91
4.1.4. O silêncio em <i>Bombril</i>	95
4.1.5. O cabelo como construção de identidade.....	101
4.2. <i>Vem pra Ser Infeliz..!</i>	105
4.2.1. <i>Mulata</i> e Brasilidade	105
4.2.2. <i>Mulata Globeleza</i> : carnaval, mídia e branquitude.....	110
4.2.3. Carnaval e samba brancos x <i>Mulata Globeleza</i>	111
4.2.4. Vem pra Ser Feliz ou <i>Vem pra Ser Infeliz..!</i> ?	116
4.2.5. Samba e Felicidade	121
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA REALIZADA COM PRISCILA REZENDE EM 10 DE ABRIL DE 2018	132
APÊNDICE B – DRAMATURGIA DO ESPETÁCULO <i>LÓTUS</i>	139
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	147

1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a ressignificação do corpo negro feminino no monólogo *Lótus* (2016), de minha autoria, e as performances, de Priscila Rezende, *Bombril* (2010) e *Vem pra Ser Infeliz..!* (2017). Nos últimos anos, tem crescido o número de obras artísticas feitas por e sobre mulheres, quase sempre trazendo à cena uma perspectiva crítica que aborda a desigualdade de gênero, questões femininas e feministas, violência e hipersexualização do corpo feminino. Nesta dissertação, proponho analisar a arte realizada por mulheres negras, considerando que a mesma tem sido dispositivo fundamental para essas artistas, que a utilizam também como recurso para articularem seu lugar de mulher no mundo e de pessoa negra na sociedade, ou seja, uma crítica que inclui as dimensões de gênero e raça.

A escolha desta temática é sem dúvida motivada por minha experiência como atriz e performer negra, mas, especialmente, pela insatisfação de mulheres negras a respeito do olhar que é empregado sobre seus corpos; usos, abusos e empoderamento. Enquanto atriz, não escapei de situações em que fui associada a personagens de forte apelo sexual, estigma no qual a dramaturgia nacional enquadrou a mulher negra, como é o caso das personagens¹ *Xica da Silva*; *Preta*, de Taís Araújo, na novela *Da Cor do Pecado*; a personagem *Bebel*, a fogaosa “mulata de catigoria”, de Camila Pitanga, em *Paraíso Tropical*; e a série de Miguel Falabella, *Sexo & as Negas*. Esses são apenas alguns dos exemplos existentes dentro de uma gama de personagens – de novelas históricas, romances e filmes – em que mulheres negras representaram personagens estigmatizadas e funções profissionais subalternizadas: mucama, cozinheira, empregadas e faxineiras domésticas, profissionais do sexo, etc. É preciso mencionar também os estereótipos oriundos do carnaval, como foi o caso das *Mulatas Sargentelli* e *Mulatas GLOBEZEZA*² - dançarinas que tiveram seus corpos hipersexualizados, reforçando a imagem da mulher negra, disponível, acessível, “quente e boa de cama”.

No Brasil, o (a) artista negro (a) sempre enfrentou muitos desafios para a legitimação de suas criações artísticas, o que é feito pelo negro é definido, muitas das

¹ *Xica da Silva*, Autor: Walcy Carrasco, Rede Manchete, 1996; *Da Cor do Pecado*, Autor: João Emanuel Carneiro, Rede Globo, 2004; *Paraíso Tropical*, Autores: Gilberto Braga e Ricardo Linhares, Rede Globo, 2007; *Sexo e as Nega*, Autor: Miguel Falabella, Rede Globo, 2014.

² *Mulatas Sargentelli*: mulheres negras chamadas de “mulatas” que dançavam e faziam shows em casas noturnas, no Rio de Janeiro, sob coordenação do produtor e radialista Oswaldo Sargentelli. Sobre isto, falaremos melhor no capítulo III da dissertação. *Mulatas GLOBEZEZA* são passistas que dançam no carnaval da Rede Globo de Televisão. No capítulo III, farei a análise sobre essas *mulatas*.

vezes, unicamente, como militância. A historiografia teatral brasileira é embasada em obras pautadas pelo teatro grego, que reverencia e centraliza a cultura e arte europeias, como referência dominante. Não é comum, por exemplo, obras em destaque nas quais o negro seja autor e/ou protagonista de uma história que positive sua imagem. Portar um corpo negro, carregar uma história negra, fazer parte da herança africana, e trazer para cena este legado, configuram condição mínima para que uma pessoa negra não seja considerada suficientemente artista. Logo, o trabalho produzido por mentes e corpos negros não passará pelo crivo da credibilização artística da história oficial.

Nas décadas de 20 e 40 do século XX, surgiram no Brasil, respectivamente, a *Companhia Negra de Revistas* e o *Teatro Experimental do Negro*. Ambos contribuíram fortemente para uma ressignificação da cultura e da arte negra ao priorizarem atores, atrizes, cantores, bailarinos e outros artistas negros em seus espetáculos. Mas, se esses grupos ressignificaram a história da arte enegrecendo a cena, a urgência que se faz presente, neste século XXI, é a legitimação do discurso negro feminino e a busca por espaço e visibilidade da mulher negra artista.

Nesse sentido, deparamo-nos com o desafio da discussão sobre o corpo em cena, determinado não só por questões de raça, mas também de gênero. Não basta apenas o negro ocupar o palco com sua negritude, é preciso considerar as demandas relativas à arte feita pelas mulheres negras, que são diversas dentro desta categoria, por isso, o surgimento de performances negras femininas, teatro lésbico, teatro feminino, teatro de mulheres.

Cada vez mais artistas negras têm trazido à cena questões singulares que perpassam pelo universo das mulheres negras, muitos são os trabalhos sobre corpo, feminicídio e violência de gênero. O surgimento de novas performances, na última década, demonstra não só a necessidade dessas mulheres utilizarem a arte como dispositivo para falarem de si, mas também, mostra a articulação que as mesmas estabelecem no sentido de demarcar espaço no campo artístico. Podemos destacar como exemplo o *Fórum Obirin – Ancestralidade, Residência Artística e Performance Negra Feminista* – de curadoria da atriz e performer Laís Machado e das artistas Sanara Rocha e Tiná Melo, ocorrido em Salvador, entre Maio e Julho de 2018; e o *CORPAS – Encontro de Performances de Mulheres Negras/ RJ*, o qual idealizei e construí a curadoria junto a Laís Castro (dançarina e arte-educadora), Mariana Maia (artista visual e Mestra em Artes), e Simone Ricco (Professora e Mestra em Literaturas Africanas), ocorrido no Rio de Janeiro, em Julho do mesmo ano.

Os dois eventos tiveram como principal finalidade fortalecer a rede de mulheres artistas e visibilizar a arte que estas produzem. Além desses dois Encontros, é preciso ressaltar algumas artistas que vêm se destacando nas artes visuais, na performance contemporânea e na dramaturgia: Rosana Paulino/SP, Tatiana Rosa/SC, Thaís Apolinário/ES, Charlene Bicalho/ES, Renata Felinto/SP, Rubiane Maia/ES, Elaine Vieira/ES, Mariana Maia/RJ, Priscila Rezende/MG, Michelle Mattiuzzi/SP, Mônica Santana/BA, Tatiana Henriques/RJ, Laís Machado/BA, Jaqueline Elesbão/BA, Val Souza/SP, Grace Passô/MG, entre outras, que iremos evidenciar no primeiro capítulo.

Como uma das curadoras do já citado *CORPAS* e oriunda do grupo belo-horizontino *Teatro Negro e Atitude*, tenho trabalhado, no sentido teórico e prático, com os estudos sobre a arte negra brasileira, de forma crítica-criativa. Esses estudos perpassam pela necessidade do enegrecimento dos palcos e espaços artísticos, mas, sobretudo, pela necessidade de abertura, visibilidade e espaço às questões da mulher negra artista. Nesse sentido, realizei, em 2016, o monólogo *Lótus*, que pontua duas questões principais: a representação do corpo negro feminino nas relações afetivo-amorosas, nas quais geralmente a mulher negra encontra-se sob estado de solidão e preterimento diante das mulheres brancas; e a hipersexualização da mulher negra, enfatizando a “bundalização”³ que a mesma está submetida na sociedade brasileira.

Lótus é um espetáculo que tem como ponto de partida a linguagem poética negra feminina. Em cena, apresento o universo de mulheres negras que trazem, em suas afetividades, histórias invisibilizadas pelo imaginário social. A peça trata de amor, superação, beleza e vida, tudo isso dentro de um contexto de solidão em que está inserida a mulher negra contemporânea.

Nesta pesquisa, proponho o aprofundamento da discussão sobre a presença e os sentidos do corpo da mulher negra, no âmbito da cena performático-teatral contemporânea, com a intenção de trazer subsídios críticos para a destituição do estigma no qual a mesma está inserida, buscando assim ampliar o repertório teórico-crítico-criativo, bem como, entender o papel e a importância dos trabalhos performáticos e teatrais para a posituação da imagem/corpo/cabelo da mulher negra na cena contemporânea.

No primeiro capítulo, evidenciarei quatro artistas negras que se destacaram no início do século XX: Plácida dos Santos, Ascendina Santos, Ruth de Souza e Léa Garcia.

³ Termo usado pela artista Simone Gonçalves (2009) para se referir ao imaginário construído sobre o corpo da mulher negra, e registrado na tese de doutorado de Mara Lúcia Leal: *Memória e(m) Performance: material autobiográfico na composição da cena*, UFBA, 2011. Ver bibliografia.

Aqui a intenção é fazer um paralelo sobre os desafios vivenciados por esas mulheres e os desafios que performers da atualidade ainda encontram no cenário artístico nacional. Para isso, traçarei um panorama a respeito das codificações existentes sobre o corpo negro feminino e destacarei as mulheres negras que, por meio da dança, do teatro, das artes visuais e das performances, vêm construindo trabalhos que utilizam o corpo como vetor e campo fundamental de discussão.

No segundo capítulo, irei analisar o espetáculo *Lótus*, cujas dramaturgia e concepção são de minha autoria. O objetivo é analisar os elementos da performance artística negra presentes na constituição do espetáculo: dança, música, contação de histórias e a poesia de escritoras negras; além de evidenciar de que forma ocorre a resignificação do corpo negro feminino nesta peça.

Já no terceiro capítulo, farei a análise das performances de Priscila Rezende, *Bombril* e *Vem pra Ser Infeliz..!*; demonstrarei como cabelo e corpo de mulher negra tornam-se elementos artísticos, políticos e identitários, – resignificação por meio de gestos e pequenas ações literalizadas.

O termo performance será tomado no sentido trazido por Richard Schechner, entendendo que toda performance implica em “comportamentos restaurados, comportamentos duas vezes experienciados, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. Performances marcam identidade, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias” (SCHECHNER, 2002, p.29). Dessa forma, a performance deve ser entendida aqui como uma arte que acontece em um determinado espaço e tempo, necessitando de um corpo presente e atuante. Em se tratando de performance negra, será também considerada a definição do pesquisador cubano, Julio Moracen, que afirma:

A performance negra está relacionada à identidade cultural do negro podendo ser compreendida como um movimento constituído por representações espetaculares, obras e encenações dramáticas negro-africanas, de origem e da diáspora. (MORACEN, 2004, p.33)

Já o termo teatro negro, será aqui empregado considerando a definição dada pela pesquisadora Evani Tavares Lima (2010), cujo sentido encaixa-se com o propósito das performances que analisarei, já que estas partem do princípio de estar em cena não só pela poética, arte e dramaturgia de seus corpos, mas, sobretudo, por uma questão de engajamento político. Assim, teatro negro é conceituado como um teatro “cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra associada às proposições estéticas de matriz

africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras” (LIMA, 2010, p.48).

Antes de iniciar a análise das performances e do espetáculo, gostaria de contextualizar a minha relação com o tema da pesquisa, evidenciando meu percurso nesta direção e as motivações aí envolvidas.

Sou mineira, nascida na capital Belo Horizonte. Tenho herança genética e cultural dos povos indígena e africano, tanto pela ancestralidade materna quanto paterna. Herdei o legado da cultura bantu, comum na região das Minas Gerais, onde esses povos adentraram pioneiramente, deixando um emaranhado de diversidade cultural, um legado intelectual e artístico. Fui criada aos sons de tambores de Nossa Senhora do Rosário, do Congado Mineiro, e sou oriunda de uma família Matriarcal, na qual as mulheres são eixo nas relações. Minha família, embora tenha geneticamente herança indígena, no fenótipo carregamos os traços negroides dos nossos antepassados africanos. Por negroides, compreendo os traços físicos que mais se assemelham aos africanos: pele preta, nariz grande e largo, olhos escuros, lábios grandes e volumosos, cabelo crespo.

As mulheres da minha família são, em sua maioria, semelhantes às mulheres angolanas, no que diz respeito ao corpo: altas, todas de no mínimo 1,70 de altura, quadris e pés grandes, cabelos crespos e cintura esguia. Fui uma criança grande, a mais alta da turma, a maior das primas, a primeira a menstruar no grupo de amigas, a primeira a usar sutiã, sempre acima do que é classificado como peso ideal, e bem desenvolvida corporalmente.

Aos 12 anos, lembro-me da minha avó-mãe sendo muito cuidadosa com o meu corpo. Por diversas vezes, não me deixava ir a determinados lugares, ou não permitia usar alguns tipos de roupa. A princípio, eu achava que era “caretice” da minha mais velha, mas, anos depois, fui entender que as ações da minha avó eram para me proteger de algo que eu, sendo ainda criança, desconhecia.

Como venho de uma família sambista, mexer o corpo sempre foi algo comum no cotidiano, além do desejo de fazer dança e teatro que tive desde muito cedo. Entretanto, logo na adolescência, me coibi de continuar a dançar em rodas de samba e festas de rua, pois, além da vergonha do meu corpo, por não me encaixar no que era padrão, enfrentava também o assédio frequente de diversos homens, em especial dos mais velhos.

Ainda muito imatura e inocente perante o mundo machista, não conseguia compreender porque era tão assediada sexualmente, entretanto, era atenta o suficiente para

perceber que, sempre que passava pelas ruas, homens de todos os tipos olhavam para mim com um olhar muito diferente do que olhavam para minhas amigas brancas. Embora algumas dessas também fossem erotizadas, recordo-me, por exemplo, que, nas festas de bairro que participávamos, as meninas brancas eram abordadas de uma maneira distinta, como se fossem cortejadas, tendo maior probabilidade de “arrumar um ficante”. Elas eram disputadas, enquanto eu e outra amiga negra éramos alvo de gozações. Um fato muito curioso, que permeia minha memória, foi um relacionamento que tive com um menino quando tinha 12 anos: ele era branco, de classe média, e estudava na mesma escola pública que eu, nós gostávamos um do outro e namorávamos escondido, pois, segundo ele, seus amigos não poderiam ter conhecimento, para que não sofresse possíveis deboches.

Esse fato que vivenciei, em 1996, é um exemplo que trago para evidenciar que, tal qual esse menino, que era apenas uma criança, homens na atualidade agem da mesma maneira, no que diz respeito a assumir publicamente uma mulher negra. Mas falarei melhor disso no capítulo sobre *Lótus*.

À medida que fui crescendo e ganhando corpo, sentia cada vez mais vergonha da minha bunda grande, avolumada e, aos dezenove anos, após perder alguns quilos numa dieta, entendi que, por mais que eu emagrecesse, meu corpo sempre estaria codificado dentro de alguns estigmas: ora era definida como gorda ou “forte”, ora como “cinturinha de pilão” e “ancas largas” – o famoso “corpo de violão”, a representação da “verdadeira mulher brasileira”. Eram exatamente essas expressões que eu ouvia no meu cotidiano, sendo verbalizadas de uma maneira violenta e erotizada. Isto, na cabeça de uma menina jovem, periférica e negra, criada num Estado bastante cristão, como Minas Gerais, era uma confusão. Se por um lado os homens mais velhos me assediavam e hipersexualizavam o meu corpo; por outro, os meninos da minha idade tinham muita vergonha de me assumir como namorada, por ser negra, por ser “mulherão”, por ser gorda, grande ou “forte”, enfim, por não me adequar ao padrão corporal como outras meninas.

Com o tempo tive que entender que não teria como mudar meu corpo para me livrar das possíveis cantadas, assédios, preterimento, desrespeitos, e violências física e verbal, oriundos de posturas machistas entronizadas e naturalizadas mesmo entre crianças e adolescentes. Entretanto, aos 19 anos, ao iniciar minha caminhada no Movimento Negro de Belo Horizonte, através da Rede de Pré-Vestibular Comunitário da Educafro, pude me fortalecer emocional, intelectual e afetivamente, para lidar com essa realidade, embora percebesse que, dentro desse setor, também continuava a sofrer assédio dos homens.

Contudo, o contato com mulheres que viviam sob a mesma condição foi extremamente importante para meu fortalecimento e amadurecimento enquanto mulher preta, e até mesmo como atriz, pois nessa época iniciava minha caminhada no teatro; já percebendo as estigmatizações que sofria no palco, sentia-me insegura para persistir. Foi também nesse contato com as mulheres negras do Movimento que meu projeto artístico e criativo encontrou um solo.

Com o passar dos anos, ao tomar conhecimento da existência de intelectuais que escreviam lucidamente sobre minha realidade, como Lélia González e Beatriz Nascimento⁴, senti um alívio por me ver representada, mas também um choque por compreender que esse cenário era uma realidade viva, cruel e histórica.

Depois de anos, aprendi não só a lidar com o meu corpo e com tudo que ele transmite, carrega e afeta, mas, sobretudo, a bem querê-lo e respeitá-lo. Contudo, mesmo hoje, não sendo mais adolescente, e tornando-me uma mulher mais madura nas questões políticas, étnico-raciais e afetivas, é extremamente desgastante enfrentar a realidade cotidiana, na qual meu corpo permanece sendo violentado e, pior, desumanizado.

Seja na vida social ou profissional, continua sendo desafio a necessidade de ressignificação do corpo negro feminino, por isso, cenicamente, venho descobrindo formas de desestigmatizar esse corpo, reconfigurá-lo, mesmo sabendo que a estereotipização ainda é latente na mentalidade social.

Por ressignificação, defino a ação performática e política que descoloniza e subverte o sentido histórico imposto ao corpus negro, é a ação de des-camar o corpo negro feminino, libertando-o das camadas estereotipadas produzidas pelo padrão eurocêntrico e pelo contexto de colonização do corpo do negro no Brasil. Resignificar é a ação de manter um corpus negro vivo e livre, possibilitando ao mesmo um novo sentido, olhar, lugares-espaço-engendramento.

Diante disso, além de analisar *Bombri!l* (2010), *Vem pra ser Infeliz...!* (2017) e *Lótus* (2016), são objetivos também desta dissertação: registrar, visibilizar e analisar outras produções artísticas de mulheres negras que enfatizam a questão corpórea e emergem no campo artístico-cultural, no qual reina ainda uma hegemonia masculina, hetero-patriarcal, branca, machista, sexista e racista.

⁴ Lélia González foi feminista negra e uma das fundadoras do Movimento Negro Unificado, na década de 70: ver: <https://www.youtube.com/watch?v=o9vOVjNDZA8>. Beatriz Nascimento foi pesquisadora, historiadora e ativista do Movimento Negro: ver: <http://antigo.acordacultura.org.br/herois/herois/mariabeatriz>

Corpo Negro Feminino na Universidade - Resistência e (re) existência artística-intelectual

A temática que agora pesquisa ganhou força durante o processo seletivo para o Mestrado da UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro –, quando percebi que, dentro da universidade, meu corpo recebia diferentes olhares de estranhamento e isto, sem dúvidas, está relacionado à resistência que existe sobre a entrada de negros (as) através das políticas de ações afirmativas em espaços acadêmicos.

A inserção de negras, negros e indígenas, nas instituições públicas de ensino superior, é bem recente na História do Brasil. A adoção de ações afirmativas só começou a acontecer na primeira década do século XXI e, segundo afirma a Bacharel em Direito, Larisse Cruz,

Especificamente no ano de 2003, a Universidade Estadual da Bahia (UNEB) adota a ação afirmativa de forma pioneira. Entretanto, a grande mídia do centro-sul do país não deu visibilidade para essa iniciativa. A visibilidade veio quando a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) aprovou suas cotas étnico-raciais em setembro de 2003 para valer a partir no início de 2004. Após isso, diversas iniciativas no mesmo sentido começaram a ser deflagradas pelo país. (CRUZ, 2015, p17)

Apesar de mais de dez anos da primeira experiência em cotas no Brasil, a Lei das Cotas, nº 12.711/2012⁵, só se tornou obrigatória – na Graduação – a partir do ano de 2012, e, no caso da UNIRIO, até esse ano, ainda não tinha sido adotada, e o sistema passou a ser validado a partir de 2013.

No caso da pós-graduação, ainda não existe lei sancionada que obriga as universidades a incluírem a medida. Entretanto, existem Programas de algumas universidades que a adotaram, como é o caso do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

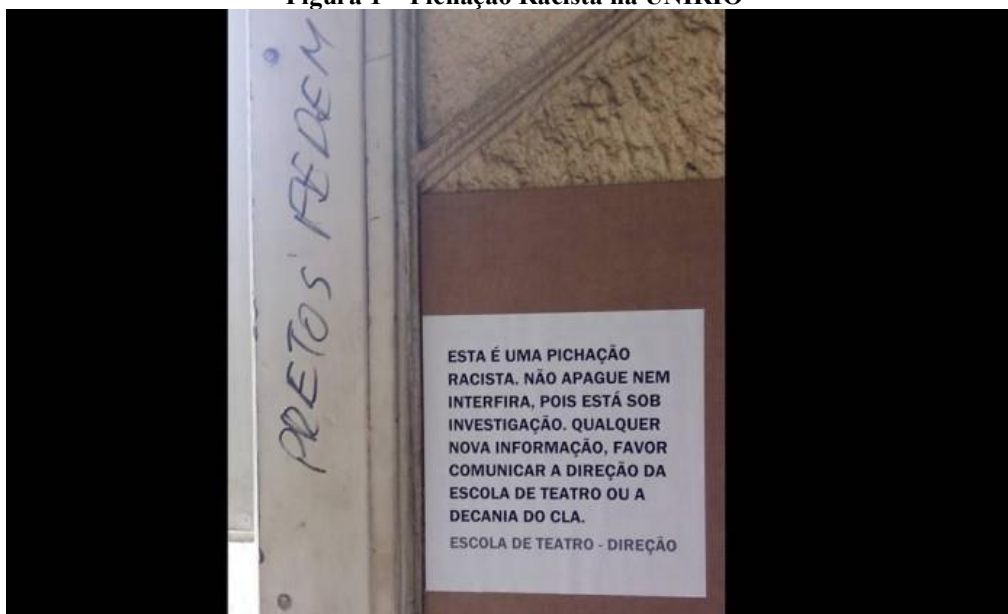
Dentre a turma de Mestrado em Artes Cênicas de 2016, eu fui a única negra aprovada e a primeira cotista do Programa de Pós-graduação de Artes Cênicas da UNIRIO. Não a primeira a se autodeclarar negra, quando da inscrição para o Mestrado, mas a primeira que entrou com recurso para solicitar que se cumprisse o direito pleno como cotista dentro desse Programa. É importante ressaltar que, dentro do sistema de ações afirmativas, nem sempre as Universidades cumprem as regras, no que diz respeito à devida implementação das cotas, e, muitas vezes, um candidato se perde diante do racismo institucional existente dentro das Universidades. Mais do que isto, fica solitário, sem informações concretas e respaldo sobre seus direitos constitucionais.

⁵ FONTE: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm

Logo no início do curso, sempre que entrava na sala, eram notáveis os olhares de choque. Havia um estranhamento sobre minha estética, meu cabelo crespo natural, roupas e brincos de designer africanos, além de, algumas vezes, portar um turbante na cabeça. Esses olhares dizem muito nas entrelinhas, pois o racismo que vivenciamos no Brasil é recoberto de dissimulações. Embora seja evidente que as universidades públicas, historicamente, sejam brancas, o conhecimento é europeu, o corpo docente é em maioria composto por pessoas brancas, e o grupo discente da mesma maneira, em especial no âmbito da pós-graduação. E não se pode negar que isto também é racismo.

A UNIRIO é uma universidade com sistema de cotas bastante recente, que, no último ano, passou por ataques racistas, justamente no setor das Artes Cênicas, no qual alguns espaços da Escola de Teatro tiveram as paredes rabiscadas com mensagens discriminatórias e ameaçadoras⁶. Inclusive este fato a que me refiro ocorreu na mesma semana que houve o IX Colóquio de Performances Afro Ameríndias, entre 19 e 24 de junho de 2017, organizado pelo NEPAA – Núcleo de Estudos das Performances Afro Ameríndias. O evento, que era aberto à comunidade externa, teve uma quantidade considerável de negros e indígenas.

Figura 1 – Pichação Racista na UNIRIO



Fonte: O Globo, 2017

Além da realidade apresentada acima, vivenciei outros fatos nesta universidade de cunho não só racista, como machista. Certa vez, ouvi de um professor que eu tinha uma energia muito masculina e que, embora fosse feminina, o meu corpo demonstrava uma

⁶ FONTE: <https://oglobo.globo.com/sociedade/pretos-fedem-mensagens-racistas-em-paredes-da-unirio-causam-revolta-21511307>

postura de homem, por eu ser incisiva ao buscar os meus direitos. Não bastasse isso, recordo-me também que outro (a) profissional do corpo docente, ao observar meu fenótipo, comentou que eu tenho *pinta de baiana*. E, para finalizar, cito mais dois exemplos em que meu corpo foi codificado: o primeiro, em uma das aulas práticas corporais de dança-afro, na qual uma colega de turma se espantou ao me ver dançando e comentou: “Nossa, você realmente não tem vergonha de dançar assim, com esse tamanho de corpo?”; e, o segundo, ao sair da Universidade e passar pelo portão central, um rapaz, que desejava obter uma informação, veio até mim repentinamente para perguntar se eu era funcionária da limpeza, respondi a ele que era Mestranda, o mesmo ficou bastante surpreso e, olhando-me de cima a baixo desculpou-se e disse: “Pensei que você fosse funcionária devido a seu uniforme”, porém, eu não estava portando nenhum uniforme, apenas vestia uma roupa neutra e confortável, como costumeiramente nós, das artes cênicas, fazemos.

Bom, os exemplos acima foram apenas para demonstrar o quanto de preconceito está impregnado sobre o corpus negro, em especial, o corpo negro feminino. Certamente, um homem negro no meu lugar receberia um olhar de estranhamento por ocupar a universidade, entretanto, não acredito que ele ouviria as mesmas perguntas que ouvi no caso da aula de dança afro e, muito menos, ouviria que ele estava sendo incisivo ou machão por reivindicar qualquer que fosse o seu direito.

É comum, na sociedade brasileira, um homem poder pensar e reagir, mas não uma mulher. Espera-se da mulher, mesmo nesse século XXI, que vivamos, uma postura de submissão e inércia, como se não pudéssemos ser intelectuais, artistas e sujeitas da própria vida. No campo artístico-intelectual, por exemplo, a voz masculina tem legitimidade sobre a voz feminina, a esta foi resguardada um papel específico, como afirma Simone Osthoff

Na cultura brasileira o papel das mulheres tem sido continuamente delegado à área do "poético"; em termos gerais, uma mulher consegue optar entre ser "musa" ou artista frágil, "intuitiva". Raramente, no discurso cultural brasileiro, há a oportunidade de se ouvir uma voz crítica feminina (OSTHOFF, 2010, p. 12)

É interessante a análise da autora, que destaca a diferença de gênero, mas deixa uma lacuna no quesito raça, visto que, se às mulheres são apenas delegadas ao “poético” ou a serem “musas”, no caso de mulheres negras, a deslegitimação se aprofunda, pois, não tendo um corpo branco feminino, não somos consideradas nem “poetas” tampouco “musas”, como define Simone Osthoff: sobre a mulher negra, o que se pressupõe é que o único lugar que pode ser ocupado é um lugar subalternizado.

Será que se meu corpo fosse branco o rapaz que me abordou pensaria que eu era uma funcionária? Será que ele me enxergou enquanto Mestranda ou Doutoranda? A/O profissional docente que me adjetivou de *pinta de baiana* daria esta mesma definição a uma mestranda de corpo branco, magro, olhos azuis e cabelos lisos?

Quero dizer com isso que percebi que meu corpo tinha um lugar definido, não apenas nos palcos, mas também em outros setores da sociedade, sobretudo dentro dos setores de Artes Cênicas, no qual as teorias e metodologias teatrais são ainda bastante eurocentradas. Logo, é necessário não só a reflexão de ressignificar esse corpo, mas também a dimensão intelectual, já que, historicamente, fomos ensinadas que não pensamos nem somos inteligentes, reforçando uma divisão tradicional entre sujeitos de reflexão e sujeitos destinados a ação.

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, p.471)

Por isso, enxergar-me como intelectual foi um processo doloroso e gradual, pois o racismo engendrado na sociedade brasileira trabalha de maneira tão estruturante que, durante anos, mesmo após minha graduação em História e pós-graduação em Estudos Africanos e Afro-brasileiros, acreditei que não tinha capacidade para escrever, para ocupar uma vaga em universidade pública ou para ser protagonista e representar uma protagonista potente no palco ou nas performances.

As mulheres negras são historicamente estereotipadas e chegaram a ser animalizadas e tidas como incapazes para o trabalho intelectual. Vistas como quentes, lascivas, brutas e braçais, dentro de um discurso alicerçado na constituição de uma sociedade escravocrata que persiste como nova roupagem para manutenção dos mecanismos de opressão. (BORGES, 2015, p.1)

Exatamente por isso, eu precisei não só escrever esta dissertação, como criar o espetáculo *Lótus*, como forma de romper com um estigma cênico que há muito me foi imposto e, em especial, para trazer à cena outra forma de relação com o corpo negro que não seja a hipersexualizada. Dessa maneira, *Lótus* é uma reverência às mulheres que têm um perfil estético como o meu: uma mulher gorda, alta, das nádegas grandes – mulher esta que leva no corpo o legado afetivo africano e que porta na mente a sabedoria ancestral, pois, diferentemente do que é posto pela cultura eurocêntrica, em África, corpo e mente não se separam, e sim complementam-se e harmonizam-se.

2. CAPÍTULO I – De Ascendina Santos à Ruth de Souza

2.1. As performances de mulheres negras no século XX

Neste primeiro capítulo, delinearei um panorama destacando quatro artistas negras que se sobressaíram no cenário artístico nacional do século passado: Plácida dos Santos, Ascendina Santos, Ruth de Souza e Léa Garcia. Em seguida, teço comentários sobre dois Encontros de Performances Negras Femininas, bem como sobre as produções artísticas elaboradas por outras mulheres que vêm se destacando com performances que tratam da vivência singular de corpos negros femininos. Não aprofundarei a análise na trajetória artística delas, entretanto, pretendo mostrar à leitora que, mesmo diante de uma sociedade patriarcal e racista, na qual foi delegado à mulher negra ocupar apenas o lugar de serviçal, essas mulheres conseguiram emergir socialmente e romper com o paradigma imposto.

Primeiramente, é necessário abordar a correlação de gênero e raça existente no histórico do Brasil – uma sociedade marcada por um passado escravista – na perspectiva da arte construída por mulheres negras. Mulheres que trilharam suas trajetórias diante a duas demarcações sociais: a de gênero, por serem mulheres; e a de raça, por serem mulheres de pele preta. As produções antes realizadas pelas mulheres negras, de uma época recente ao pós-abolição da escravidão, muito contribuíram para que, hoje, nós, artistas negras, façamos uma arte que, acima de tudo, perpassa por uma crítica relacionada ao debate feminista negro tão discutido nos últimos anos. Quero dizer com isso que representatividade importa sim e que o movimento da roda⁷, iniciado por aquelas que nos antecederam, repercute ainda no que hoje estamos criando; especialmente as produções artísticas criadas para desconstrução da estereotípia atribuída sobre nossos corpos, imagens e pela liberdade de sermos, fazermos e falarmos o que quisermos. No caso da mulher negra, essa estereotípia acontece de maneira bastante profunda, ao desumanizar e rebaixar seu corpo negro feminino à hipersexualização. Isto impede que esta mulher tenha sua condição plena de tratamento enquanto pessoa e está interseccionalizado pelas demarcações de gênero e raça. Assim, ressalto o pensamento de Sueli Carneiro (2003) na denominação de *subalternização do gênero segundo a raça*:

As imagens de gênero que se estabelecem a partir do trabalho enrudecador, da degradação da sexualidade e da marginalização social, irão reproduzir até os dias de hoje a desvalorização social, estética e cultural das mulheres negras e a supervalorização no imaginário social das mulheres brancas, bem como a

⁷ A Roda é uma palavra muito falada e difundida dentro da cultura negra e indígena, refere-se a fazer junto, no coletivo. Não tem caráter singular, mas plural. A Roda é onde tudo se inicia, diz respeito também à naturalidade cíclica da vida. Assim, quando falamos em movimento, em Roda, queremos nos referir a quem veio antes, a quem está hoje e aos que ainda virão. É um movimento moto-contínuo e horizontalizado.

desvalorização dos homens negros em relação aos homens brancos. Isso resulta na concepção de mulheres e homens negros enquanto gêneros subalternizados, onde nem a marca biológica feminina é capaz de promover a mulher negra à condição plena de mulher e tampouco a condição biológica masculina se mostra suficiente para alçar os homens negros à plena condição masculina tal como instituída pela cultura hegemônica. (apud, RATTIS, 2003, p.4).

A subalternização de gênero correlacionada à raça implica em uma hierarquia social na qual a mulher negra ainda ocupa o quarto lugar na pirâmide social, tendo seu corpo objetificado, sua intelectualidade e potencialidade artísticas descredibilizadas, o que a coloca em situação de vulnerabilidade dentro da sociedade e dos contextos artístico-intelectuais. Portar uma pele negra na condição de mulher traz um enunciado de significações que é determinante de um lugar social, no qual a imagem da mulher negra está intimamente ligada à servidão. Logo, estar presente na cena artística brasileira torna-se desafio, à medida que essa mulher busca romper com o imaginário imposto, que não delega à mesma sua condição de pessoa crítica-criativa e não a reconhece como artista em potencial. Reduzir sua imagem à coisa e à pessoa apta para servir desde a cozinha à cama, nega-lhe toda e qualquer subjetividade.

Em tempos passados, homens e mulheres negras encontraram muitos obstáculos para ocuparem espaços e circularem na cena artística brasileira. No fim do século XVIII, quando a arte teatral já não estava mais ligada aos espaços religiosos, porém ainda era vista como profissão marginalizada e imbuída de discriminação na sociedade, o artista negro, segundo Mendes (1982, p.3 apud SANTOS, 2015, p.1), ocupou locais como a Casa da Ópera e Comédia (RJ) e contava com um elenco majoritariamente negro:

os brancos só raramente, em papéis de personagens estrangeiros (...) O próprio Tomás Antônio Gonzaga, bem antes, numa de suas *Cartas chilenas*, comentara sob a voz de Critilo: “Ordena-se também que nos teatros/Os três mais belos dramas se estropiem/Repetidos por bocas de mulatos.” Essa predominância de negros e mulatos nos elencos teatrais da época se devia, provavelmente, ao preconceito generalizado contra a profissão de ator, julgada desprezível pelas camadas superiores. Apelava-se, então, para o negro ou mulato, escravo ou liberto, já por si de condição degradada, indiferentes, portanto, ao preconceito (apud, SANTOS, 2015, p. 1)

Contudo, conforme também ressalta Mendes (1982, p.3), é após a vinda da família Real, em 1808, com o ideal de modernidade ao Rio de Janeiro, que buscou-se europeizar e embranquecer a cultura brasileira, aqui o ator negro (ou *mulato*, como eram chamados os de pele mais clara) sai involuntariamente de cena para dar espaço aos brancos, os quais, a partir de todo um incentivo cultural, trazido por esse ideal moderno, ocupam agora a cena artística, calcada numa arte de parâmetros eurocêntricos:

Companhias estrangeiras de teatro declamado, de dança, de canto, tornaram-se frequentes nos teatros da época, quer durante a permanência de D. João VI, quer

durante os anos do Primeiro Reinado. O ator negro desaparece dos palcos fluminenses, pelo menos os que representavam papéis importantes. (apud, SANTOS, 2015, p.1)

É a partir desse contexto que o artista negro passa a ter sua imagem estereotipada. Com a prioridade de visibilidade para o branco, o/a artista de pele preta começa a ser representado pelos próprios brancos, que pintam sua pele de preto e os caracterizam, representam e figuram de maneira grotesca, exagerada e estigmatizada, ou seja, o negro passa por um processo de invisibilidade cênica.

Diante disso, artistas negros precisaram se agrupar e se organizar coletivamente para conquistarem espaço na cena e afirmar seu protagonismo. Surgem então a Companhia Negra de Revistas e o Teatro Experimental do Negro, respectivamente, em 1926 e 1944, dois grandes referenciais na história da arte negra. Deste último grupo, resalto a participação das atrizes Ruth de Souza e Léa Garcia, que se destacaram também na teledramaturgia, tornando-se referências para muitas outras mulheres negras que viriam depois a se tornarem artistas. Além das artistas já citadas, trataremos de Plácida dos Santos e Ascendina dos Santos, mulheres negras desconhecidas na historiografia da arte.

Plácidas dos Santos foi cantora, atriz e dançarina que se destacou no final do século XIX, época em que o Brasil viveu um momento de efervescência cultural, sobretudo o Rio de Janeiro, então capital do país, com influências do cosmopolitismo (VELLOSO, 2004) e dos elementos das tradições populares de várias regiões do país. Dentro desse contexto cultural, estava inserido o maxixe, dança de matriz africana, que foi exibido em Paris por Plácida dos Santos representando o Brasil. Como podemos verificar em Velloso:

No início do século XX, a temática de uma “dança nacional” desencadeia discussão apaixonada, revelando-se o papel estratégico da cultura sensível como um dos referenciais organizadores da vida social (...) O maxixe inspira crônicas literárias, caricaturas, conferências, favorecendo também o surgimento de novos vocábulos e gírias. Na imprensa, um fato contribuiria para dar dimensão inusitada à dança. Em 1913, um casal *de brancos* (grifo meu) de brasileiros apresenta o maxixe, em Paris, no Teatro Olympia (...) Na realidade, a história desse intercâmbio entre Paris e Rio de Janeiro começara bem antes de 1913. O maxixe já era conhecido na França. Entre 1898-1901, a mulata Plácida dos Santos apresentara-se no Folies Bergère.⁸ (VELLOSO, 2007, p. 157)

Embora Plácida dos Santos seja referenciada por Velloso como *mulata*, nesta pesquisa, iremos referenciá-la como uma mulher negra, entendendo que há toda uma significação sobre a etimologia da palavra *mulata* (a qual trataremos no terceiro capítulo), e, especialmente, por compreender que, nessa época, imperou dentro da sociedade

⁸ VELLOSO, Mônica Pimenta. Texto apresentado na III Journée d’Histoire des Sensibilités. Paris, EHESS, 14 de Março de 2007.

brasileira o ideal da mestiçagem, o qual teve como desdobramento o apagamento do legado da cultura negra. Assim, entendemos que termos como *negro* e *negra* foram preteridos por palavras como *mulata* e *morena*.

Pelo que consta no Dicionário da Música Popular Brasileira⁹ (criado pelo Instituto Cultural Cravo Albin), Plácida dos Santos, embora fosse atriz e dançarina, revelou-se também uma grande cantora, que circulou em cabarés e cafés-cantantes, destacando-se também em apresentações no Teatro Santana, atual Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. Sobre ela, o memorialista Alexandre Gonçalves Pinto declarou, no Dicionário da Música Popular Brasileira:

Digna de admiração, foi em seu tempo uma garganta de ouro. Sabia cantar com gosto as modinhas brasileiras, lundús bahianos apimentados e buliçosos, e também dizer com arte os monólogos humorísticos. Ela foi uma estrela que brilhou em todos os palcos brasileiros do Sul ao Norte. Fez a sua época de admiração e deslumbramento no antigo Eldorado, sito ao Becco do Imperio na Lapa, onde tornou-se o ídolo das platéias. Era a Plácida dos Santos nesta ocasião uma bela morena cor de jambo com todos os requisitos de uma artista consumada.

De acordo com essa declaração, podemos deduzir que seria Plácida uma mulher negra, porém de pele mais clara. Sua história, que aponta considerável destaque na cena artística do início do século XX, é ainda pouco conhecida e carece de pesquisa e aprofundamento teórico. Embora tenha encontrado poucas fontes a respeito da trajetória de Plácida, arrisco-me a dizer que seu sucesso esteve relacionado ao fato de ter sido ela uma mulher negra de pele mais clara e, sobretudo, de que, em suas performances, seu corpo reafirmava o lugar social posto para a mulher negra, considerada *mulata*, através da dança de expressiva sensualidade e sexualização. Sobre isto, Velloso nos informa:

De forma mais sistemática começava a ser elaborada a imagem de um Brasil-mestiço, mais precisamente de um corpo mulato (...) Essa imagem de um corpo mulato, erotizado, alegre e bárbaro aparece na imprensa no momento em que fazia sucesso, nos palcos europeus, atores brasileiros mulatos como Plácida dos Santos e a dupla de cançonetistas Geraldo Magalhães e Nina Teixeira (1908/1909). (VELLOSO, 2009, p. 86)

Ao contrário do que ocorrera com Plácida, uma negra de pele mais clara, intitulada “*mulata* do maxixe”, Ascendina Santos, negra de pele preta, destacou-se na cena carioca com louvor, porém, mesmo diante da grande repercussão, poucas foram as críticas recebidas que não passassem pelo crivo da ironia, deboche ou dúvida com relação à sua capacidade artística. Ascendina era cozinheira e participou da Companhia Carioca de Burletas. Embora existam poucas pesquisas com profundidade sobre sua história, o

⁹ Esse depoimento consta no site do Dicionário da Música Popular Brasileira. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/placida-dos-santos/dados-artisticos>

trabalho de dissertação de Paulo Almeida muito contribui para que possamos conhecê-la e compreender o contexto no qual esteve inserida. Segundo Almeida:

A trajetória de Ascendina Santos lança luzes sobre a tentativa de ascensão social por parte de indivíduos de cor no meio artístico e as lutas diárias que deveriam travar para conquistarem status de igualdade artística e social (...) Ascendina foi descoberta por Pascoal Segreto, empresário da Companhia Carioca de Burletas do Teatro Carlos Gomes. Em torno dela foi construída a imagem estereotipada da empregada, que expressava um pensamento comum da virada do século XIX para o XX, a qual os homens achavam que tinham livre acesso a seus corpos por julgarem social e racialmente inferiores. (ALMEIDA, 2016, p. 94)

Fica evidente em Almeida, a dificuldade que Ascendina, bem como outros artistas de seu tempo, encontraram ao tentarem ocupar espaços que privilegiavam o acesso à população branca. Uma negra, mesmo que artista, tinha sempre sua imagem associada às profissões subalternizadas. Independente de seu sucesso e da sua potencialidade artística, a imagem de Ascendina fora atrelada à da empregada doméstica, como podemos constatar também em Nepomuceno:

A insistência de parte da imprensa em apontar o serviço doméstico como único lugar que os negros deveriam ocupar revela um temor que provocava uma presença cada vez mais frequente – e bem sucedida em termos de recepção do público – de artistas negros no mundo do divertimento da Capital Federal. Estava recente na memória da cidade o sucesso alcançado no início daquele ano de 1926 por uma das integrantes da Companhia Carioca de Burletas, em atuação no Teatro Carlos Gomes. Ex-cozinheira negra, Ascendina dos Santos, cujo nome se quer constava nos cartazes da peça “eclipsou totalmente o brilho de todas as nossas estrelas, como reconheceu o Globo, tornando-se a principal atração do espetáculo. (NEPOMUCENO, 2006, p.136)

Deve-se levar em conta que essa estereotipização sofrida por Ascendina está intimamente ligada ao fato de sua pele escura, diferente do que ocorrera com Plácida. Na obra *Da Senzala ao Palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*, Abreu ressalta os escárnios e preconceito vivenciados por Ascendina:

(...) Foi possível acompanhar a força do racismo em relação à uma atriz negra como Ascendina Santos, em oposição à valorização da mistura do café-com-leite, a desejada mulata, em tese, a preferência nacional. Pretensamente ex-cozinheira e moradora na Praia (favela) do Pinto, Ascendina recebeu adjetivos negativos e irônicos: “artista de azeviche”, “carvão nacional”, “branca das neves” e “clara branca das neves”. Até mesmo no jornal O Malho, de 1926, sua imagem era reproduzida em destaque, mas com pouquíssimo glamour, se comparada à de outras artistas de Teatro de Revistas. (ABREU, 2017, p. 98)

Percebe-se que o estereótipo sobreposto à Ascendina é bem diferente ao que foi posto à Plácida. Esta também foi estigmatizada, mas no viés da sexualização, o que também é, no mínimo, absurdo e violento, entretanto, tendo ela a pele mais clara, pôde ser “elevada” a um outro tipo de crítica que não a do deboche. Não quero dizer que isso seja aceitável, contudo, é preciso ressaltar que, enquanto Plácida recebera elogios e seu sucesso foi aceitável, como a “mulata do maxixe”, possibilitando-lhe inclusive fazer sucesso em

Paris, Ascendina foi alvo de deboche, gozações e tivera sua imagem relacionada exclusivamente a uma negra serviçal. A sua pele preta enunciou e delimitou a sua mobilidade social nessa época, pois uma cor nunca é apenas uma cor, como bem coloca Leda Maria Martins:

a cor de um indivíduo nunca é exatamente uma cor, mas um enunciado repleto de conotações e interpretações articuladas socialmente, com um valor de verdade que estabelece marcas de poder, definindo lugares, funções e falas” (MARTINS, 1995, p. 35)

Isto se correlaciona à ideia do embranquecimento vigente no Brasil, que, principalmente nessa época, buscava mostrar uma imagem de nação mestiça, na qual os elementos da cultura negra eram apropriados, como a dança do maxixe e o lundu, mas revestidos por uma máscara branca, na qual se usa o que é negro, entretanto não se denomina como negro. A ideia da mestiçagem delineou-se especialmente sobre a invisibilidade do negro de pele preta.

Figura 1 - Ascendina Santos na Revista *O Malho*



O Malho, 1926

Tanto Plácida quanto Ascendina tiveram seus corpos negros femininos violentados pelo resquício da colonização. A primeira teve sua imagem reforçada à erotização, a *mulata* que está disponível para servir sexualmente; e a segunda, teve sua imagem reforçada à subserviência da casa grande, ou seja, um corpo negro também disponível, mas com exclusividade para os espaços da domesticidade.

Essa lógica em que se hierarquiza a discriminação racial pelo nível de melanina em que estão submetidas as pessoas negras ainda é vigente no Brasil. Mesmo hoje, no século XXI, as artistas negras de pele preta são preteridas diante das artistas negras de pele mais clara, como foi o caso de Plácida. Os desafios vividos, no início do século XX, pelas negras artistas são ainda presentes e tecidos de forma camuflada, principalmente por serem sustentados pela branquitude que age de maneira bastante silenciosa.

Embora não seja o foco desta pesquisa adentrar na história de Plácida dos Santos e Ascendina dos Santos, procurei ressaltá-las aqui especialmente por serem mulheres negras artistas, que performavam no cenário artístico do Rio de Janeiro, enfrentando não só as discriminações tangenciadas pela questão da raça, mas também de gênero. Creio que ambas merecem ser pesquisadas com mais profundidade e evidenciadas na história da arte feita por mulheres que carregam todo um significado em seus corpos negros femininos.

2.2. “Representatividade Importa Sim!”

A expressão “representatividade importa sim” tem sido bastante utilizada por diversos ativistas sociais. Ela se refere à necessidade de se ter pessoas como referenciais nos marcos da história social, especialmente nos espaços de poder, seja na televisão, no campo acadêmico, na literatura, nas artes, nos esportes, na religiosidade ou em outras esferas sociais. Independente de qual esfera seja, a representatividade importa muito para as pessoas negras. A história do povo negro no Brasil foi escrita e narrada por brancos, com uma visão eurocentrista e colonizadora, isto pode ser comprovado nos livros didáticos, que, por muitos anos, desconsideraram a presença de negras e negros enquanto pessoas portadoras de conhecimento, intelectualidade e saberes. Assim, ao longo do tempo, a história do Brasil foi registrada pelo olhar do branco, embora estivessem os negros paulatinamente fazendo suas histórias e buscando romper barreiras para ocuparem os espaços que sempre lhes foram negados.

O Teatro Experimental do Negro (TEN) quando surge, em 1944, tem, desde seu início, uma postura política muito contundente: mostrar a existência do negro e sua negritude. Para além de um grupo teatral, o TEN foi um grupo que buscou discutir

políticas de acesso para negros, desde a alfabetização à visibilidade cênica. Com seu surgimento, o grupo propõe uma nova linguagem em cena, na qual foi possível existir uma dramaturgia de textos afro-brasileiros que fizeram referência, por exemplo, aos orixás e à ancestralidade africana. O TEN “implicou na recusa de um lugar pré-determinado e no questionamento desta determinação que o palco mostrava como reflexo das interações de toda sociedade”. (ROSA, 2007, p. 118).

Foram participantes do TEN diversos atores e atrizes, entre eles destacaram-se: Abdias do Nascimento, Solano Trindade, Agnaldo Camargo, Ruht de Souza, Léa Garcia, entre outros. Não tratarei sobre a história do grupo, mas aqui o menciono pelo fato de Ruth e Léa serem oriundas do TEN e devido a importância de sua representatividade para o surgimento dos outros grupos de teatro negro após a segunda metade do século XX; como por exemplo, o grupo do qual fiz parte, em Belo Horizonte, *Teatro Negro e Atitude*. Além deste, podemos citar: o *Bando de Teatro Olodum*, na Bahia; *Caixa Preta*, no Rio Grande do Sul; *Os Crespos*, em São Paulo; *Cia dos Comuns*, no Rio de Janeiro; e, atualmente, os quilombos urbanos – como são chamadas as *Segunda Preta*, em Belo Horizonte; *Segunda Crespa*, em São Paulo; *Segunda Black*, no Rio de Janeiro; a *Terça Preta*, em Salvador e *Terça Negra* em Recife¹⁰ Numa sociedade em que o ator negro ainda encontra dificuldade para colocar sua cara preta na cena artística, a existência do TEN foi fundamental para a reafirmação da luta pela visibilidade de artistas negros, não só nos palcos, como em outros campos.

As atrizes Ruth de Souza e Léa Garcia são mulheres que se destacaram não só no TEN, mas também na história da dramaturgia televisiva e no cinema. Léa Garcia estreou na televisão pela TV Tupi, e, no ano de 1972, iniciou na Rede Globo, na qual atuou em mais de 29 novelas e séries globais; no cinema fez mais de 20 filmes; e peças teatrais foram 20. Recebeu o prêmio como melhor atriz em *As Filhas do Vento*¹¹, no Festival de Gramado, em 2004. E, embora não seja atriz contratada da Globo, faz participações na emissora com relativa regularidade.¹²

¹⁰ A *Terça-Preta* e *Terça Negra*, bem como as *Segundas Pretas*, *Crespa* e *Black* são grupos de artistas negros e negras que promovem espaço para dar visibilidade ao trabalho de jovens artistas negros de suas respectivas cidades.

¹¹ Filme *As Filhas do Vento*, dirigido de Joel Zito Araújo, estreado em 2005.

¹² Essas informações constam no acervo do memorial da Rede Globo de Televisão. Para acessar: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/profissionais/lea-garcia/lea-garcia-trajetoria.htm>

Já Ruht de Souza¹³, foi a primeira negra a se apresentar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1968. Atuou nas TVs Excelsior, Record, Tupi e, também em 1968, foi contratada pela Globo, na qual fez mais de 37 participações, entre novelas e séries. Já no teatro, fez 19 peças e, no cinema, Ruth fez 28 filmes, recebendo o prêmio de melhor atriz, em 1954, no Festival Internacional de Cinema de Veneza, pelo filme *Sinhá Moça*¹⁴. Além deste, também recebeu, junto à Lea Garcia, o prêmio de melhor atriz no Festival de Gramado, de 2004, com o filme *As Filhas do Vento*.

Embora as duas atrizes tenham alcançado certo sucesso no histórico televisivo, pode-se dizer que são casos isolados e que esse sucesso nunca chega a ter a mesma importância e repercussão que aquele conseguido por atrizes brancas. Não é novidade alguma que a televisão brasileira supervaloriza o ideal de beleza branco e que produz roteiros que não prezam pela positividade da imagem negra. Quando falam sobre negros, geralmente, reforçam os estereótipos, com personagens em vulnerabilidade social: na favela, sagas de empregadas domésticas, mulheres sexualizadas ou personagens cômicos caricaturais. No ano de 2000, Joel Zito produziu o documentário *A Negação do Brasil*, no qual expõe claramente o preterimento do negro na televisão. Para ele:

Examinar a representação dos atores e das atrizes negras em quase 50 anos de história da telenovela brasileira, principal indústria audiovisual e dramática do país, é trazer à tona a decadência do mito da democracia racial, sujando assim uma bela, mas falsa imagem que o Brasil sempre buscou difundir de si mesmo, fazendo crer que a partir de nossa condição de nação mestiça superamos o “problema racial” e somos um modelo de integração para o mundo. Nenhum dos grandes atores negros parece ter escapado do papel de escravo ou servo na história da telenovela brasileira, mesmo aqueles que quando chegaram à televisão já tinham um nome solidamente construído no teatro ou no cinema, como Ruth de Souza, Grande Otelo, Milton Gonçalves e Lázaro Ramos. Essa afirmativa pôde ser constatada na pesquisa que fizemos sobre a representação do negro na história da telenovela brasileira, que deu origem ao filme e livro *A negação do Brasil* (ARAÚJO, 2008, p. 979).

Diante disso, compreendemos que essas atrizes só conseguiram traçar sua trajetória artística ao terem que vivenciar inúmeras vezes personagens subalternizados, o que sabemos que corrobora com os estigmas sobrepostos secularmente sobre a imagem do negro. Todavia, minha intenção, neste capítulo, é, sobretudo, enfatizar o quão importante foi e é a trajetória de Ruth de Souza e Léa Garcia, no que diz respeito à representatividade feminina. Lembro-me, por exemplo, da minha reação durante a infância quando as assistia nas novelas. Com desejo de atuar desde criança, eu, menina negra periférica, que só pude ir

¹³ Essas informações constam no acervo do memorial da Rede Globo de Televisão. Para acessar: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/ruth-de-souza.htm>

¹⁴ Filme *Sinhá Moça*, dirigido por Tom Payne e Oswaldo Sampaio, estreado em 1953.

a um teatro aos 16 anos, inspirava-me nas mulheres negras que apareciam na televisão. Eram poucas, mas isso serviu para que eu visualizasse a possibilidade e mantivesse vivo o sonho de me tornar tão bonita, competente e profissional como elas.

Considerando que a mídia televisiva prioriza atrizes brancas, de beleza ancorada em padrões europeus, ver Léa e Ruth atuando foi muito relevante, não só para mim, como para outros artistas de diferentes gerações. Exemplo disso é a homenagem que ambas receberam da *Segunda Preta* e *Segunda Black*. Esse primeiro, quando estreou, em janeiro de 2017, decidiu escolher Ruth de Souza para ser a primeira homenageada, como consta na primeira revista publicada pelo quilombo:

Figura 2 - Ruth de Souza na *Segunda Preta*



Divulgação: *Segunda Preta*, 2017

Já o *Segunda Black*, que teve sua primeira edição, em fevereiro de 2018, homenageou Léa Garcia.

Figura 3 - Léa Garcia na *Segunda Black*

Divulgação: *Segunda Black*, 2018

A escolha de homenagear essas duas atrizes é, acima de tudo, uma reverência ao legado do Teatro Experimental do Negro, e, no caso da *Segunda Preta* (projeto que participo desde a formação), a escolha também se deu porque decidimos visibilizar as mulheres, queríamos priorizá-las. Mesmo diante da realidade excludente a que foram e ainda estão submetidas, sendo constantemente preteridas por atrizes brancas de sua geração, como Fernanda Montenegro, Nathália Timberg e Laura Cardoso, Ruth e Léa tornaram-se grandes atrizes e muito colaboraram para demarcar representatividade, não só para o público negro, que se sente representado na tela e no palco, mas, especialmente, para as atrizes e demais artistas negras que vieram após a sua geração.

2.3. As Performers Negras da Atualidade

Nos últimos anos, muitas artistas negras têm criado obras artísticas cujo fio condutor seja as questões corpóreas, o feminino e o feminicídio, entre outras temáticas relativas ao universo da mulher e da mulher negra brasileira, de maneira específica. Essas mulheres utilizam arte, poesia, discurso crítico e o próprio corpo como dispositivo político e campo de batalha para falarem de suas corpo-vivências. São mulheres, como já falamos, que encontram muitos percalços na trajetória artística, desde o fato de portarem uma pele negra, ao reconhecimento e acesso aos espaços de poder e aprovações em editais públicos. Para expressar, figurar e articular suas experiências femininas singulares, essas artistas têm

realizado espaços de trocas e de conhecimento em que seja possível agregar e visibilizar cada vez mais mulheres.

Nesse sentido, têm ocorrido alguns projetos de fundamental relevância para as performances negras femininas: em 2017, aconteceram o *Projeto EstereotipAÇÃO* e a *Mostra Zaira de Culturas Pretas*; e, em 2018, foram produzidos o *FÓRUM OBINRÌN – Ancestralidade, Residência Artística e Performance Negra Feminista* e o *CORPAS – Encontro de Performances de Mulheres Negras*.

O *EstereotipAÇÃO* foi uma mostra de vídeos performances com curadoria de Renata Sampaio, atriz e performer, e originou-se de uma atividade da exposição “Todo Poder ao Povo – Emory Douglas e os Panteras Negras”. A mostra teve duas edições, ambas em 2017, sendo em São Paulo, no SESC Pinheiro, entre Março e Julho, e, no Rio de Janeiro, no mês de Agosto, no Centro Cultural Pequena África. O *EstereotipAÇÃO* foi um evento que trouxe ao público um compilado de performances de artistas em diferentes contextos, tendo como fio condutor o “papel da mulher negra na sociedade”, abordando questões históricas¹⁵.

Figura 4 - *EstereotipAÇÃO*



Divulgação: Renata Sampaio, 2017

A *Mostra Zaira de Culturas Pretas* foi realizada em novembro de 2017, no Memorial Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro, e teve como curadora as artistas Alárinjô Isa Oliveira e Tatiana Henrique – performer, atriz e Professora de Teatro da Cesgranrio. A

¹⁵ Fonte: <http://woomagazine.com.br/esteriotipacao-mulheres-negras-performam/>

Mostra reuniu não só performances como exposição de fotos e pinturas de artistas negros da cidade. Um dos objetivos da Mostra foi homenagear a artista carioca Zaíra Oliveira:

Figura 5 - Mostra Zaíra de Culturas Pretas



Divulgação: Tatiana Henrique, 2017

O *FÓRUM OBÌNRIN*¹⁶ - *Ancestralidade, Residência Artística e Performance Negra Feminista* foi realizado no Espaço Cultural da Barroquinha, em Salvador, entre os meses de maio e julho de 2018, e idealizado e coordenado pela atriz e performer Laís Machado. Trata-se de uma ocupação artística, feminista e negra, que possui o objetivo de dar visibilidade às produções contemporâneas de artistas negras e seus discursos, bem como discutir o apagamento histórico de mulheres negras que foram relevantes no cenário cultural e político da cidade, além de propor novas redes entre artistas afrodiáspóricas brasileiras e o território latino americano. O Espaço Cultural da Barroquinha foi escolhido por, historicamente, ser um espaço de resistência negra, cujo terreiro, que se instalava naquele terreno, deu origem à forma como conhecemos o candomblé de nação ketu hoje. Este processo foi capitaneado por três mulheres: Iyá Nassô, Iyá Detá e Iyá Kalá, cuja biografia é envolta numa áurea de mistérios e apagamentos. A ocupação também mergulhará nesse universo, tomando suas histórias como marco zero do processo de apagamento das mulheres negras que vieram depois delas até os dias atuais. Toda essa discussão performativa dar-se-á através de atividades como: residência artística, formação

¹⁶ Informações sobre o Fórum retiradas do site: <https://plataformaaraka.wixsite.com/obinrin/revista-obinrin>

de redes, videoconferências, conferências, apresentações de espetáculos, exposições performáticas, revistas e atrações musicais.

Figura 6 - OBINRIN

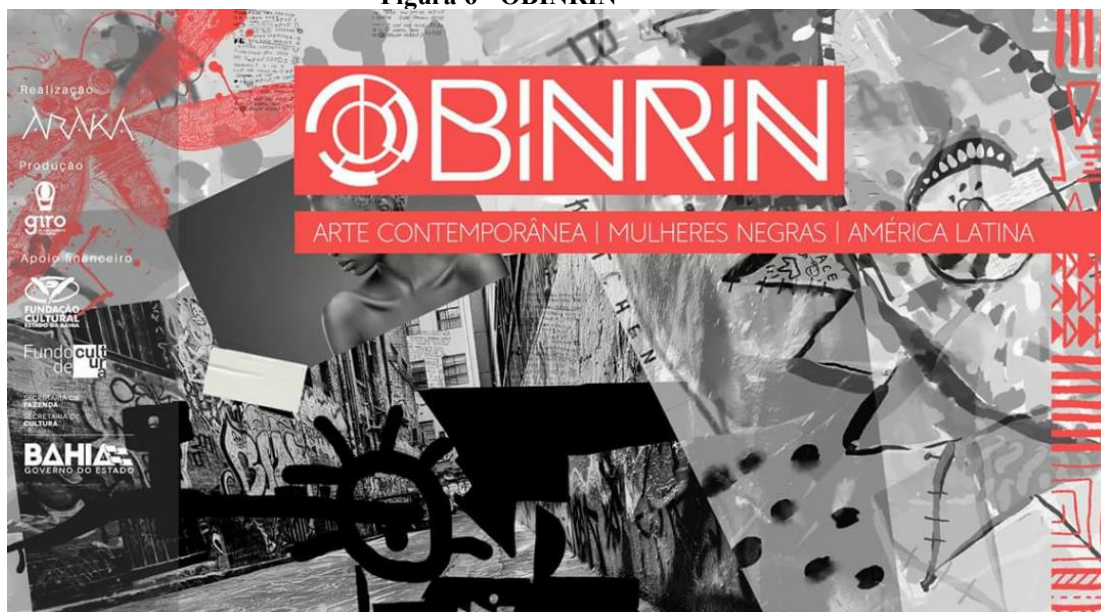


Imagem: Lais Machado, 2017

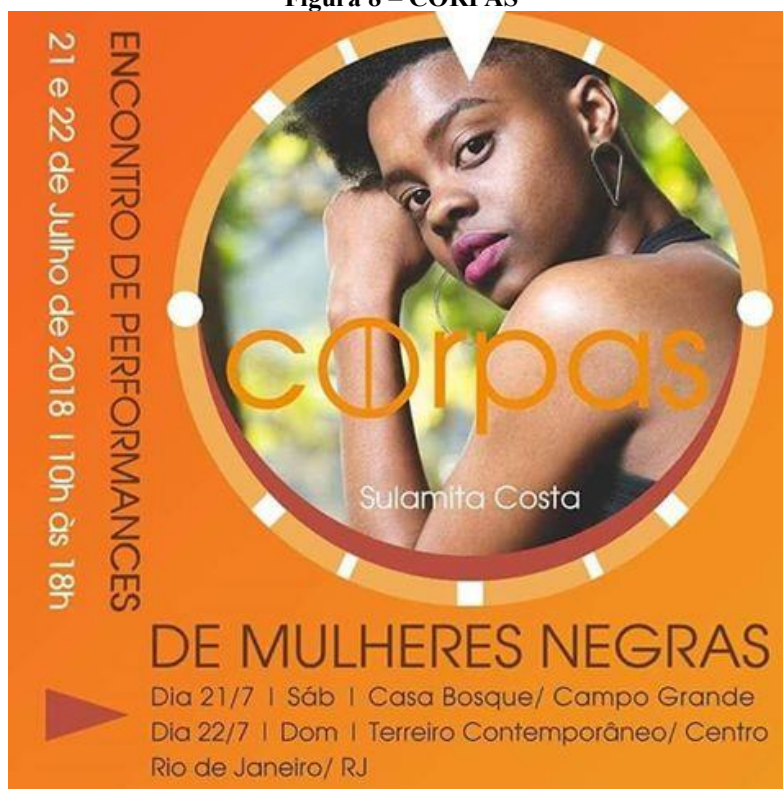
Já o *CORPAS*¹⁷ – *Encontro de Performances de Mulheres Negras* –, ocorreu em 21 e 22 de Julho de 2018, no Rio de Janeiro. Integrei a curadoria do evento juntamente com as artistas Mariana Maia, Lais Castro e Simone Ricco. Tratou-se de uma ação configurada para reunir, promover trocas de experiências e ampliar a visibilidade de fazeres artísticos. O encontro propôs pensar o ato performático de mulheres negras, seus significados, sua produção e circulação, priorizando refletir sobre performances realizadas nas periferias, espaços atravessados por inúmeros fatores sócio-culturais que pesam sobre a produção e circulação dos projetos artísticos. O mês de julho foi escolhido como forma de reverenciar o dia 25/07, Dia da Mulher Negra Latino Americana e Caribenha, data que é significativa no histórico da luta das mulheres negras. Assim, o Encontro teve também como objetivo acolher as artistas negras de diferentes regiões do Rio de Janeiro e do Brasil, para refletirem juntas sobre os desafios enfrentados na cena artística enquanto mulheres que portam corpos, intelectos, afetividades, saberes e histórias negro-femininas. Os locais escolhidos foram o Terreiro Contemporâneo, sede da Cia de Dança Rubens Barbot, situado na região central do Rio de Janeiro, e a Casa Bosque, espaço que se localiza na Zona Oeste da capital. A escolha deste segundo local não foi em vão, teve por finalidade debater os desafios de se fazer arte estando localizado em regiões que não são

¹⁷ Informações sobre o Encontro retiradas do site: <https://plataformaaraka.wixsite.com/obinrin/revista-obinrin>

privilegiadas economicamente, como é o caso do Centro e região Sul do Rio de Janeiro.

Assim, o *CORPAS* reuniu, durante os dois dias, 25 performes negras, fazendo parte da programação: Carlla Ramos Maranhão, Charlene Bicalho, Coletiva Agbara Obinrìn, ColetivAs, Flavanny Oliveira, Jaqueline Calazans, Joyce Oliveira, Lais Lage, Michele Pereira da Silva, Scheilla SSoI, Sulamita Costa, Verônica Bonfim, Andréia Oliveira, Aparecida Silva, Elis Pinto, Flaviane Damasceno, Renata Sampaio, Aloha DeLa Queiroz, Rafaela Ferreira, Aline Valentim, Lais Castro e Mariana Maia.

Figura 8 – CORPAS



Divulgação: Mariana Maia, 2018

Além desses dois eventos, é importante evidenciar as mulheres que têm usado o corpo, na performance, especificamente como vetor para suas criações. Dentre as que têm se destacado, ressalto: Jaqueline Elesbão e Mônica Santana, de Salvador; e, Renata Felinto e Michelle Mattiuzzi, de São Paulo. Vejamos:

1) Jaqueline Elesbão – dançarina, coreógrafa, performer, concebeu a performance *Entrelinhas*, que trata de um manifesto frente à barbárie que as mulheres vêm sofrendo ao longo dos anos por um sistema opressor. Esse corpo que vimos em cena é um corpo político que tem como potência os seus marcadores sociais: ser mulher e negra. A

montagem retrata as lutas diárias das mulheres para afirmar a autonomia de seus corpos. A potência vem das imagens que denunciam a violação e o abuso desses corpos¹⁸.

Figura 9 - Jaqueline Elesbão



Foto: Muniz, 2015

2) Mônica Santana – atriz e jornalista em Salvador, criou o solo *Isto Não é uma Mulata* e ganhou o Prêmio Braskem de Teatro, como Revelação, em 2015. Partindo da famosa frase proferida por Gilberto Freyre “Branca para casar. Mulata para fornicar. Negra para trabalhar”, a artista tece obras que questionam as formas de representação da mulher negra: seja a mestiça hipersexualizada, de formas exuberantes e sempre disponível para o sexo, seja a negra escura para o serviço braçal¹⁹;

Figura 10 - Mônica Santana

¹⁸ Informações retiradas do site: <http://www.agoracriticatratral.com.br/criticas/181/entrelinhas>

¹⁹ Informações retiradas do site: <http://correionago.com.br/portal/projeto-isto-nao-e-uma-mulata-discute-representacoes-da-mulher-negra/>



Foto: Adeloyá Magnoni, 2015

3) Renata Felinto: é performer, doutora em Artes Visuais e integra o conselho editorial de *O Menelick 2º Ato*, revista dedicada à cultura e ao pensamento afro-brasileiro. Em sua vídeoperformance *White and Blonde Hair*, Renata usa o autorretrato como modo de manifestação política frente ao domínio das imagens de mulheres brancas, com o rosto pintado de branco e uma peruca loira, mostra a perplexidade mesclada ao desconforto dos transeuntes – o preconceito tão velado transparece em seus rostos com tensão e evidência²⁰.

Figura 7- Renata Felinto



Foto: Divulgação/Crioulla Oliveira, 2018

²⁰ Fonte: <https://jornal.usp.br/artigos/mulheres-negras-e-perigosas/>

4) Michelle Mattiuzzi: é performer, artista e pesquisadora de corpo. Em *Merci Beaucoup, Blanco!*²¹ a performer pinta-se e se apropria da cor para compor imagens com o corpo em movimento. Sua performance é um fragmento de um gesto mínimo, um ruído constante que incomoda e marca o tempo de repetir. O corpo fica branco, a máscara alva; o gesto vai ganhando intensamente até se multiplicar. Em 2017, Michelle foi a segunda colocada do PIPA Online, com 2965 votos.²²

Figura 8 -Michelle Mattiuzzi



Foto: Hirosuke Kitamura, 2013

2.4. Pele Codificada: Significação dos Corpos Negros Femininos

Embora fuja ao escopo desta dissertação a análise das performances citadas acima, observo que todas ressignificam o corpo negro feminino, pois partem da ideia de trazer o corpo como protagonista e corpo político na cena, conseguindo assim romper com o imaginário tradicional que atua reforçando o estereótipo do corpo negro sexualizado.

Nos próximos capítulos, analisarei o espetáculo *Lótus* e as performances *Bombril* e *Vem pra ser Infeliz..!*, porém, para pensar o corpo negro feminino, bem como suas representações e reelaborações artísticas, é imprescindível levar em consideração o processo de desumanização ocorrido com mulheres e homens negros desde o período colonial.

Forçados a viverem no Brasil, os africanos foram transportados, de forma compulsória e violenta, desde o século XVI, período em que a mão de obra indígena foi

²¹ Fonte: <http://musamattiuzzi.wixsite.com/musamattiuzzi/portraits>

²² Fonte: <http://www.premiopipa.com/vencedores-2017/>

substituída pela mão de obra africana. Uma das justificativas para esta troca fundamentou-se na premissa de que o corpo negro teria resistência física maior do que o dos indígenas.

A animalização e truculência recorrente no cotidiano da escravidão era ancorada na perspectiva racista de assujeitamento e desumanização dos negros, tratados como animais e transformados em objeto de uso e abuso dos senhores escravagistas, vivendo assim um processo avassalador de coisificação.

É conhecido um documento que orienta os proprietários na compra de ‘novas peças’ e alerta para o perigo de calotes. Assim aconselha o Manual do Fazendeiro: ‘Circunstâncias a que se deve orientar toda a pessoa que deseja fazer uma boa escolha de escravos: pele lisa, não oleosa, de bela cor preta, isenta de manchas, cicatrizes ou odores demasiado fortes; com as partes genitais convenientemente desenvolvidas: isto é, nem pecasse pelo excesso, nem pela cainheza; o baixo-ventre não muito saliente; nem o umbigo muito volumoso; peito comprido, profundo, sonoro, espáduas desempenadas, sinal de pulmões bem colocados; pescoço em justa proporção com a estatura, carnes rijas e compactas; aspecto de ardor e vivacidade: reunidas ter-se-á um escravo que apresentará ao senhor todas as garantias desejáveis de saúde, força e inteligência’. (SCHWARCZ, 1996, p.14)

Tratado como peça, coisa, e marcado profundamente pela desumanização, o corpo negro carrega estigmas que lhe foi posto desde o período da escravidão, tendo ainda profundas consequências na estrutura e dinâmica sociais atualmente. Considerando que corpo é signo e é socialmente concebido (RODRIGUES, 1983), podemos afirmar que, a partir do corpo, é possível compreender de que maneira a sociedade trata e situa determinada pessoa e no que isso implica, pois, assim como ressalta Isildinha Nogueira, o corpo humano é afetado pelas esferas biológica, religiosa, familiar, cultural, entre outras:

A sociedade privilegia um dado número de características e atributos que deve ter o homem, sejam morais, intelectuais ou físicas; esses atributos são, basicamente, os mesmos para toda a sociedade, embora possam ter diferentes nuances para determinados grupos, classes ou categorias que fazem parte da sociedade. É assim que, em função das aparências (atributos físicos), alguém é considerado como um indivíduo capaz ou não de cometer uma transgressão (atributos morais), por exemplo. Isto significa que o corpo está investido de crenças e sentimentos que estão na origem da vida social (NOGUEIRA, 1998, p.21)

Seja no período colonial, em que negros eram tratados como peça e escolhidos “a dedo” de acordo com o padrão vigente colonizador, ou mesmo na contemporaneidade, ao negro é exigido um modelo ideal de branquidade. Quanto menos negro, quanto menos traços negroides, melhor. Essa ideologia racial motivou um discurso sobre a miscigenação, em que o valor positivo é a branquitude, e o negativo, a negritude, trazendo efeitos a longo prazo, que ainda incidem sobre a percepção identitária dos indivíduos em sua experiência social, como também na figuração dos corpos de negros e brancos no campo das artes.

Conforme o Brasil passava de colônia de Portugal (1500-1822) a império independente (1822-1889) e, depois, a república (de 1889 até hoje), diversos processos levaram à criação de uma sociedade pluralística com uma hierarquia racial na qual a brancura estava no topo e a negritude no mais baixo escalão. O Brasil se tornou uma nação multicultural, pois seus cidadãos acreditavam que eles próprios e seu país se tornaram mais brancos. Termos como branco, negro, europeu, indiano e asiático (entre outros) não eram fixos. Como diferentes pessoas e grupos entravam e saíam dessas categorias mutantes, a identidade nacional brasileira muitas vezes era simultaneamente rígida (o fato de ser branco era constantemente visto como um prêmio) e flexível (considerar alguém branco era uma questão maleável). (LESSER, 2014, p.6)

No Brasil, as exigências acima citadas chamam atenção pela dissimulação e sutileza com que são articuladas, já que somos uma cultura marcada pela ilusória democracia racial. Quantos, por exemplo, não são os anúncios de emprego em que são exigidos a clássica “boa aparência”? Quantos não são os termos para se referir a uma pessoa negra, como *mulata* ou *morena*? Mulheres e homens negros não se encaixam no ideal de “boa aparência”, pois o que configura esta clássica expressão são aspectos físicos semelhantes aos do europeu: pele clara, cabelo liso, olhos claros, nariz afilado, corpo magro e esguio. Pessoas com aspectos físicos negroides/afrodescendentes devem ser consideradas negras e não *mulatas*²³, até porque este termo está relacionado à mula, o que reforça a animalização do ser negro.

Devido a esse histórico, corpos negros ainda carregam marcas profundas. Até os dias de hoje, um corpo negro masculino causa medo nas ruas. Se um homem negro está passando por uma calçada, ele é recebido com olhares de estranhamento que, entrelinhas, subjuga este corpo geralmente como um marginal, ladrão ou mendigo. Pode-se comprovar isso através das chamadas “gerais” que os policiais executam constantemente em corpos negros masculinos. Mesmo quando se tem um grupo de homens de diferentes raças, os negros permanecem sendo alvo da escolha dos policiais. Além disso, o homem negro carrega também em seu corpo o estereótipo de “bom de sexo” ou de “homem do pau grande”, como é reforçado pelo personagem “Negão da Piroca”,²⁴ que aparece nas séries do canal *Porta dos Fundos* e, em geral, faz grande sucesso. Nesse caso, nota-se, na rede de diálogo do canal, que vários internautas usam o “Negão da Piroca” para diversas “brincadeiras” ofensivas e “engraçadas”, o que colabora para reforçar os estigmas.

²³ A palavra “mulata” feminina de “mulato”, “mula” (animal híbrido, resultado do cruzamento de cavalo com jumenta ou jumento com égua). As palavras “mulato” e “mulata” foram usadas de forma pejorativa para os filhos mestiços das escravas com os senhores na época da colonização. Fonte: http://nacaomestica.org/invencao_da_mulata.pdf e <http://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/consultorio/mulata-veio-de-mula-isso-torna-a-palavra-racista/>

²⁴ FONTE: site *Porta dos Fundos* - <https://www.youtube.com/watch?v=Nq8ycRiCoSY>

Se o corpo do homem negro carrega esses atributos e sobrevive a uma realidade na qual sua dignidade enquanto pessoa é facilmente retirada, o corpo negro feminino transporta duplamente os estigmas construídos por uma sociedade não só racista como também machista e patriarcal.

Podemos dizer que, no caso das mulheres negras, há um peso maior devido à questão de raça e gênero, seus corpos exprimem três vertentes herdadas do período escravagista: a opressão do racismo, do machismo e da pobreza e, exatamente por isso, a mulher negra ocupa o quarto lugar na pirâmide social:

A situação da mulher negra no Brasil de hoje manifesta um prolongamento da sua realidade vivida no período de escravidão com poucas mudanças, pois ela continua em último lugar na escala social e é aquela que mais carrega as desvantagens do sistema injusto, *machista* (grifo meu) e racista do país. Inúmeras pesquisas realizadas nos últimos anos mostram que a mulher negra apresenta menor nível de escolaridade, trabalha mais, porém com rendimento menor, e as poucas que conseguem romper as barreiras do preconceito e da discriminação racial e ascender socialmente têm menos possibilidade de encontrar companheiros no mercado matrimonial. (SILVA, 2003, p. 8)

Ser mulher negra é se localizar em uma situação desfavorável em diferentes áreas: no acesso à educação superior, à inclusão digital, ao mercado de trabalho; nas relações afetivas amorosas; nas artes, entre outros campos. É estar num contexto de marginalização e discriminação social, de uma sociedade embasada no sistema racista, sexista, patriarcal e, conseqüentemente, machista e misógino, e, por isso é ser alvo de um profundo preconceito.

Assim, não podemos deixar de considerar o pensamento feminista interseccional que:

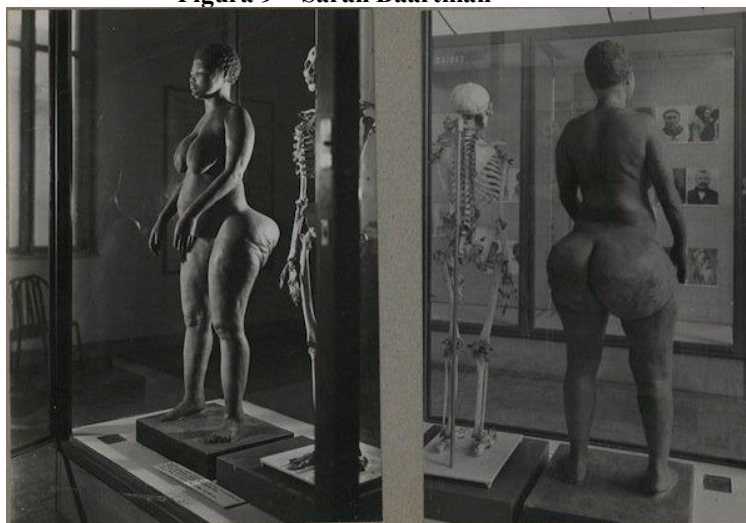
Trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (CRENSHAW, 2002, p. 177)

A exemplo do que foi exposto acima, também faz-se necessário mencionar o caso ocorrido com a africana Saartjie Baartman²⁵, que ficou conhecida como Vênus Hotentote e foi vítima das teorias eugenistas em voga no século XIX. Levada para a Europa, vivencia a opressão não só por ser mulher negra, mas também por pertencer à etnia africa Khoisan. Saartjie foi exposta em diversos museus, circos e espaços públicos na Europa. Tratada como objeto e tida como anômala, Saartjie teve seu corpo considerado deformado devido

²⁵ Saartjie Baartman morreu em 1815, mas seu esqueleto, bem como uma reconstrução de seu corpo, ficaram à exposição do público no Museu do Homem, na França, até 1975. Apenas em 2002, seus restos mortais foram devolvidos à África do Sul. FONTE: <https://www.geledes.org.br/o-corpo-da-mulher-negra-como-pedaco-de-carne-barata/>

às “marcas” que sustentava. Nessa época, não só Sartjie como outros africanos eram expostos em feiras, teatros e exposições, como se fossem meros objetos.

Figura 9 – Sarah Baartman



Fonte: <https://www.geledes.org.br/o-corpo-da-mulher-negra-como-pedaco-de-carne-barata/>

Creio que, para pensar o teatro e a performance do corpo negro feminino, faz-se necessário problematizar o lugar social que a mulher negra ocupa, além de considerar que esses corpos tão estigmatizados têm impressa secularmente em si uma multiplicidade de marcas. Se existe toda uma construção pejorativa sobre o corpo de cor preta, este passará por um processo incômodo sob o olhar colonizador ainda existente nas sociedades, pois, como ressalta Foucault, o corpo “é uma jaula desagradável, na qual terei que me mostrar e passear. É através de suas grades que eu vou falar, olhar, ser visto. Meu corpo é o lugar irremediável a que estou condenado” (FOUCAULT, 2010, p.3).

As marcas incutidas no corpo da mulher negra são atualizadas e não se desfazem com o passar do tempo, dado que estamos numa sociedade machista, sexista e racista que, a todo instante, colabora para manter esta realidade latente na memória corpórea. Luiza Bairros (1953-2016)²⁶, sempre que falava sobre mulheres negras, usava a frase “Nós carregamos a marca”. Esta marca que Bairros se referia está relacionada, sobretudo, à raça/cor e à sexualidade das mulheres negras, ao que foi vinculado sobre nossos corpos e às representações estereotipadas feitas sobre os mesmos. É neste sentido que bell hooks também afirma:

Essas representações incutiram na cabeça de todos que as negras eram só corpos sem mente. A aceitação cultural dessas representações continua a informar a maneira como as negras são encaradas. Vistos como “símbolo sexual” os corpos

²⁶ Luiza Bairros foi militante do movimento negro e do movimento de mulheres negras. Mestre em sociologia, foi ministra-chefe da *Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial do Brasil*, entre 2011 e 2014.

femininos negros, são postos numa categoria, em termos culturais, tidas como bastante distante da vida mental. (HOOKS, 2005 p.469)

Desse modo, os corpos de mulheres negras carregam as marcas associadas ao histórico colonizador, e, estas marcas, des-cobertas, mantêm-se vivas, como ressalta Suely Rolnik:

uma vez posta em circuito, uma marca continua viva, quer dizer, ela continua a existir como exigência de criação que pode eventualmente ser reativada a qualquer momento. Como é isso? Cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atraí e é atraída por ambientes onde encontra ressonância. Quando isto acontece a marca se reatualiza no contexto de uma nova conexão, produzindo-se então uma nova diferença. E mais uma vez somos tomados por uma espécie de "desassossego". (ROLNIK, 1993, p.2)

Mas, se, por um lado, mulheres negras portam essas marcas da estereotipia, por outro, levam em seus corpos histórias e símbolos de resistências e ancestralidades, elementos que fazem parte da herança africana e que, mesmo com o processo colonizador de embranquecimento, marcaram também a cultura e história brasileira. “Durante três séculos, os diversos grupos étnicos ou “nações” de diferentes partes da África Ocidental, Equatorial e Oriental foram imprimindo no Brasil profundas marcas” (SANTOS, 1998, p.27).

Tradicionalmente, dentro da cultura africana, o corpo é expressão máxima; as sociedades africanas utilizam o corpo como meio de comunicação e conexão com o mundo. Isto acontece, por exemplo, com o Griot, que utiliza não só sua voz, mas também seu corpo para contar aos mais novos suas histórias. Nas diferentes linguagens artísticas, o corpo é o centro vivo, por isso, a dança, o teatro, a performance, a música, não são artes que se separam, para o africano, elas são um grande corpo e estão intimamente ligadas.

Nas performances de origem africana hoje, podemos observar: o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano. (LIGIÈRO, 2011, p.131)

As performances negras que estamos pesquisando tecem-se a partir do corpo, levando em consideração os elementos de matriz africana, não só estéticos, quanto simbólicos. O corpo em cena revela a dimensão expressiva, a dimensão orgânica (FALCÃO, 2002) e reverencia suas motrizes culturais. Essas motrizes, segundo Zeca Ligièro (LIGIÈRO, 2011), são um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos africanos e que, ao mesmo tempo, mantêm a tradição transformando-a.

3. CAPÍTULO II – ESPETÁCULO *LÓTUS*

3.1. Feminilidade e Negritude cênica

*Toda mulher é flor e
mulher negra é flor de lótus*
(Trecho da Dramaturgia de *Lótus*)

Ao construir *Lótus*, quis levar para a cena a realidade da mulher negra, pensada, falada, criticada, por ela mesma; oportunizar-me a construção de uma personagem pensada por mim; e escrever uma dramaturgia que desse conta dos aspectos estéticos, poéticos e afetivos, relacionados ao universo da mulher negra. Importante dizer que, dentro desse universo, somos uma diversidade de mulheres negras: heterossexuais, lésbicas, transexuais, mulheres militantes ou não, de cabelos crespos, trançados ou alisados, acadêmicas ou sem escolaridade. Nós somos muitas e os aspectos dramáticos, que trago na peça, tocam na existência desta diversidade, entretanto, a ênfase dada é a mulher negra heterossexual, empoderada politicamente, e que se enxerga como pessoa negra.

Depois de 18 anos na prática teatral, construí cenicamente uma realidade na qual eu não fosse estereotipada. Incomodava-me muito quando um diretor ou diretora me convidava para um trabalho no qual a personagem pensada para mim era algo composto dentro de uma visão pejorativa. Personagens como prostituta, mãe de santo, empregada ou a mulher preta cômica. Por diversas vezes, ouvia: “Você vai fazer a mãe porque tem corpão de mãe”; ou “Você vai fazer a prostituta porque tem bundão”; ou, em casos piores, quando era retirada de determinada cena com o argumento “Não será possível você estar nesta cena porque você é muito grande e encobre a colega de cena, por ser muito exuberante e exótica”.

É preciso dizer que, como atriz, estou sempre aberta a performar ou representar uma diversidade de personagens, não deprecio os exemplos que citei acima, entretanto, questiono por que estamos nós, mulheres negras (em especial as gordas e grandes), enquadradas em determinados tipos de padrão/personagens, não podendo muitas vezes experimentar um personagem de destaque, como é o caso de mulheres brancas, magras (ou mesmo gordas), quando são convidadas para protagonizar a moça bonita e/ou inteligente de um enredo.

A questão que aqui pontuo, enquanto mulher que se vê, se quer e se coloca como negra, é a necessidade urgente de novas dramaturgias corpóreas e textuais no cenário artístico nacional (em especial no Teatro), sobretudo, no sentido de enegrecer e feminilizar

esse cenário, pois, embora já tenhamos avançado no que se refere ao fazer artístico negro, esse universo é heterogêneo.

Dessa forma, considero imprescindível pensarmos histórias, espaços e novos engendramentos, nos quais seja possível o *lugar de fala* da mulher negra na cena – entendendo *lugar de fala* como “refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequentes da hierarquia social” (RIBEIRO, 2017, p.64). Tratando-se do campo artístico, é a necessidade de refutar a arte tradicional, que é referenciada unicamente na Europa, e que estabelece a hierarquização não somente entre os gêneros, mas também entre as diferentes formas de composições cênicas.

Assim, *Lótus* foi criada especialmente com a intenção de garantir voz, espaço, e de evidenciar histórias referentes à mulher negra, pois assim, como nos diz Janaína Viana, precisamos de outras narrativas, lugares de enunciação e corporalidades cênicas:

Portanto, quando um (a) artista se define como negro (a) reivindica o seu lugar de fala, no qual traduz politicamente a urgência de seu tempo e de sua história numa tentativa de reescrita de outras narrativas. Ao mesmo tempo, este (a) produz metodologias visuais como forma de estruturação e/ou ordenação de poéticas que mesmo que se refira ao debate étnico-racial não são homogêneas a outras produções artísticas. (VIANA, 2016, p. 24)

Quero enfatizar que construí *Lótus* quando residia no Estado da Bahia, entre 2013 e 2016, na capital Salvador, uma cidade majoritariamente negra e feminina. Nessa época, eu já me enxergava como mulher negra, mas, viver em Salvador e ser afetada com mais veemência pelo machismo foram fundamentais para eu compreender profundamente o quanto era necessário construir um espetáculo que falasse de uma realidade que nos positivasse – negras mulheres.

Embora a cidade seja composta por muitas mulheres negras, sendo parte delas espiritualizadas, religiosas, articuladas politicamente, e que sabem da sua condição de mulher e negra, o cenário que se desenha na vida dessas mulheres é de solidão nos diversos sentidos, desde o afeto numa relação a dois/a duas à solidão acadêmica, como confirma a feminista negra, Carla Akotirene, em matéria do Jornal A Tarde²⁷. Vale lembrar que o machismo, sexismo e patriarcado rondam a vida dessas mulheres o tempo todo, mesmo considerando que grande parte delas são mulheres de terreiros, nos quais sabemos que o matriarcado impera.

²⁷ Carla Akotirene é baiana e Feminista Negra, autora do livro: “O que é Interseccionalidade?”, concedeu entrevista, em 2016, ao Jornal A Tarde no qual fala sobre a solidão da mulher negra. Ver matéria em: <http://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1776557-sobre-amor-e-cor>

Durante três anos e meio de estadia em Salvador, participei de grupos políticos de mulheres, como foi o caso do *Coletivo Carolina de Mulheres Negras*²⁸, um coletivo formado em 2014, ano do centenário da Escritora Carolina Maria de Jesus, para visibilizar sua obra e para discutir literatura e arte negras feitas por mulheres negras.

Participar desse grupo, de reuniões políticas sobre feminismo negro, relacionar-me com as mulheres baianas, fez grande diferencial no meu caminho como mulher negra, haja visto que foi a partir desse contato que pude, mais intimamente, enxergar meu corpo por um ângulo de beleza, respeito e de ancestralidade. Salvador é de fato uma cidade que carrega uma força feminina muito grande, mas, infelizmente, ainda que essa força ancestral seja forte, o machismo que assola as relações cotidianas é estrutural.

Destaco aqui a atuação da *Rede de Mulheres Negras da Bahia* que, em 2016, criou a Campanha “Parem de nos Matar”, com a finalidade de reivindicar e mobilizar a atenção da sociedade baiana para o contexto vivido pelas mulheres negras, visto que estatísticas comprovam um número altíssimo de feminicídio, maus tratos e desigualdade nas relações de raça e gênero. Desenvolvida para dar continuidade às proposições resultantes da I Marcha de Mulheres Negras, que ocorreu em Brasília, em 2015, a iniciativa teve como objetivos: denunciar a violência racial, xenófoba, misógina e 'lesbotransfóbica' contra as mulheres negras; promover o debate em relação à efetividade da aplicação da Lei Maria da Penha; apresentar proposta de combate ao racismo institucional no direito à saúde, educação, moradia e liberdade religiosa sob a transversalidade gênero e raça; e combater o genocídio da juventude negra²⁹.

Segundo o Mapa da Violência³⁰ 2015, o número de feminicídio de mulheres negras aumentou 54% em todo o Brasil, em 10 anos; enquanto o de mulheres brancas diminuiu 9,8%, no mesmo período. Trazendo para o recorte local, na Bahia, e, especialmente em Salvador, os dados são ainda mais alarmantes. No Estado, o assassinato de mulheres negras cresceu 159%, enquanto na capital, disparou 266%, de 2003 a 2013.

É nesse contexto que construo *Lótus*, um monólogo que tem como ponto de partida a linguagem poética negra feminina. Em cena, represento o universo de mulheres que

²⁸ O Coletivo Carolina de Mulheres Negras foi formado em 2014 para consagrar o centenário da Escritora Carolina Maria de Jesus, por meio do Projeto “Carolinas ao Vento, Centenária e Atemporal”. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=5eWTCXDJzY8>

²⁹ Ver Manifesto da Campanha “Parem de nos Matar” – Rede de Mulheres Negras da Bahia. Perfil facebook: Rede de Mulheres Negras da Bahia e Perfil: #Parem de nos Matar.

³⁰ Dados registrados no Mapa de Violência de 2015: https://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf. Maiores informações consultar bibliografia.

trazem, em suas afetividades, histórias invisibilizadas pelo imaginário social. O espetáculo trata de amor, superação, beleza e vida; isto dentro de um contexto de solidão e preterimento em que está inserida a mulher negra que é hipersexualizada, além de contar os caminhos que essas mulheres encontram para resistir e reexistir.

Lótus foi construída com base no contexto afetivo de diferentes mulheres negras, além de pesquisa feita no livro *Mulher Negra: Afetividade e Solidão*, de Ana Cláudia Lemos Pacheco, e nas poesias das escritoras Livia Natália, Mel Adún e Cristiane Sobral.

Nos últimos anos, o número de mulheres negras solteiras tem crescido, sendo que essas mulheres geralmente são acadêmicas, doutoras, inteligentes, bonitas, com independência financeira e de postura política declarada, ou seja, são mulheres emponderadas, mas que, não diferente de suas antepassadas, continuam ocupando um lugar central nas relações, nas quais, na maioria das vezes, são referências matriarcais e eixos das famílias. Se, no passado, as negras não eram vistas como mulheres para casar, ainda hoje, esse olhar permanece. As mulheres negras ainda são vistas pela ótica do sexo, são tratadas como pessoas que existem para servir, para ouvir, para acolher, para resolver problemas, para sanar os desejos sexuais. Ser cortejada e amada nunca foi um lugar ocupado pela mulher negra que permanece sendo preterida.

Não por coincidência, a peça estreou no *Julho das Pretas*³¹, em 8 Julho do ano de 2016, como forma de ressaltar o Dia da Mulher Negra Latino Americana e Caribenha (25/07) – surgido no ano de 1992, com a finalidade de celebrar e problematizar as condições da mulher negra, bem como as diferentes formas de opressões vivenciadas desde o período colonial até os dias atuais.

O monólogo foi tecido utilizando o que podemos chamar de elementos da performance artística negra: contação de histórias, dança afro-brasileira e a musicalidade afro-mineira. Esses elementos são parte da dramaturgia que teci em *Lótus*, cujo texto é de cunho feminista negro.

3.2. Flores de *Lótus*: Mulheres negras na cena

“Eu aprendi que estar sozinha é liberdade e não solidão”
(Trecho Dramaturgia *Lótus*)

Faz parte da cultura africana e afro-brasileira a reverência às histórias contadas pelos mais velhos. Em África, dá-se o nome de *Griots* a esses homens e mulheres que têm muita sabedoria e que contam oralmente as histórias do seu povo para as novas gerações.

³¹ O *Julho das Pretas* é um evento promovido desde 2013 pelo ODARA - Instituto da Mulher Negra. Ver: https://www.facebook.com/pg/julhodaspretas/about/?ref=page_internal

Na cultura afro-brasileira, a história oral é comum entre as famílias negras e, geralmente, muito do que sabemos sobre nossos antepassados é contado por avós, avôs e tias mais velhas.

Quando criança, minha avó tinha o hábito de, antes de dormir, sentar comigo para contar alguma história que ela ouviu de sua mãe ou avó e, de uma forma bem brincante, ela dizia que, ao acordar, eu teria que contar a história que me foi passada, como uma forma de certificar-se se prestei atenção e aprendi um pouco mais sobre a família. Assim, fui uma criança que ouviu muitas histórias familiares.

Para composição das personagens de *Lótus*, utilizei a contação de histórias, escolhi algumas oriundas dos relacionamentos vividos pelas mulheres da minha família e outras da minha vivência pessoal. Essas histórias foram contadas oralmente ao longo dos anos, algumas, em momentos de roda e brincadeira, e outras, em momentos de desabafos de algumas tias. As histórias que dão vida à *Lótus* são densas, de amor, tristeza, resiliência e triunfo, nas quais podemos notar a feminilidade latente em cada uma delas. Em todas, as mulheres falam sobre corpo, relacionamento e sonhos de vida. Numa linguagem coloquial, essas personagens, de diferentes idades, desenvolvem um diálogo sincero com o público, no qual *des-cobrem* suas histórias, contudo, também têm sede de conhecer e ouvir as histórias de vida de outras mulheres da plateia. Dessa maneira, a interação vai acontecendo à medida que o público se abre e dialoga com as personagens. A primeira história é sobre Ercília, uma mulher que já se encontra na maturidade e rompe com seu casamento por se sentir solitária como esposa, mas, sobretudo, por vivenciar há anos os maus tratos do marido. Esta personagem é uma senhora idosa, de corpo curvado e voz grave, sua história é contada lentamente numa flexibilidade de tempo muito comum de alguns idosos. Entre pausas e fortes expressões faciais, a personagem vai se desenhando.

No jogo que é estabelecido por Ercília, o público dialoga de maneira muito natural, conforme ocorre sua aproximação com a plateia para fazer a seguinte pergunta: “– Moça(o), pra quê que eu vou querer homi, se sou eu mesma que tenho que dar conta de tudo? Pra quê moça(o)?”. Essa pergunta não é direcionada diretamente a uma única pessoa da plateia, é colocada de forma geral. Mas, a aproximação da personagem, que, até então, estava no palco, e agora caminha devagar para próximo do público, faz com que, muitas vezes, algumas pessoas entrem no jogo e respondam a questão. Geralmente, são as mulheres que respondem. Na primeira apresentação ocorrida no Rio de Janeiro, uma

senhora, que estava sentada na primeira fileira, disse bastante emocionada: “- Já passei por isso. Não vale a pena, segue seu caminho”.

Embora não se tenha objetivo dessa questão ser, necessariamente, respondida por alguém da plateia, pude perceber, ao longo das apresentações, que, muitas vezes, as mulheres que participam respondem por terem grande necessidade de fala. Ao que parece, elas identificam-se com a história contada e aproveitam o espaço para trazer à tona sua visão. Ao responderem, parecem falar a si próprias. Em bate-papo, após o fim da apresentação, tive depoimento³² de uma espectadora, que assistiu o espetáculo no Rio de Janeiro:

Ao assistir o espetáculo encontrei muitas mulheres de minha vida. Mãe, tias, vizinhas...mas também encontrei escondidinha na plateia, fugindo de gente, fugindo das gentes: eu – morta, viva, quieta, flagrada sob os holofotes das palavras reveladoras, desnudadoras...é...eu “tava” bem lá³³.

Observo que o teatro feito em *Lótus* transita entre a performatividade e a teatralidade. No caso dessa personagem, em que utilizo a contação de histórias e a representação, é possível perceber que acontece a possibilidade da espectadora ser participante e poder, ela própria, acionar sua memória e suas percepções sobre o que a mesma também quer contar e imaginar; a representação ativa, a memória e as lembranças existentes, seja pela textualidade que perpassa pela contação de histórias, seja pela corporeidade que utilizo com a personagem. Embora, nesse momento do espetáculo, o texto sirva como protocolo a ser seguido, muitas vezes, a depender de como o jogo se estabelece com o público, o mesmo deixa de ser prioridade e a ação cênica vai se desenhando de acordo com o que propõe o espectador.

Silvia Fernandes, em seu livro *Teatralidades Contemporâneas*, apresenta-nos conceitos sobre teatralidades e performatividades definidos por diferentes estudiosos. A autora cita a definição dada pela ensaísta Josette Ferral, cujo sentido pode ser aplicado ao que ocorre em *Lótus* no momento dessa personagem:

A ensaísta sustenta que a teatralidade tanto pode nascer do sujeito que projeta um outro espaço a partir do seu olhar, quanto dos criadores desse lugar alterno, que requerem um olhar que o reconheça. Mas é mais comum que a teatralidade nasça das operações reunidas de criação e recepção. De qualquer forma ela fruto de uma disjunção espacial instaurada por uma operação cognitiva ou um ato performativo daquele que olha (o espectador) e daquele que o faz (o ator). Tanto *opsis* quanto *práxis* é um vir a ser que resulta dessa dupla polaridade. (FERNANDES, 2013, p.123)

³² Os depoimentos referentes à *Lótus* não foram colhidos em entrevistas, mas em rodas de conversa após as apresentações do espetáculo e das performances.

³³ Depoimento dado em bate-papo após apresentação ocorrida no Rio de Janeiro em 2018

Ainda sobre essa primeira personagem, destaco um trecho da dramaturgia em que, segundo depoimento de uma espectadora, em bate-papos ocorridos após as apresentações, a fala mais marcante de Ercília é:

Tem gente que me diz que: ruim com ele, pior sem ele. Mas sou eu mesma que vou ter que pagar minhas conta, lavar minhas vasilha, costurar as minha roupa e dar conta da minha vida. Eu não preciso de homi pra nada. Casamento não é coisa que Deus dá pra todo mundo não, fia. Umas tem, outras não tem. (ANATÓLIO, 2016, p.1)

Na citação acima, pode-se perceber uma certa visão machista que, historicamente, foi imposta às mulheres, isto é, a obrigatoriedade de suportar uma relação com um homem, seja lá quais forem as consequências que esta pode trazer, pois “ruim com ele, pior sem ele”. Num misto de insatisfação e serenidade, esta mulher mostra ao público que, embora sofra com a situação de violência doméstica e machismo, enfrenta com dificuldade a sociedade de seu tempo e rompe com o que havia de muito sagrado a uma mulher: o casamento.

Já a segunda personagem, Cristina, é uma adolescente que sonha em casar-se com um homem negro. Na transição que é feita para esta personagem, é realizada uma performance corpórea motivada pela dança e pelo canto do refrão da música *Capina*³⁴, de Elisa de Sena.

eu te chamo pra dança
 cê me diz que não vem
 eu te chamo mais mansa
 diz que logo já vem
 eu levanto poeira rodando no chão
 pulo perto da beira mas não caio lá não

alumia a estrada
 poe força na enxada
 capina esse terreiro
 cresce nesse chão
 semente abençoada

come o pão a maria
 café tem no seu João
 se quiser tem farinha
 e um doce na mão
 mas vida tá na água que jorrar nesse chão
 se eu chorar não é mágoa, é limpeza é perdão

(REFRÃO)
 alumia a estrada
 poe força na enxada
 capina esse terreiro
 cresce nesse chão
 semente abençoada

³⁴ A música *Capina* foi composta pela cantora mineira Elisa de Sena. Single, INDEPENDENTE, 2012.

Esta música é tocada pela percussionista em um *congo*, toque utilizado na musicalidade do congado mineiro: “Alumia estrada, põe força na enxada, capina esse terreiro, cresce nesse chão semente abençoada”. Assim, inicio o canto e proponho uma movimentação que perpassa pela memória corporal vivenciada durante anos da minha infância, nos quais participei diversas vezes das *Festas de Nossa Senhora do Rosário*.³⁵

A movimentação corpórea consiste no envergamento do corpo, joelhos bem flexionados e coluna curvada o máximo possível. É nesse momento que coloco as gungas³⁶ nos pés, representando a quebra das correntes. Além disso, transito entre a performance do corpo físico vivo e a ação de rememorar a ritualística do congado; assim, memória e corpo se fundem, pois no rito do congado mineiro o corpo tem uma complexa significância e representa mais que apenas um corpo físico, como podemos constatar:

os corpos dos congadeiros em procissão se convertem em um corpo de memória, representam muito mais que o corpo físico em performance, pois, no momento em que se processa e se vive o ritual, os corpos permitem estabelecer um diálogo entre o passado e o presente, perde-se a dimensão espaço-físico corporal e passa integrar a dimensão espaço memória- corporal. (ALEXANDRE, 2016, p. 106)

Conforme o ritmo se acelera, o movimento se expande e a coluna se mantém ereta como forma de trazer esta personagem que é uma menina mais jovem. Cristina é a criança que “cresce nesse chão, semente abençoada”, tal qual a música de Elisa de Sena.

Educada a gostar de homens negros, a personagem conta que, desde criança, sua mãe lhe deu dois ensinamentos fundamentais: gostar de si do jeito que se é e casar com pessoas da mesma cor/raça, com a intenção de não sofrer preconceito racial por parte da outra família.

Quando eu era pequena minha mãe falou que a gente tem que gostar da gente do jeito que a gente é e que casamento a gente tem que fazer com gente do jeito da gente, que é para poder sofrer menos. Eu aprendi a gostar de homem preto. (ANATÓLIO, 2016, p.2)

Cristina mostra a educação que muitas famílias negras imprimem aos seus membros, no sentido de se proteger do preconceito racial, já que, historicamente, as relações inter-raciais não foram bem aceitas pela sociedade. Percebe-se também a relação que a menina estabelece com o sonho de ter um companheiro – relação esta ensinada para diversas mulheres – e a necessidade de estar com e ter um homem.

³⁵ As Festas de Nossa Senhora no Brasil estão ligadas às Irmandades Negras que realizam os autos populares conhecidos pelos nomes de Congada, Congado ou Congos. Ver: <http://portal.iphan.gov.br/mg/galeria/detalhes/333/>

³⁶ As gungas são instrumentos sagrados, típicos do Congado, consistem em latinhas de conservas que portam sementes ou pequenos chumbinhos por dentro. São conectadas à correia de couro e amarradas nos tornozelos. As gungas produzem o som que se funde com a dança, ritmo e movimentação corpórea nas festas de Congado; Festas de Nossa Senhora do Rosário.

Essa personagem mostra ainda o lugar ocupado pela mulher negra que, geralmente, está nas baixas estatísticas, no que diz respeito aos níveis de escolaridade, ocupando cargos subalternizados e profissões desvalorizadas economicamente. É uma jovem menina que deseja realizar casamento, acessar a universidade e demonstra carência afetiva. O trecho da dramaturgia que melhor evidencia isso é:

Preto, eu to esperando há tanto tempo... E você não veio. Preto, eu to lhe esperando. Você vem? Eu to esperando casamento, eu to esperando o bom emprego, eu to esperando a universidade. Eu to ficando sozinha, Preto, você vem? Vem? (ANATÓLIO, 2016, p.2)

Podemos perceber nesta personagem o estado de preterimento em que se encontra a mulher negra, além de observar a busca por um novo lugar de ocupação na pirâmide social. A personagem jovem estabelece diálogo com o público a partir de uma narrativa que perpassa pelo sonho do casamento, mas também da faculdade. Ao público feminino é direcionada a seguinte pergunta: “O meu sonho é ser uma grande mulher e ter uma boa profissão. Moça, a senhora é muito bonita, eu quero crescer e ser assim... Qual a sua profissão?”. As mulheres participam e a personagem vai reagindo de acordo com as respostas que lhe chegam. É o momento em que mostra ao público o desejo de alcançar novos degraus e de se fortalecer por meio do que a plateia feminina lhe conta sobre suas profissões. Não há como saber qual profissão o público participante vai responder, pode ser que seja uma profissão de status social, em destaque, ou pode ser uma profissão desvalorizada socialmente, como é o caso do emprego doméstico. Mas, neste momento, não importa, o que busco nessa performance é compartilhar com as mulheres o estado de desejo e de sonhos em que se encontram muitas meninas negras jovens. Não há objetivo de mensurar o valor das profissões, mas sim de estabelecer um jogo em que ocorra a comunicação direta com as mulheres.

Ao contrário das personagens acima, a terceira e última mulher que aparece na história de *Lótus*, Carolina, traz à cena a realidade da mulher negra contemporânea, feminista, dona de si, protagonista das decisões de sua vida. A transição desta personagem ocorre de forma fluida, a partir da declamação do poema *Quantas Tantas*, de Mel Adún, que analisaremos mais à frente. O que se modifica entre Cristina e Carolina é que, a partir da entrada desta, o espetáculo se desenvolve com maior participação do público, por meio de um jogo de perguntas.

Nesse momento, enquanto protagonista da cena, não tenho um texto rígido/protocolo a seguir, pois minhas reações passam a acontecer a partir do que o público

acrescenta ao jogo. As perguntas que faço são: “O que você vê quando olha para uma mulher negra?”; “O que representa a afetividade das mulheres?”; e, “O que eu sou como mulher negra?”. Essas perguntas são feitas para diferentes pessoas da plateia e, à medida que as respostas são dadas, vão surgindo novas construções cênicas. Considerando que grande parte da plateia participante é composta por mulheres negras, que têm histórias semelhantes com as que já ouvi das minhas matriarcas, ocorre, muitas vezes, de pequenas lembranças que estavam adormecidas serem mobilizadas, como podemos constatar em Zeca Ligiero, sobre as *experiências estelares*:

Muitas histórias ou memórias de eventos e imagens impactantes que vivenciamos ficam retidas, ora numa camada superficial do inconsciente em que qualquer hora mostram-se disponíveis e podem facilmente ser integradas ao nosso arsenal linguístico, ora se encravam em lugares mais recônditos e emergem quando menos esperamos, muitas vezes com uma vivacidade e frescor inusitados. (LIGIERO, 2015, p.30)

Assim, as construções cênicas são tecidas tanto a partir das perguntas lançadas quanto da memória que é ativada pelas próprias palavras do público, num jogo conduzido pelo corpo e pela memória constituída pelas *experiências estelares*.

As ações desta personagem são uma provocação a todo o público, em especial aos homens. Carolina representa a mulher negra atual, aquela que luta para priorizar os estudos, a liberdade, a independência financeira e seu amor próprio acima de qualquer coisa e pessoa. É o arquétipo da mulher feminista que procura concretizar em sua vida tudo o que foi impossibilitado às gerações anteriores. Vejamos nesse trecho da dramaturgia algumas questões que a personagem levanta e que considera como fundamentais em um relacionamento:

Quer caminhar comigo, meu amor? Entenda primeiro que gozar não é um privilégio masculino. Eu quero gozar com a sua língua dentro da minha buceta, mas não é de qualquer jeito não, meu bem, é sem nojinho, com respeito e cumplicidade. Eu quero gozar quando eu chegar em casa, depois de um dia de cansaço, e encontrar os pratos lavados. Os pratos não, as panelas areadas; eu quero gozar quando encontrar lavadas as minhas calcinhas com marcas de menstruação, por que não? Eu quero gozar quando você escutar sobre minhas dores e o preterimento que me é dado. (ANATÓLIO, 2016, p.5)

Carolina é a mulher que deseja ser protagonista, bem tratada e que conhece claramente seus direitos. É aberta a um relacionamento desde que as relações sejam de equidade. Além de ser uma provocação aos homens da plateia, esta personagem instiga a reflexão das próprias mulheres que, muitas vezes, estão imersas dentro de uma relação abusiva, contudo, não percebem e/ou não têm condições de suplantá-la, devido ao machismo estruturante.

No trecho abaixo, podemos observar que esta mulher é, em última análise, reverenciando *Conceição Evaristo*, autora de *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2011), uma mulher insubmissa.

Eu descobri que o maior amor que uma mulher pode ter é o de si mesma. Entendi que o sistema oprime tanto que faz com que a gente (mulheres) brigue entre si. Não caio mais nessa, cansei do mundo machista me dominando, o sistema falocrático não tem poder sobre minha cabeça, que dirá sobre meu corpo. Eu quero gozar quando minha intelectualidade não for sinônimo de ameaça pra você. (ANATÓLIO, 2016, p.6)

Figura 10 - Lótus 1



Foto: Carlos Maia, 2016

3.3. Significações sobre a mulher negra: estigma e caracterizações

O que você, leitor/a, vê quando olha para uma mulher negra?

Esta é a pergunta que mais colabora para que ocorra interação com a plateia. Este questionamento é direcionado, especialmente, ao público masculino e as respostas emitidas ocorrem através da escrita pelo meu corpo. Aleatoriamente escolho o primeiro homem para responder a questão, entrego um pincel em suas mãos e sua resposta é escrita na parte de trás do meu corpo, na qual ressalto a bunda, colocando-me em posições sensualizadas. Esse é um momento de grande surpresa para o público masculino, porque, primeiramente, é feita a pergunta para toda a plateia, ainda sem eu estar próxima de algum espectador, mas, repentinamente, aproximo-me de um dos homens. Após sua resposta, repito a

significação que foi dada num volume de voz mais alto, para que toda a plateia ouça e, em seguida, tiro uma peça de roupa e disponho meu corpo para a escrita.

A intenção da escrita no corpo é marcá-lo fisicamente com as palavras que subjetivamente já imprimem sentido sobre o corpo da mulher negra, e a escolha pela retirada da roupa (no caso uma saia e blusa, me mantendo de sutiã e calcinha), tem finalidade de trazer à cena a estética de um corpo que está fora dos padrões ditados pela sociedade, mas que, ao contrário do que vemos na cena tradicional, na qual os estereótipos sobressaem-se, nesse instante, esse corpo é livre, torna-se protagonista e se coloca como tal.

As diferentes significações dadas pelo público são ressaltadas, e, num ritmo crescente, jogo com as palavras, repetindo-as sucessivas vezes, até o momento em que o corpo entra num estado de movimentação frenética, ao som do atabaque, que, nesse instante, traz o *barravento*, toque de Iansã. Aqui podemos evidenciar uma performance que se pauta nos elementos negros de matriz africana: ritmo e dança do candomblé, instrumento musical afro-brasileiro (atabaque) e a plasticidade da movimentação corpórea negra.

A repetição incansável das palavras, paralela ao canto (da percussionista em cena), ao batuque e à dança que ocorrem simultaneamente, conduz a performance a uma literalização do que o pesquisador congolês, Fu-Kiau³⁷, denomina de “batucar-cantar-dançar” e que é enfatizado pelo pesquisador Zeca Ligièro. O corpo é quem conduz, num estado de plenitude e organicidade, sendo literalmente o dispositivo impulsionador da cena. Nas performances de origem africana, o corpo, como nos mostra Ligièro (2011), é eixo:

O corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano. (LIGIÈRO, 2011, p.131)

Podemos dizer ainda que, no ato da representação, não só as repetições das palavras (que nesse momento o próprio público declama), bem como a repetição da movimentação corpórea – pequenas partituras físicas que vão se expandindo –, conduzem o corpo a um estado de organicidade, codificado por ações físicas que se memorizam no corpo ou, como diz Grotowski, na *memória muscular*. Sobre esse aspecto Ferracini explica:

³⁷ Segundo Zeca Ligièro, o pesquisador congolês Fu-kiau propõe o estudo da performance africana considerando os diversos elementos e linguagens artísticas, estas não devem ser estudadas separadamente, mas sim compondo um só objeto composto “amarrado”, o “batucar-cantar-dançar”. Mais informações em “Corpo a Corpo: estudos das performances brasileiras”, Editora Garamond, 2011.

Essa “memória muscular, esta memória que é tão forte no ator” (Stanilavski, in Burnier, 1994, p.132) deve ser ativada sendo possível “usar” e fixar a organicidade da ação por meio da própria musculatura, tentando reencontrar e repetir as macro e microtensões, a intenção muscular, o *élan*, o(s) impulso(s), o “coração da ação” e todos os elementos que desencadearam a vida da ação no momento em que ela nasceu. Conseguindo essa repetição de maneira exaustiva, o ator conseguirá *re-apresentar*, corporalmente, a ação física com a mesma verdade. (FERRACINI, 2003, p.124)

Por fim, sobre as três mulheres existentes em *Lótus*, podemos observar que, seja na primeira personagem, em que é utilizado o método da contação de história, no qual memória e corpo são ativados; seja na segunda, em que a representação é a base; ou ainda, na terceira, que transita entre o ato performático e a representação, o jogo com o público é fator preponderante e constitui-se também a partir do que Schechner define como jogo, podendo “ser uma faca de dois gumes, ambíguo, um estado de humor ou ainda uma atividade, uma erupção espontânea; algumas vezes cercado de regras, noutras muito livre” (SCHECHNER, 2002, p.34). No caso de *Lótus*, observamos uma liberdade dentro do jogo, que, ora proposto pela performer ora pelo público, constitui-se em ações corporificadas. Palavras transformam-se em movimentos e dança; canto se transfigura em ações pré-expressivas, nas quais a organicidade é presente no corpo negro feminino afrodiaspórico.

3.4. Quem pode falar em *Lótus*?

Os homens, em maioria, têm grande dificuldade e incômodo para se colocarem publicamente, enquanto que as mulheres respondem de imediato e com certo alívio, algo que posso classificar como um “desabafo”, como se esse momento fosse uma oportunidade de dizerem o que normalmente está preso, silenciado. Digo isso pelo fato de saber que, como mulher negra, falar sobre os próprios incômodos nunca foi comum ou simples, mais do que isto, historicamente, não fomos permitidas falar, como ressalta Spivak (2010, p.126), em sua obra *Pode o Subalterno falar?*, na qual a mesma analisa a opressão histórica sofrida pela mulher:

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à mulher como um item respeitoso na lista de prioridades globais. A representação definiu. A mulher como intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não pode rejeitar como um floreio. (SPIVAK, 2010, p.126)

Se, por um lado, a sociedade branca patriarcal silencia e não escuta essa mulher, por outro, a própria mulher negra internaliza que não pode nem deve falar sobre o que lhe afeta. Esse exercício da fala é, sem dúvida alguma, um aprendizado longo, processual, pois, o ato da fala implica também em se ver como sujeito que pode falar e concretizar sua subjetividade, enquanto pessoa que tem potência e legitimidade na verbalização da

experiência ou visão de mundo. Por isso, é necessário enfrentar as imposições concretas e subjetivas que o silêncio traz para construir o próprio lugar e espaço de fala.

Nesse sentido, dentro do jogo que é estabelecido, é fundamental ceder espaço para que as mulheres da plateia possam falar e exercer, como diz Grada Kilomba, “um modo de ‘tornar-se sujeito’, para trazer à tona a realidade do racismo (e machismo) diário contado pelas próprias mulheres negras, baseado em suas subjetividades e próprias percepções” (KILOMBA, 2012, p.12)

Em depoimento sobre o espetáculo, uma das mulheres negras que assistiu a *Lótus*, em Belo Horizonte, diz:

Quando eu vi aquela personagem falando de tudo que sofria com seu homem eu me vi ali no palco, parecia que ela estava falando sobre minha vida, só que eu mesma nunca consegui falar nada de mim. Sempre me escondi e tentava ser forte por que tinha que ficar calada e aguentar as coisas...criar meus filhos. Eu me senti mais forte, agora, para tentar falar sobre o que eu sinto e que me machuca, porque na verdade eu nunca aprendi isso. Engolia o choro e seguia a vida. Fazer o quê, né? Foi assim que aprendi.³⁸

É possível observar, no depoimento de A.F., o que ocorre com muitas outras mulheres negras: “tentar ser forte, ficar calada e engolir o choro”; este ensinamento é imposto desde muito cedo pelo sistema patriarcal e racista estruturantes, e a mulher negra que *não pode falar*, não pode também chorar, permitir-se a crises, ou mesmo ser tratada como uma mulher. Esse tipo de depoimento repete-se em diferentes locais que a peça se apresenta.

Lótus circulou as capitais dos Estados da Bahia, Minas Gerais e Rio De Janeiro, sendo sete apresentações na cidade de Salvador, sete no Rio de Janeiro e três em Belo Horizonte. Em todas as apresentações, as respostas dos homens se contrapõem às das mulheres. Vejamos:

QUESTÃO	MULHERES
O que você acredita que um homem vê quando olha para você, mulher negra?	Objeto sexual, fácil, um pedaço de carne, tesão, puta, mulher que dá conta de tudo, excitação, um mero corpo, mãe, empregada, disponível, etc.
	HOMENS

³⁸ Depoimento dado no bate-papo ocorrido após apresentação em Belo Horizonte, em 9 de Junho de 2017

	Rainha, deusa, força, guerreira, beleza diferente, militância, Rainha Nzinga, sedução, sensualidade, mulher ativa, chefe, resistência, mãe-áfrica, professora, cuidadora, uma mulher assim como as outras, <i>mulata</i> bonita, corpão, desejo, etc...
--	---

Figura 11 - Lótus 2



Foto: Carlos Maia, 2016

É perceptível que, enquanto os homens, em sua maioria, caracterizam as mulheres com significados estigmatizados, grande parte das mulheres dão significados que perpassam pela sexualização do corpo negro feminino. Pude observar, em algumas apresentações, que muitos homens emitem os significados demonstrando bastante raiva ou insatisfação por serem alvo dessa pergunta. Ao que parece, não desejam ter questionado o seu machismo e os seus privilégios enquanto homens. Dentro da lógica patriarcal, é permitido estabelecer qualquer tipo de relação com e sobre as mulheres. Além do incômodo de serem questionados publicamente, há também uma insatisfação no momento em que é dado espaço para as mulheres falarem, quando inicio a pergunta para a primeira mulher, muitos olhares masculinos são de surpresa ou de recusa. Outros, porém, procuram reagir de maneira irônica e sorridente, ainda que sem graça, sobretudo, quando há uma significação que é pejorativa e que recebe de imediato uma recusa por parte do olhar das mulheres presentes.

Em algumas apresentações, acontece dos homens dizerem sorrindo: “eu vejo desejo” ou “eu vejo uma *mulata* brasileira”. Nesse momento, há um choque entre o que foi falado pelos homens e o que foi ouvido pelas mulheres que, geralmente, se entreolham e se comunicam de alguma maneira, isto quando não ocorre “um balançar de cabeça no sentido negativo” de alguma mulher da plateia, ou mesmo uma voz feminina gritando: “- não somos *mulata* nem pedaço de carne”, como foi o caso de uma apresentação na cidade de Belo Horizonte. Ao se deparar com esse tipo de reação do público feminino, os homens ficam geralmente muito constrangidos e, ao que parece, o riso que emitem surge como fuga diante da caracterização machista que foi dada e diante da reação feminina imediata.

Sempre que um significado é emitido, seja pelos homens ou pelas mulheres, eu o repito e brinco com a palavra diante do público, quando é o caso de surgirem palavras machistas trazidas pelos homens, a brincadeira se faz com mais intensidade, uso o humor e/ou a ironia como modo de desarticular o olhar machista e hetero-patriarcal que foi empregado ao corpo negro feminino. Além disso, proponho também um jogo de olhar, com alguns homens, ao caminhar pelo espaço e insinuar meu corpo, com sarcasmo, realizando posições sensuais e sexualizadas. Aqui, o objetivo é demonstrar ao público masculino a forma como este corpo é tratado e subjugado, inclusive, confirmando a definição que é dada por muitos deles. Desejo, corpão, sedução, *mulata*, são significações que estão intimamente ligadas à forma como esse corpo é visto socialmente.

Por que as respostas das mulheres se opõem tão drasticamente às dos homens? Por que as mulheres negras trazem respostas que as resumem como objeto sexual? Por que os homens se sentem contrariados ao serem indagados?

Mesmo quando os homens trazem significados que não estão relacionados à sexualização, como “cuidadora”, “força” ou “mulher ativa”, é reforçado outro estigma a que está submetida a mulher negra, o de quem está pronta para cuidar e servir, tendo sempre que ser “forte” ou “guerreira”, como muitos dizem. Essas significações denotam a desigualdade existente nas relações e percepções de mulheres negras e homens. Se, por um lado, elas dizem que são vistas pela ótica da sexualização, por outro, os homens as colocam num lugar perigoso que ora passeia pelo ato do cuidar ora pelo sexo. Além disso, chamo atenção também para “mãe-África”, uma significação relativamente complicada, tal qual o próprio continente africano, que é referência na história da origem e evolução da humanidade sendo desvalorizado ou exotificado, a mulher negra também é a mãe-áfrica subjugada e esquecida pela sociedade.

Em suma, os significados que os homens trazem reforçam os estereótipos, pois, num geral, referem-se ao ato de estar disponível para servir, seja na cama, na cozinha ou na vida com um todo. A mulher negra que aparece em *Lótus* por meio da fala dos homens é simplesmente a mesma que a sociedade construiu, é aquela que desde a colonização cuidou da senzala e também da casa grande e que, hoje, mesmo com todo avanço que vem tendo no sentido de empoderamento político, ainda ocupa o degrau mais baixo da pirâmide social brasileira.

Figura 12 - *Lótus* 3



Foto: Carlos Maia, 2016

Figura 13 - *Lótus* 4



Foto: Carlos Maia, 2016

3.5. “Danço, Logo existo” – A Dança Afro-brasileira em *Lótus*

A Dança Afro-brasileira está intimamente ligada aos orixás do candomblé, estabelecida por meio dos rituais sagrados de canto, música e dança da religião. Embora exista essa ligação, a Dança Afro recriou-se também em outros espaços, fora do âmbito

religioso, constituindo uma linguagem técnica através de movimentações e coreografias criativas. A respeito das diferentes maneiras de expressão da Dança Afro, é importante trazer a contribuição de Amélia Conrado que nos diz que:

Compreendo que dentre as dimensões da Dança Afro, encontram-se as *danças sagradas* realizadas como fundamento de comunicação religiosa; as *comunitárias não sagradas* realizadas por membros de grupos culturais e seus familiares em comemoração ao seu trabalho, ao nascimento, a promessas, a memórias de guerras, entre outros; as *cênicas*, extraídas do conhecimento tanto das tradições sagradas, das não sagradas, ou, junto a outras técnicas e códigos de dança, reelaboradas para obra artística cênica, por processos artísticos criativos, as *públicas* que são de grande domínio de rua, principalmente as de carnaval. (CONRADO, 2006, p.251)

Para o espetáculo *Lótus*, escolhi utilizar como preparação corporal a Dança Afro-brasileira que é reelaborada para a obra artística. Poderia utilizar qualquer outro método de preparação corpórea aprendido durante anos nos cursos teatrais, mas escolhi a Dança Afro por dois motivos especiais: primeiramente, por descobrir nesta uma potencialidade enquanto elemento da performance negra, capaz de contribuir no trabalho de expressão corporal de atrizes e atores; e, segundo, por ser a Dança Afro, uma das artes responsáveis pela resignificação do sentido que eu dava ao meu corpo, desde que consegui romper com a ideia de que o mesmo não podia dançar, assim, tive possibilidade de concretizar um antigo objetivo.

Considerando as marcas que o corpo negro feminino transporta devido ao histórico da colonização, colocar meu corpo para dançar foi um desafio bastante difícil. Embora com bastante aptidão para a dança, logo na adolescência, tolhi-me às movimentações corpóreas, ora por meu corpo não ser reconhecido como apto por alguns professores de dança – como no balé e na dança do ventre (que cheguei a cursar aulas por um tempo) –, ora pela construção do imaginário social, de que, com uma bunda grande, eu não podia mexer o corpo (especialmente quando dançava funk), e, sendo mulher, deveria “me dar o respeito e me comportar adequadamente”. Estamos numa sociedade que estabelece uma hierarquia de valores dentro da arte da dança, assim, samba, funk, hip hop ou Dança Afro não têm o mesmo valor que balé, flamenco ou valsa. As danças de origem negras são comumente marginalizadas, e, tratando-se de um corpo negro feminino, precisamos considerar que há a necessidade de enfrentar também o machismo que coíbe muitas vezes esse corpo de se mexer.

Após romper com esses paradigmas, estabeleci relação com a Dança Afro-brasileira a partir do contato com Evandro Passos e Carlinhos de Oxossi (Ogã), em Belo Horizonte, e

Tatiana Campêlo, Leda Ornelas e Augusto Omolu³⁹, em Salvador; sempre participando de curso livre e/ou work shops promovidos pelos mesmos. A Dança Afro possibilitou-me uma liberdade corpórea como nunca experimentei antes, não havendo restrições alguma sobre meu corpo preto, grande, gordo. A partir dela, compreendi meu corpo como um corpo protagonista, que por meio da dança salta, se desenha, fala, encanta, narra histórias e cria:

O fator criatividade tem uma importância grandiosa na evolução de uma dança como esta, enraizada na cultura africano-brasileira, sobretudo quando pensamos na busca do seu espaço no contexto cultural da dança contemporânea brasileira... Uma dança que implique na força crescente das riquezas pluriculturais do país, uma estética que possa ser promovida nos contextos técnicos corporais e criativos nos quais é materializada. (SANTOS, 2006, p.37)

A Dança Afro é ainda pouco valorizada na História da Dança Brasileira e carece de estudos que visibilizem inclusive as Mestras e Mestres. Escolhê-la como elemento de preparação corporal é uma maneira de enriquecer a criação artística em *Lótus*, especialmente por ser uma dança que, segundo nos mostra Inaicyrá Falcão, em *Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação* (2002), é uma prática que possibilita o diálogo entre corpo, cultura e memória:

É na memória e no culto aos antepassados históricos e míticos que a diversidade étnica e sua comunalidade africana afirmam-se, constituindo-se com variáveis um ethos que se estende por toda a população afro-brasileira, recompondo na continuidade e na descontinuidade o conhecimento, o pensamento e as subjacências emocionais dos princípios inaugurais reelaborados desde épocas remotas. (SANTOS, 2006, p. 38)

A partir disso, escolhi trabalhar utilizando a dança de duas Yabás⁴⁰ do candomblé, Oxum e Iansã. Ao som de uma percussão ao vivo, sempre feita por uma percussionista mulher, a dança se tece como forma de pedir licença e reverencia as Yabás que representam o arquétipo feminino. São tocados o *ijexá*, toque de Oxum no candomblé, e o *barravento*, toque de Iansã.

Importante ressaltar que a escolha de uma percussionista mulher se deu pela necessidade de visibilizar mulheres negras artistas que estão no cenário da percussão, mas que ainda têm pouco espaço na cena. A ficha técnica de *Lótus* é toda preenchida por mulheres negras e essa é uma escolha política, de não só enegrecer a cena, mas também de feminilizar, pois, no cenário artístico, teatral e da dança, os homens ocupam as funções

³⁹ Evandro Passos é Bailarino e Coreógrafo, fundador da Cia Bataka, em Minas Gerais; Carlinhos de Oxossi é Ogã, Mestre Percussionista, fundador do Grupo Fala Tambor, em Belo Horizonte; Tatiana Campêlo é Bailarina e Coreógrafa na Escola de Dança da FUNCEB-Bahia; Augusto Omolu (1963-2013) foi Bailarino e Coreógrafo, fez parte do Odin Teatret e do Balé Folclórico da Bahia; Leda Ornelas é Mestre em Dança, Professora e Coreógrafa na Escola de Dança da FUNCEB-BA.

⁴⁰ Yabás, no candomblé, é o nome que se dá aos orixás femininos, o significado da palavra em Yorubá é: mãe-rainha.

numa quantidade maior do que as mulheres. Assim, em cada Estado que apresentei o espetáculo, trabalhei com diferentes percussionistas mulheres e, especificamente no Rio de Janeiro, tive como Diretora de Movimento a atriz e professora de Dança Afro, Valéria Monã.

Ao escolher Oxum, quis trazer a simbologia dos rios e das Águas doces; esta Yabá faz referência à feminilidade das mulheres, à sabedoria, à fertilidade, ao ventre e à criação. Oxum é a mulher que tem grande sensualidade e poder de conquista, como podemos confirmar em um dos mitos sobre a Yabá no livro de Reginaldo Prandi que é referência na *Mitologia dos Orixás* (2001):

Assim Oxum entrou no mato e se aproximou do sítio onde Ogum costumava acampar. Usava ela tão-somente cinco lenços transparentes presos à cintura em laços, como esvoaçante saia. Os cabelos soltos, os pés descalços, Oxum dançava como o vento e seu corpo desprendia um perfume arrebatador. Ogum foi imediatamente atraído, irremediavelmente conquistado pela visão maravilhosa, mas se manteve distante. Ficou à espreita atrás dos arbustos, absorto. De lá, admirava Oxum embevecido. Oxum o via, mas fazia de conta que não. O tempo todo ela dançava e se aproximava dele, mas fingia sempre que não dera por sua presença.

A dança e o vento faziam flutuar os cinco lenços da cintura, deixando ver por segundos a carne irresistível de Oxum. Ela dançava, o enlouquecia. Dele se aproximava e com seus dedos sedutores lambuzava de mel os lábios de Ogum. Ele estava como que em transe e ela o atraía para si e ia caminhando pela mata, sutilmente tomando a direção da cidade. Mais dança, mais mel, mais sedução.

Ogum não se dava conta do estratagema da dançarina. Ela ia na frente, ele a acompanhava inebriado, louco de tesão. Quando Ogum se deu conta, eis que se encontravam ambos na praça da cidade. Os orixás todos estavam lá e aclamavam o casal em sua dança de amor.

Ogum estava na cidade, Ogum voltara! Temendo ser tomado como fraco, enganado pela sedução de uma mulher bonita, Ogum deu a entender que voltara por gosto e vontade própria. E nunca mais abandonaria a cidade. E nunca mais abandonaria sua forja. E os orixás aplaudiam e aplaudiam a dança de Oxum. Ogum voltou à forja e os homens voltaram a usar seus utensílios e houve plantações e colheitas e a fartura banuiu a fome e espantou a morte. Oxum salvara a humanidade com sua dança de amor. (PRANDI, 2001, p 321-323)

Assim, na dança de Oxum que trago em *Lótus*, as movimentações transcorrem, em certa medida, a uma coreografia que simboliza o fluir das águas, mas, ao mesmo tempo, é livre como tal. Ao corpo negro feminino, é permitido fazer o que ele deseja. Corpos avolumados nunca puderam dançar. Quando pensamos na palavra bailarino ou dançarina, há grande probabilidade da nossa mente imaginar uma pessoa magra, esguia, que saltita e gira com leveza, logo, o pensamento pode concluir que a dança é apenas para corpos magros, leves, assim como o balé para corpos brancos. Isto porque a dança enquanto arte, ancorada no parâmetro europeu, considera e oficializa unicamente os corpos magros como capazes de elaborar movimentos e dança. Ao contrário disso, o corpo que dança em *Lótus* é um corpo fora do padrão, codificado e estigmatizado, como já foi mencionado, mas

ressignificado: liberto e apto para fazer o que seus membros desejam, não estando condicionado à “dança oficial”. O importante nesse momento é permitir que esse corpo baile o *ijexá* de Oxum sem amarras e sem possíveis julgamentos sustentados pela lógica do padrão eurocêntrico, até porque a dança utilizada parte de uma técnica afrodiáspórica.

Oxum é escolhida também por ser conhecida na mitologia dos orixás como a Yabá que tem grande inteligência emocional, jogo de cintura, aquela que, assim como as águas da cachoeira, não bate de frente com o obstáculo, desvia o caminho e, independente das pedras, segue seu curso. As mulheres representadas em *Lótus* são mulheres que tal qual Oxum conseguem reverter a situação de sofrimento por meio de sua sabedoria e da inteligência emocional. Aspectos que, na cultura ocidental patriarcal, são comumente desprezados em detrimento de uma racionalidade e inteligência que estão intimamente relacionadas apenas ao universo masculino dos homens.

Já Iansã, orixá dos Ventos, representada pelo elemento ar, foi escolhida por seu arquétipo de Yabá guerreira e combatente, aquela que conforme a mitologia conta, tem a leveza de uma borboleta, mas também é um búfalo perante qualquer guerra e, sendo dona dos raios e ventanias, consegue sempre concretizar as necessárias transformações diante as adversidades. Logo, a dança desta Yabá é representada no momento de fúria, em que a personagem Carolina conta para o público que está farta de todas as situações de machismo que vivencia.

Para compreender melhor as características desta Yabá resalto o mito de Iansã:

(...) A história conta que Iansã percorreu vários reinos usando sua inteligência, astúcia e sedução para aprender de tudo e conhecer igualmente a tudo.

Em Ire, terra de Ogum, foi a grande paixão do guerreiro. Aprendeu com ele o manuseio da espada e ganhou deste o direito de usá-la. No auge da paixão Ogum, Iansã partiu, indo para Oxogbô, terra de Oxaguian. Conviveu e aprendeu o uso do escudo para se proteger de ataques inimigos, recebendo de Oxaguian o direito de usá-lo. Quando Oxaguian estava tomado de paixão por Oyá, ela partiu.

Pelas estradas deparou-se com Exu. Com ele se relacionou e aprendeu os mistérios do fogo e da magia. No reino de Oxossi, seduziu o deus da caça, mesmo com os avisos de sua mulher, Oxum, que avisara ao marido do perigo dos encantos de Iansã. Todavia, com Oxossi, Oyá aprendeu a caçar, a tirar a pele do búfalo e se transformar naquele animal, com a ajuda da magia aprendida com Exu. Seduziu o jovem Logun-edé, filho de Oxossi e Oxum e com ele aprendeu a pescar.

Iansã partiu, então, para o reino de Obaluaê, pois queria descobrir seus mistérios e até mesmo conhecer seu rosto (conhecido apenas por Nanã – sua mãe – e Iemanjá, mãe de criação). Uma vez chegando ao reino de Obaluaê, Iansã tratou de insinuar-se:

- Como vai o Senhor das Chagas?

No que Obaluaê respondeu:

- O que Oyá quer em meu reino?

- Ser sua amiga, conhecer e aprender, somente isso. E para provar minha amizade, dançarei para você a dança dos ventos. (BARCELLOS, 1999, p.73)

A escolha de Iansã visa a evidenciar a força das mulheres diante de um contexto sexista, machista e de preterimento. Mulheres que se transformaram ao enfrentar as mazelas do seu tempo. Não são mulheres apenas guerreiras e desbravadoras, são mulheres frágeis, sensíveis, que choram, e que, por muitas vezes, pensam em desistir de combater o machismo, entretanto, além de clamar suas ancestralidades, como forma de fortalecimento, empoderaram-se politicamente para superarem a opressão vivenciada.

Não se tem objetivo de mostrar que são supermulheres, que dão conta de tudo, ao contrário disso, a dramaturgia de *Lótus* quer ressignificar o conceito de “mulher negra fortaleza”, trazendo, em suas representações, momentos e imagens de vulnerabilidade. Isto porque, ao longo da história, na sociedade, construiu-se um imaginário em que o emocional da mulher negra suporta tudo, devendo sempre ser o pilar das relações e arcar com todas as dores e ônus. Podemos citar o texto⁴¹ traduzido por Kátia Santos – também utilizado em *Lótus* – que reafirma que:

Há poucas horas, enquanto lutava com a realidade de ser humana e não um mito, a mulher negra guerreira faleceu... Ele morreu de tanto ser responsável, porque ela era o último degrau de uma escada sem apoios e não havia ninguém que pudesse ampará-la... Às vezes, ela era arrastada para a morte pelo racismo e pelo sexismo, executada pela ignorância hi-tech enquanto carregava a família na barriga, a comunidade na cabeça, e a raça nas costas. A escandalosa mulher guerreira sem voz está morta!

Assim, através das histórias das personagens, busca-se romper com a ideia cristalizada que reduz e define a mulher negra apenas como uma mulher forte, podendo esta ser delicada e frágil, não no sentido machista, que compreende a mulher como *sexo frágil*, mas, no sentido de poder se colocar num lugar de sensibilidade, falar de suas dores, entrar em estado de choro e ser ouvida. Nessas histórias, procuro também desmistificar os estereótipos que existem até mesmo sobre os orixás, na ideia de que Iansã só faz guerra, ou Oxum é a mulher sensual, pecaminosa, como comumente é definida. As mulheres em *Lótus* são mulheres que não reforçam o ideal feminino concebido pelo cristianismo, no qual muitas vezes relaciona Oxum à Nossa Senhora, mulher virgem, assexuada; e Iansã compreendida como a mulher briguenta.

⁴¹ Esta citação é parte do Texto *The Strong Black Woman is Dead*, cuja autoria é desconhecida e a tradução é da Pesquisadora, Doutora em Letras, Kátia Santos. O texto é utilizado em *Lótus* após a dança do barravento, momento em que a personagem cai ao chão e o texto surge (em off) em áudio gravado. *The Strong Black Woman is Dead* consta na íntegra no fim do capítulo II. Fonte: <http://webneguinha.blogspot.com/2004/11/mulher-negra-guerreira-est-morta.html>

Cada orixá que é representado por uma força da natureza traz em seu arquétipo diversas características que não devem ser engessadas ou estigmatizadas. Em *Lótus*, as mulheres trazem à tona sensibilidade, raiva e furor, tanto em Oxum quanto em Iansã, que representam diferentes polaridades, Oxum, a Água, e Iansã, os Ventos (o Ar). O que se quer mostrar ao público é a relação que cada mulher estabelece com esses orixás que são femininos e que simbolizam suas ancestralidades negro-africanas.

Além dos toques elaborados pela percussão, *ijexá* e *barravento*, o monólogo conta com a música *Corre o Rio*, do músico, cantor, compositor e multi-instrumentista Sérgio Pererê, de Minas Gerais. A música, que é um apelo a Oxum, é composta por instrumentos que designam o som das águas doces, como sementes e moringa. Vejamos a letra:

Corre o rio quando eu choro
 E quando vejo o rio, rio, rio,
 Rio do rio correr
 Ah eu também sou rio
 Quando canto no sereno
 E quando rio, rio, rio
 O rio não tem hora
 É sem hora o rio
 E a Senhora Mãe do Rio
 é quem leva minha dor
 O rio não tem hora
 É sem hora o rio
 E a Senhora Mãe do Rio
 É quem traz os sonhos bons

No espetáculo, esta música é cantada por mim e pela percussionista, com o acréscimo de dois instrumentos: a gunga e o patangome – dois instrumentos essenciais, muito utilizados pelas Irmandades do Rosário no Congado Mineiro, cuja descendência é dos povos bantus oriundos do Congo e que têm grande influência na musicalidade afro-mineira. Em serena melodia, *Corre o Rio* traz a leveza do desaguar das águas e simboliza o sangue que jorra, o choro e o desaguar das mulheres. É o som das cachoeiras e dos rios onde, como diz a própria música, são levadas todas as dores: *O Rio não tem hora, é. E a senhora Mãe do Rio é quem leva a minha dor. O Rio não tem hora é e a senhora mãe do Rio é quem traz os sonhos bons.*⁴²

3.6. A Literatura Feminina de Escritoras Negras

Eu Falo
 A minha fala é um falo
 Que atravessa suas certezas culturais.
 (Miriam Alves⁴³)

⁴² Música *Corre o Rio*. Compositor Sérgio Pererê – CD KIANDA – Grupo Tanglelê, 2004, Gravadora Independente.

⁴³ Miriam Alves é assistente social e escritora dos Cadernos Negros desde 1982. É uma das referências na literatura negra feminina.

Lótus foi articulada em torno das poesias de Cristiane Sobral, Livia Natália e Mel Adùn. Os motivos dessa escolha são vários. O primeiro deles diz respeito ao desejo de intervir politicamente no campo artístico, dando visibilidade a essas autoras. Em se tratando de literatura negra no Brasil, as mulheres que escrevem e publicam ainda precisam ser mais lidas, estudadas e visibilizadas, embora algumas sejam reconhecidas internacionalmente, ainda há um desmerecimento. Destaco aqui Conceição Evaristo, ganhadora do Prêmio Jabuti/2017, e Carolina Maria de Jesus, que teve seu livro *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*, traduzido para mais de 30 idiomas.

Mesmo quando há conhecimento e visibilidade, existe ainda uma forte descredibilização. Em 2017, por exemplo, a escritora Carolina Maria de Jesus foi homenageada pela Academia Carioca de Letras/ABL e, no próprio evento, produzido para ressaltar suas produções, sua literatura foi considerada como “não-literatura”⁴⁴. Conceição Evaristo, em 2018, concedeu entrevista⁴⁵ questionando as regras que a fizeram ser reconhecida como escritora somente aos seus 71 anos. Ou seja, ainda que essas mulheres produzam literatura e tenham certo reconhecimento, suas produções são questionadas.

Sem nenhuma pretensão de acreditar que o espetáculo *Lótus* será responsável pelo necessário reconhecimento de Cristiane Sobral, Livia Natália e Mel Adùn, escolhi suas obras não só por acreditar politicamente que visibilizar mulheres negras é um ato de irmandade, mas, especialmente, pela qualidade literária existente nessas poesias que, além de ir ao encontro da dramaturgia que escrevi, considero muito coerentes e pertinentes à atual realidade da mulher negra brasileira, quando enfatizam e destrincham literariamente o lugar desta nas relações afetivas.

3.6.1. Cristiane Sobral – *Sonho de Consumo*

*Não vou mais lavar os pratos
Sinto muito, comecei a ler.*⁴⁶

Cristiane Sobral é carioca, residente em Brasília, foi a primeira atriz negra a se graduar em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília/UNB, e é Mestra em Artes, também pela UNB. Além de escritora, Cristiane possui uma trajetória como atriz, com a Cia de Arte Negra Cabeça Feita, em Brasília. Suas poesias, em geral, estão relacionadas ao

⁴⁴ Matéria publicada na Revista Fórum - Fonte: <https://www.revistaforum.com.br/professor-branco-diz-que-obra-de-carolina-maria-de-jesus-nao-e-literatura-e-provoca-embate-no-rj/>

⁴⁵ Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43324948>

⁴⁶ Trecho do Poema “Não vou mais lavar os pratos” de Cristiane Sobral. Ver bibliografia.

universo que perpassa pela reconstrução da identidade negra e, como ela mesma diz, utiliza a escrita *como um grito de liberdade*⁴⁷.

A poesia de Sobral que é utilizada em *Lótus é Sonho de Consumo*, publicada no livro *Não vou mais lavar os pratos* (2010). Como podemos observar abaixo, é uma poesia que traz um questionamento diante da histórica relação machista existente em relações entre homens e mulheres:

Se você me quiser vai ser com o cabelo trançado
Resposta na ponta da língua
Teste de HIV na mão.
Se você me quiser desligue a televisão
Leia filosofia e decore o Kama-Sutra.
Muito bem!
Se você me quiser esteja em casa,
Retorne as ligações, e traga flores.
Não venha com teorias sobre ereção
Ou centímetros a mais.

Nem sempre vou querer sexo.
Nem sempre vou dizer tudo, ou acender a luz.
Posso usar ternos ou aventais. Qual a diferença?
As noites serão sempre intensas à luz de velas.

Se você realmente me quiser, ouse digerir a contradição.
Ajude-me a ser uma mulher, diante de um homem.
Quem disse que seria fácil?

Nota-se aqui que a mulher está demarcando seu lugar de fala dentro da relação estabelecida, buscando, por equidade e respeito, as suas vontades. Por exemplo, no trecho “nem sempre eu vou querer sexo, / nem sempre eu vou dizer tudo ou acender a luz”, traz a reflexão sobre as relações sexuais, nas quais os desejos do homem geralmente predominam aos da mulher. Podemos ainda dizer que, em *Sonho de Consumo*, a mulher foge da estereotipia, especialmente quando diz que “se você me quiser desligue a televisão”, “leia filosofia” ou “posso usar terno ou avental”, é uma mulher que procura expor sua autorrepresentação.

Fazendo um paralelo com a dramaturgia de *Lótus*, a poesia de Cristiane Sobral rompe com um lugar que o patriarcado determina para a mulher, seja nas questões sexuais ou intelectuais. Em *Lótus*, uma das personagens representadas também questiona essa determinação e enfatiza o desejo de uma nova maneira de se relacionar sexualmente e intelectualmente, o que podemos constatar nos trechos: “Eu quero gozar com a sua língua dentro da minha buceta, mas sem nojinho, com respeito e cumplicidade” e “Eu quero gozar

⁴⁷ Para conhecer melhor o trabalho da escritora acesse: <https://cristianesobral.blogspot.com/2015/07/publicacoes-cristiane-sobral.html>

quando minha intelectualidade não for sinônimo de ameaça para você”. Aqui a personagem representada mostra a necessidade de uma relação sexual na qual o prazer e o gozo também sejam permitidos à mulher, reivindica seu lugar não só de fala, mas de escuta, enquanto pessoa que também pode ser intelectual e que deseja ser ouvida.

Tanto na dramaturgia, quanto na poesia de Sobral, a mulher critica a supremacia machista, do homem que determina um poder de centralidade no que diz respeito à maneira de se relacionar sexualmente. Em *Sonho de Consumo*, vemos uma mulher que decide sobre a forma como vai usar seu cabelo, que tem poder de escolha sobre mostrar ou não o seu corpo no ato sexual e que, explicitamente, critica a teoria vigente machista, a qual ressalta o tamanho do pênis como algo fundamental. No trecho “não venha com teoria sobre ereção/Ou centímetros a mais”, a mulher ignora o ideal falocêntrico, em detrimento de uma relação que perpassa não só pelo sexo, mas também pelo companheirismo e afeto. Para esta mulher, o ato sexual é tão importante na relação quanto *receber flores* ou estar em *casa à sua espera*, pois as noites devem ser/“serão sempre intensas à luz de velas”. Assim, a poesia se encerra com a mulher ressaltando ao homem o desafio de uma relação de companheirismo e equidade de tratamento: “Se você realmente me quiser, / Ajude-me a ser uma mulher diante de um homem. / Quem disse que seria fácil?”.

A obra de Cristiane Sobral, especialmente tratando-se de *Sonho de Consumo*, é uma literatura que coloca a mulher negra num lugar de visibilidade e de resistência diante do que está posto pelo sistema e, sobretudo, mostra uma mulher que tem propriedade sobre suas escolhas. É uma poesia que rompe com o lugar estigmatizante ao qual, muitas vezes, a mulher negra foi subjugada na literatura brasileira. Para a pesquisadora Cristiane Veloso Pestana:

A relevância do estudo da obra de Cristiane Sobral está pautada no seu engajamento político e social, em seus textos que mesclam crítica e suavidade e ainda possuem uma linguagem atual, fácil e motivadora. Os textos de Sobral transgridem as representações estereotipadas privilegiando a beleza, a cultura e a intelectualidade das mulheres afrodescendentes. (PESTANA, 2017, p.10)

Diante disso, a escolha de *Sonho de Consumo* deu-se não só por ser uma poesia que critica o machismo dentro das relações, mas pelo fato de evidenciar a mulher enquanto pessoa que tem direito de escolha; uma mulher que transgride paradigmas consolidados na sociedade patriarcal.

3.6.2. Mel Adùn – *Quantas Tantas*

Vou reaprender a deitar

Mel Adùn nasceu em Washington D.C., em 26 de julho de 1978, é residente em Salvador, pesquisadora, escritora e faz parte do Coletivo Ogum's Toques, coletânea poética formada por escritoras e escritores negros. Mel publicou poesias em diversos números dos *Cadernos Negros*, sua escrita está intimamente ligada às questões femininas da mulher negra contemporânea.

A literatura produzida por Adùn traz a complexidade da mulher negra, uma mulher que tem medo, desejos, voz, alegria, corpo, intelecto. Em *Lótus* é utilizada *Quantas Tantas*, publicada nos *Cadernos Negros* - Nº 29, a qual pauta o afeto, a sexualidade e o corpo da mulher negra. Segundo a escritora, o corpo em sua poesia é “o corpo das possibilidades infinitas que nos foram negadas, um corpo que não é mais objeto do outro e que demanda diálogo”⁴⁹.

Vejamos *Quantas Tantas*:

Quantos euteamos você já disse por aí?
Quantas mulheres sorriram
ao ver seus olhos brilharem de amor por elas?
Quantas foram elas?
Quantas choraram baixinho
com a chegada do novo amor
e deixaram de fazer pedidos a seu favor?
Quantas invadiram seus sonhos?

Quantas tantas...
Quantas putas?
Quantas santas?
Quantas tontas?
Quantas?

Mais de mil beijaram a sua boca?
Mais de cem se fizeram de louca?
Mais de dez juraram amor eterno
e construíram castelos
e com você foram morar?
Com quantas tantas você sonhou um lar?
Quantas mulheres carregaram o seu filho?
Quantas mulheres gozaram com a sua língua
entre as suas pernas?

Quantos beijos formam uma paixão?
Quantos não?

Quantas tantas foram nada
ou algo muito pequeno
tão sereno que não virou poesia?

⁴⁸ Trecho do Poema Paradoxo, de Mel Adùn publicado nos *Cadernos Negros* 31, p.90 Poemas. Esmeralda Ribeiro e Marcio Barbosa Org. - Editora: Quilombhoje, Ano: 2008

⁴⁹ Entrevista de Mel Adùn concedida para a *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Fonte: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000200286

Quantas delas foram sina?
 Quantas mulheres foram pecado
 ou pecaram ao te amar,
 assim, de graça, com graça
 ou não?
 Quantas?

Com quantas você pretende envelhecer,
 trocar carinho até morrer,
 sentado numa cadeira de balanço?

Quantas mulheres te tiraram do sério?
 Quantas inspiraram livros
 ou fizeram feitiço?
 Quantas delas eram sementes
 que poderiam germinar e florescer?
 Quantas mulheres te mataram e
 quantas tantas lhe fizeram morrer?
 Quantas?
 Tantas?

Na poesia, a mulher presente é livre, dona de seu corpo e de seus desejos, ao contrário do que costuma ocorrer nas relações, nas quais a mulher, geralmente, não pode se colocar enquanto sujeito pensante, que tem poder de decisão. Os homens são questionados sobre suas ações na relação, especialmente no diz respeito ao afeto e ao sexo: “Com quantas tantas você sonhou um lar? Quantas mulheres carregaram o seu filho na barriga? Quantas mulheres gozaram com a sua língua entre as pernas?”. Considerando o histórico existente das mulheres negras, no qual geralmente muitas mulheres se tornam mães solteiras e/ou esposas solitárias, podemos notar que, nesse trecho da poesia, Mel Adùn fala de uma mulher que deseja uma relação de companheirismo e construção de afeto, além do desejo e direito pelo gozo, semelhante ao que Sobral traz em sua poesia. Sabendo que nas relações machistas o prazer sexual e o sexo oral são muitas vezes delimitados ao homem, questionar “quantas mulheres gozaram com a sua língua entre as pernas” é essencial para se repensar relações menos opressoras sexualmente.

Outro trecho relevante a destacar é “Com quantas você pretende envelhecer, / trocar carinho até morrer, / sentado numa cadeira de balanço?”. Aqui a poesia toca num ponto relacionado à história: manter uma relação afetiva até a velhice – realidade que poucas mulheres negras passam, pois se desde jovem encontram-se sozinhas, chegar à maturidade recebendo afeto é raridade para mulheres negras.

Num paralelo à dramaturgia de *Lótus*, podemos perceber uma semelhança na fala da primeira personagem, quando a mesma diz que: “casamento não é coisa que deus dá pra todo mundo, não... Eu vou seguindo meu caminho, velha e sozinha esperando minha hora chegar, enquanto não chega eu coloco esperança na minha menina”. Aqui o texto ressalta

não só o histórico de solidude dentro da relação, mas a esperança de, no futuro, a próxima geração obter outra realidade que rompa com o lugar determinado à mulher negra.

Escrever sobre o universo da mulher negra, a partir de outro olhar, delas por elas mesmas, é importante para romper com os estereótipos para os quais a literatura também contribuiu, ao produzir histórias nas quais a mulher negra foi vista como sensual, objeto e disponível para o trabalho. Como é o caso de Rita Baiana, a *mulata* sexualizada da obra *O Cortiço*⁵⁰, originalmente publicado em 1890, de Aluísio Azevedo; e de Tia Anastácia, a cozinheira, “negra de estimação” de *Histórias de Tia Anastácia*⁵¹ (1957), obra de Monteiro Lobato. Sobre isso é importante ressaltar as palavras de Conceição Evaristo ao dizer que:

A ficção ainda se ancora nas imagens de um passado escravo, em que a mulher negra era considerada só como um corpo que cumpria as funções de força de trabalho de um corpo-procriação de novos corpos para serem escravizados e/ou de um corpo objeto de prazer do macho senhor. (EVARISTO, 2009, p.23)

Tanto na dramaturgia quanto em *Quantas Tantas*, a mulher é dona de seus pensamentos e protagonista de suas escolhas, o poema de Mel Adùn nos traz uma mulher que tem autonomia sobre seus desejos, corpo, e seu bem-querer. É uma mulher que se vê e se coloca como sujeito, corroborando com um novo olhar sobre esta mulher que, como conta no poema, pode ser *semente, germinar e florescer*.

3.6.3. Livia Natália – *Carpideira*

Descobri que para mim
Ser Mulher basta.⁵²

Livia Natália é baiana, criada na região da Lagoa do Abaeté – Itapuã, em Salvador. É Doutora em Estudos Literários e Professora da Universidade Federal da Bahia/UFBA. É contista e poeta, ganhadora do Prêmio APCA 2017 (Associação Paulista de Críticos de Artes), com o livro *Dia Bonito pra Chover* (Editora Malê, 2017), e é Egbomi⁵³ de Oxum. A relação com a ancestralidade é ponto forte presente em sua escrita, assim como a escolha em falar de amor e afeto. Segundo a autora, escrever poesias e contos é sua missão afetiva maior⁵⁴. Em suas obras, podemos constatar também uma escrita que transcorre pelo seu lugar de fala enquanto mulher, negra e nordestina.

Carpideira é a poesia de Livia que está presente em *Lótus*, foi publicada no livro *Correntezas e outros estudos marinhos* (2015). Nessa poesia, a escritora descreve uma

⁵⁰ AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Editora Ática: São Paulo, 1997.

⁵¹ LOBATO, Monteiro. *Histórias de tia Nastácia*. Ed. Brasiliense: São Paulo, 1957.

⁵² Trecho do poema Osum Janaína, de Livia Natália, publicado no Livro Água Negra p. 31. Editora EPP Publicações e Publicidade, 2011.

⁵³ Egbomi, palavra de Yorubá, designa as Filhas e Filhos de Santo na religião do Candomblé que são iniciados e já completaram 7 anos de feitura.

⁵⁴ NATÁLIA, Livia. Disponível em <outrasaguas.blogspot.com.br>. Acesso em: 21 de Junho de 2018.

mulher que conta sobre seu “terrível destino feminino”, repleta da certeza de que é hora de encerrar a relação e seguir o seu caminho:

Derramei duas ou três lágrimas por você. Apenas porque não irei ao seu enterro e, portanto, estarás coberto pela impossibilidade das flores. Chorei para lhe dar algum luto, posto que não visto preto, nem vou a cemitérios: minha religião!

(Dentre outras interdições que me dão vida, minha religião me impede de sofrer à toa, de ir a enterros e de vestir-me de preto.)

Portanto, querido, pranteando agora pela sua morte, já te enfeito, te encomendo a alma e me despeço de ti, para no meu logo, logo recompor as cores de minha face, e o vermelho que me aviva os lábios. Já chorei rios por você, neste meu terrível destino feminino. E estas últimas lágrimas já nem engrossam a tempestade, apenas enfeitam a terra onde te plantarei profundo.

Virá o seu enterro e não gastarei dinheiro algum no seu caixão. A cova de meu abandono, meu amor, te abriga todo, como o colo de uma mãe. Ali todo estarás deitado, longe da minha piedade, no único berço que merece isto que já se perdeu: o esquecimento.

Podemos observar que Lívia trabalha mais com as imagens do que com a metrificção ou verso tradicional; é enfatizada a força da ressignificação do lugar da mulher na relação afetiva. Aqui não há diálogo com um homem, como sugerem os poemas analisados anteriormente, nos quais há perguntas e uma chamada de atenção sobre o comportamento masculino. Em *Carpideira*, ao que parece, a mulher está num diálogo íntimo consigo mesma e mantém um posicionamento muito decidido sobre sua escolha de “ir embora”. A carpideira que já chorou “rios em seu terrível destino feminino” se coloca de maneira determinada para seguir uma nova vida, por isso, há a necessidade de “enfeitar a terra e plantar profundamente” o que já foi vivido.

Assim, como as duas poesias, já analisadas anteriormente, podemos afirmar que a escrita de Lívia Natália também toca nas questões da mulher, evidencia o machismo e rompe com a ideia de que para ser feliz precisa estar numa relação. Lívia, Cristiane e Mel fazem parte de uma geração de escritoras negras relativamente jovens que, assim como outras escritoras da geração anterior, como Miriam Alves e Conceição Evaristo, apontam em sua literatura a opressão de uma sociedade racista e patriarcal. No artigo *O caminho das Águas na poesia de Lívia Natália*, Sávio Freitas afirma que:

A produção literária de autoria feminina afro-brasileira na contemporaneidade cada vez mais aumenta a ciranda de vozes de mulheres que em seu passo firme fazem levantar a poeira de territórios ainda hoje marginalizados por questões políticas de repressão patriarcal que, na tentativa machista de comandar as relações de raça, classe e gênero; ainda invisibilizam textos de mulheres que, por meio de um discurso feminino e feminista, fortalecem um cânone literário construído para além das estruturas de exclusão e de valor. (FREITAS, 2015, p.104)

Outro ponto importante na poesia de Lívia é a relação com a ancestralidade, o respeito à religiosidade do candomblé. Percebe-se que há uma “força maior” que motiva,

impulsiona e fortalece a carpideira a enfrentar o “velório” de quem será enterrado. Nesse caso, não necessariamente uma pessoa está morta, mas sim a relação que já foi estabelecida e que agora chega ao fim. Assim, com o amparo de sua religião, a mulher encontra força para emergir da situação:

(Dentre outras interdições que me dão vida, minha religião me impede de sofrer à toa, de ir a enterros e de vestir-me de preto.)

Portanto, querido, pranteando agora pela sua morte, já te enfeito, te encomendo a alma e me despeço de ti, para no meu logo, logo recompor as cores de minha face, e o vermelho que me aviva os lábios. (NATÁLIA, 2015, p. 90-91)

Interessante ressaltar que *Carpideira*, assim como o texto dramático de *Lótus*, traz uma relação das mulheres com “outras mulheres” que são materializadas pela fé. Embora em *Lótus* as personagens não tenham concretamente um diálogo ou relação com religião, podemos constatar que há dois momentos no espetáculo em que é sugerida a existência da força ancestral de Iansã e Oxum. No momento em que a personagem Carolina está em fúria com todas as palavras estigmatizadoras definidas pelo público e na corporeidade que é trabalhada na dança de Iansã e de Oxum, vemos uma relação de fé na personagem. Além disso, podemos ainda destacar o trecho da dramaturgia em que, assim como a carpideira, a personagem representada decide encerrar com um padrão opressor de relação e, portanto, seguir sozinha:

Eu descobri que o maior amor que uma mulher pode ter é o de si mesma. As histórias fragilizadas das minhas ancestrais não se repetirão. Eu posso ser força, meu bem, mas só quando eu quiser. Porque toda mulher é flor e mulher negra é flor de lótus, é quem ergue e mantém a coluna ereta, é eixo. Ah, mas eu sou eixo de mim mesma. Exu de mim! Os caminhos estão abertos... Eu aprendi que estar sozinha é liberdade e não solidão. (ANATÓLIO, 2016, p. 9)

Aqui percebemos também a ênfase que o texto dá à ideia de seguir sendo Exu, ou seja, sendo eixo de si mesma, com abertura de caminhos e liberdade nas encruzilhadas, o que explicitamente é uma relação de fé em Exu.

Em *Carpideira* um *outro* feminino é apresentado, no sentido de trazer uma poesia dissonante, que rompe com a estrutura da poética consagrada e evidencia outros modos da mulher negra se posicionar. É dado espaço para essa mulher colocar suas emoções, sensibilidade e fé. A autora ressalta não só o lugar de mulher negra, mas também sua religiosidade que exerce grande poder sobre sua literatura. Sobre a relação de sua poesia com a sua religiosidade, Freitas afirma:

Percebemos que Livia Natália marca logo o seu território regional, de gênero e religioso quando afirma: “Sou baiana”; “filha de Osun”; “alimentada por Iemanjá”. A voz da escritora sugere que o seu discurso é fruto de interferências e inscrições poéticas orientadas por uma regionalidade formada por uma liturgia de matriz africana, a qual vai mover sua literariedade. (FREITAS, 2015, p.104)

A literatura produzida por escritoras negras contribui para o empoderamento de mulheres negras, especialmente no sentido político e intelectual, uma vez que os poemas não são apenas um contraponto ao que é produzido num viés de modelo da literatura canônica eurocêntrica, mas, sobretudo, por ser uma linguagem capaz de ressignificar elementos estético-poéticos de uma coletividade. Nas três poesias escolhidas, a mulher negra deixa de ser hipersexualizada e torna-se um sujeito mulher que “é negra e se quer negra” (EVARISTO, 2005), sujeito desacorrentado que busca sua liberdade e tratamento digno feminino.

3.7. Considerações sobre *Lótus*

Lótus é um monólogo que, mais do que mostrar o lugar vulnerável que a mulher negra se encontra na sociedade, procura desmistificar o estereótipo de mulher fortaleza e desconstruir a imagem de um ser que suporta tudo. Preza por evidenciar dois pontos fundamentais: uma mulher negra que deságua e que dá lugar a sua raiva. A raiva tem espaço garantido na dramaturgia, na tentativa de trazer a reflexão sobre o estigma existente da “mulher negra raivosa”, que age como instrumento silenciador e desacredita não só os sentimentos dessa mulher como a situação de violência (simbólica e física) a que pode estar submetida.

Já o deságua, toma lugar para mostrar o quão frágil a mulher negra é diante de uma sociedade que a oprime estruturalmente e que a impede de dar caminho às suas emoções e sensibilidades, fazendo muitas vezes com que nem lágrimas sejam bem-vindas.

O espetáculo procura ainda provocar a participação do público, em especial das mulheres negras, como maneira de construir um grande coro de vozes femininas negras. Vozes essas que não podem mais ser silenciadas. Vozes e corpos dilacerados historicamente que têm sede de falar.

Em última análise, *Lótus* é um espetáculo em que o Xirê⁵⁵ é preparado para as Yabás (para as mulheres) não só dançarem, como falarem o que bem desejarem, pois, como disse Lélia González: “O lixo vai falar e numa boa”⁵⁶; então, é urgente a construção de novas possibilidades de escutas, escrituras, corporeidades e oralituras⁵⁷. Portanto, *Lótus* é um espetáculo de protagonismo do corpo-voz da mulher negra.

⁵⁵ Xirê em Yorubá significa roda, é a estrutura espacial onde acontecem os cânticos e a dança em que os orixás se manifestam e são reverenciados.

⁵⁶ GONZALEZ, Lélia. “*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

⁵⁷ Trago esse termo para falar sobre a relação entre a oralidade e a corporeidade, a oralitura que expressa a grafia do movimento. Segundo a pesquisadora Leda Maria Martins esse conceito não nos remete

Há poucas horas, enquanto lutava com a realidade de ser humana e não um mito, a mulher negra guerreira faleceu.

Fontes médicas afirmam que ela morreu de causas naturais, mas os que a conheceram sabem que ela morreu por ficar em silêncio quando deveria ter gritado; por sorrir quando deveria ter liberado sua fúria; e por esconder sua doença para não incomodar a ninguém com sua dor.

Ela morreu de overdose de gente em suas costas quando não tinha energia nem para si mesma.

Ela morreu de tanto amar homens que não amavam a eles próprios e que a única coisa que lhe davam em troca era um reflexo distorcido.

Ela morreu por criar filhos sozinha e por não poder fazer todo o serviço.

Ela morreu por causa das mentiras sobre a vida, os homens e racismos que sua avó contou à sua mãe e sua mãe lhe contou.

Ela morreu por ser sexualmente molestada quando criança e por ter que carregar a verdade consigo pelo resto da vida, trocando sempre a humilhação por culpa.

Ela morreu de tanto ser espancada por alguém que dizia amá-la, e ela permitia que o espancamento continuasse para mostrar que também amava esse alguém.

Ela morreu de asfixia, cuspidando sangue por causa dos segredos que guardava tentando abafá-los em vez de se permitir a crise de nervos que lhe era de direito – mas que só as mulheres brancas podem se dar ao luxo de ter.

Ele morreu de tanto ser responsável, porque ela era o último degrau de uma escada sem apoios e não havia ninguém que pudesse ampará-la.

A mulher negra guerreira está morta. Morreu por causa dos tantos partos de crianças que ela na verdade nunca quis, mas que a moral estranguladora dos que a cercam obrigou-a a ter.

Ela morreu por ter sido mãe aos 15, avó aos 30 e um antepassado aos 45.

Ela morreu por ter sido derrubada e tiranizada por mulheres não-evoluídas que se diziam sisters, companheiras.

Ela morreu por fingir que a vida que levava no século XXI era um momento Kodak e não um pesadelo pós-escravidão.

Ela morreu por tolerar qualquer zé mané só para ter um homem em casa.

Ela morreu por falta de orgasmos, porque nunca soube de suas reais capacidades.

Ela morreu por causa dos joelhos dolorosamente comprimidos um contra o outro, porque respeito nunca fez parte das preliminares sexuais que lhe eram impostas.

Ela morreu por causa da solidão nas salas de parto e abandono nas clínicas de aborto.

Ela morreu por causa da comoção nos tribunais onde sentava-se, sozinha, vendo seus filhos serem legalmente linchados.

Ela morreu nos banheiros com as veias irreversivelmente abertas pelo descaso geral e pelo ódio que sentia por si mesma.

Ela teve morte cerebral combatendo a vida, o racismo, os homens, enquanto seu corpo era arrastado para um matadouro humano para ser espiritualmente mutilado.

E algumas vezes quando se recusou a morrer, quando apenas se recusou a entregar os pontos, ela foi assassinada pelas imagens fatais de cabelos loiros, olhos azuis e bundas chapadas, quando foi rejeitada pelos Pelés, Djavans e Ronaldinhos da vida.

Às vezes, ela era arrastada para a morte pelo racismo e pelo sexismo, executada pela ignorância hi-tech enquanto carregava a família na barriga, a comunidade na cabeça, e a raça nas costas.

A escandalosa mulher guerreira sem voz está morta!!!!!!

Ou Ela Está Viva, E Se Mexendo??????

Eu sei que eu ainda estou aqui.

E você? Está se sentindo viva?

univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade.

Companheira... cuide-se!
(The Strong Black Woman is Dead, autoria desconhecida; tradução livre de
Kátia Santos. Ver nota 41)

4. CAPÍTULO III – AS PERFORMANCES *BOMBRIL E VEM PRA SER INFELIZ..!*

4.1. *BOMBRIL*

4.1.1. Arte e Crespitude

O cabelo é um dos elementos estéticos mais fortes na construção identitária da mulher. Embora não seja definidor de feminilidade, historicamente, o cabelo é considerado como parte essencial no que diz respeito à beleza feminina, tanto é que as mulheres são ensinadas, quase que forçadas, em diversas culturas, a terem cabelos longos, o que podemos considerar uma forma de dominação, que, em geral, afeta a autoimagem das meninas desde sua primeira infância. O cabelo crespo, além de elemento estético, é um elemento construtor de identidade negra, a partir de sua aceitação e relação política com a crespitude. Aceitar o cabelo crespo é um ato de liberdade, afeto e revolução para os negros, (principalmente para as negras). É colocar-se politicamente diante da sociedade e reconstituir parte do que a colonização flagelou no corpus negro, por isso, prezar pelas tranças, black powers e dreads é, acima de tudo, manter viva não só sua autoestima, mas sua identidade. Priorizar o crespo é um valor e ação política, como diz bell hooks, é “um símbolo de resistência cultural à opressão racista” (HOOKS, 2005, p. 2) sobre pessoas negras.

Via de regra, as mulheres recebem uma educação machista, já que estamos imersos em uma sociedade patriarcal. Independente da raça ou etnia, as mulheres são condicionadas a uma série de restrições e obrigações e isto ocorre simplesmente pelo fato de serem mulheres. Assim, na maior parte dos ambientes sociais, sejam eles escolares ou familiares, aprendemos que não podemos usar roupas curtas; brincar de carrinho; usar cabelo curto, ou, como pejorativamente se diz, “cabelo joãozinho”; sentar apenas de pernas fechadas; entre outras imposições que são colocadas.

Mulheres negras e mulheres brancas recebem esta educação de base machista, no entanto, a educação das mulheres negras conjuga machismo e racismo. Assim, se muitas mulheres brancas aprendem que cabelo bonito é cabelo longo, mulheres negras aprendem que para seu cabelo estar belo torna-se necessário que o mesmo se assemelhe ao cabelo da mulher branca, ou seja, um cabelo liso, claro e longo. Certamente, esta percepção é decisiva para que meninas negras comecem a referenciar suas belezas num ideal branco e acabem se frustrando, pois seu cabelo é crespo e com textura diferente e, ao contrário do liso, que cresce para baixo, o crespo cresce para cima.

Perceber-se distanciada do ideal de beleza é um dos fatores que contribui para a insegurança, angústia, depressão e problemas de autoestima de meninas e jovens negras, que, ao se olharem no espelho, percebem traços que fogem aos padrões eurocêtricos validados como modelo de beleza ocidental: cabelos lisos, olhos claros, pele alva. Esse modelo é validado principalmente pela mídia que o define unicamente como belo e age de forma discriminatória ao preterir modelos, atrizes e publicitários que não se encontram nesse parâmetro. Assim, a mídia, que tem como prioridade alcançar seus interesses econômicos no mercado consumidor, acaba corroborando com a exclusão de pessoas negras enquanto referenciais de beleza e estética corporal.

Então, podemos dizer que, no que diz respeito à estética do cabelo, existe uma ditadura da beleza que perpassa por esse padrão que é embasado na beleza branca europeia. Assim, a ideia de beleza será construída dentro de um determinado ideal que associa o que é belo ao que é branco e o que não é belo a tudo que for contrário ao branco, mais especificamente ao que for de origem negra.

O cabelo do negro na sociedade brasileira expressa o conflito racial vivido por negros e brancos em nosso país. É um conflito coletivo do qual todos participamos. Considerando a construção histórica do racismo brasileiro, no caso dos negros o que difere é que a esse segmento étnico/racial foi relegado estar no pólo daquele que sofre o processo de dominação política, econômica e cultural e ao branco estar no pólo dominante. O cabelo do negro, visto como “ruim”, é expressão do racismo e da desigualdade racial que recai sobre esse sujeito. (GOMES, 2002, p. 281)

Exatamente por isso é que o cabelo da/o negra/o nunca recebeu seu devido nome, a este foi associada uma série de termos que além de depreciativos são racistas, tais como, “cabelo ruim”, “tonhõenhõe”, “pixaim”, “cabelo de vassoura”, “bombril”, entre tantas outras expressões discriminatórias. Mas é sobre este último termo que queremos falar.

O termo “Bombril” é ensinado desde cedo às crianças para deboche de um cabelo crespo e o nome tem sua origem na palha de aço que é utilizada para lavagem de louças e utensílios domésticos. A palha de aço ficou mais conhecida no Brasil com o nome de Bombril, que é uma marca bastante conhecida, cujo produto consiste numa lã de aço de fios porosos e bastante ásperos. Explorando esse nome e seus significados, Priscilla Rezende construiu a performance que será analisada neste capítulo.

Priscila Rezende é mineira, graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Minas Gerais / UEMG e faz parte de uma geração bastante nova de performers negras que vêm atuando nos últimos anos. Desde 2010, a performer vem se dedicando à construção de performances que partem de suas próprias experiências enquanto mulher

negra, buscando pesquisar os estereótipos relacionados ao corpo negro. Sua performance *Bombril* foi estreada no ano de 2010, na UEMG, e, até o momento, foi apresentada 14 vezes, circulando por Minas Gerais, Rio de Janeiro, Tocantins, São Paulo, Rio Grande do Sul e Inglaterra. A performance tem duração de 40 minutos e inicia quando Priscila senta-se ao chão, onde já se encontram 30 utensílios de alumínio aos quais ela faz toda a lavagem por meio de gestos suaves e movimentos repetitivos. Gradativamente os gestos ganham intensidade, a expressão facial se modifica e assim a artista lava os utensílios de forma a trazer à cena o cansaço e o peso que essa tarefa pode trazer a quem executa esse trabalho cotidiano.

O cabelo que é utilizado em cena é um cabelo crespo e ao utilizar o mesmo para arear as panelas, Priscilla faz alusão à mulher negra, dos dias de hoje, que é empregada doméstica e àquela que executou os serviços coloniais, estando sempre pronta para cuidar do senhor da casa grande e de sua família. Arear é o ato de deixar limpo, esfregar e dar brilho, historicamente a técnica tem o objetivo de polir o metal e deixá-lo brilhoso. O nome deriva do método usado antigamente, quando as panelas eram esfregadas com água e areia.⁵⁸ Assim, a performer vai areando seus cabelos e evidenciando o peso que foi e é imposto socialmente sobre esta mulher negra.

4.1.2. O Corpo como simbologia da relação casa grande x senzala

Em *Casa Grande e Senzala*, obra de Gilberto Freyre que é referência para estudiosos do século XX, o autor descreve as relações vivenciadas pelos negros e negras escravizados na senzala e os brancos donos da Casa Grande. A mulher negra retratada por Freyre é objetificada, caracterizada pela exotificação numa perspectiva de subordinação, um ser que é definido para servir toda a casa grande, desde o trabalho doméstico às relações sexuais. É uma mulher cujo corpo, vontade e desejos curvam-se ao senhor que a domina, reafirmando o ato de servir como função social fundamental da mulher negra, como podemos constatar na seguinte passagem:

Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: “Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”; ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata. (FREYRE, 1989, p. 72)

A visão de Freyre muito corroborou para estigmatizar o corpo negro feminino que, ora se colocava para servidão dos afazeres domésticos, ora na exploração sexual comandada pelos patriarcas da casa grande. Vistas tanto como mãe de leite e de criação de

⁵⁸ Fonte: <https://www.vix.com/pt/bdm/casa/voce-sabe-a-diferenca-entre-arear-panela-e-limpar-tecnica-errada-pode-causar-doencas-como>

seus filhos, quanto como concubinas de seus senhores, o corpo da mulher negra tornou-se simbólica e fisicamente um corpo portador de alimento para os homens da sociedade patriarcal. Em um trecho da obra de Freyreana conferimos:

Da escrava ou sinha que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando 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-devento, a primeira sensação completa de homem. (FREYRE, 1989, p. 283)

Definida como peça fundamental na vida privada da sociedade patriarcal, a mulher negra teve seu corpo sequelado devido a esse histórico de servidão. Não bastasse todas as mazelas a que foi submetida, como o distanciamento involuntário do seu país, impossibilidades de manifestar sua religião, cultura, arte, de exercer minimamente sua cidadania ou de ter seus filhos tão cedo retirados de sua vida, a mulher negra escravizada no Brasil teve de ocupar os piores níveis e funções sociais. Foi o seu corpo sinônimo de *coisa e utensílio, aquilo* que a casa grande naturalizou como portal de sujeição, um corpo que a priori deveu-se a curvar-se às demandas patriarcais. Um corpo a serviço.

A obra de Gilberto Freyre, considerada por muitos como obra-referência sobre os estudos sociais no Brasil, normaliza a estrutura de repressão a que esteve submetido o corpo negro feminino e dociliza as relações entre escravagistas e escravizados/as. Não podemos deixar de ressaltar que o que ocorreu com o corpo serviçal da mulher negra está intimamente ligado à estrutura política do patriarcado, que naturaliza a opressão feminina, o que se intensifica quando a mulher em questão é negra.

Diferentemente da visão machista e racista trazida na obra de Freyre, percebemos na obra *Mulher e Escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil*, de Maria Giacomini (1988), uma análise sobre a mulher negra escravizada, que considera a exploração sexual e servidão do seu corpo não como fator natural na ordem das relações, mas sim pelo poder da força e violência, como forma de coerção corpórea e punição dada à mulher negra.

A existência de “mães-pretas” revela mais uma faceta da expropriação da senzala pela casa-grande, cujas consequências inevitáveis foram a negação da maternidade da escrava e a mortandade de seus filhos. Para que a escrava se transformasse em mãe-preta da criança branca, foi-lhe bloqueada a possibilidade de ser mãe de seu filho preto. A proliferação de nhonhôs implicava o abandono e a morte de moleques. (GIACOMINI, 1988, p.51)

Assim, a mulher negra, que é vista exclusivamente como serviçal, tem seu corpo desconfigurado e passa pelo processo de coisificação no qual são anulados sua condição de mulher negra e seu direito de dignidade enquanto ser humano, esta lógica de exploração,

que é determinada pela engrenagem escravocrata, tem um peso maior sobre a mulher negra, pois “recaem sobre ela, enquanto mulher, as determinações patriarcais da sociedade, que legitimam a dominação do homem sobre a mulher” (GIACOMINI, 1988, p. 62).

Compreender o adestramento do corpo negro feminino à função meramente de servir o outro é fundamental para realização da análise de *Bombril*. Na performance, Priscila porta um corpo que se curva processualmente e, à medida que areia os utensílios de alumínio, o corpo se encurva mais. Sentada ao chão, com a cabeça voltada para baixo na maior parte do tempo, a performer se contorce como se, de alguma maneira, houvesse fisicamente, sobre suas costas, um fardo invisível, mas real, que o corpo não suporta. Assim, demonstra ao público o corpo disposto ao servilismo. Ali, no chão, vemos a mulher negra submetida a uma função doméstica para cuidar de algo e de outrem.

A ação performática realizada em *Bombril* constitui-se pela repetição de movimentos, o que varia é a intensidade do gesto e o tempo da interação com cada um dos objetos de alumínio. O gesto concretizado por Priscila causa novas percepções corporais a partir de sua repetição. Ainda que a performer faça o mesmo gesto, este se altera pela insistência que conduz à exaustão e ao estranhamento e assim à implosão do sentido inicial. A ação realizada é sempre a mesma: arear alumínio, mas a cada vez que Priscila segura um pedaço de seu cabelo crespo e o esfrega em uma panela, novas sensações são geradas sobre seu corpo, e também em quem assiste, e o sentido daquele gesto vai sendo esgarçado, remoído, revelando o absurdo e a violência cultural contidos na expressão que a performance põe em cena.

Segundo Priscila informa em entrevista⁵⁹, seu objetivo nesse momento é trazer ao público o peso imposto sobre o negro e, mais especificamente, sobre as mulheres negras escravizadas; mostrar como o desprezo e exploração sobre o corpo negro feminino causou e ainda causa sofrimento para essas mulheres até da atualidade:

Eu queria colocar na performance o sofrimento que foi e é para o negro viver na sociedade brasileira, sendo preterido, desprezado, sendo massa de manobra e explorada. Tomei dois pontos principais para criar essa imagem, que foram a ação de realizar um gesto de trabalho, do servir, no caso do trabalho o ato de lavar utensílios domésticos (a maior parte das empregadas domésticas no Brasil são negras), e o desprezo com a imagem do sujeito negro, e para tal decidi usar o cabelo, remetendo ao “apelido” Bombril. Escolhi utilizar uma roupa que remetesse ao período colonial para aludir mais precisamente à essa ocupação do que chamo de “senzalas modernas”. Eu fiz uma pesquisa na internet de pinturas, imagens de telenovelas, todo o tipo de material que pudesse me dar uma ideia de

⁵⁹ Os depoimentos de Priscila Rezende expostos nesse capítulo foram colhidos em entrevista realizada na data de 10 de abril de 2018. Ver em anexo.

qual era essa vestimenta. Pesquisei o material, fiz um desenho e pedi que uma costureira que já vendia roupas de algodão cru na feira fizesse o figurino pra mim. Utilizei na primeira vez que fiz a performance panelas que tínhamos em casa. (REZENDE, 2018)

Dessa forma, ao executar toda a tarefa na lavagem dos utensílios domésticos, Priscila nos possibilita enxergar dois planos de fundo: o da escravidão ocorrida nos séculos passados da sociedade brasileira e o da exclusão que ocorre até os dias de hoje e corrobora com a pirâmide social desigual, no que diz respeito, por exemplo, à luta pelos direitos pertencentes à categoria de empregadas e faxineiras domésticas, que é majoritariamente composta por mulheres negras⁶⁰. Nesses dois planos de fundo, a artista provoca e leva o público a problematizar e refletir, ou ao menos perceber o problema contido no tradicional discurso consubstanciado pela lógica da suposta harmonia racial no Brasil. Conforme a formulação de Fabiana Lopes, em sua análise sobre *Bombril*:

Neste trabalho, o espaço da domesticidade – por excelência a casa colonial e posteriormente burguesa no Brasil é revisitado como campo de reflexão, como território de resistência. O tema da cosificação do corpo negro feminino, geralmente evitado ou completamente ignorado, entra para pauta de discussão sem deixar margem a esquivas ou subterfúgio. Através do corpo a artista confronta o discurso racial discriminador que permeia suas interações pessoais e compartilha com o observador o desconforto gerado por esse discurso. (LOPES, 2015, p. 112)

Além de possibilitar a reflexão sobre a mulher negra no espaço de domesticidade, observamos que *Bombril* também suscita uma crítica que enfoca a desigualdade de gênero nas funções relacionadas ao espaço doméstico. O corpo serviçal que se contorce na performance, fazendo alusão ao período colonial, é o mesmo corpo que grita dentro da relação afetiva entre homens e mulheres. Seja no período colonial, em que a mulher negra ainda não tinha sua liberdade, ou na atualidade, em que permanece vivenciando violência e opressão doméstica de seus companheiros, o corpo negro feminino se desconfigura à medida que a sociedade patriarcal e racista impõe sobre o mesmo o peso da responsabilidade de servir e cuidar do outro.

Nesse sentido, fazendo uma analogia com o espetáculo que analisei no primeiro capítulo, podemos observar que a mulher em *Lótus*, assim como em *Bombril*, possibilita-nos repensar as amarras existentes nas esferas social e familiar. Em um dos trechos da dramaturgia do espetáculo, a personagem diz ao público:

Meu marido num sustentou casa, não. Eu Lavei e passei muito roupa, tenho marca na coluna de carregar trouxa de roupa; esfreguei roupa de gente branca, roupa de marido, roupa de filho, roupa de todo mundo. O gás acabava eu tinha

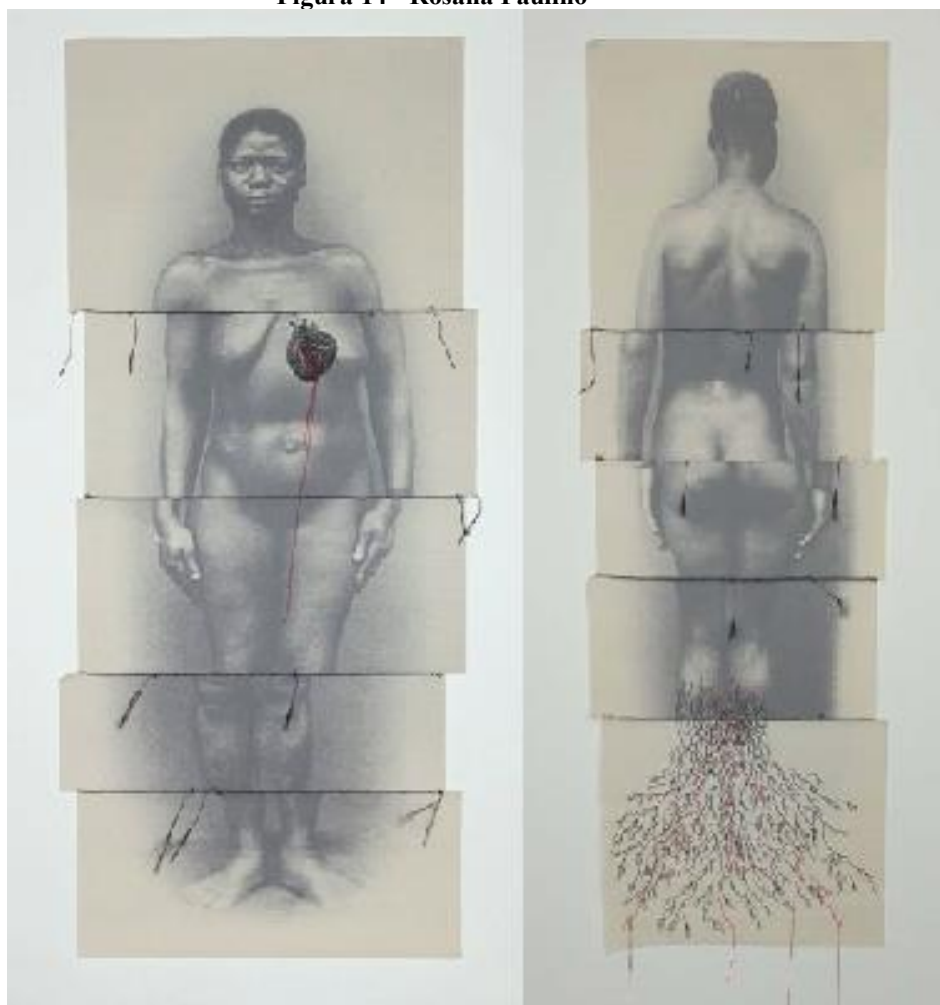
⁶⁰ Dados apontados pelo DIEESE – Departamento Intersindical de Estatísticas e Estudos Sócio-econômicos. Fonte: <https://www.dieese.org.br/estudosetorial/2013/estPesq68empregoDomestico.pdf>

de arranjar outro, a luz cortava eu tinha de dar um jeito, a menina adoecia, eu dormia sozinha em fila de posto caçando remédio, meu marido nunca estava... (ANATÓLIO, 2016, p. 1)

Nota-se que o processo de imposição de responsabilidades sobre a mulher negra (desde a casa grande às mansões atuais da classe elitizada) colaborou com sua desumanização e gerou para esta um estado de solidão que a atravessa tanto o campo afetivo quanto profissional. A mulher que é unicamente responsável pelas funções domésticas, as quais ficam todas ao seu encargo, é proporcionalmente solitária no campo afetivo, no qual ela não é prioridade para receber amor.

O corpo da mulher negra, historicamente mercantilizado, passa pelo processo de desconfiguração e segue carregando marcas incictrizáveis. Rosana Paulino, artista visual e Doutora em Artes Visuais pela Universidade Estadual de São Paulo (USP), afirma que o corpo da mulher negra, que tanto sofreu com a escravidão, é um corpo com muitas sobras e excessos de marcas e, por isso, precisa se refazer. Porém, segundo Paulino, esse “refazimento” é insuficiente. Vejamos sua obra *Assentamento*:

Figura 14 - Rosana Paulino



(PAULINO, 2013)

Sobre as marcas geradas ao corpo negro Rosana afirma:

Penso que estas pessoas (negras e negros) tiveram que se refazer ao chegar a um mundo totalmente desconhecido de seu local de origem. Imagine, um dia, estar cercado de seus familiares, amigos e em outro estar em um navio negreiro, totalmente insalubre, com gente de variadas etnias e que não falam a sua língua. Ao desembarcar em terras estranhas, há ainda o trauma da escravização. Estas pessoas tiveram que se refazer, mas este “refazimento” nunca é completo! Sobram as marcas deste processo de adaptação, marcas estas que, muitas vezes, foram também transmitidas aos seus descendentes. (PAULINO, 2013 p. 3)

Assim, o corpo que verificamos em *Bombril* traz as cicatrizes geradas pela servidão; a sua curvatura e a exaustão propostas nos remetem à violência corpórea das diversas tarefas que pesaram sobre o corpo da mulher negra, fazendo com que este fosse visto exclusivamente como um objeto. Por todo esse histórico, a relação que a mulher negra aprendeu a ter com seu corpo e cabelo foi de repulsa, sempre em busca de não carregar esse objeto que tomou o peso de um grande fardo.

4.1.3. Cabelo Crespo como Objeto

Desde criança, nós aprendemos que é preciso “dar um jeito” em nossos cabelos, pois seu estado natural não é bem aceito. Isto está posto dentro das nossas famílias, nas quais, raramente, as mulheres assumem seu cabelo crespo, e fazem uso do alisamento; pela televisão, na qual deflagramos a ausência de referências que se assemelhem a nós, evidenciando, a nós, as mulheres brancas/loiras como as mais belas; na Escola que estudamos, na qual, possivelmente, a maioria de nossas professoras são brancas, ou, quando são negras, geralmente, têm o cabelo alisado.

Em todas as esferas sociais, vamos perceber que alisar o cabelo crespo não é uma escolha, mas sim um ato para se adequar à normatividade e ideal da branquitude. Dentro dessa lógica cultural e estética, o cabelo crespo precisa ser submetido a um “adestramento” para alcançar o modelo branco e ideal de beleza, e, quem sabe assim, ser visto e aceito pela ótica da “boa aparência”:

O alisamento era claramente um processo no qual as mulheres negras estavam mudando a sua aparência para imitar a aparência dos brancos. Essa necessidade de ter a aparência mais parecida possível à dos brancos, de ter um visual inócuo, está relacionada com um desejo de triunfar no mundo branco. (HOOKS, 2005, p.3)

As crianças e adolescentes da década de 80, como foi meu caso e também o de Priscila Rezende, cresceram sem obter qualquer referência negra na televisão. Geralmente, as apresentadoras, cantoras ou atrizes que faziam sucesso na época eram majoritariamente loiras, como Angélica, Eliana, Madona e Xuxa. Para não deixar de citar uma exceção,

podemos considerar a cantora Mara Maravilha que, ao contrário das citadas, tem pele menos clara e cabelos pretos, porém, ainda dentro de uma normatividade: embora escuro, seu cabelo é extremamente liso.

Recordo-me que, quando era criança, meu sonho era ser Paqueta da Xuxa, este desejo acompanhou inúmeras crianças e adolescentes da mesma geração. Para as meninas de pele branca era até possível sonhar com essa possibilidade, entretanto, as de pele negra jamais concretizariam tal desejo, pois sua crespitude e especialmente seu tom de pele não lhe conferiam esta possibilidade. Dessa forma, nós, meninas negras, desde muito novas, começamos a ter o desejo de embranquecer, ou seja, se aproximar do ideal de beleza da mulher branca.

Por muitos anos, percebi que minha mãe resguardava semanalmente boa parte de seu tempo para começarmos a maratona de alisamento dos cabelos. Sendo geralmente sábado ou domingo, iniciávamos cedo com a lavagem, hidratação, o aplique de rolinhos (conhecido também como bob) e, logo em seguida, a escova e/ou prancha para garantir um cabelo o mais esticado possível. Por vezes fizemos esse ritual, mas também havia outra prática mais acessível e barata, porém bastante trabalhosa: o alisamento com o pente quente.

O pente quente consistia num material pesado de ferro, era levado ao fogo e, após obter um grau altíssimo de temperatura, era passado nos cabelos, mecha por mecha, com muito cuidado para não se encostar à pele. Durante anos, realizamos essa prática na minha família, havia sábados que gastávamos o dia inteiro para concluir esta tarefa, já que minha família é em maioria de mulheres e todas aderiam a essa prática.

Embora compreendesse que aquele ritual era “pra eu ficar bonita”, sempre o vi como uma tortura, pois além de gastar tanto tempo para “tornar-me bela”, sabia bem que qualquer vento ou chuva sobre os cabelos desfazia facilmente a “beleza alcançada”. Além disso, quando me tornei adolescente, comecei a perceber que, alisando ou não o cabelo, eu ainda era preterida pelos meninos. É verdade que alisando eu sofria menos preconceito, mas, de toda maneira, mesmo sem consciência racial, eu percebia que algo estava fora do lugar, pois permanecia sendo alvo de piadas discriminatórias e deboches. Sobre isto, Priscila Rezende compartilha seu histórico nos dizendo que:

Bem, quando criança minha mãe alisava meus cabelos, mas sempre ouvi aqueles apelidinhos do tipo “cabelo duro”, “cabelo ruim”, e uma ex-aluna minha já chegou ao cúmulo de solicitar “um pouco do meu cabelo para varrer” a casa dela. Quando criança não ouvia tantas ofensas porque sempre fui muito introspectiva, geralmente não demonstrava quando algo me ofendia, mas sofria

com a tortura que são os tratamentos químicos, com a percepção de que embora alisasse meu cabelo nunca ficava como via nas propagandas, nos filmes de princesas e outras meninas da minha idade. (REZENDE, 2018)

O relato de Priscila traz um histórico que é muito comum na vida de mulheres negras que alisam os cabelos, mesmo sabendo que o resultado é um cabelo que nunca ficará igual ao da branca, as mulheres permanecem na tentativa de se assemelhar ao padrão imposto. Importante ressaltar que diante de tanta repressão que as mulheres vivenciam ao longo da história, ter a escolha sobre o que fazer com seus cabelos é um ato libertário, contudo aqui chamo atenção ao fato de que, para muitas mulheres, o alisamento não é uma escolha, mas sim a única saída para ser bem aceita pela sociedade racista, que é pautada num ideal de beleza feminina branca. Assim, mesmo com cabelos alisados, a mulher negra sempre estará à margem da beleza ideal, não alcançando o padrão que impera. Devido ao histórico da escravidão, tanto a mulher quanto o homem negro, que tiveram suas subjetividades flageladas, vivem a neurose do branqueamento que ocasiona o “desmoronamento do ego”, como enfatiza Frantz Fanon:

(...) o negro vive uma ambigüidade extraordinariamente neurótica. Com vinte anos, isto é, no momento em que o inconsciente coletivo é mais ou menos perdido, ou pelo menos difícil de ser mantido no nível consciente, o antilhano percebe que vive no erro. Por quê? Apenas porque, e isso é muito importante, o antilhano se reconheceu como preto, mas, por uma derrapagem ética, percebeu (inconsciente coletivo) que era preto apenas na medida em que era ruim, indolente, malvado, instintivo. Tudo o que se opunha a esse modo de ser preto, era branco. Deve-se ver nisso a origem da negrofobia do antilhano. No inconsciente coletivo, negro = feio, pecado, trevas, imoral. Dito de outra maneira: preto é aquele que é imoral. Se, na minha vida, me comporto como um homem moral, não sou preto. Daí se origina o hábito de se dizer na Martinica, do branco que não presta, que ele tem uma alma de preto. A cor não é nada, nem mesmo a vejo, só reconheço uma coisa, a pureza da minha consciência e a brancura da minha alma. (FANON, 1983, p.162)

Fanon ajuda-nos a compreender a negação de si mesmo a que estão submetidas as pessoas negras. Para se adequar e se universalizar enquanto humano, o negro precisará passar por um processo de autonegação, no qual são rejeitados os referenciais de sua raça e cultura, em detrimento de sua semelhança com o sujeito branco. Viver numa sociedade que discrimina o cabelo crespo é bastante desafiante, sobretudo, porque esse cabelo além de ser ignorado é objetificado.

A palavra “crespo” vem sendo muito falada e assumida nos últimos anos, especialmente a partir dos movimentos de *Empoderamento Crespo*⁶¹, porém, mesmo

⁶¹ O termo empoderamento crespo é bastante utilizado nos últimos anos e é empregado dentro de alguns grupos de lutas sociais para denominar o processo no qual uma pessoa se conscientiza de seu poder político. Empoderar-se é reconhecer-se enquanto sujeito social, político, autor da sua própria história e capaz de lutar por direitos que não são só seus, mas também de um grupo. No caso do Empoderamento Crespo, está ligado

diante de toda mobilização feita por esses movimentos, bem como por setores do Movimento Negro no Brasil, que já discutiam esse assunto desde a década de 70, e pelo movimento *Black Power* dos anos 60 nos Estados Unidos, a questão do cabelo crespo ainda é tabu para muitas mulheres e homens negros. Isto ocorre, sobretudo, pelos significados estigmatizantes que recaem sobre o cabelo crespo impingindo-lhe sinônimos que beiram a objetificação.

Nesse sentido, a mulher negra encontra-se historicamente num limiar entre ser considerada bela, alisando seu cabelo e modificando sua textura, ou ser considerada feia, ao manter seu cabelo natural que é alvo constantemente de desumanização. Podemos observar, por exemplo, que é bastante comum nas festas do carnaval brasileiro pessoas se fantasiarem de “nega maluca”, uma personagem que deprecia profundamente o corpo, a pele e, sobretudo, o cabelo crespo da mulher negra. Esta personagem geralmente utiliza uma peruca estilizada por fios porosos semelhantes a uma esponja de aço e, ao desfilar nos carnavais, suscita risadas e deboches dos que estão presentes.

O cabelo da “nega maluca”, também chamado de cabelo de bombril, reforça o cabelo crespo como objeto, mas não apenas qualquer objeto. Tal qual o corpo da mulher negra é tido como disponível para servir sexualmente, o cabelo crespo é visto apenas como um objeto que também se encontra apto para servir o outro. Arear panelas, louças, retirar sujeira ou limpar o chão são funções que estão relacionadas ao cabelo crespo à medida que este adquire caráter de objeto, e, sendo este o tipo de cabelo de uma mulher negra, o estigma se duplica, já que, historicamente, restou à mulher negra a função de serviçal.

Na performance *Bombril*, a performer opera por meio da literalização do ato de arear o alumínio, função tão recorrente na vida de mulheres negras que ocuparam e ocupam funções subalternizadas, como empregadas domésticas e faxineiras. Priscila realiza “a faxina” areando todos os utensílios domésticos presentes no cenário, sendo este composto por copos, panelas pequenas, panelas médias, canecos, pratos e bacia, totalizando 30 objetos, como já informado.

Ao iniciar o processo de limpeza do primeiro alumínio, Priscila volta seu olhar ora para o objeto ora para o público, a ação vai acontecendo sutilmente com a repetição do gesto e, conforme vai areando os demais objetos, seu olhar atento ao público torna-se mais profundo. Neste momento, podemos perceber o quanto seu cabelo ganha uma função viva

na performance, ao ser utilizado como palha de aço e ser protagonista, o cabelo torna-se texto de seu próprio movimento por meio da literalidade. Como nos diz Fernandes a respeito da literalidade:

(...) O trabalho de construção de cena é o princípio de literalidade, responsável por colocar em jogo, ou em confronto, a materialidade dos elementos que constituem *uma* (grifo meu) realidade específica. Ao pôr em cena um objeto literal, que não tem por função dramática e cênica simbolizar, mas simplesmente estar presente e produzir situações de linguagem. (FERNANDES, 2010, p. 121)

A partir da literalidade do gesto de arear, Priscila coloca seu cabelo como elemento artístico e potencializador de expressão, não havendo uma personagem ou história a ser narrada; em *Bombril*, o jogo que acontece foge de representação. O cabelo não tem função de complementar a cena, ele é o próprio condutor que elabora uma linguagem específica que, mesmo sem uma palavra, comunica com o público e suscita imagens.

Figura 15 – Bombril 1



Foto: Guto Muniz, 2013

4.1.4. O silêncio em *Bombril*

Não só o gesto de arear exaustivamente se repete em *Bombril*, é preciso considerar a reprodução do silêncio. Durante os 40 minutos de performance, Priscila não utiliza nenhuma palavra na relação que estabelece com o público. O silêncio tão presente em seu trabalho diz muito aos olhos e ouvidos atentos, observei que o olhar de Priscila é um dos pontos nevrálgicos de seu trabalho. Estando primeiramente direcionado ao chão, local onde se encontram os objetos, seu olhar vai, gradualmente, percorrendo o espaço habitado pela performance, alcançando diferentes níveis e expressões. Ao escolher o plano baixo,

Priscila se coloca no mesmo nível do *objeto*, este é um fator importantíssimo na disposição cênica apresentada, pois, embora seja sutil, essa informação que é apresentada enuncia o lugar que é designado à mulher negra, isto é, o rebaixamento, a objetificação e coisificação, que, por ser coisa e não pessoa, não pode falar.

Audre Lorde (1934-1992), lésbica e feminista americana de descendência caribenha, em sua Comunicação *A transformação do silêncio em linguagem e ação*⁶², na Associação de Línguas Modernas, fala sobre a importância de rompermos com os silêncios que nos são impostos. Diz sobre a necessidade de as mulheres enfrentarem seus próprios medos e rasgarem as amarras que lhe impedem de falar, pois, segundo a autora, este exercício é autorrevelador. Vejamos suas palavras:

E, certamente tenho medo, porque a transformação do silêncio em linguagem e em ação é um ato de auto-revelação, e isso sempre parece estar cheio de perigos. Mas minha filha, quando falei de nosso tema e de minhas dificuldades, me disse: “Fala para elas de como nunca se é uma pessoa inteira se guardas silêncio, porque esse pedacinho fica sempre dentro de ti e quer sair, e se segues ignorando-o, ele se torna cada vez mais irritado e furioso, e se nunca o deixar sair um dia diz: basta! e te dá um soco dentro da boca”. No silêncio, cada uma de nós desvia o olhar de seus próprios medos – medo do desprezo, da censura, do julgamento, ou do reconhecimento, do desafio, do aniquilamento. Mas antes de nada acredito que temos a visibilidade, sem a qual, entretanto, não podemos viver, não podemos viver verdadeiramente. (LORDE, 1978, p.27)

Embora Audre Lorde esteja enfatizando a necessidade da palavra falada, o que é exposto em sua Comunicação é pertinente também para a análise de *Bombriil*. Ainda que a performance de Priscila não seja tecida pela fala/texto, a gestualidade e imagens que são provocadas constituem-se por meio do corpo e, neste sentido, é ele – o corpo desconfigurado – que rompe com o lugar a que foi sujeitado. É por meio do gesto performático que Priscila Rezende encontra caminho para ressignificação do seu corpo negro feminino, ou seja, na transformação do silêncio em ação. A violência física e simbólica sobre a mulher negra é tão brutal que requer um trabalho lapidado sobre o seu Ser, a fim de reconstituir sua própria dignidade humana. Não só foi privada da possibilidade de fala e de escuta, mas também da liberdade corporal e de suas expressões mínimas enquanto um Ser que foi invisibilizado. A respeito dessas mutilações sobre o corpo negro, trago a contribuição de Isidinha Nogueira, que nos diz:

A instituição da escravidão construiu, para os negros, a representação segundo a qual eram seres que, pela sua “carência de humanização” (porque portadores de um corpo negro, que expressava uma “diferença biológica”), inscreviam-se na escala biológica num ponto que os aproximava dos animais e coisas, seres esses

⁶² Comunicação de Audre Lorde no painel “Lésbicas e literatura” da Associação de Línguas Modernas em 1978. LORDE, Audre. *A Transformação do Silêncio em Linguagem e Ação*. SinisterWisdom, vol. 6. Berkeley, 1978

que, legitimamente, constituem objetos de posse dos “indivíduos humanos”. O negro não era persona. (NOGUEIRA, 1999, p. 42)

Se, na vida comum cotidiana, é desafio para as mulheres negras mostrarem sua existência enquanto pessoa viva, na arte, isto se aprofunda: o padrão estético normatizador estabelecido pelas diversas linguagens/espços artísticos, desde o teatro de rua aos museus institucionais que agregam as artes plásticas, castra qualquer possibilidade de organicidade e plenitude desse corpo. Por isso, quando Priscila constrói suas ações físicas que utilizam: o silêncio, imposto à mulher negra escravizada; o cabelo, que se tornou estigma por sua crespitude; e o corpo, que foi desterritorializado, a artista produz um novo sentido ao des-amar (retirando as camadas colonizatórias de assujeitamento) e ressignifica seu corpo. O seu silêncio, em especial, é navalha cortante que se apresenta ao espectador. Ao deixar o público ouvir apenas o som da água da bacia, na qual é molhado o cabelo, a performance gera espaço para elaboração de vários textos. Entre seu olhar fulminante e o silêncio, Priscila conduz suas ações - ora com o tronco curvado, ora suspendendo-o - portando uma organicidade que é mantida pela energia e fluxo de desejo corpóreo; a sua fisicidade que não parte da representação é, como diz Luiz Otávio Burnier, o coração de sua ação:

O coração da ação não é somente o impulso, mas sua localização precisa na coluna vertebral, no tronco do corpo (...) o coração da ação determina onde no corpo está localizada a intenção, o impulso, a voz, a respiração. (BURNIER, 1994, p. 54)

A citação de Burnier se refere à análise que é feita sobre o universo do ator, representação e técnicas de não interpretação, porém cabe perfeitamente para análise de *Bombril*, no sentido da ação orgânica que é feita sem pré-combinações. A partir de sua organicidade, Priscila incita o jogo com o público e, num diálogo mudo faz penetrar as possíveis palavras-corpóreas. Aqui, se instaura um momento que eu defino como sabatina: a performer se encontra um nível abaixo do público, parte deste ocupa o plano alto e outra parte o plano médio, sentados; entretanto, ela, a coisa/objeto, embora localizada no chão do centro do espaço, onde todos a observam, consegue ainda assim enunciar suas “perguntas” desafiadoras à medida que areia seu cabelo crespo no alumínio e lança seu olhar ao espectador.

Assisti *Bombril* diversas vezes em registro de vídeo, mas pessoalmente vi a performance uma vez. A análise que realizo sobre a relação de Priscila com o público diz respeito, portanto, à apresentação da performance no Museu do Amanhã, na cidade do Rio de Janeiro, em 25 de junho de 2017. No registro em vídeo, *Bombril* foi feita em uma rua da cidade de Vitória, no Espírito Santo, onde passavam pessoas de diferentes idades, etnia e

raça. Em geral, nota-se os transeuntes bastante silenciosos com olhares de choque ao se depararem com Priscila no chão da calçada areando os cabelos.

No caso do Museu do Amanhã, *Bombрил* fez parte da programação da primeira edição do evento Vivências do Tempo⁶³, que teve como eixo o tema Matriz Africana e objetivou trazer performances negras, rodas de conversas sobre gastronomia e manifestação artísticas afro-brasileiras. Este museu foi inaugurado em 2015 e fez parte do processo de revitalização da Zona Portuária do Rio de Janeiro, estando localizado na região da Pequena África, lugar onde chegaram os diversos navios negreiros quando da colonização do Brasil. A região onde o museu está localizado tem presença significativa de moradores pobres e negros, entretanto é possível notar que o público que circula nesse espaço é, em maioria, de pessoas brancas, como geralmente constatamos nos grandes museus brasileiros. Na data que assisti, embora tivessem pessoas negras, o número de pessoas brancas foi consideravelmente maior, sendo composto por crianças, jovens e adultos.

Os elementos que Priscila utiliza na performance estiveram instalados no hall de entrada do Museu, logo, todas as pessoas que passavam podiam ver os alumínios que se desenhavam no chão. A disposição das cadeiras estava num formato meia-lua e a performer desenvolveu toda sua ação estando no centro do espaço. Como eu me encontrava em uma das extremidades dessa meia-lua pude observar cada espectador que se chocava diante do que Priscila apresentava. Enxergar um cabelo crespo sendo utilizado para arear alumínio reavivou-me a memória da infância, trazendo todas as lembranças dos momentos de racismo, solidão e exclusão que vivenciei quando menina. Inúmeras vezes, meu cabelo foi chamado de bombril pelos colegas de escola e até mesmo por algumas funcionárias, então, ao me deparar com Priscila, também mulher negra, jogada ao chão esfregando seu crespo na panela, encontrei-me comigo mesma. Foi uma experiência marcante. Lembrei-me de todo o processo que passei na infância, quando alisava na tentativa de apagar a imagem de “cabelo-bombril”; na adolescência, quando um dos motivos de ser preterida era o cabelo crespo; e, na juventude, quando cansada das feridas que a química fazia no meu couro cabeludo, resolvi finalmente parar de alisar meu cabelo.

As pessoas que estiveram no Museu do Amanhã olhavam Priscila com certa perplexidade, havia aquelas que estavam nas cadeiras postas para o espectador, outras que circulavam no espaço por outro motivo e, algumas outras que caminhavam no andar de

⁶³ Fonte: <https://museudoamanha.org.br/pt-br/vivencias-do-tempo-matriz-africana>

cima do museu. Todas as pessoas paravam imediatamente ao perceber a performance. O choque se dá, creio eu, pelo gesto que Priscila traz, que é ao mesmo tempo tão simples e complexo em sua elaboração. Se, por um lado, chamar uma mulher negra de “cabelo de bombril” é tão comum para muitos, verificar a própria mulher negra areando o seu cabelo chega a ser marcante e emudecedor.

Das pessoas negras que observei durante a performance, a que mais me chamou a atenção foi uma menina negra de 13 anos que olhava fixamente para Priscila. Esta menina é estudante do 7º ano de uma escola pública da cidade do Rio de Janeiro e ao fim da performance, no bate-papo⁶⁴, a mesma compartilhou seu sentimento:

Foi muito difícil eu ver você (a Priscila) lavando as panelas com seu cabelo. Você me fez lembrar de um dos apelidos que os meninos da escola me deram quando era pequena: palha de aço. Eles diziam que meu cabelo é tão ruim que nem é bombril, é pior, é aquela palha de aço mais grossa que tira sujeira agarrada. Eu ficava muito acabada quando ouvia essas coisas porque sempre soube que eu não sou bonita como as outras meninas da minha sala, mas quando você se levanta do chão e para de esfregar o cabelo e sai bem bonita andando com o seu cabelo normal e belo, me deu alívio.

Percebe-se no depoimento o quão nocivo são os efeitos do racismo, a menina, que ainda está em fase de amadurecimento e construção de identidade, demonstra uma baixa autoestima ao se achar feia e não bonita como as outras meninas, a discriminação sofrida não permite à mesma um olhar positivo sobre sua própria imagem. Em outro depoimento⁶⁵ no bate-papo, uma mulher negra registra:

Me senti cúmplice e representada em vários movimentos e nuances da performance por trabalhar um corpo que é taxado por vários rótulos, um corpo pesado que carrega várias ideias que estão no olhar, no imaginário das pessoas. O trabalho da Priscila me chamou atenção naquele espaço (Museu do Amanhã) bastante embranquecido. Embora fosse uma atividade dedicada a pensar a negritude as pessoas brancas que estavam ali viam por um outro ponto de vista que não alcança o que estava sendo exposto, algumas pessoas brancas perguntando durante a apresentação: - “era só isso?”, quando para mim era tanta coisa, a proporção do que eu vi em cena se repete tanto. Não é só isso. É sempre isso. É muito isso.

O depoimento desta mulher deixa evidente a dificuldade das pessoas brancas diante à provocação que Priscila traz na performance. Das pessoas brancas que assistiram poucas ficaram para o bate-papo, das que ficaram, nenhuma se pronunciou durante a conversa que foi conduzida pelas intervenções das pessoas negras que estiveram presentes. Interessante ressaltar que o olhar das pessoas brancas era não só de surpresa, mas também de incômodo, um incômodo muito diferente do que era possível detectar no semblante das

⁶⁴ Depoimento dado no bate-papo, após apresentação de *Bombril* no Museu do Amanhã, em 25 de junho de 2017.

⁶⁵ Depoimento dado no bate-papo, após apresentação de *Bombril* no Museu do Amanhã, em 25 de junho de 2017.

peças de pele preta. Priscila consegue encurralar e inquietar o público branco que assiste sua performance –, mesmo sem saber quais dentre as pessoas presentes cometeram em algum momento de sua vida ações discriminatórias ou gestos e discursos que estigmatizam o cabelo e o corpo da mulher negra - o que a performer consegue trazer diz respeito à branquitude e seus efeitos no Brasil. Considerando que esse país foi construído com um ideal de democracia racial, as pessoas brancas cometem uma infinidade de ações discriminatórias, mas não admitem que isto está enraizado no racismo. Pautadas num discurso que beira a harmonia entre as raças, ou somos todos iguais, as pessoas brancas têm grande dificuldade de fazer o deslocamento da branquitude que, consiste em se enxergar enquanto parcela que historicamente tem privilégios em todas as esferas da sociedade. Neste sentido trago a contribuição de Cardoso (2010) a respeito da definição da branquitude:

Um lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivo, isto é, materiais palpáveis que colaboram para construção social e reprodução do preconceito racial, discriminação racial “injusta” e racismo. Em suma, a branquitude procura se resguardar numa pretensa ideia de invisibilidade, ao agir assim, ser branco é considerado como padrão normativo único. O branco enquanto indivíduo ou grupo concebido como único padrão sinônimo de ser humano “ideal” é indubitavelmente uma das características marcantes da branquitude em nossa sociedade. (CARDOSO, 2010, p. 14)

Dessa maneira, o silêncio do espectador branco pode ter relação também com esse lugar que é ocupado pela branquitude. Por que a maioria dos espectadores brancos foi embora? Por que os poucos que estiveram presentes no bate-papo não se pronunciaram sobre a performance? Por que a conversa foi conduzida unicamente por depoimentos de pessoas negras? Essas são questões caras que se desvelam em *Bombril* e nos permite confrontar os interditos das questões raciais no Brasil. Numa sociedade onde as pessoas naturalizam o racismo, o termo “Bombril” não passa de uma “brincadeira” aos olhos de muitos. Lembremos, por exemplo, o grande sucesso que Luís Caldas fez durante anos ao cantar a música *Fricote*⁶⁶:

Nega do cabelo duro
Que não gosta de pentear
Quando passa na Baixa do Tubo
O negão começa a gritar:

Nega do cabelo duro
Que não gosta de pentear
Quando passa na Baixa do Tubo
O negão começa a gritar:

“Pega ela aí, pega ela aí

⁶⁶ Música composta por Luis Caldas e Paulinho Camafeu, em 1985, Gravadora Nova República, Polygram.

Pra quê? Pra passar batom?
Que cor? De violeta
Na boca e na bochecha

Pega ela aí, pega ela aí
Pra quê? Pra passar batom?
Que cor? De cor azul
Na boca e na porta do céu!

Essa música é apenas um exemplo das diversas letras que corroboram para naturalizar a discriminação racial e étnica relativa ao cabelo crespo da mulher negra. Percebe-se que, ao normalizar esse tipo de ação, a branquitude cumpre papel fundamental para que se estabeleça um pacto de silêncio mediante a essas questões, já que para falar sobre isso será necessário desacomodar-se de um lugar de benefício que está posto há bastante tempo. Por isso, a performance de Priscila torna-se tão incômoda para muitos, não foi preciso dizer uma palavra para tocar em uma questão que ainda é tabu.

O silêncio em *Bombril* acontece muito mais pela ação do próprio público que se emudece do que pelo fato de Priscila não trazer qualquer texto à performance. O que podemos observar nesse momento é que o público se perde na ação performática que se torna um labirinto capaz de prender qualquer espectador, pois, a quem é negro, ela permite vir à tona as lembranças do discriminado e a, quem não é negro, a performance permite ver o papel do discriminador.

Figura 16 – Bombril 2



Foto: Guto Muniz, 2013

4.1.5. O cabelo como construção de identidade

Assumir um cabelo crespo numa sociedade racista não é tarefa fácil, sobretudo para uma mulher que porta um corpo de pele negra retinta. Existe toda uma hierarquia dentro da perspectiva estética e fenotípica que define quem é belo e quem é feio e, obviamente, isso

vai ressoar no campo artístico que é referenciado em valores estéticos hegemônicos herdeiros da mentalidade colonial.

O cabelo crespo, assim como a pele preta do negro, já foi utilizado por alguns artistas como recurso capaz de promover risadas, ironias e deboches, contribuindo assim para estereotipização da imagem do negro. No início do século XX, por exemplo, era bastante comum utilizar o *black face*⁶⁷ com a justificativa de que não haviam artistas negras/os para atuar nos palcos. Além disso, a televisão e outras mídias muito contribuem para reforçar negativamente a imagem do negro. Assim, historicamente, o corpo negro e, mais especificamente, o cabelo crespo ocuparam um lugar de escárnio na cena artística.

Em *Bombri!*, Priscila escolhe manter seu cabelo no estado natural, ou seja, crespo, e ao fazer isto, a artista, além de romper com o padrão estabelecido, surpreende o espectador pelo fato de dar outro lugar à crespitude de seu cabelo. O mais comum seria esse cabelo promover risadas estigmatizadoras, mas como já evidenciamos no início do capítulo, o que ocorre é justamente o contrário: o crespo, que geralmente aparece com sentido pejorativo, torna-se potência máxima de expressão artística. Ao possibilitar que o cabelo crespo seja potência plástica e estética, a performance reafirma um lugar de construção de identidade. Da mesma maneira que a artista usa seu cabelo como a própria palha de aço, ela também possibilita um sentido positivo, e, apesar de tão mutilado historicamente, este cabelo se faz presente e se mantém crespo.

bell hooks, em seu texto *Alisando nossos cabelos*, fala sobre os esforços que é preciso fazer para construir a identidade negra, já que diante à lógica da branquitude eurocêntrica uma pessoa se torna mais bela conforme se embranquece:

Juntos racismo e sexismo nos recalcam diariamente pelos meios de comunicação. Todos os tipos de publicidade e cenas cotidianas nos aferem a condição de que não seremos bonitas e atraentes se não mudarmos a nós mesmas, especialmente o nosso cabelo. Não podemos nos resignar se sabemos que a supremacia branca informa e trata de sabotar nossos esforços por construir uma individualidade e uma identidade. (HOOKS, 2005, p. 5)

Neste sentido, manter-se negra é um processo constante, até porque ninguém nasce negro, nós nos tornamos negras/os, à medida que conseguimos reafirmar nossa corporeidade e manifestar nosso Ser no mundo. Neuza Souza Santos trouxe uma grande contribuição em seu livro *Tornar-se Negro*, no qual discorreu com tamanha precisão sobre as vicissitudes da identidade do negro no Brasil. Em sua obra, a autora enfatiza que:

⁶⁷ Black Face é o nome dado para caracterização de pessoas brancas que se pintam de preto em personagens do teatro com estereótipos racistas atribuídos aos negros.

Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é, sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades. (SOUZA: 1983, p. 17-18)

Neste sentido, afirmamos que *Bombril* contribui para recriação e potencialização da estética negra, do cabelo crespo que tem vida, espaço, e é protagonista. Mas esta não é uma decisão fácil, colocar sua negritude perante a sociedade tão embranquecida pode custar um preço caro. É bem comum no cenário artístico ocorrer a tentativa de apagamento de artistas negros que optam por falar de negritude e expor sua corporeidade na cena. Enquanto artista negra que porta um corpo grande, gordo, fui várias vezes excluída de processos artísticos pelo fato de não me encaixar no que era modelo ou, às vezes, por demarcar com ênfase minha escolha prioritária de construir trabalhos que pautem a questão racial.

Falar sobre racismo na cena é fator urgente e desafiante para nós artistas negras; urgente, porque desejamos falar de tudo que não conseguimos historicamente, e desafiante, pelo fato de muitas vezes tornar-se motivo de não sermos vistas como artistas, mas apenas como militantes, em especial para nós, mulheres negras, que não só queremos falar sobre racismo, mas também sobre machismo.

Priscila compartilha na entrevista que *Bombril* é uma performance desafiante também pelo fato de ser questionada por algumas pessoas, brancas e negras, que ela pode estar reforçando o estigma que a palha de aço gerou sobre nossos cabelos crespos:

Muitas pessoas já vieram me dizer que eu estou contribuindo pra que a mulher negra seja chamada de cabelo de bombril ou nega do cabelo duro. Na verdade se observar bem o que acontece é o contrário, eu estou falando justamente que depois de ter sido chamada tantas vezes por esses “apelidos” me libertei ao conseguir aceitar e assumir meu cabelo que para mim é sinônimo de beleza. Além de ser belo ele também livre. (REZENDE, 2018)

Não considero que a mesma reforça esse lugar, creio que a sociedade naturalizou tanto o silenciamento sobre as mulheres negras que ao tocarmos em determinadas questões, que nos violentam, causamos um grande incômodo. Além disso, considero que a estereotipia é reforçada sempre que a ação feita não promove um lugar de transformação sobre quem/quê está sendo dito e corrobora com a violação dos corpos; nesse sentido, *Bombril* alcança novo patamar, é a mulher negra falando dela mesma e ressignificando com toda liberdade possível o seu corpo e o seu cabelo crespo.

Um depoimento bastante relevante sobre esse aspecto é o de uma jovem negra que participou do bate-papo⁶⁸:

Eu gostei muito de assistir a Priscila porque depois que ela termina de esfregar o cabelo na panela ela sai do chão e se levanta com uma força muito grande. Aí podemos ver que ela mostra a mulher de hoje em dia, que não aceita mais ser chamada de bombril e que quer ter sim o seu cabelo crespo. Afinal, a Priscila é uma mulher que se coloca com seu cabelo crespo.

Por fim, considero o trabalho de Priscila uma grande contribuição à arte negra contemporânea produzida por mulheres negras no Brasil. Quando Priscila escolhe não representar ou narrar uma história, mas simplesmente estar em cena e executar, meticulosamente e repetidamente, a ação no momento presente, torna ainda mais possível ao espectador acompanhar o estado vivo de reverberação corpórea a que está submetida seu corpo.

Priscila “conta” sua história e da mulher negra escravizada por meio de um gesto central que é sustentado por sua presença real, o que torna seu trabalho singular a cada apresentação. Neste sentido, observamos que a ação performática proposta por Priscila lhe confere a possibilidade de uma autobiografia, como explica Silvia Fernandes sobre a particularidade da performance:

Por recusar a adoção de códigos rígidos, como a definição precisa de personagens e a interpretação de textos, a performance apresenta ao espectador sujeitos desejanter, que em geral se expressam em movimentos autobiográficos (...) se constitui enquanto evento supostamente não repetível que se apresenta no aqui/agora de um espaço indissolivelmente ligado à proposta de criação. (FERNANDES, 2010, p. 124)

Por isso, a repetição/exaustão incansável do gesto e a particularidade de não poder ser um fenômeno repetível, a performance *Bombril* coloca Priscila num limiar no qual seu corpo, suas ações, estão à margem de risco, podendo ocorrer o inesperado. Ao contrário do que alguns possam pensar, sua performance não reproduz a opressão, a literalização que é utilizada evidencia o que está nas entrelinhas do silêncio e faz com que esse seja desarticulado, especialmente pelo fato da ação ser desnovelada por seu corpo-memória. Além desta potencialidade, ao propor a reflexão sobre o cabelo como construtor de identidade, a performer contradiz a marginalização da corporeidade negra, ao centralizar e empoderar sua crespitude como instrumento político e artístico. Ela possibilita a “celebração de nossos corpos como luta libertadora” (HOOKS, 2005, p. 8) e ultrapassa a discussão do ponto de vista estético para identitário.

⁶⁸ Depoimento dado no bate-papo, após apresentação de *Bombril* no Museu do Amanhã, em 25 de junho de 2017.

4.2. *Vem pra Ser Infeliz..!*

4.2.1. *Mulata e Brasilidade*

O corpo é revestido de valores estéticos e simbólicos, resultado de construção sócio-cultural e também de comportamentos; é, como ressalta Stuart Hall, (2013, p.5), “um texto a ser lido e interpretado”, que se constitui a partir do que se é, mas também do que é dito ou posto sobre o mesmo. Como já evidenciamos no início da dissertação, pensar o corpo da mulher negra requer acima de tudo compreender o processo colonizador e seus desdobramentos sobre a corporeidade negra feminina.

Para realizar a análise da performance *Vem pra Ser Infeliz...!*, é fundamental considerarmos não só a corporeidade negra, mas, em especial, a construção que foi feita sobre a definição da “categoria *mulata*”. Recorro novamente à obra de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, na qual podemos verificar que, dentro do ditado citado pelo autor, “Branca para casar, mulata para foder e negra para trabalhar”, está explícita toda uma significação sexualizada sobre o corpo da *mulata*. Freyre publicou sua obra no ano de 1933, alguns anos após o surgimento do movimento eugenista⁶⁹, que visou excluir negros, indígenas e imigrantes asiáticos do país. Para os eugenistas, a capacidade intelectual estaria ligada à hereditariedade, assim, as características de determinados indivíduos seriam transmitidas de geração a geração, e apenas o branco, descendente de europeus, teria condições suficientes de intelectualidade, sendo sua raça considerada superior às demais.

À época em que *Casa Grande & Senzala* foi publicada, o Brasil passava por um momento de construção de identidade nacional e cultural, na qual pesavam os ideais e ideologia sustentados pelo governo nacionalista de Getúlio Vargas e pelo mito da democracia racial que imperava. Não que hoje esse mito inexista, porém, foi um momento marcado por grandes esforços para consolidar esse pensamento e discutir a mestiçagem com argumentos pautados na cultura e não na raça, pois esta, ao que parece, seria sempre um problema. Enfrentar a discussão sobre raça significava deixar de lado a ideia de que somos todos iguais, ou apenas reafirmar que pertencemos a uma mesma raça, a humana, para criar um falso consenso e evitar debater a desigualdade e os efeitos da colonização e da mentalidade colonial na sociedade. Seria preciso considerar a real condição étnico-racial do indígena e do negro no Brasil, entretanto, ao realizar a análise sobre um viés culturalista, a mestiçagem poderia ser considerada da seguinte maneira:

⁶⁹ Para mais informações sobre o Eugénismo, consulte: [www. geledes.org.br/o-que-foi-o-movimento-de-eugenia-no-brasil-tao-absurdo-que-e-dificil-acreditar/](http://www.geledes.org.br/o-que-foi-o-movimento-de-eugenia-no-brasil-tao-absurdo-que-e-dificil-acreditar/)

A partir do pensamento culturalista, pode-se identificar no discurso de Freyre uma tentativa de construir o que seria a “cultura brasileira”, pois tal corrente possibilita pensar que numa sociedade construída por três distintas raças, estas compartilhem os mesmos costumes e valores, os quais formariam a figura do mestiço. É a partir dessa perspectiva que Freyre interpreta o país. Ele não busca traços raciais dos povos que formaram nossa história, mas sim os traços culturais que, ao entrarem em contato, foram se adaptando uns aos outros. (MAYER, 2010, p. 253)

É nesse contexto que a *mulata* está inserida, ela seria o resultado da relação entre o colonizador (branco) e o colonizado (negro); uma categoria “sem raça” uma mulher que não foi “castigada” pela cor preta da negra africana, mas também não foi “privilegiada” pela pele alva europeia. *Mulata* é a negra de pele menos escura, que geralmente é chamada de “marrom-bombom”, “morena-cor-de-jambo”, “café-com-leite”, “morena-mel”, entre outros termos populares que lhe adjetivam pejorativamente. *Mulata* é a mulher que tem traços mais finos, cabelo não tão crespo, podendo ter também a vantagem de ter os olhos acastanhados, chamado popularmente de “verde folha-seca”, e um corpo “dócil”, apto para oferecer prazer sexual aos homens; enfim, é aquela cujo corpo abrange fisicamente características estéticas que são aprovadas na ótica do colonizador e definidas como sensuais. Sobre esta mulher Freyre diz:

Pode-se afirmar que a mulher morena “mulata” (grifo nosso) tem sido a preferida dos portugueses para o amor, pelo menos para o amor físico (...) Por essa super excitação do sexo, a mulata é procurada pelos que desejam colher do amor físico os extremos do gozo e não apenas o comum. (FREYRE, 1989, p.168)

Tanto a citação acima quanto o ditado popular que Freyre ressalta evidenciam e não nos deixam qualquer dúvida sobre a construção hipersexualizada inserida sobre o corpo da mulher negra de pele mais clara. Obviamente não só a chamada de *mulata* terá seu corpo sexualizado, mas também a negra de pele preta, o que difere, conforme nos mostra o ditado, é que, ao passo que esta deverá ter o trabalho servil como função prioritária, a primeira ainda poderá ter certo “privilégio”, pelo fato de portar uma pele com menos melanina e receber o título de mulher bela e sensual. Esse imaginário – exposto não só na obra de Freyre, assim como em obras de outros autores, como Jorge Amado, como *Gabriela, Cravo e Canela* (1958)⁷⁰ – foi reforçado pela mídia de maneira bastante estereotipada, consolidando a “categoria *mulata*” como aquela que existe *a priori* para a diversão, apelo e gozo sexual, tornando-a assim exotificada.

Neste sentido, exemplo de personagens que foram estigmatizadas é o que não falta. Em 2009, Camila Pitanga, atriz negra de pele clara, fez grande sucesso na novela *Paraíso*

⁷⁰ Obra de Jorge Amado, *Gabriela, Cravo e Canela*, publicada em 1958, Editora Companhia das Letras.

Tropical ao interpretar a fogosa Bebel, a “mulata de catigúria”, que tinha seu corpo exposto em cenas bastante sensualizadas; Sônia Braga, também atriz, fez sucesso ao ser protagonista da novela *Gabriela*, cuja personagem evidencia forte apelo sexual, sendo ela a morena que exala em seu corpo o perfume gostoso que fascina os machos. Sobre esta personagem, Daniele Faria e Vanderlei Barbosa analisam:

[...] Transitando entre a subordinação e a transgressão a mestiça Gabriela aparece como retirante do sertão, já assolado pela seca. Sem origem e sem família (ela perdera seu tio durante a longa caminhada até Ilhéus), ela é encontrada por Nacib para trabalhar como cozinheira. A partir de então, nasce a história de Nacib e Gabriela numa relação sexual-amorosa à margem da sociedade. Gabriela, retratada sempre pela sua sensualidade que se manifesta no cheiro e na cor (cravo e canela) e suas habilidades culinárias, revela-se como uma “mulher completa”, objeto de cama e mesa, de acordo com o ideal masculino. (FARIA, 2015 p.7; BARBOSA, 2015 p.7)

Nota-se que além de reforçar o estigma sexual da *mulata*, exprime também uma relação de submissão diante dos homens com quem se relacionava. Embora a personagem demonstre certo anseio de liberdade, sua vida se mantém dependente às decisões masculinas, devendo ela cumprir com as “obrigações de mulher”. Além disso, é importante ressaltar que a *Gabriela* que é encenada na televisão não parece ser a mesma trazida no livro de Jorge Amado no cenário do interior da Bahia. Ao que parece, a mulher caracterizada no romance teria a pele mais escura, num tom de canela, podendo ser considerada o que é chamado de *mulata*; ao contrário disso, na televisão, ela ganhou vida com Sônia Braga que é uma mulher de cabelos lisos escuros, porém de pele mais clara e traços (boca e nariz) “refinados”.

Outras novelas e séries reforçaram o estigma da *mulata* sensual e negra sexualizada. Enquanto uma novela, que tem como protagonista Taís Araújo, atriz negra, recebe o nome de *Da Cor do Pecado*, a atriz Glória Pires protagonizou a novela de nome *Belíssima* (2005)⁷¹. Se *Senhora do Destino* (2005) e *A Indomada* foram novelas com protagonistas brancas, donas de seu destino, (Carolina Dickman/Suzana Vieira e Adriana Esteves, respectivamente), cujo enredo não priorizava a sexualização; *Sexo e as Negras* (2014), série de Miguel Falabella, levou ao ar alguns capítulos que ultrassexualizavam as atrizes negras, já começando pelo próprio nome da série. Esta série foi retirada do ar⁷² após pressão dos movimentos negros, que exerceram forte reivindicação nas redes sociais,

⁷¹ Novela exibida pela Rede Globo, Ano 2005, Autor: Silvio de Abreu; *Senhora do Destino*, Rede Globo, Ano 2004, Autor: Agnaldo Silva; *A Indomada*, Rede Globo, Ano 1997, Autor: Agnaldo Silva

⁷² Fonte: <https://www.revistaforum.com.br/serie-global-o-sexo-e-nega-e-denunciada-por-racismo/>

solicitando a retirada da série e evidenciando-a como programa que contribui para o aumento do racismo e ultrassexualização do corpo da mulher negra.

Se existem autores como Freyre, Amado e Falabella que corroboraram com narrativas estigmatizadoras, por outro lado, temos diversas mulheres que realizaram análises fundamentais para emancipação da mulher negra e para a desconstrução de um pensamento que as objetifica. No ano de 1987, a cantora Leci Brandão, referência no movimento negro e no samba brasileiro, lançou a música *Talento de Verdade*⁷³ cuja letra diz:

Mulher, deixa de bandeira
 Mulata nunca foi uma profissão
 Mucama você é a musa
 No canto da minha nação
 Se você quer saber o que é seriedade:
 É Benedita da Silva
 Aprender o que é garra:
 É a mulher do Mandela
 Ter talento de verdade:
 Se liga na Ruth de Souza
 Um exemplo de coragem:
 Olha pra Mãe na favela
 Sensualidade guarda pra tua raça
 Não se deixe enganar
 Assuma sua identidade
 Seja mulher de verdade
 Seja mais do que se quer
 Assuma sua identidade
 Seja negra de verdade, seja mais, seja mulher

A crítica feita nesta música é uma reflexão para se pensar o lugar que é estabelecido socialmente para a mulher negra e uma provocação à mesma, no sentido de romper com o que é imposto pelo sistema que ou a vê como mulher apta para o trabalho servil, doméstico, ou a vê disponível para um trabalho que perpassa pela sexualização do seu corpo. Fernanda Souza que realizou um estudo sobre as canções de Leci ressalta:

O Eu-lírico sugere, na canção *Talento de Verdade*, que as mulheres negras sejam mais do que se quer que elas sejam. É como se houvesse um desafio para que essas mulheres saiam do lugar que foi pensado para elas, isto é, a posição de mulatas e se tornem exemplos maiores que a suposta “profissão de mulata” poderia lhes garantir na vida. Diante disso, assumir a identidade racial é um dos últimos pontos colocados nos versos da música figurando como algo importante para que esse desafio seja cumprido. A canção é, assim concluída, retomando a ideia de que é preciso ser negra de verdade sendo mais do que se espera de uma mulher negra na sociedade. (SOUZA, 2016, p.142)

Interessante perceber que, em sentido oposto ao que é pensado para a *mulata*, Brandão faz alusão a outras mulheres negras que trilharam uma trajetória profissional na

⁷³ Música de Leci Brandão em parceria com Alceu Maia, lançada pela Gravadora Copacabana, 1987. http://www.cantorasdobrasil.com.br/cantoras/leci_brandao.htm

luta por espaço e reconhecimento da mulher negra enquanto pessoa digna de não ser vista na ótica da sexualização. Benedita da Silva é a primeira Senadora negra do Brasil, em 1982, foi a primeira mulher negra a ocupar a Câmara de Vereadores na cidade do Rio de Janeiro; Ruth de Souza foi a primeira atriz negra a protagonizar uma novela; e Winnie Mandela foi enfermeira, política e ativista sul-africana, que lutou contra o apartheid ao lado de Nelson Mandela, na África do Sul.

Na época do lançamento de *Talento de Verdade*, ainda não existia a performance da “Mulata Globeleza” no carnaval da Rede Globo de Televisão, mas já existiam mulheres que trabalhavam como *mulatas* em casas noturnas de shows no Rio de Janeiro e no exterior, realizando performances através da dança sensual e sexualizada de seus corpos. Um exemplo que podemos destacar é o das “mulatas Sargentelli”, lideradas pelo produtor e radialista, Oswaldo Sargentelli⁷⁴, que inclusive se definia como “mulatólogo”. A música de Leci, bem como sua atuação política dentro do movimento negro, têm um discurso direto e contundente, que critica ações que reforçam a marginalização e a estereotipização da mulher negra e da sua corporeidade. Foi a partir do movimento de mulheres como Leci, Lélia González e Beatriz Nascimento, que o movimento negro aprofunda a discussão sobre os racismos sofridos pela mulher negra, por sua condição enquanto pessoa negra, mas, especialmente, por serem mulheres.

Lélia González, ao realizar um estudo sobre cultura, etnicidade e exploração da mulher negra, nos afirma que:

O processo de exclusão da mulher negra é patenteado, em termos de sociedade brasileira, pelos dois papéis sociais que lhe são atribuídos: “domésticas” ou “mulatas” (...) O termo “mulata” implica na forma mais sofisticada de reificação: ela é nomeada “produto de exportação”, ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos nacionais burgueses. Temos aqui a enganosa oferta de um pseudo-mercado de trabalho que funciona como um funil e que, em última instância, determina um alto grau de alienação. (GONZALEZ, 1979, p.16)

Essa alienação a que Gonzalez se refere se reafirma na possibilidade de a *mulata* ser aceita socialmente pelo fato de sua pele não carregar o “azar” da negrura e, portanto, não sendo vista como preta, esta teria a possibilidade de ascensão social. A *mulata* não mais precisaria ocupar exclusivamente profissões consideradas subalternas, mas poderia, quem sabe, também desfilas nas avenidas do samba, o que lhe conferiria uma possível fama como dançarina ou modelo durante e, exclusivamente, o período do carnaval. Se antes a mestiça foi vista, pela sociedade colonial do século XIX, como degeneração da

⁷⁴ Para mais informações sobre Sargentelli: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u22987.shtml>

raça; no século XX, com a espetacularização do carnaval, a categoria *mulata* se instaura e é enaltecida; assim ocorre a tentativa de afirmar a inexistência de tensões raciais no país e de reforçar o ideal da harmonia entre as raças.

Figura 17 - Revista Manchete, 1986



Fonte: Revista Manchete, 1986

4.2.2. *Mulata Globeleza*: carnaval, mídia e branquitude

Desde os anos de 1990, a Rede Globo de Televisão exhibe em sua programação de carnaval a performance da *Mulata Globeleza*⁷⁵, uma mulher negra, geralmente de pele mais clara, que é chamada de *mulata*. Esta performance é um exemplo de um trabalho feito por uma mulher negra que se embranquece e reforça a hipersexualização do corpo negro feminino. Não aprofundarei a análise nesta performance, mas creio ser necessário evidenciá-la, justamente por ser um trabalho que vai na contramão do que estou pesquisando e que contribui para compreender melhor os malabares do racismo dentro da arte e da cultura brasileira, bem como a categorização da *mulata*.

⁷⁵ Performance realizada por mulheres negras que recebem o título/cargo de “Mulata Globeleza” durante o Carnaval na Rede Globo de Televisão.

Primeiramente, vamos considerar que a mídia brasileira atua reforçando a clássica “boa aparência”, corroborando com o padrão estético branco. Mesmo sendo uma performance feita por um corpo negro feminino, percebemos que esta é movida por uma visão eurocêntrica de padrão de beleza e arte brancos. Embora atualmente pareça existir um número maior de negros na televisão, o percentual ainda é baixo se considerarmos que somos um país composto por mais de 53%⁷⁶ de pessoas pardas e negras. O fato da quantidade aumentar não significa necessariamente que a qualidade a acompanha, e tão pouco que o profissional negro está tendo respeito e espaço para exibir sua real negrura. É preciso que analisemos como tem sido tratado o trabalho desses profissionais, sejam nos personagens das novelas e filmes, nos programas jornalísticos e de entretenimento, ou mesmo numa simples propaganda publicitária que ocupa um espaço de três minutos.

De acordo com Joel Zito Araújo

Os interditos do tabu racial, que rejeitam a negritude e promovem a branquitude, com seus modelos de estética e bom gosto calcados nas construções do mundo branco, trouxeram também problemas discriminatórios no meio e na imagem da televisão. Além da telenovela, podemos ver os reflexos dessa realidade nos comerciais de tevê. Aí percebemos as consequências do desinteresse histórico da elite brasileira em formar um mercado consumidor amplo, em seu próprio país, e da preferência pela imigração da mão-de-obra europeia no período final da escravidão, em detrimento do trabalhador negro. Empresários, publicitários e produtores de tevê, como norma, optam pelo grupo racial branco, nos processos de escolha de modelos publicitários, na estética da propaganda e até mesmo nos critérios de patrocínio ou apoio a projetos culturais. (ARAÚJO, 2000, p. 38,39).

Historicamente, negras e negros ocupam um papel secundário na mídia. Para conseguirem um espaço de visibilidade, muitos optam por embranquecer, atuar na lógica da branquitude que é normativa e normalizante, ou seja, os que não se encaixam nos requisitos solicitados por esta branquitude são vistos como “anômalos” ou incapazes de ocupar determinado cargo ou função. A performance que é feita pelas chamadas *Mulatas Globeleza* ganha visibilidade, fama e sucesso à medida que se inserem nos padrões da branquitude, tal qual o próprio carnaval brasileiro, que também se tornou branco, mesmo sendo constituído a partir dos batuques do samba negro.

4.2.3. Carnaval e samba brancos x *Mulata Globeleza*

O samba é uma dança e gênero musical originado nos batuques trazidos pelos africanos, e dançado, primeiramente, no estado da Bahia, o conhecido Samba de Roda. Segundo Sandroni (2001), a palavra começa a ser registrada, no Rio de Janeiro, a partir de 1870. Assim, pouco a pouco, o samba já não será mais só da Bahia, nem só da roça, nem

⁷⁶ Dados do IBGE, Censo de 2010 <http://www.brasil.gov.br/educacao/2012/07/censo-2010-mostra-as-diferencas-entre-caracteristicas-gerais-da-populacao-brasileira>

só dos negros. Sendo batizado de samba, a partir de 1917, quando o carioca Ernesto dos Santos (Donga), filho da baiana Amélia Silvana, compõe *Pelo telefone*⁷⁷, que assume seus contornos definitivos, no início da década de 30, com algumas mudanças rítmicas. Misturando-se aos elementos do batuque africano, como o maxixe e o lundu, o samba ganhou corpo no Rio de Janeiro e caracterizou-se, em princípio, como samba de Partido Alto, afirmando-se como gênero musical popular nos subúrbios e morros cariocas, tomando uma amplitude maior no carnaval brasileiro.

O carnaval carioca, desde o início do século XX, passou por várias reformulações, com o objetivo de moldar a festa de acordo com o ideal de modernidade e civilidade impostos pela elite branca do Rio de Janeiro. Enquanto as camadas mais ricas comandavam os festejos momescos, através dos desfiles das Grandes Sociedades (SEBE, 1986), a presença das manifestações culturais, feitas pelas camadas mais baixas da sociedade carioca, continuava a ocorrer, com as famosas rodas de samba nas casas das chamadas Tias, especialmente na casa da Tia Ciata (1854-1924),⁷⁸ e, sobretudo, nas escolas de samba, que nasceram como associações voluntárias e de caráter integrativo (RODRIGUES, 1984), tendo o seu surgimento motivado pela necessidade social do povo negro de manter sua identidade.

Esse cenário permanece o mesmo até 1950, quando chegam as escolas de samba profissionais, que mais tarde passariam a ser conhecidas como Carnavalescos, tendo grande importância na diretriz da organização do enredo anual. É a partir desse momento que o carnaval se modifica mais uma vez, perdendo o caráter lúdico e incorporando toda uma estética da espetacularização, o que envolve uma indústria cultural com materiais de luxo e ricas produções, nas quais se destacam o enredo e as rainhas da bateria de estética branca, enquanto a população negra é representada como passista na bateria e na ala das baianas.

É nesse contexto de espetacularização e de embranquecimento do carnaval que surge a *Mulata Globeleza* dançando nua, com seu corpo desenhado e pintado. Ainda que esta performance do samba seja feita por uma mulher negra, é preciso levar em conta dois fatores cruciais. O primeiro, relacionado à denominação do próprio título: “Mulata”,

⁷⁷ Música considerada o primeiro samba a ser gravado no Brasil, composto por Ernesto dos Santos, conhecido como Donga, em 1917, Gravadora Casa Edson, Odeon Records.

⁷⁸ Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata, foi uma baiana que migrou para o Rio de Janeiro tornando-se grande influência no surgimento do Samba no Rio de Janeiro. Era filha de Oxum confirmada e Sacerdotista respeitada, além de ter sido grande articuladora nas favelas cariocas. Fonte: <http://www.palmares.gov.br/personalidades-negras-tia-ciata>

sabemos o quão pejorativo esse termo é, uma vez que o mesmo se refere à mula, além disso, escolher o termo “mulata” e preterir o termo “negro” é também uma forma de recusar a origem negra e sua matriz africana; segundo, o fato de existir uma produção estética sobre essas mulheres negras que são travestidas a partir de um embelezamento e embonecamento brancos.

O corpo da *Mulata Globeleza* aproxima-se bastante a um ideal de beleza muito mais branco que negro, por regra, para participar desse concurso, as mulheres devem ser sempre magras, altas, de busto pequeno, tendo coxas, quadris e nádegas sob medida, ou seja, ainda que essa performance esteja embasada no samba, que é um elemento da cultura afro-brasileira, e ainda que seja feita por um corpo negro feminino, busca-se transfigurar esse corpo ao mais próximo de um corpo branco. Além disso, o corpo negro da *Mulata Globeleza* é visto nacional e internacionalmente como um corpo sensualizado, contribuindo para um estereótipo que reforça a imagem da mulher negra estritamente ao sexo.

Figura 18 - *Mulata Globeleza*



Folha Imagem/Milton M. Flores, 2000

Em 2014, a modelo Nayara Justino foi escolhida por júri popular como a *Mulata Globeleza*, a mesma deveria ocupar a função até o carnaval do próximo ano, entretanto, após receber várias críticas negativas e sofrer discriminação racial nas redes sociais a modelo foi imediatamente suspensa do cargo e afastada da tela, por ter sido considerada

negra demais. Em entrevista⁷⁹ concedida Nayara afirma:

Começaram as críticas e os ataques preconceituosos, o bullying e eu fui tomando um certo medo (...) Macaca, Zé pequeno, fundo de panela, enfim... Não estavam esperando que uma pessoa bem negra como eu ocupasse um cargo tão expressivo. Não tive nenhuma mídia, nenhum jornal querendo tratar desse assunto. Antes da vinheta ir ao ar eu tinha muitos convites e logo depois que a vinheta foi ao ar sumiram todos e isso foi durando um bom tempo. Tive um princípio de depressão, eu não queria sair nem falar com as pessoas. Até hoje eu choro e dói demais. Antes do carnaval eu pensei: “ganhei o concurso, vou realizar meu sonho de ir ao sambódromo” e isso não aconteceu. Eu ganhei o concurso, poxa. Eu nunca tinha ido ao sambódromo e não poder ir me deixou muito triste. (JUSTINO, 2016)

Figura 19- Nayara Justino



Foto: Arquivo Globo, 2014

Esse depoimento de Nayara evidencia a forma como a mídia discrimina pessoas negras de maneira sutil, camuflada. Se por um lado a emissora não declarou claramente que a modelo não poderia mais continuar no cargo por ser ela negra demais, e, assim, não se assumiu racista, por outro, podemos perceber como a branquitude exerce seu papel nas relações de poder de forma complexa.

A branquitude mantém uma relação complexa com a cor da pele, formato de nariz e tipo de cabelo. Ela é um ideal estético herdado do passado e faz parte do teatro de fantasias da cultura de entretenimento. O valor da branquitude se realiza na hierarquia e na desvalorização do ser negro. (SOVIK, 2009 p. 50)

Nayara foi a Globoleza de traços mais negroides, apesar de seu corpo magro se encaixar em padrões eurocêntricos, seus lábios grossos, olhos escuros, nariz grande, largo, e cabelos bem crespos não se adequam aos moldes da branquitude. Dessa forma, a única solução foi a retirada da modelo, pois não condiz com os princípios da branquitude ter na

⁷⁹ A entrevista consta no site www.R7.com da Rede Record, publicado em 2/06/2016, e foi exibido no Programa do Gugu/Rede Record. Embora considere a matéria bastante sensacionalista trago-a na dissertação pela relevância de se ter um depoimento da própria Nayara Justino sobre o caso de racismo. Para mais informações, acesse: <http://entretenimento.r7.com/programa-do-gugu/videos/demitida-apos-sofrer-racismo-ex-globeleza-nayara-justino-diz-que-se-sentiu-usada-21022018>

telinha uma Globeleza negra demais.

A branquitude atua como forma de controle cultural através de estratégias muitas vezes silenciosas e capciosas, em nenhum momento a Rede Globo declarou abertamente que Nayara era incapaz de cumprir a função no cargo de Globeleza, e nunca se assume racista em suas decisões enquanto emissora e produtora de conteúdo midiático. Ao contrário disso, o que vemos é um discurso pautado na harmonia racial, no qual a Rede tenta se mostrar democrática, pelo fato de ter em seu elenco alguns poucos profissionais negros em destaque, como Taís Araujo, Camila Pitanga, Lázaro Ramos, ou outros nomes menos requisitados, que raramente tiveram de fato um papel ou espaço sem a necessidade do embranquecimento.

A branquitude impõe-se em discursos que aparentemente não falam de identidades raciais, ocupando um lugar social no alto da pirâmide (SOVIK, 2009). Trata-se de uma prática social pautada pelo exercício de uma função que reforça e reproduz instituições, é um lugar no qual apenas a aparência é condição suficiente. A música da vinheta que acompanha as sequências de vídeo da Globeleza, por exemplo, produz um discurso distanciado de raça, enviesado pela lógica da mestiçagem, procurando produzir a ideia e a sensação de que tudo está harmônico, belo e legal, portanto, estamos todos felizes. Vejamos a letra da música Carnaval Globeleza⁸⁰:

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

Percebe-se o teor de alegria existente na música feita por Jorge Aragão, um dos maiores nomes do samba brasileiro, que, inclusive muito contribuiu com músicas de forte crítica sobre as desigualdades raciais no país. Nesta música, *Globeleza*, observamos o quanto a ideia de felicidade está impressa na canção, afinal a letra foi feita para o carnaval, festa mais popular do Brasil, em que leveza e diversão são prioridades. O que quero dizer,

⁸⁰ Música composta por Jorge Aragão e Franco Lattari, 1993, Gravadora Som Livre.

porém, é o quanto a branquitude age subjetivamente, no caso, a forma como a Globo se apropria da canção ao relacionar felicidade x TV/carnaval x samba; ora visto que a Globo é uma das emissoras mais assistidas e ocupa espaço diariamente nas casas de famílias negras e pobres. Esta relação de fama x corpo x TV x felicidade suscita em meninas negras, de histórico excludente e de baixa autoestima, a possibilidade de “vem pra ser feliz” e “tá no ar, tá Globeleza” a partir do tão sonhado cargo de *Mulata*, mas para isto, esta menina negra precisará estar adequada a códigos corporais estéticos normatizantes, que são pautados pela branquitude, portanto, ela não poderá ser negra/preta, mas apenas uma *mulata*. Somente assim, ela poderá existir “pra ser feliz”, ainda que por um curto espaço de tempo, como foi o caso de algumas mulheres. Já Nayara, teve seu sonho interrompido por ser uma preta retinta, não pôde “tá no ar, tá Globeleza” e muito menos “ser feliz”. Felicidade? Para quem?

Nesse sentido é que esta pesquisa busca analisar, visibilizar e aprofundar a reflexão sobre outras performances que, em oposição à citada acima, se instauram no cenário artístico brasileiro, utilizando o corpo como vetor, mas de maneira a ressignificá-lo enquanto um corpo que é vivo e potente em sua expressividade artística, para além do que historicamente o mesmo foi estigmatizado.

4.2.4. Vem pra Ser Feliz ou *Vem pra Ser Infeliz...!* ?

Ainda que eu tenha me alongado até aqui, creio que, para analisar a performance *Vem pra ser Infeliz...!*, foi necessário contextualizar a existência da categorização da *mulata* permeada pelo discurso da branquitude. É preciso dizer que não assisti pessoalmente a performance feita por Priscila, toda a análise que desenvolvo é feita a partir da visualização dos registros audiovisuais, de entrevistas feitas com a performer e das minhas reflexões sobre a existência da Globeleza, tema que me motivou desde o início desta pesquisa. Quando iniciei, Priscila ainda não tinha estreado *Vem pra Ser Infeliz...!* e eu não conhecia nenhuma performance que fizesse diretamente uma crítica à Globeleza, apenas iniciei a escrita a partir da minha vivência e relação histórica com o samba.

Como já foi dito, venho de uma família sambista, música e dança estiveram sempre presentes no meu cotidiano. Desde muito nova, ouvia Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão, Bezerra da Silva e Fundo de Quintal, sambas que faziam críticas incisivas à realidade social e, mais do que isso, valorizavam a cultura negra. Na infância, participei de concursos de samba e algumas vezes ganhei o primeiro lugar como *menina-sambista*. Criei uma relação com o samba pautada não só pelo prazer e divertimento do fim de semana,

mas pelo potencial agregador nas relações familiares. Foi o samba que proporcionou diversos almoços de família, encontros com os vizinhos e a casa aberta aos que passavam na rua. Essa realidade, que ocorria no quintal da minha casa, em uma favela de Belo Horizonte, é realidade comum de muitas famílias negras, como ocorria na casa da Tia Ciata. Pode até faltar bens materiais, mas tendo o bom samba seria possível seguir enfrentando as desigualdades da vida, até porque os sambas que aprendi em casa falavam da própria realidade sócio-econômica em que estava inserida minha família, permitindo uma autopercepção importante e não um processo de alienação no entretenimento. Assim, quero dizer que minha reflexão sobre a *Globeleza* começa a partir do momento em que eu, ainda adolescente, não compreendia porque as moças que dançavam precisavam estar nuas. Com o passar dos anos, e maturando as questões sobre sexualização de nossos corpos negros, decidi analisar as consequências da *Mulata Globeleza* para as mulheres que, assim como elas, são negras, gostam de samba, mas não desejam colocar seus corpos nus no alvo das câmeras, diante da espetacularização.

Ao assistir *Vem pra Ser Infeliz..!* decidi incluí-la nesta pesquisa, já que a performance se encaixa perfeitamente na análise crítica que realizo sobre a ressignificação do corpo negro feminino. O que primeiro chamou-me a atenção foi o nome da performance que, ao invés de reafirmar o trecho da música que ressalta a felicidade, se contrapõe com o termo infeliz e incita a reflexão do público sobre sexualização, corpo e infelicidade.

A performance que dura 30 minutos consiste unicamente numa ação: sambar. Tal qual a *Globeleza*, Priscila se coloca nua, tem seu corpo pintado e desenhado com várias cores e um penacho na cabeça, mas a novidade que traz são as diferentes palavras escritas do pescoço aos pés e uma máscara de flandres que é utilizada no rosto. Assim, Priscila inicia sua performance ao som do toque de uma bateria de escola de samba e seu corpo dança ininterruptamente.

Diferente da felicidade que percebemos no sorriso da *Mulata Globeleza*, Priscila samba sem demonstrar qualquer expressão de alegria, até porque a máscara de flandres que é utilizada não lhe permite fazer muitas expressões faciais. Esse tipo de máscara foi utilizado durante o período colonial e consistia em material laminado estanhado com ferro e aço, contendo apenas três orifícios para olhos e nariz, e, na parte de trás da cabeça, possuía um cadeado para garantir o aprisionamento do negro escravizado. A parte da boca é toda tapada, impedindo não só a fala, mas também a ingestão de alimentos e bebidas, um tipo de instrumento de tortura bastante grotesco, que simbolizou subjetiva e concretamente

a violência brutal sofrida pelo povo negro escravizado. A respeito desse instrumento Machado de Assis, em *Pai Contra Mãe*, elucida:

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede. (ASSIS, 2003, p. 359)

Se em *Bombril* Priscila propõe o silenciamento como forma de opressão à mulher negra, em *Vem pra Ser Infeliz..!*, teremos não só o silêncio subjetivo, mas a máscara como objeto real de tortura. Ao utilizar a flandres, a performer vivencia corporalmente o estado real de privação de liberdade que a máscara submete. Diferente também de uma cena bastante silenciosa como é *Bombril*, em *Vem pra Ser Infeliz..!*, percebemos o barulho ensurdecedor do som da bateria da escola de samba, que vai gerando um caos sonoro. Aqui podemos perceber que, ao se colocar o desafio de viver na pele as sensações de um objeto de tortura, Priscila coloca seu corpo em risco ao utilizar a máscara que não permite sua fala e até mesmo limita sua respiração. Embora a máscara não seja de fato um instrumento utilizado na escravidão, o material foi feito de couro, latão e ferro e se aproxima bastante da originalidade da flandres.

Figura 20 - *Vem pra Ser Infeliz..!* 1



Foto: SESC, 2017

Fugindo de qualquer narrativa textual, Priscila se coloca no limite da linguagem e potencializa sua ação com a repetição de sambar. Ela não representa a Globeleza, não é

uma personagem que interpreta uma escravizada, mas sim uma performer negra que vivencia a realidade e possibilita ao público se aproximar da sensação angustiante da falta de ar e da tortura facial pelo peso da máscara. Assim, sua performance se delinea tomando lugar do real e escapando da representação. Sobre performances que passam por esse processo, Féral explica:

A performance toma lugar do real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador. Essa desconstrução passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. (apud, LEONARDELI, 2011, p. 12)

É exatamente esse jogo que ocorre na performance, com o rosto praticamente coberto, ela se relaciona com o público por meio do olhar que traz o peso da violência e do incômodo gerado pela flandres, seu corpo imprime movimentação pela dança, mas, ao mesmo tempo, sua face mostra a coerção deste corpo; ao espectador é possibilitado verificar a infelicidade do corpo negro que vivenciou abusos no período da escravidão. Mas não só isto, a máscara, que foi um elemento concreto no passado, torna-se na performance um elemento estético e simbólico, que impede a fala da mulher negra e reforça a contínua colonização dos corpos negros femininos quando expostos exclusivamente para serem sexualizados.

As *Mulatas Sargentellis* e *Globelezas* tiveram espaço midiático unicamente para sexualização de seus corpos, mesmo as que tiveram mais fama não ocuparam espaço no sentido de serem valorizadas profissionalmente, como pessoas que, além de um corpo bonito, podem ter conhecimento e poder no sentido político-intelectual, ou seja, assim como disse Lélia González, a alienação que gira em torno do jogo de *mulatas* corrobora com a desvalorização não só da cultura negra, mas, sobretudo, das mulheres negras que permanecem tendo seus corpos relacionados unicamente ao sexo. E mais, corrobora com o lucro de todo um sistema que está por trás do samba e da empresa de televisão que insiste em mostrar um Brasil racialmente harmônico. A respeito disso Gonzalez ressalta:

Esse tipo de exploração sexual da mulher negra (das *mulatas*) articula-se a todo um processo de distorção, folclorização e comercialização da cultura negra brasileira. Que se pense no processo de apropriação das escolas de samba por parte da indústria turística, por exemplo, e no quanto isto, além do lucro, significa em imagem internacional favorável para a “democracia racial brasileira”. (GONZALEZ, 1979, p 16)

Vem pra Ser Infeliz..!, assim como *Bombril* e *Lótus*, propõe a resignificação do corpo negro feminino, à medida que o nu que é posto em cena toma conotação diferente do

que é visto na telinha da Globo ou nos shows das casas noturnas, que outrora foram liderados por Sargentelli. O corpo nu de Priscila e sua expressão facial provocam o público a pensar outros significados para a performance da *mulata*, que é mundialmente conhecida e demarcada anualmente nos carnavais. O som da bateria remete rapidamente ao universo carnavalesco tão familiar para brasileiros, logo a memória retoma experiências relacionadas à festa, entretanto, a expressão no rosto de Priscila conduz a outro imaginário. Se antes fora tão comum ouvir o ritmo e visualizar *mulatas* bailando e expressando alegria, ao enxergar Priscila infeliz e torturada, o choque é imediato.

É necessário, então, refletir sobre o que origina a tortura que é trazida nos olhos de Priscila. É nítido que, ao escolher a máscara, a performer quer fazer referência ao período de escravidão, mas podemos nos perguntar também sobre as diversas máscaras e colonizadores existentes na atualidade. Como já mencionamos, é sabido que o poder midiático da televisão atua de maneira a classificar o corpo negro feminino somente pelo viés sexual, mas saltando para a realidade fora das telas, detectamos que a mulher negra que é sexualizada pela tv recebe os mesmos olhares e caracterizações em seu cotidiano, até porque uma das funções da mídia é fazer com que as pessoas reproduzam seus discursos.

Assim como em *Bombril*, em que Priscila faz o espectador se ver no centro da roda, em *Vem pra Ser Infeliz..!*, a performer incita este a pensar o quanto de resquício colonizatório está impresso em seu olhar. Por que as pessoas se chocam ao ver Priscila sambando sem sorrir e usando a máscara, mas pouco se chocam com a aparição da Globeleza sexualizada durante anos na telinha? Quem sexualiza o corpo da mulher negra e fetichiza esta como *mulata*? *Vem pra Ser Infeliz..!* traz uma crítica à televisão e ao sistema da branquitude implícita no carnaval, mas não somente, a performance convida o público a repensar seu próprio olhar sobre o corpo negro nu, que é banalizado não só pela mídia televisiva.

Não apenas o seu corpo nu e sua expressão facial possibilitam novas reflexões, mas, sobretudo as palavras que são pintadas em seu corpo, cada uma delas exprime a significação histórica que foi imposta sobre esse corpo. As palavras foram escolhidas por Priscila e por mulheres negras que responderam a uma pesquisa feita em seu próprio facebook, no qual Priscila perguntou: *Quais palavras você, mulher negra, já ouviu que sexualiza seu corpo feminino negro?* Entre várias palavras que foram ditas a performer escolheu as que remetiam ao carnaval, segundo ela diz:

Eu tomei a performance da Globeleza como referência principal, mas queria que estivesse expresso no meu corpo a problemática desta visão sexualizada desse

corpo feminino negro. Para isso eu peguei palavras que já havia ouvido para se referirem ao corpo feminino negro e também perguntei em uma postagem no meu facebook: O que vocês, mulheres negras, já ouviram a respeito de seus corpos femininos negros? Entre muitas palavras que foram ditas colhi aquelas que tinham a ver com carnaval que foram: “exportação”, “exótica”, “Sargentelli”, “violão”, “cor de jambo”, “da cor do pecado”, “tanajura”, e as coloquei junto com a palavra “Mulata”, que é muito difundida no Brasil e algumas pessoas até usam como “elogio”, mas que na verdade tem em seu fundamento uma ofensa a pessoas mestiças e negras. (REZENDE, 2016)

Podemos notar que as respostas descritas acima são bastante semelhantes às palavras ditas pelas mulheres da plateia de *Lótus*, em ambas as performances, as mulheres tiveram função fundamental ao compartilharem suas falas, evidenciar isto é a potencialidade desses dois trabalhos. O estereótipo que se faz sobre o corpo negro feminino estrutura a imagem da mulher negra e coloca seu corpo como inadequado ao padrão vigente na sociedade. Não sou eu ou apenas Priscila que recebemos adjetivações hipersexualizadas, as performances não partem apenas de um contexto de memória pessoal, com a participação das mulheres, percebemos o quanto é recorrente a desconfiguração de seus corpos, que são assolados pelos sentidos e desdobramentos do processo colonizatório. Justamente por isso é que são necessárias performances que produzem ressignificação, pois o corpo é um canal de comunicação por onde expressamos as produções de sentido e significados presentes em nossas vivências, são *corpo-memória*⁸¹ que desejam romper com os estigmas e produzir nova configuração

4.2.5. Samba e Felicidade

*Quem não gosta de samba
Bom sujeito não é
É ruim da cabeça
ou doente do pé
(Dorival Caymmi)*

O samba é patrimônio imaterial da cultura brasileira e é um dos maiores legados da cultura negro africana. Embora seja bastante comum na vivência de famílias negras, é preciso considerar que nem todo preto é sambista. Diferente da minha relação com o samba, Priscila conta que nunca aprendeu a sambar ou ouvir esse ritmo, somente o fez para a composição de sua performance. Oriunda de uma família cristã, evangélica e tradicional, Priscila desde infância foi orientada a não ouvir esse tipo de música e a não assistir programas como os de carnaval, pelo fato do nu que a Globeleza trazia à cena.

Para construir *Vem Pra Ser Infeliz..!*, Priscila precisou receber aulas de samba com uma passista e se dedicar intensamente. Quando assisti sua performance, notei que havia

⁸¹ Termo utilizado por Mara Lúcia Leal para falar da relação do corpo com a memória. *Livro Memória e(m) Performance: material autobiográfico na composição da cena*, 1. ed. Uberlândia: EDUFU, 2014. v. 1. 282p.

alguma diferença no seu sambar, não que ela não tenha aprendido a dança, mas nota-se que sua prática é diferente do que geralmente vemos quando um corpo negro está sambando. Isto me chamou atenção pelo fato de que sua dança se tornou mais orgânica do que coreografada. Mesmo que o objetivo de Priscila seja performar o samba, seu corpo não traz essa memória pela ausência de contato com o ritmo e por ter feito apenas uma hora/aula com a assistente. A prática da dança acontece mais por seus ensaios como performer do que pela experiência.

Inicialmente, a performance causa duas surpresas, primeiro, ao começar o som estridente da bateria, nos traz à memória o cenário carnavalesco, no qual facilmente imaginamos corpos bailando numa velocidade constante, que é o comum do samba de carnaval; segundo, quando ela começa a dançar, nota-se claramente que não é um corpo que tem certo rigor ao dançar o samba. Entre a falta de vivência com a dança e o que absorveu no curto tempo de aula, Priscila desenvolve sua performance a partir da organicidade do seu corpo que transita ora por movimentos mais comuns do samba, como o rebolado, ora fazendo movimentos totalmente fluidos sem qualquer coreografia. Seu corpo se coloca à cena sem fazer uso da representação, nota-se que não é um corpo codificado pelo comportamento cotidiano, é um *corpo-subjétil*⁸², que perpassa pela projeção lançando um movimento natural, que produz a criação e recriação de sua ação física. Sobre *corpo-subjétil*, Ferracini diz:

Podemos olhar o Corpo-Subjétil como uma multiplicidade, um espaço de conexões e reconexões infinitas sem qualquer centro ou estrutura, como um *continunn* de recriação que pode ser quebrado, retomando em outro ponto reconstruído, mantendo-se numa auto-produção. (FERRACINI, 2007, p.7)

A sua movimentação ocorre num *continunn*, vai sendo gerada a partir do ato da repetição seguindo um fluxo que é não ligeiro, como se vê nas assistentes e globelezas no carnaval, mas que é crescente e autônomo. Essa repetição estabelecida é utilizada até o esgarçamento físico que faz gerar novas realizações corporais, as quais não estão presas a

⁸² Sobre este termo Renato Ferracini explica em “O corpo-subjétil e as micropercepções – um espaço-tempo elementar”: corpo-subjétil: corpo-em-arte, corpo integrado e vetorial em relação ao corpo com comportamento cotidiano. Nesse sentido, sugiro chamar esse corpo integrado expandido como corpo-em-arte, esse corpo inserido no Estado Cênico de corpo-subjétil. Explico: ao ler uma obra de Derrida, chamada *Enlouquecer o Subjétil*, essa imagem “corpo-subjétil” me surgiu de uma maneira extremamente natural. Subjétil seria, segundo Derrida, retomando uma suposta palavra inventada por Artaud, aquilo que está no espaço entre o sujeito, o subjetivo e o objeto, o objetivo. Não nem um nem outro, mas ocupa o espaço “entre”. Outra questão é que essa palavra subjétil pode, por semelhança, ser aproximada da palavra projétil, o que nos leva à imagem de projeção, para fora, um projétil que, lançado para fora, atinge o outro e, como ficará mais claro adiante, também se auto atinge. Essa aproximação pode ser realizada já que “subjétil” é uma palavra intraduzível, pois, como foi supostamente inventada por Artaud, não existe tradução possível em outras línguas.

uma estrutura de códigos coreográficos ou marcações fixas, mas que possibilitam uma transformação no corpo da performer e também na percepção de quem a assiste. Aqui a repetição funciona como caminho para a diferença do que antes fora construído.

Dessa forma, o samba de Priscila vai provocando diferentes impressões no espectador, isso é potencializado, sobretudo, pelo fato do corpo trazer uma informação contrária da expressão facial, ao mesmo tempo em que seu corpo exprime a leveza do carnaval, com a exaustão física e fluidez de movimentos, a face expressa outro tempo, ritmo e sensação. A repetição de sua face rígida que está sob tortura mostra que o corpo negro que está bailando não compartilha com a máxima “vem pra ser feliz, / eu tô que tô legal”, esse a meu ver é o ponto nevrálgico da performance de Priscila, na qual a mesma consegue alcançar a ressignificação do corpo negro feminino. O nu, o samba, a alegria carnavalesca, configuram outros sentidos.

Em suma, *Vem pra Ser Infeliz..!* provoca novas reflexões sobre a ideia de samba e felicidade, o samba tão dançado e cantado alegremente no carnaval tem outra conotação na performance, a crítica não se trata de definir o samba como um ritmo que traz a alienação ou infelicidade, mas sim da apropriação que é feita sobre o mesmo, melhor dizendo, sobre um patrimônio imaterial pertencente à cultura negra afrodiáspórica, que é utilizado para comercialização, tanto por empresas como a Rede Globo de Televisão, quanto pela branquitude e espetacularização de uma festa popular como é o carnaval.

Quando não comercializada, a dança foi rechaçada pela intolerância religiosa vigente no Brasil, não podemos deixar de considerar que o não contato de Priscila com o ritmo também está relacionado ao fato de pertencer a uma família protestante. Dançar e cantar samba é mais do que lazer ou arte, é historicamente um ritual coletivo, em que a população negra encontrou vazão para resistência diante da marginalidade a que foi sucumbida. O samba é um grito das populações negras que foram periferizadas. A dança que foi criada reunindo homens e mulheres negras passa por uma espoliação da elite branca brasileira, especialmente da elite carioca, contribuindo para o surgimento de uma indústria cultural na qual os valores inerentes à dança perdem força em detrimento do lucro e da construção de uma imagem que pauta o Brasil como um país colorido, alegre, festivo, miscigenado e, portanto, harmonioso, sem tensões étnico-raciais.

A *Mulata Globeleza* é significação de um corpo embranquecido, pois a negrura real não pode ser exibida, já que “o negro, no entanto, é aquele que traz a marca do ‘corpo negro’, que expressa, escatologicamente, o repertório do execrável que a cultura afasta pela

negativização” (NOGUEIRA, 1999, p.42). A Globeleza é um corpo transfigurado na estética e valores brancos hegemônicos, é a simbologia de um país “que tá no ar” e “tá globeleza”, ou seja, está tudo muito bom e legal. Já *Vem pra Ser Infeliz..!* é a ressignificação do corpo negro feminino, um corpo reconfigurado que, embora carregue as cicatrizes da colonização, não é docilizado nem é mercadoria, é um corpo performático que nos leva a pensar sobre a destituição de sua dignidade e condição humana.

Figura 21 - *Vem pra Ser Infeliz..!* 2

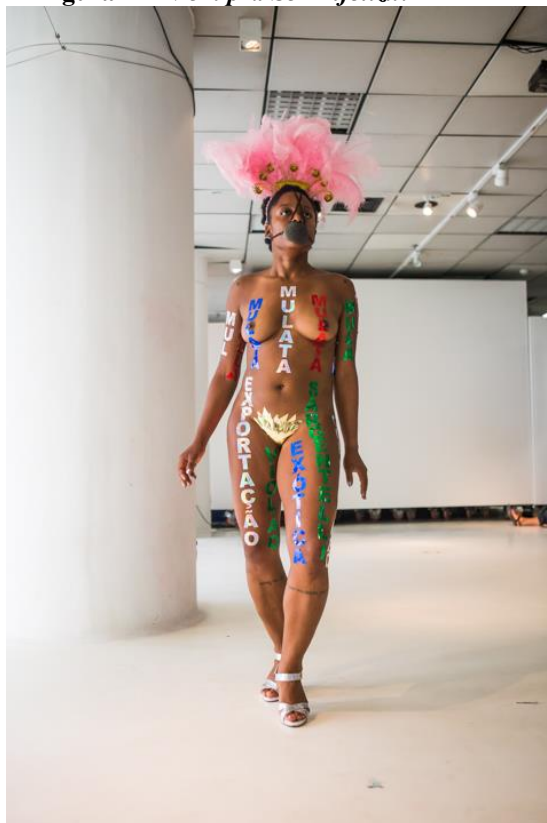


Foto Guto Muniz, 2017

Por fim, procurei aqui realizar a análise da performance *Vem pra Ser Infeliz..!* fazendo um paralelo com a performance da *Mulata Globeleza* e suas reverberações a partir da mídia embranquecida. Embora eu tenha enfatizado que esta performance contribui para sexualização do corpo negro feminino, ressalto que ocupar o lugar/cargo de globeleza é direito de escolha de cada mulher negra que o faz e que não creio que as mulheres que se colocam para são necessariamente mulheres alienadas pela lógica da branquitude, muitas ocupam esse cargo como estratégia de alcance de seus objetivos e desejos. Numa sociedade na qual a cor da pele faz o sujeito negro ser invisibilizado, distanciado do conceito de beleza, e, no caso das mulheres negras, reprimidas em suas corporeidades, o mínimo que esta pode ter é a liberdade sobre seus corpos.

O que, porém, quis trazer na análise é o quão expostas essas mulheres se tornam a partir de certas negociações, já que nesse caso o corpo torna-se produto. Nayara Justino, ao sofrer discriminação racial pelas redes sociais, não obteve respaldo da emissora já citada, pelo contrário, a modelo foi dispensada de sua função que, teoricamente, deveria se cumprir por no mínimo um ano. Depois de enfrentar ataques racistas que lhe rebaixaram e a compararam a uma macaca, a modelo precisou mais uma vez fazer o papel de mulher negra forte, para seguir de cabeça erguida, após ter seu sonho interrompido. Sonho este que pode não só passar pela subjetividade, mas pela realidade econômica e financeira, afinal, ela foi dispensada de um contrato de trabalho.

Numa sociedade na qual as meninas negras são preteridas pelos colegas de sala de aula desde sua infância, na qual sua pele preta é alvo de deboches e motivo para um histórico de depressão e baixa autoestima, é preciso pensar que, mesmo com toda liberdade que as mulheres negras devem ter sobre seus corpos, essa liberdade pode custar um preço alto à sua dignidade enquanto pessoa e lhe atingir na dimensão da raça, mas também de gênero. Ora, pensemos que, no caso das sargentellis, as mulheres eram coordenadas por um homem que se autointitulou “mulatólogo”, fazendo o papel de líder e curador das *mulatas* gostosas; seu corpo em nenhum momento foi exibido, a imagem construída em torno dele é a de um homem que muito entendia de *mulatas* e muita solidariedade tinha para com elas.

O Brasil desde sua origem passa pelos malabares do racismo com a hegemonia do pensamento branco eurocêntrico, a ideia da miscigenação como estratégia de invisibilizar o negro e utilizar sua cultura como algo iminentemente nacional ou brasileiro, teve êxito! Não só a mídia mantém o padrão embranquecido como via de regra, a História da arte no Brasil também sustenta um ideal de modelo do que é bom, profissional e competente.

Performances negras como *Lótus*, *Bombрил* e *Vem pra Ser Infeliz..!* ainda são pouco valorizadas na cena brasileira e, embora encontrem dificuldade de acessar espaços artísticos privilegiados, vêm, aos poucos, conseguindo perfurar as barreiras impostas pelo racismo e se deflagrando no cenário artístico.

São performances tecidas para usar seu espaço de fala como negra e mulher, performances que desacomodam o espectador e o convidam a retirar suas camadas machistas e racistas, são a ressignificação do corpo negro feminino porque prezam pelo respeito e liberdade às suas corporeidades negras como o próprio agir no mundo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar a ressignificação do corpo negro feminino foi uma tarefa necessária, árdua e desafiadora, com consequências sobre a minha própria subjetividade e trajetória artística-intelectual. Necessária pelo fato de trazer à tona três trabalhos de grande potência artística, que precisam se tornar melhor conhecidos e contextualizados, além de merecerem uma análise aprofundada; árdua e desafiadora porque neste processo de mestrado precisei não apenas fazer a análise da ressignificação dos corpos, mas também me ressignificar enquanto pessoa negra produzindo uma reflexão intelectual, em um ambiente acadêmico racista, que tal qual outros setores estruturantes da conjuntura da sociedade corroboram para reafirmar e limitar o lugar social da mulher negra no ato de servir. Por isso, por muitos anos, não consegui realizar essa ação com a força merecida e desejada; assim, é relevante compartilhar este fato na conclusão, pois o corpo negro que se tornou tema de estudo na dissertação precisou também ser ressignificado em outras dimensões; o corpo, o intelecto, o corpo negro pensante e crítico.

Ao realizar a análise das três obras artísticas, executei uma ação que, embora situada na esfera acadêmica, vai muito além dela. Sou uma mulher negra pesquisando outras mulheres negras, dando lugar às suas criações e subjetividades, ao direito de serem vistas enquanto autoras, sujeitas crítica-criadoras e artistas em potencial. Falar de Priscila Rezende é também falar de mim, da minha trajetória e marcas subjetivas, escrever sobre *Bombril* e *Vem pra Ser Infeliz..!* é também falar de *Lótus*. Ainda que com as especificidades, essas três performances estão intrinsecamente relacionadas, bem como as performances destacadas no primeiro capítulo. As performances das mulheres negras contemporâneas ainda encontram desafios semelhantes aos que foram vivenciados por Plácida dos Santos e Ascendina Santos. O corpo negro feminino ainda é cultural e socialmente sexualizado, ridicularizado conforme se acentua a melanina na pele, ou seja, os resquícios do processo de colonização ainda ressoam em mulheres negras. Nós continuamos na base da pirâmide social. A mídia e a indústria cultural ainda reproduzem clichês e estereótipos em que a mulher negra é figurada de forma subalterna.

Embora as mulheres negras permaneçam sendo vistas como disponíveis para servir desde a cama à cozinha, o caminho que temos trilhado deflagra em ações e criações que nos priorizam enquanto sujeitas de nossas próprias histórias, e isto vem sendo feito à medida que nos reunimos para fortalecer nossa subjetividade e competência artística, como ocorre nos Encontros e Fóruns citados no capítulo I.

Tanto *Lótus* quanto as performances de Priscila mostram uma mulher negra que rompe a qualquer custo com o silêncio imposto historicamente. Silêncio este que foi vivenciado por nossas mães e avós e que se estilhaça agora pela urgência de fala que temos. Somos mulheres que desejamos falar no palco, na academia, na rua, na televisão, na vida, nas relações de afeto. O lugar de fala da mulher negra, seja onde for, precisa acontecer sem qualquer possibilidade de negociar concessão.

É perceptível nas performances que as mulheres elaboram ações políticas de reconexão consigo mesmas e de reconstrução de identidade, são atitudes ancoradas dentro da discussão do empoderamento feminista negro, que pauta novos conceitos e necessidades existentes para os corpos negros femininos. Assim, as mulheres se apropriam e elaboram o corpo como território político e poético; um corpo que pulsa e precisa ter espaço para suas reverberações.

Em *Lótus*, o corpo que performa e representa é um corpo reconfigurado que dança e porta suas emoções e sensibilidades. Para romper com o lugar estático e subalterno designado à mulher negra, estabeleço a resignificação permitindo-me ser sujeita das ações e tomando o corpo como signo e arte para, então, reelaborar novas poéticas corpóreas. *Lótus* dispõe de um corpo que não mais é o corpo do “outro”, sexualizado e subestimado, mas um corpo protagonista que narra a subjetividade própria da mulher negra dentro da sociedade brasileira. O espetáculo revela ao público uma “nova mulher”, aquela que consegue transformar as situações de dores e desarticular o silêncio que foi introjetado.

Seja como *Água* ou como *Vento*, metáforas utilizadas a partir dos mitos de Oxum e Iansã, *Lótus* mostra ao público a força dos elementos e a simbologia da mulher negra metamorfoseada, uma mulher que se derrama e se transforma diante aos obstáculos (os estigmas). O meu corpo, grande, negro, gordo, fora dos moldes cênicos que o palco costuma exibir, passa a ser um grande portal de transfigurações no qual a dança acontece a partir da sua própria força libertadora e descondicionante. Dessa forma, o espetáculo evidencia um novo lugar à mulher negra, lugar este que é estabelecido a partir da sua autogestão corpórea, da quebra do imaginário tradicional, que espera ver uma mulher servindo. Em *Lótus*, a resignificação se dimensiona, sobretudo, pela participação das outras mulheres da plateia, formando assim um grande coro de corpo-vozes-memórias libertas.

Trilhando esse mesmo caminho, *Bombril* e *Vem pra Ser Infeliz..!* provocam no público um silêncio barulhento, as performances que não têm texto falado suscitam um

enorme roteiro de perguntas, dúvidas, afirmações e observações que pairam no ar. As mãos que areiam os cabelos de Priscila Rezende e os olhos que enxergam seu corpo sambando são ninguém mais do que a própria sociedade com suas escórias colonizadoras e sua branquitude desnovelada.

Ao trabalhar com sua própria crespitude e corpo negro como elemento que conduz as ações, constatamos sua ressignificação, especialmente pelo uso da repetição. Esta se tece de maneira a incitar o público à reflexão do histórico de exploração que esse corpo está submetido. Quanto mais se repete, mais se volta ao passado da escravidão, um passado que é atualizado pelo olhar que se mantém colonizado e, ao mesmo tempo, um passado que “se desfaz” pela força da ação que o reconfigura. O corpo ganha outro sentido e significado.

Em *Bombril*, ao se levantar do chão, a performer sai da posição ao qual o corpo estava subjugado e, ao encerrar a ação de arear, o black power é referenciado. De cabeça erguida, coluna ereta e cabelo para o alto, Priscila traz a simbologia da coroa e turbantes tão utilizados pelas rainhas africanas. Também aqui um novo lugar é instaurado para a mulher negra.

Da mesma maneira ocorre com o corpo que samba cheio de infelicidade e desejo de romper com as amarras postas secularmente. A alegria e euforia carnavalescas perdem todo o sentido quando elaboradas por uma dança que conduz o corpo a um estado de privação. O corpo que baila deixa de ser leve e não compactua com o falso ideal de harmonia e felicidade. Em *Vem pra Ser Infeliz..!*, o corpo é um portal de ações oriundo de uma memória individual e coletiva, as partituras são corporificadas e processadas em imagens, sentidos e expressividades. Corpo e cabelo rompem com o lugar comum dado à mulher negra e tornam-se elemento estético/poético, a crespitude e corporeidade preta são concebidas como cerne de significação e ressignificação, e passam a ser o lugar da produção do sentido no processo da performance.

Seja no teatro performativo e representação presente em *Lótus*, ou na performatividade de Priscila Rezende, percebemos que a ressignificação se concebe especialmente por meio da literalidade de ações. Em *Lótus*, ocorre ora pela performance, ora pela representação, que consiste nas micro ações físicas, pequenas partituras que são desencadeadas pela organicidade do corpo. Essa organicidade é alcançada por meio da repetição exaustiva da dramaturgia corporal, do texto falado e da musicalidade que se apresenta à cena, reunindo assim a potente teia de elementos que constituem a performance

negra afrodiáspórica, isto é, *o batucar, cantar, dançar*⁸³. Além disso, nota-se na representação uma elaboração de ações físicas, por meio do corpo-memória, daquilo que trago enquanto vivência e que é acionado também pela participação do público, ao partilharem as significações sobre o que se vê em uma mulher negra. Já em *Bombril e Vem pra Ser Infeliz...!*, as ações se resumem na performatividade sem representações. Aqui a literalidade ocorre por meio de um único gesto que se transforma à medida que se repete e se dimensiona. Arear e sambar são ações que, ao serem criadas e repetidas, ganham novo tamanho conforme o aumento de sua potência. Logo, essas ações/gestos chegam a um esgarçamento físico que faz gerar novas sensações na performer e no espectador, pois a literalidade coloca em jogo os elementos reais da performance, isto é, o cabelo que é areado e o corpo que samba.

Concluo que *Lótus, Bombril e Vem pra ser Infeliz...!* são performances que ressignificam o corpo negro feminino, à medida que evidenciam na cena um corpo não estigmatizado. Ao sistematizar cênica e performaticamente a memória afetiva corporal e seus efeitos enclausurantes, as performers fazem com que cabelo e corpo se tornem fundamento e elemento artístico potencializador. Ao trabalharem artisticamente com o que trazem em suas vivências, os corpos deixam de ser corpos e tornam-se corpas⁸⁴, de sujeito passam a ser sujeitas com suas corpas reelaboradas por vivências e feminilidades que são singulares à experiência feminina. Assim, evidenciam outro lugar negro feminino, nova condição de mulher negra recriada por meio de suas corpas-vivências. As corpas/cabelos são postos como belos, potentes, protagonistas da cena, são elementos políticos e identitários; são corpas que se enxergam, se permitem e desejam ser negras na plenitude de suas neग्रuras.

Apesar das artistas negras contemporâneas ainda vivenciarem situações de opressão sobre suas corpas, observo que, à medida que ocorre a ressignificação da corpa da mulher negra, é possível gerar novos olhares e encarar os efeitos reais do pensamento e das práticas coloniais que perpassam, moldam e determinam a vida social e cultural brasileira. A comunhão dessas mulheres em Fóruns, Encontros e Mostras artísticas confere-lhes a irmandade necessária para construção de um novo debate dentro do cenário artístico nacional. Um debate que se atravessa em dois pontos fundamentais: pela busca de espaço,

⁸³ Ver nota 37.

⁸⁴ Corpas é o nome dado ao Encontro de Performances de Mulheres Negras ocorrido no Rio de Janeiro em 21 e 22 de julho de 2018. A Mestra em Literaturas Africanas, Simone Ricco, é autora do poema-manifesto que foi lançado no Encontro: “Manifesta Corpas”. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=ayAz56lIPal&t=46s>

reconhecimento e credibilização da arte negra feminina; e pela crítica aos signos normativos e normalizadores, ainda ancorados nos valores estéticos e artísticos branco e hetero-patriarcal.

**APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA REALIZADA COM
PRISCILA REZENDE EM 10 DE ABRIL DE 2018**

1) FALE QUEM É PRISCILA REZENDE, CONSIDERANDO SEU PERCURSO DE VIDA ARTÍSTICA, SOCIAL, AFETIVA, FAMILIAR E POLÍTICA.

Priscila Rezende é uma mulher, negra, latina-americana, brasileira, que como várias outras mulheres negras no Brasil veio de família sem posses, cristã, e que cresceu com limitações já conhecidas por qualquer negro e não afortunado no Brasil. Quem nasce sem herança e com a pele escura tem em comum a dificuldade e a necessidade de ser duas vezes melhor. Como mulher enfrente o machismo, agressões verbais e físicas, humilhações. Como mulher negra vivi o racismo, mesmo quando não sabia nem que nome tinha aquilo que eu vivia. Hoje me vejo como uma mulher que tem na tentativa de ser ativa nas questões sociais e feministas não por mera vontade de fazer parte, colaborar, mas por necessidade de sobrevivência.

2) PORQUE VOCÊ ESCOLHEU FAZER UMA PERFORMANCE SOBRE CABELO? QUAL SUA RELAÇÃO COM SEU CABELO CRESPO AO LONGO DE SUA VIDA?

Bem, quando criança minha mãe alisava meus cabelos, mas sempre ouvi aqueles apelidinhos do tipo “cabelo duro”, “cabelo ruim”, e uma ex-aluna minha já chegou ao cúmulo de solicitar “um pouco do meu cabelo para varrer” a casa dela. Quando criança não ouvia tantas ofensas porque sempre fui muito introspectiva, geralmente não demonstrava quando algo me ofendia, mas sofria com a tortura que são os tratamentos químicos, com a percepção de que embora alisasse, meu cabelo nunca ficava como via nas propagandas, nos filmes de princesas e outras meninas da minha idade.

Eu cheguei a deixar de alisar os cabelos com 12 anos. Na época eu e minha irmã fazíamos natação, e como era muito difícil ficar cuidando dos cabelos alisados todo dia, minha mãe os cortou curtinhos. Estava relaxado, dava uns cachinhos, mas não escovava nem colocava rolinho. Quando saímos da natação ela voltou a alisar, mas eu não quis. Me recusei e disse que ia ficar do jeito que tava. Francamente, naquela época nem sei o porque de ter feito isso, não era nem identificação. Simplesmente decidi que ia ficar como tava, crespo mesmo, acho que foi o início de uma experimentação, a possibilidade de ser diferente, já que havia anos que alisava o cabelo. Depois de uns 6 meses só com o crespo e já formando um “black”, minha mãe praticamente me forçou a alisar de novo,rs. Não discuti, afinal, eu só tinha 12 anos, e naquela época não tinha tanta personalidade e autonomia... Voltei a alisar os cabelos, mas aquela rotina de ter que colocar rolinhos, ficar esquentando a cabeça debaixo do secador todo fim de semana, ter que arrumar os cabelos todos os dias para dormir me cansava, e até mesmo irritava. Gradativamente fui observando outras moças negras com cabelos trançados e comecei a pensar na possibilidade de trançar também. Fiquei digerindo esta idéia por muito tempo, acho que quase um ano, porque todo mundo que eu falava sobre me dizia que trançar quebrava muito o cabelo. Um dia passei por um episódio constrangedor, onde eu fiquei horas andando no centro de BH, numa época bem chuvosa na cidade, com meu cabelo solto. Nem havia molhado, mas sabe como cabelo relaxado tem medo de umidade né? Quando me olhei no espelho e vi o estrago que estava o meu cabelo, me senti um lixo. Na hora me questioneei o sentido de relaxar o cabelo. Não era prático, não era econômico, e muito menos me fazia sentir mais bonita e confiante, muito pelo contrário, eu nunca me sentia bem e bonita com aquele cabelo. Foi então que tomei a decisão de arriscar e trançar. A partir daí comecei a trançar direto.

Quando eu percebia que havia crescido eu tirava e trançava logo no dia seguinte. O cabelo foi crescendo, saindo o relaxado e ficando o crespo. Eu cheguei a relaxar mais duas vezes, em momentos em que não dispunha de verba para trançar, porque como minha mãe sabe relaxar, era de graça pra mim, e então nesse caso ficava mais barato que trançar, mas geralmente eu não ficava nem 6 meses com o cabelo relaxado e trançava de novo. Essas duas últimas vezes, a uns 10 anos atrás, foram o bastante pra eu perceber que definitivamente, alisamento não me satisfazia. Passei a só trançar, mas ainda sim não conhecia meu cabelo, pois tirava um dia e trançava no outro, por imaginar que meu cabelo não estaria legal mesmo. Não estava muito mais por causa da falta de hidratação, não por ser crespo. Fiquei vários anos trançando direto para deixar crescer, mas naquela época queria fazer permanente, queria cabelo cacheado. Fui num salão afro e tentei “amaciar” para “soltar os cachos” e ficar mais fácil de pentear, mas a funcionária do salão alisou meu cabelo. Ficou um lixo e voltei a trançar de novo. Isso já era mais ou menos 2009. Fui trançando durante muito tempo pra conseguir tirar a química de novo. Pouco depois disso foi quando eu criei a performance.

A performance trata do cabelo, de como nossa imagem é desprezada pela sociedade através das palavras pejorativas e preterimento em diversos espaços, mas vai além também. Já havia alguns anos que eu vinha observando onde eu vi pessoas negras ocupando espaços e em quais posições eu as via no meu dia a dia e espaços de convívio. Passei a observar que não me via na TV, em telenovelas, revistas, jornais, propagandas, passarelas de moda... Mas em contraposição, as mulheres e pessoas negras eram maioria nos cargos de limpeza ou considerados subalternos em praticamente todos os lugares que observei. Quando criei a performance já estava no terceiro ano da faculdade, e naquele ambiente isso era também um fato. Não tive um único professora ou professora negra durante todo o curso, mas praticamente todas as pessoas que faziam a limpeza na faculdade eram negras. Com o tempo eu passei a me identificar muito mais com elas do que com meus colegas de classe, professores e outras pessoas vistas como “em boa posição”. Por isso eu escolhi utilizar na performance uma roupa que remete às roupas utilizadas por mulheres escravizadas no período colonial. O trabalho não fala somente do desprezo à estética negra, mas principalmente como esse desprezo provoca a inserção e manutenção do indivíduo negro em posições subalternas. Em posições consideradas de prestígio e onde “boa aparência” é exigida, geralmente pessoas negras não as ocupam.

3) ENQUANTO PERFORMER VOCÊ UTILIZA ALGUMA PREPARAÇÃO CORPORAL ANTES DE INICIAR O TRABALHO EM BOMBRIL? QUAL?

Não tenho nenhum tipo de exercício específico. Tento sempre antes de iniciar o trabalho fazer um alongamento das pernas e tronco, pois sei que ficarei bastante tempo no chão e em posições desconfortáveis. Na verdade tenho falhado nisso. Sei que na verdade eu deveria fazer um alongamento e exercícios melhores... Sempre antes de adentrar o espaço de performance tento me concentrar ficando parada por um tempo, respirando fundo e tentando trazer todo o foco corporal, emocional e mental para a ação que vou realizar em seguida.

4) PORQUE VOCÊ ESCOLHEU SER ARTISTA? QUEM SÃO SUAS REFERÊNCIAS?

Olha, acho que não posso dizer que foi exatamente uma escolha. Acho que foi mais a falta da escolha. Em um determinado momento eu percebi que estava dando murro em ponta de faca e perdendo tempo tentando outras coisas pois tinha receio de estudar arte, pois “não dá dinheiro”.

Belas Artes era uma das minhas opções assim que formei no Ensino Médio. Eu gostava muito de desenhar quando criança, e na adolescência fui me interessando mais pela fotografia. Quando formei no Ensino Médio tentei Belas Artes na

UFMG, e um pouco por pressão dos meus pais que esperavam que eu fizesse outra coisa, alguma coisa que “desse dinheiro”, tentei também Design Gráfico na UEMG. Eu me interessava bastante por DG também. Passava horas editando imagens no computador e afins, mas tentei não só porque gostava, mas porque imaginava que esse curso poderia me garantir um trabalho. Não passei em ambos os vestibulares. Depois perdi uns 4 anos tentando DG na UEMG, mas não passava. Aí decidi tentar Guignard e fiquei excedente. Na segunda vez consegui passar.

Atualmente minhas maiores referências são Renata Felinto e Michelle Mattiuzzi. Tem vários artistas que admiro muito, como Ayrson Heráclito, Moisés Patrício, Janaína Barros, Rosana Paulino, sendo essa última referência para qualquer artista visual negro no Brasil, pois além de ter um trabalho excelente, tem uma carreira já construída e com certeza abriu portas para minha geração. Mas me identifico muito com Renata Felinto e Michelle Mattiuzzi por suas abordagens fortes, pontuais, e no caso de Michelle Mattuzzi, até mesmo um tanto visceral do corpo da mulher negra como indivíduo que vive em um país racista na América Latina.

5) VOCÊ ACREDITA QUE “REPRESENTATIVIDADE IMPORTA”?

Acredito que boa representatividade importa! O Pelé é referência, mas não acredito que seja representatividade, por exemplo. Particularmente não acho que todo negro tenha obrigação de ser ativista, mas quando a pessoa somente ocupa espaço e não potencializa esse lugar com ao menos a consciência da importância de se estar naquele lugar, é quase como uma representatividade vã. Às vezes alguns negros até ocupam espaços para o deleite do branco e satisfação fetichista da sociedade racista. Queremos nos ver, nos reconhecermos, mas não acredito que qualquer “representatividade”, representatividade de qualquer forma, traga mesmo resultados positivos.

6) CABELO FAZ PARTE DA ESTÉTICA CORPORAL. FALE SOBRE SUA RELAÇÃO COM SEU CORPO NEGRO.

Hoje eu compreendo o quão significativo é ser mulher negra em uma sociedade pautada por melanina e ascendência étnica para determinar valorização. Quando eu não era ciente e consciente do que isso significa eu não compreendia certas situações das quais vivia, como preterimento em buscas de trabalho ou tentativas de criar laços afetivos. Hoje compreendo isto e todo o tempo me lembro que a minha existência é simbólica. Me recordo de que em qualquer lugar que eu esteja, minha presença comunica algo.

7) COMO SE DEU A CONSTRUÇÃO, MÉTODO PARA REALIZAÇÃO DE “BOMBRIL”? EXPLIQUE COM DETALHE O PROCESSO CÊNICO DESTA CRIAÇÃO ARTÍSTICA?

Olha, sinceramente não houve um método em si. Eu queria colocar na performance o sofrimento que foi e é para um indivíduo negro viver na sociedade brasileira, sendo preterido, desprezado, sendo massa de manobra e explorada. Tomei dois pontos principais para criar essa imagem, que foram a ação de realizar um gesto de trabalho, do servir, no caso do trabalho o ato de lavar utensílios domésticos (a maior parte das empregadas domésticas no Brasil são negras), e o desprezo com a imagem do indivíduo negro, e para tal decidi usar o cabelo, remetendo ao “apelido” Bombril. Como disse anteriormente, escolhi utilizar uma roupa que remetesse ao período colonial para aludir mais precisamente à essa ocupação do que chamo de “senzalas modernas”. Eu fiz uma pesquisa na internet de pinturas, imagens de telenovelas, todo o tipo de material que pudesse me dar uma ideia de qual era essa vestimenta. Pesquisei o material, fiz um desenho e pedi que uma costureira que já vendia roupas de algodão cru na

feira fizesse o figurino pra mim. Utilizei na primeira vez que fiz a performance panelas que tínhamos em casa.

8) COMO FOI SUA RELAÇÃO ENQUANTO ESTUDANTE NEGRA NA UEMG? VOCÊ FOI COTISTA? SUA PRIMEIRA APRESENTAÇÃO FOI NESTE ESPAÇO, COMO FOI A RECEPÇÃO?

Como respondi anteriormente, praticamente todo mundo na faculdade era branco. Quando entrei lembro de ter conhecido uma ou duas alunas negras lá que já estavam quase formando. Em praticamente todas as turmas que passei eu era a única aluna negra da turma. Não tive professores negros.

Eu não tentei o vestibular por cotas. Naquela época o sistema da UEMG me pareceu mais desfavorável que favorável. Lembro de ter lido no regulamento que quem tentava cotas concorria só às vagas das cotas, e eram 4 para alunos negros. Depois de separadas todas as cotas (racial, deficiente, indígenas) sobravam 12 vagas, e eu concluí que era melhor eu concorrer a 12 do que a 4 vagas...

Eu apresentei a performance pela primeira vez na Bienal 0, uma mostra que a UEMG e UFMG fizeram em parceria.

Então, durou 20 minutos e na hora da performance em si eu não tive retornos. Dias depois ouvi de uma branca na minha sala “ porque eu não falava sobre a Taís Araújo (ela só soube citar a Taís como referência negra), de negros que fazem sucesso”???. Eu fiquei bem chocada na hora e a pergunta me pegou de surpresa. Mas me recordo que era na hora da aula com uma professora e não rolou muito tempo e oportunidade pra discutir. Não obtive retornos naquele momento. Me recordo da cara de chocados que as pessoas faziam enquanto assistia, só isso, rs.

9) QUAIS OUTROS LUGARES E QUANTAS VEZES VOCÊ JÁ APRESENTOU “BOMBRIL”?

Nossa, muitas vezes viu.

2018

“Bombril”, Praça da Alfândega, Porto Alegre

“Bombril”, Leicester Square, Londres, Inglaterra

2017

“Bombril”, Sesc Paraty, Paraty, Brasil

“Bombril”, Sesc Tocantins, Palmas, Brasil

“Bombril”, Sesc Araraquara, Araraquara, Brasil

“Bombril”, Museu do Amanhã, Rio de Janeiro, Brasil

”Bombril”, Sesc Belenzinho, São Paulo, Brasil

2016

“Bombril”, Sesc Pompéia, São Paulo, Brasil

“Bombril”, Sesc Santana, São Paulo, Brasil

“Bombril”, Ouro Preto, Brasil

2015

“Bombril”, Vitória, Brasil

“Bombril”, Galeria Rabieh, São Paulo, Brasil

“Bombril”, Memorial Minas Gerais Vale, Minas Gerais, Brasil

2010

“Bombril”, Escola Guignard, Minas Gerais, Brasil

10) QUAIS OS MOTIVOS PARA A CRIAÇÃO DE “VEM PRA SER INFELIZ..!”

Basicamente eu queria explicitar como para nós mulheres negras essa estereotipação como “Globeleza”, “mulata gostosa passista” não é agradável, como estes estereótipos nos colocam em lugares de hiperssexualização e colaboram para alimentar a imagem da mulher negra como somente corpo, onde

não importa seu emocional, intelectual, psicológico, e nosso corpo é explorado como mero objeto para o deleite da sociedade.

11) A MÚSICA DA VINHETA DA GLOBELEZA DIZ O CONTRÁRIO: “VEM PRA SER FELIZ”. PORQUE NOMEOU “INFELIZ..!” ?

Para contrapor a música mesmo. Felicidade pra quem????

12) COMO SE DEU A CONSTRUÇÃO, MÉTODO PARA REALIZAÇÃO DE “VEM PRA SER INFELIZ..!” ? EXPLIQUE COM DETALHE O PROCESSO CÊNICO DESTA CRIAÇÃO ARTÍSTICA?

Eu tomei a performance da Globeleza como referência principal, mas queria que estivesse expresso no meu corpo a problemática desta visão sexualizada desse corpo feminino negro. Para isso eu peguei palavras que já havia ouvido para se referirem ao corpo feminino negro e também perguntei em uma postagem no meu facebook: Quais palavras você, mulher negra, já ouviu a que sexualiza seu corpo feminino negro? Entre muitas palavras que foram ditas colhi aquelas que tinham a ver com carnaval que foram: “exportação”, “exótica”, “Sargentelli”, “violão”, “cor de jambo”, “da cor do pecado”, “tanajura”, e as coloquei junto com a palavra “Mulata”, que é muito difundida no Brasil e algumas pessoas até usam como “elogio”, mas que na verdade tem em seu fundamento uma ofensa à pessoas mestiças e negras. Para repensar essa palavra escolhi por colocar no braço só a palavra “Mula”. E pensando nessa objetificação desse corpo, e que é um corpo explorado em imagem, sem o interesse em saber quem é essa mulher, uso a máscara de Flandres, que foi um objeto utilizado no período escravocrata como objeto de tortura, que impede o indivíduo de falar, comer, e dificulta até a respiração.

13) QUAL SUA OPINIÃO SOBRE A PERFORMANCE DA *MULATA GLOBELEZA* EXECUTADA POR MULHERES NEGRAS NA TV GLOBO?

Complexa. Muito complexa. A Globeleza me incomoda desde criança. Como minha família é evangélica, a Globeleza sempre foi repudiada na minha casa. Aprendi a não ver essa imagem de uma mulher nua na TV como algo positivo desde criança, mas naquele momento era muito mais uma questão moral do que consciência racial. Depois que fui compreendendo as implicações do racismo nessa imagem me incomodou mais ainda. Mas acho muito complexo porque é a TV Globo né? É a maior emissora do país e nós gostando ou não, estar lá dá certa visibilidade, ou a impressão de. Então eu entendo que muitas mulheres negras vejam a possibilidade de ser Globeleza como uma possível catapulta, uma oportunidade para se inserir no mercado artístico. E sabendo qual é a realidade do negro no Brasil, principalmente da mulher negra, eu entendo perfeitamente que para muitas mulheres negras estar na Globo, mesmo que de forma exploratória, talvez seja a única porta de entrada, por isso acho complexo. Antigamente eu achava que o problema eram elas que aceitavam, mas hoje eu compreendo perfeitamente o porque muitas aceitam. De maneira tortíssima, vil e predatória, estar na “Globo” parece uma ótima “oportunidade”. É muito

lamentável para falar a verdade, perceber que para mulheres negras a “oportunidade” de espaço é que seu corpo seja um objeto.

14) ENQUANTO PERFORMER VOCÊ UTILIZA ALGUMA PREPARAÇÃO CORPORAL ANTES DE INICIAR O TRABALHO EM “VEM PRA SER INFELIZ..!” ? QUAL?

Antes de fazer a performance a primeira vez eu fiz uma aula de 1 hora com uma passista de BH pois não sabia sambar nada, nada mesmo. Foi tenso. Sambar é pesado, ainda mais no salto alto e repetidamente durante um longo período. Depois eu fui ensaiando junto com a música para “adaptar” meu corpo ao longo período dançando. A proposta do trabalho é que eu dance até não aguentar mais, portanto não há um tempo definido. Eu posso ficar mais ou menos tempo.

Antes de realizar a performance eu só me alongo mesmo. E como para preparar o figurino leva algumas horas, geralmente eu fico em pé por umas 3 horas antes da performance. É tenso, rs.

15) COMO SE DÁ A ESCOLHA DAS PALAVRAS QUE SÃO EXPOSTAS NO SEU CORPO EM “VEM PRA SER INFELIZ..!” ?

Respondi na pergunta 12.

16) PORQUE A MÁSCARA DE FLANDRES?

Hehehe. Respondi antes também.

17) DURANTE A PERFORMANCE VOCÊ SAMBA O TEMPO INTEIRO. QUAL SUA RELAÇÃO COM O SAMBA?

Nenhuma! Eu sinceramente não sou fã de samba. Nunca fui. Como minha família é evangélica na nossa casa geralmente não ouvíamos música que não fosse evangélica. Quando eu era criança minha mãe gostava de ouvir Raça Negra, mas isso foi o mais próximo que já cheguei de samba. Não escuto. Não é um tipo de música que eu curta mesmo, principalmente estes carnavalescos. Nada contra, mas não curto. Quando criança eu até via os desfiles com minha mãe um carnaval ou outro, mas no máximo isso.

18) QUANTAS VEZES E QUAIS LUGARES VOCÊ APRESENTOU “VEM PRA SER INFELIZ..!” ? COMO FOI A RECEPÇÃO DO PÚBLICO?

A primeira vez foi no Sesc Palladium. Uma segunda vez no Sesc Santos, e a última na Segunda Preta.

Como em praticamente todos os meus trabalhos eu não costumo receber retornos e reações instantâneas. Geralmente isso vem depois, exceto uma amiga minha, a Ana Luisa Santos, que sempre chora nas minhas performances. Quando eu fiz a primeira vez vi ela chorando, rs.

As expressões das pessoas são sempre as mesmas, costumam ficar com a feição meio dura, sem “emoção” sabe? Acho que elas ficam tão impressionadas que não sabem como reagir. Vez ou outra vejo alguém rir, mas nesse trabalho isso é raro.

Quando fiz em Santos um rapaz veio falar comigo, um adolescente. Me agradeceu pelo trabalho, disse ter sido muito forte e emocionante. Na Segunda Preta é um lugar diferente né? Eram em sua maioria pessoas negras e que já conhecem essa nossa vivência, por isso de certa forma há certa identificação e compreensão com a imagem que está acontecendo na ação.

19) TANTO EM “BOMBRIL” QUANTO EM “VEM PRA SER INFELIZ..!” VOCÊ FALA SOBRE CORPO. PORQUE ESSA ESCOLHA?

Eu quero com meus trabalhos comunicar de forma concreta e visível para as pessoas o que eu vivo. Nossa sociedade nega o racismo e o que vivemos, por mais que certas nuances do racismo estejam escancaradas, mas as pessoas preferem fingir que não sabem o que é, ou por pura ignorância não se interessam em saber mesmo. Eu acredito que apresentando o corpo presente na ação as pessoas não tem possibilidade de evasiva. A mensagem está lá, está visível. Nossa vivência não é teoria, é na vida, na prática, no corpo, então penso que é importante falar, apresentar e colocar esse corpo no trabalho para falar de si.

20) NA ÚLTIMA DÉCADA TEM SURGIDO MUITOS TRABALHOS, SEJA NA PERFORMANCE, DANÇA OU TEATRO, DE MULHERES NEGRAS QUE PERPASSAM PELA QUESTÃO CORPÓREA NEGRA. COMO VOCÊ ISSO?

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

APÊNDICE B – DRAMATURGIA DO ESPETÁCULO LÓTUS

Autora: Danielle Anatólio

Em mim ninguém toca, mão no meu corpo eu não quero mais. Foram 12 anos de amargura. E já são 15 que homi nenhum me enconsta. No início era até bom, eu tinha a sensação de que tinha um companheiro e também podia mostrar para todo mundo que eu não era solteirona nem que fiquei pra titia, porque mulher não podia ficar sozinha. O meu sonho era só um: ter um homi que não fosse como o meu pai. O meu Pai, o amor de minha mãe, era negro, pele retinta como casca de jabuticaba, era um homem lindo.

A minha mãe? Uma senhorinha pequena, muito doce, viveu poucos anos. Os médicos disseram que foi de infarto, mas eu sei que foi de angústia. Depois que pegou meu pai com a vizinha a vida dela nunca mais foi igual e mesmo querendo se separar ela não conseguia porque o que “Deus une o homem não separa”, sofria e aguentava tudo calada no seu silêncio, eu e minha irmã via e sabia de tudo. (risos) Mas explicação meu pai deu: tem comida em casa, passa falta do quê? Nunca deixei faltar nada procê, os filhos não estão passando fome, tá reclamando do quê, mulher? Meu papel de homi eu faço.

Minha irmã nunca quis se casar, tinha medo de acontecer o mesmo que aconteceu com mainha. Eu não! Sonhava com minha casa cheia de menino, cheia de gente. Casei. O meu amor era negro, pele retinta como casca de jabuticaba. Foi o único que encostou no meu corpo.

Meu marido num sustentou casa, não. Eu Lavei e passei muito roupa, tenho marca na coluna de carregar trouxa de roupa; esfreguei roupa de gente branca, roupa de marido, roupa de filho, roupa de todo mundo. O gás acabava eu tinha de arranjar outro, a luz cortava eu tinha de dar um jeito, a menina adoecia, eu dormia sozinha em fila de posto caçando remédio, meu marido nunca estava...

Comigo não aconteceu o mesmo que ocorreu com mainha, não! O da minha mãe trouxe traição. O meu trouxe traição e doença pra dentro de casa. Eu só tive uma filha e não pude mais ter filho, arranquei o útero porque meu marido me deu sífilis. Naquela época, dona, ninguém curava sífilis, não! Mas explicação meu marido deu: disse que eu não servia ele na cama, que tava gorda, tava jogada e feia... que eu só prestava mesmo era no tanque e na cozinha.

Eu não vou deixar nenhum infarto me matar, eu quero ver minha filha grande com a vida feita. Eu não lavo mais roupa, eu não passo mais, eu só costuro umas roupinha de vez em quando, já me separei. Voltar eu não volto não, Tem gente que me diz que ruim com ele,

pior sem ele. Mas pra quê homi, dona? Se sou eu mesma que vou ter que pagar meu plano de saúde, sou eu que vou cozinhar e lavar, sou eu que vou ouvir minhas filhas quando a angústia bater... Homi não me faz falta pra nada! Eu cansei, cansei de ir buscar no buteco, cansei de sentar pra conversar, cansei de fazer promessa, fui pra quadrangular, fui pra macumba. Eu não faço mais novena pra homi nenhum. Eu vou seguindo meu caminho, velha e sozinha esperando minha hora chegar, enquanto não chega eu coloco esperança na minha menina. Quem sabe ela num mete a mão num canudo, se faz doutora e enfrenta a vida doutro jeito. Casamento num é coisa que deus dá pra todo mundo, não. Uns tem, outros num tem.

O meu amor é negro, pele retinta como casaca de jabuticaba, um homem lindo! Quando eu era pequena minha mãe me ensinava que a gente tinha que gostar da gente do jeito que a gente é. E que casamento a gente tinha que fazer com gente do jeito da gente, que é pra sofrer menos. Eu aprendi a gostar de homem preto. O meu amor é forte e consciente, meu amor é rasta. A senhora já amou moça? E a senhora já foi amada? Eu estou amando, mas não sei se estou sendo amada... A senhora sabe dar conselho pra mulher preta apaixonada? Eu faço o quê? Eu ajo como? “Preto, vc vem?” Eu preciso fazer um destino diferente... Alma de mulher preta nunca é só uma, é alma de mãe, alma de vó, é alma de muita gente... Eu estou esperando há tanto tempo... estou esperando casamento, bom emprego, to esperando universidade. E agora que eu aprendi a ler eu não paro mais, não é qualquer coisa que segura, não. Depois de tantos anos alfabetizada, eu aprendi a ler a assinatura da minha lei áurea.

Sonho de consumo – Cristiane Sobral

Se você me quiser, meu amor, vai ser com o cabelo trançado, resposta na ponta da língua, teste de HIV na mão. Se você me quiser, desligue a televisão, leia filosofia e decore o Kama Sutra muito bem!

Se você me quiser esteja em casa, retorne as ligações e traga flores. Não venha com teorias sobre ereção ou centímetros a mais... Nem sempre eu vou querer sexo, só vou dar quando eu quiser. Nem sempre eu vou dizer tudo ou ascender a luz. Posso usar ternos ou aventais. Que diferença faz? Se você realmente me quiser, ouse digerir a contradição. Ajuda-me a ser uma mulher diante de um homem. Quem disse que seria fácil?

Tem homem que quando eu passo na rua só vê bunda, só vê corpo. É como se eu caminhasse na ladeira do pelourinho, nas ruas do Centro, nas regiões da capital...só uma bunda caminhando. Peito e bunda, bunda e peito, peito e bunda, bunda e peito. PEITO!

Peito... peito.... Mulher negra não tem peito, mulher negra não tem sentimento, não tem coração, mulher negra não chora, não reclama, é só BUNDA! Sentimento e alma não existem. O que você vê quando você olha para uma Mulher Negra?

O QUE VOCÊ VÊ QUANDO OLHA PARA UMA MULHER NEGRA?

É isso que uma mulher negra representa? É isso que você vê quando olha para uma mulher negra? É isso que representa a minha mãe, a minha avó? A sua mãe, a sua avó, a sua tia, a sua bisavó, a sua mãe, são sinônimos do quê? O que mantém a afetividade delas.

Quantas Tantas – Mel Adún

Quantos euteamos você já disse por aí?

Quantas mulheres sorriram

ao ver seus olhos brilharem de amor por elas?

Quantas foram elas?

Quantas choraram baixinho

com a chegada do novo amor

e deixaram de fazer pedidos a seu favor?

Quantas invadiram seus sonhos?

Quantas tantas...

Quantas putas?

Quantas santas?

Quantas tontas?

Quantas?

Mais de mil beijaram a sua boca?

Mais de cem se fizeram de louca?

Mais de dez juraram amor eterno

e construíram castelos

e com você foram morar?

Com quantas tantas você sonhou um lar?

Quantas mulheres carregaram o seu filho?

Quantas mulheres gozaram com a sua língua
entre as suas pernas?

Quantos beijos formam uma paixão?

Quantos não?

Quantas tantas foram nada
ou algo muito pequeno
tão sereno que não virou poesia?
Quantas delas foram sina?
Quantas mulheres foram pecado
ou pecaram ao te amar,
assim, de graça, com graça
ou não?
Quantas?
Com quantas você pretende envelhecer,
trocar carinho até morrer,
sentado numa cadeira de balanço?
Quantas mulheres te tiraram do sério?
Quantas inspiraram livros
ou fizeram feitiço?
Quantas delas eram sementes
que poderiam germinar e florescer?
Quantas mulheres te mataram e
quantas tantas lhe fizeram morrer?
Quantas?
Tantas?

Tô farta, mas eu não posso me permitir farta, porque cansaço é pra branca. Porque mulher negra é força, mulher negra é beleza, é sexy, é amor, é compreensão e tem que dar conta de tudo, não é mesmo? Mulher preta é militante, é guerreira, eu sou matriz, eu sou África. Quer saber, eu to cansada, meu filho, de pagar motel ou foder na minha cama, cansada de pagar a camisinha, a pílula do dia seguinte; eu to cansada de homem me dando cantada furada, me dando presentinho das coisas da própria namorada, o cara chega pra mim com sapato da mulher, porra!. Ah e tem isso, porque se eu ficar eu ainda estou errada, to rompendo com a sororidade, hahaha, então a culpada sou eu, a responsabilidade é minha. Eu estou farta de te receber na minha casa, com cafezinho, capuccino e comida pronta, de saco cheio de pagar o táxi, pagar até sua maconha e engolir seu baratinho. De saco cheia de fazer exame pra ver se não to com HPV porque se cuidar vc não quer, seu machismo não deixa! O seu falo é quem comanda!!! Eu não preciso de uma pica para me sustentar. Eu

não sou, eu não tenho que ser forte, bela, sexy, guerreira, militante, eu não sou, não quero ser, eu não aguento maisssss!!!! CAI NO CHÃO.

A Mulher Negra Guerreira está morta... (Tradução Kátia Santos)

Há poucas horas, enquanto lutava com a realidade de ser humana e não um mito, a mulher negra guerreira faleceu.

Fontes médicas afirmam que ela morreu de causas naturais, mas os que a conheceram sabem que ela morreu por ficar em silêncio quando deveria ter gritado; por sorrir quando deveria ter liberado sua fúria; e por esconder sua doença para não incomodar a ninguém com sua dor.

Ela morreu de overdose de gente em suas costas quando não tinha energia nem para si mesma.

Ela morreu de tanto amar homens que não amavam a eles próprios e que a única coisa que lhe davam em troca era um reflexo distorcido.

Ela morreu por criar filhos sozinha e por não poder fazer todo o serviço.

Ela morreu por causa das mentiras sobre a vida, os homens e racismos que sua avó contou à sua mãe e sua mãe lhe contou.

Ela morreu por ser sexualmente molestada quando criança e por ter que carregar a verdade consigo pelo resto da vida, trocando sempre a humilhação por culpa.

Ela morreu de tanto ser espancada por alguém que dizia amá-la, e ela permitia que o espancamento continuasse para mostrar que também amava esse alguém.

Ela morreu de asfixia, cuspiendo sangue por causa dos segredos que guardava tentando abafá-los em vez de se permitir a crise de nervos que lhe era de direito – mas que só as mulheres brancas podem se dar ao luxo de ter.

Ele morreu de tanto ser responsável, porque ela era o último degrau de uma escada sem apoios e não havia ninguém que pudesse ampará-la.

A mulher negra guerreira está morta. Morreu por causa dos tantos partos de crianças que ela na verdade nunca quis, mas que a moral estranguladora dos que a cercam obrigou-a a ter.

Ela morreu por ter sido mãe aos 15, avó aos 30 e um antepassado aos 45.

Ela morreu por ter sido derrubada e tiranizada por mulheres não-evoluídas que se diziam sisters, companheiras.

Ela morreu por fingir que a vida que levava no século XXI era um momento Kodak e não um pesadelo pós-escravidão.

Ela morreu por tolerar qualquer zé mané só para ter um homem em casa.

Ela morreu por falta de orgasmos, porque nunca soube de suas reais capacidades.

Ela morreu por causa dos joelhos dolorosamente comprimidos um contra o outro, porque respeito nunca fez parte das preliminares sexuais que lhe eram impostas.

Ela morreu por causa da solidão nas salas de parto e abandono nas clínicas de aborto.

Ela morreu por causa da comoção nos tribunais onde sentava-se, sozinha, vendo seus filhos serem legalmente linchados.

Ela morreu nos banheiros com as veias irreversivelmente abertas pelo descaso geral e pelo ódio que sentia por si mesma.

Ela teve morte cerebral combatendo a vida, o racismo, os homens, enquanto seu corpo era arrastado para um matadouro humano para ser espiritualmente mutilado.

E algumas vezes quando se recusou a morrer, quando apenas se recusou a entregar os pontos, ela foi assassinada pelas imagens fatais de cabelos loiros, olhos azuis e bundas chapadas, quando foi rejeitada pelos Pelés, Djavans e Ronaldinhos da vida.

Às vezes, ela era arrastada para a morte pelo racismo e pelo sexismo, executada pela ignorância hi-tech enquanto carregava a família na barriga, a comunidade na cabeça, e a raça nas costas.

A escandalosa mulher guerreira sem voz está morta!!!!!!

Ou Ela Está Viva, E Se Mexendo????? ?

Eu sei que eu ainda estou aqui.

E você? Está se sentindo viva?

Companheira. .. cuide-se!

(tradução do texto The Strong Black Woman is Dead, de autora desconhecida)

Música: CORRE O RIO, RITUAL / REZA – Momento de recompor-se

Carpideira – Livia Natália

Derramei duas ou três lágrimas por você. Apenas porque não irei ao seu enterro e, portanto, estarás coberto pela impossibilidade das flores. Chorei para lhe dar algum luto, posto que não visto preto, nem vou a cemitérios: minha religião!

(Dentre outras interdições que me dão vida, minha religião me impede de sofrer à toa, de ir a enterros e de vestir-me de preto.)

Portanto, querido, pranteando agora pela sua morte, já te enfeito, te encomendo a alma e me despeço de ti, para no meu logo, logo recompor as cores de minha face, e o vermelho que me aviva os lábios. Já chorei rios por você, neste meu terrível destino feminino. E estas últimas lágrimas já nem engrossam a tempestade, apenas enfeitam a terra onde te plantarei profundo.

Virá o seu enterro e não gastarei dinheiro algum no seu caixão. A cova de meu abandono, meu amor, te abriga todo, como o colo de uma mãe. Ali todo estarás deitado, longe da minha piedade, no único berço que merece isto que já se perdeu: o esquecimento.

Muito bem Carolina, muito bem! Vida que segue.

Quer caminhar comigo, meu amor? Entenda primeiro que gozar não é um privilégio masculino. Eu quero gozar com a sua língua lá dentro da minha buceta, não é língua de britadeira não, meu bem, é sem nojinho, com respeito e cumplicidade. Eu quero gozar quando eu chegar em casa, depois de um dia de cansaço, e encontrar os pratos lavados, os pratos não, as panelas ariadas; eu quero gozar quando encontrar lavadas as minhas calcinhas com marcas de menstruação, porquê não? eu vou gozar quando você pegar na minha mão e me beijar no meio da praça, quando você caminhar de mãos dadas na beira da praia comigo, hummm, tão clichê isso! Mas vida de mulher preta nunca teve espaço para clichê. Eu quero gozar quando pelo menos uma vez você comparecer na reunião de escola do meu filho, quando você trocar seu futebol por um dia no parque, na biblioteca e quem sabe se dispor a ensinar a lição de casa; eu quero gozar quando você, pai, dispor a sua escuta para as agonias da adolescente menstruada; eu quero gozar quando você escutar sobre minhas dores e o preterimento que me é dado, eu quero gozar quando teu ismo deixar de ser tão ismo e minha intelectualidade não for sinônimo de ameaça pra você; eu quero gozar quando você, meu bem, parar de me subestimar, parar de brincar com a minha cara e da outra mulher preta; eu quero gozar quando você, aqui, agora, sair do seu lugar de conforto, do seu mundinho do ismo e não me taxar de vitmista, porque a voz que soa agora é a realidade de vida de uma mulher preta. Mas independente do seu lugar de conforto a minha escolha será sempre a do amor próprio. Você nem me chame, nem me espere que eu não vou. Resolvi ficar um tempo comigo.

Meu amor é negro, pele retinta como casca de jabuticaba, meu amor tem seios, tem bunda, tem choro, tem TPM, tem fragilidade e menstrua.

Meu amor é Ariana, é filha de Iansã, de Oxum, de Iemanjá, de Obá, de Ewá e de Nanã. O meu grande amor sou eu.

Eu descobri que o maior amor que uma mulher pode ter é o de si mesma. Entendi que o sistema oprime tanto que faz com que a gente brigue entre si. Não caio mais nessa, cansei do mundo machista me dominando, o sistema falocrático não tem poder sobre minha cabeça, que dirá sobre meu corpo.

A história fragilizadas das minhas ancestrais não se repetirão. Eu posso ser força, meu bem, mas só quando eu quiser, porque toda mulher é flor e mulher negra é flor de lótus, é quem ergue e mantém a coluna ereta, é eixo. Ah, mas eu sou eixo de mim mesma. Exu de mim! Os caminhos estão abertos... aprendi que estar sozinha é liberdade e não solidão.

Toca um *congo* no tambor e encerra com a música “Corre o rio”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. **Da Senzala aos Palcos: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930**. Editora Unicamp, 2017.

ADÚN, Mel. Paradoxo. Vou-me embora para Oshogbo. In: ADÚN, Guellwaar; ADÚN, Mel; RATTS, Alex. (Orgs.) **Ogum's Toques Negros: Coletânea poética**. Salvador: Ed. Ogum's Toques Negros, 2014, p. 154.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **Formas de representação do corpo negro em performance**. Revista Repertório: Teatro e Dança, UFBA, 2016

ALMEIDA, Paulo Roberto de. **A presença negra no Teatro de Revista, 1920-1926**. Dissertação. Mestrado em História Social, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. 2016.

ALVES, Renata Cristina; VIEIRA, Alba Pedreira. **Pina Bausch, estética da repetição e uso de objetos cênicos**. In: 12º Seminário Nacional de Dança Contemporânea: Concepções Contemporâneas em Dança. **Anais....** CD-ROM. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**. 77º ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

ANATÓLIO, Danielle. **Lótus**, Dramaturgia Espetáculo, 2016.

ARAUJO, Joel Zito. **A Negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2000.

_____. **O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira**. Rev. Estud. Fem.. Florianópolis, v. 16, n. 3, dezembro, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2008000300016&lng=en&nrm=iso Acessado em: 10 ago. 2018.

ASSIS, Machado. **Seus trinta melhores contos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

AYER, Ana Rita. **A Categoria “Mulata” e a negação de sua própria libertação como negra e como mulher**. Mosaico Social – Revista do Curso de Ciências Sociais da UFSC. Ano V, n.05 – 2010: 250-267

BAIROS, Luíza. **Nossos Feminismos Revisitados**. Estudos Feministas, ano 3, 1995.

BARCELLOS, Mário César. **Os orixás e o segredo da vida: lógica, mitologia e ecologia**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Pallas, 1999.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

BORGES, Juliana. **Uma Mulher Negra Feliz**. Carta Capital, São Paulo: Editora SP, 2015.

BURNIER, Luiz Otávio. **A Arte de Ator: da técnica à representação – Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator**. Tese de Doutorado, Departamento de Semiótica da Cultura. PUC, São Paulo, 1994.

CARDOSO, Lourenço. **Branquitude acrítica e crítica: A supremacia racial e o branco antiracista**. Revista Latinoamericana de ciencias sociales, niñez y juventud. v. 8, p. 607-630, 2010

_____. **Retrato do branco racista e anti-racista**. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/viewFile/1279/1055>, 2017.

CARNEIRO, Sueli (2003) **A mulher negra na sociedade brasileira – o papel do movimento feminista na luta anti-racista**. Brasília: Fundação Cultural Palmares (no prelo).

_____. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: **ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA** (orgs.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.

OLLINS, Patricia Hill. **Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment**. New York/London: Routledge, 2000.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Capoeira angola e dança afro: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia**. 2006. Tese (Doutorado em educação), Universidade Federal da Bahia, Salvador.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002.

CRUZ, R. Larisse. **A reserva das vagas étnico-raciais nos concursos públicos: Fundamentação histórica, social e jurídica**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2015 (monografia)

EFEGÊ, Jota. **Maxixe: a Dança Excomungada**. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1974.

EVARISTO, Conceição. Fêmea fênix. In: **Maria Mulher** – Informativo, ano 2, n. 13, 25 jul. 2005.

_____. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

_____. **Literatura Negra: uma poética da nossa afro-brasilidade**. In: **Scripta**. Belo Horizonte, v. 13, n. 25, 2009, p. 17-31.

FALCÃO, Inaicyrá. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arteeducação**. Salvador: EDUFBA, 2002.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Maria Adriana da Silva Caldas. Salvador: Livraria Fator, 1983.

_____. **Os condenados da terra**. Juiz de fora: Ed. UFJF, 2005.

FARIA, D. R. de; BARBOSA, V. **A representação do feminino em Gabriela Cravo e Canela e possíveis caminhos para se pensar a condição da mulher na contemporaneidade**. In: Seminário brasileiro de estudos culturais e educação, 6; Seminário internacional de estudos culturais e educação, 3, 2015, Canoas. Anais, Canoas: SBECE, SIECE, 2015.

FÉRAL, Josette. **Performance and Theatricality: The Subject Demystified**. Modern Drama. New York, v. 25, n. 1, p. 170-181. mar. 1982.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRACINI, Renato. **A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2ª Edição, Campinas, Editora Campinas, 2003.

_____. O corpo-subjétil e as micropercepções – um espaço tempo elementar. In: MEDEIROS, M. B. et al. (Orgs.). **Tempo e performance**. Brasília, Editora da Pós Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007. p. 11-120.

FOUCAULT, Michel. **El cuerpo utópico. Las heterotopías**. (Ed. Nueva Vision) Esta versão está publicada no jornal argentino Página/12, 29-10-2010. A tradução é do Cepat.) (<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-ocorpo-utopico-texto-inedito-de-michelfoucault>) acesso em 20.01.2018.

FREITAS, Sávio. **O caminho das águas na poesia de Livia Natália**. *Identidade*, v. 20, p. 103-111, 2015.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

GIACOMINI S, Maria. **Mulher e escrava, uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil**. Local: Vozes, 1988.

GOMES, Nilma Lino. **Corpo e cabelo como ícones de construção da beleza e da identidade negra nos salões étnicos de Belo Horizonte**. São Paulo: USP, 2002 (tese: doutorado).

GONZALEZ, Lélia. **Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher**. Comunicação apresentada no 8º Encontro Nacional da Latin American Studies Association, Pittsburgh, 5 a 7 de abril de 1979. Disponível em: <http://www.4shared.com/web/preview/pdf/-SD0VUSN> (Acessado em fevereiro de 2017)
_____. 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.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. 2ª.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 372-388.

_____. **Raça, o significante flutuante**. Revista Z Cultural (PACC-UFRJ), Ano VIII, No.2, 2013. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raça-o-significante-flutuante%EF%80%AA/>

HOOKS, Bell. **Alisando o nosso cabelo**. Revista Gazeta de Cuba – Union de escritores y artista de Cuba, Tradução Lia Maria dos Santos, p. 1-8, Jan-Fev. 2005. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/>. Acesso em: 04 mai. 2018

_____. **Intelectuais negras**. Estudos feministas, Florianópolis, v. 3, n.2, p. 464-478, ago./dez. 2005.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. Rio de Janeiro, 2022-2018. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/placida-dos-santos/dados-artisticos>. Acesso em: Junho de 2018

KILOMBA, Grada. **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism**. Munster: Unrast Verlag, 2012. Disponível em <https://goo.gl/w3ZbQh> Acesso em 25 Jul.2018

LEAL, Maria Lúcia. **Memória e(m) Performance: material autobiográfico na composição da cena.** 1ª ed. Uberlândia: EDUFU, 2014, v.1, 282p.

LEONARDELLI, Patricia . **Teatralidade e Performatividade: espaços em devir, espaços do devir.** Revista Cena Ufrgs , v. 2, p. 1, 2011.

LESSER, Jeffrey. **Um Brasil melhor.** História, ciências, saúde-Manguinhos [online]. 2014, vol.21, n.1.

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

_____. **Outro Teatro: do ritual à performance.** Tese de defesa de Professor Titular UNIRIO, 2015, Inédito. Biblioteca do NEPAA.

LIMA, Evani. **Um Olhar sobre o teatro experimental do negro e do Bando de Teatro Olodum.** São Paulo: UNICAMP, 2010 (tese de doutorado)

LOPES, Fabiana. **A presença negra como corpo político.** São Paulo: Hapers Bazaar Art, 2015.

LORDE, Audre. **A Transformação do Silêncio em Linguagem e Ação.** SinisterWisdom, vol. 6. Berkeley, 1978. Apud: Textos escolhidos de Audre Lorde. Editorial Difusão Herética, s/n.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras.** São Paulo, Perspectiva, 1995

_____. Oralitura da memória. In FONSECA, M. N. S. (Org). **Brasil afro-brasileiro.** 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G. e ARBEX, M. (orgs.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais.** Belo Horizonte: FALÉ-Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

MENDES, Miriam. **A personagem negra no teatro brasileiro entre 1838 e 1888.** São Paulo: Ática, 1982.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte.** In: Arte & Ensaios revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n.32, dez. 2016, pp.123 - 151.

MORACEN, Julio. **Á Sombra de Si Mesmo: um Estudo do Teatro Negro Caribenho**. 2004. 203pp. Tese. Doutor em Integração da América Latina – Comunicação e Cultura, Universidade de São Paulo, 2004.

NARANJO, Julio Moracen. **O drama negro latino-caribenho: texto dramático, didascalia e representificação da performance negra**. In: MELLO, Gustavo. III Fórum Nacional de Performance Negra. Salvador, 2009.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. In: **Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento** / Alex Ratts (org). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

NATÁLIA, Livia. **Água Negra**. Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2011.
_____. **Correntezas e outros estudos marinhos**. Salvador: Ed. Ogums Toques Negros, 2015.

NEPOMUCENO, Nirlene. **Testemunho de Poéticas Negras: De Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927)**. Dissertação de Mestrado. História Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2006.

NOGUEIRA, Izildinha B. **Significações do corpo negro**. São Paulo: USP, 1998. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia USP.

_____. **O Corpo da Mulher Negra**. Pulsional Revista de Psicanálise. v.13, n.135, jul., 1999. p.40-45. Disponível em: <http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/135_04.pdf>. Acesso em 10/02/2016.

OSTHOFF, Simone. **De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil**. ARS (São Paulo) [online]. 2010, vol.8, n.15.

PAULINO, Rosana. **Educativo: Práticas de Trabalho para Ação Educativa, 2013**. Site: www.rosanapaulino.com.br Acessado em 12/08/2018

PESTANA, Cristiane Veloso de Araújo. **A mulher negra nos poemas de Cristiane Sobral – luta, valorização e empoderamento**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017.

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

RATTS, Alessandro J. P. Gênero, raça e espaço: trajetórias de mulheres negras. In 27°. ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓSGRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 2003, Caxambu. Anais... Caxambu, Minas Gerais, 18p

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

RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espoliação branca**. São Paulo: Hucitec, 1984

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do Corpo**. Rio de Janeiro: Ed. Achiamé, 1983

ROLNIK, Suely. **Pensamento corpo e devir – uma perspectiva ético/ estético/ política no trabalho acadêmico**. In: Cadernos de subjetividade. São Paulo: PUC 1993, nº 2.

ROSA, Daniela Roberta Antonio. **Teatro Experimental do Negro: estratégia e ação**. Dissertação de Mestrado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2007.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro, 1917 - 1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. : Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Daniele Lopes dos. **A Companhia Negra de Revistas nos ecos do Projeto Civilizatório Brasileiro**: as atualizações dos discursos sobre nação e civilização na trajetória da Companhia. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p. 103-118, mai. 2015.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dança-arteducação**. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a Morte**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. Routledge, 2002. Págs. 45-78.

_____. **O que é performance?**. Tradução de R.L. Almeida, publicado sob licença creativa commons, classe3. Abril de 2011. Do original em inglês SCHECHNER, Richard. Performance studies: an introduccion, second edition. New York & London: Routledge, 2002. p. 28-51. Disponível em: http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original_O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Ser peça, ser coisa: definições e especificidades da escravidão**. In: SCHWARCZ, L. M.; REIS, L. V. S. (orgs.). *Negras Imagens*. São Paulo: EDUSP, 1996.

SEBE, José Carlos. **Carnaval, carnavais**. São Paulo: Ática, 1986.

SILVA, Maria Nilza da. **A mulher negra**. Revista Espaço Acadêmico, nº 22, mar. 2003. Disponível em: Acesso em: 05 jul. 2017.

SOBRAL, Cristiane. **Não vou mais lavar os pratos**. Brasília: OI POEMA, 2010.

SOUZA, Fernanda Kalyanne Martins. **As Filhas da Dona Lecy: estudo da trajetória de Leci Brandão**. Dissertação apresentada para o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, 2016.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

THE STRONG BLACK WOMAN IS DEAD, autoria desconhecida; tradução livre de Kátia Santos.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Cidade dos sentidos: Paris, Buenos Aires e Rio de Janeiro**. Cidade do México, 2007. Texto apresentado no Coloquio Internacional: Espacios, Palabras y Sensibilidad, realizado na Universidad Autonoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades México.

_____. **Narrativa da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o Maxixe**. Escritos. Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa. v.2, n.2, 2009. p.155-182. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero02/sumario02.php>>. Acesso em 10/02/2018.

bVELLOSO. Mônica, ROUCHOU. J, OLIVEIRA. C, organizadoras. **Corpo: identidades, memórias e subjetividades**. Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj; 2009.

VIANA, Janaina Barros Silva. **Artistas e instituições: é preciso colorir para enxergar**. O Menelick 2º ato. Edição Especial Artes Visuais, São Paulo, p. 23 - 31, 02 jul. 2016.

WASELFISZ, J. J. **Mapa da Violência 2015: Homicídio de Mulheres no Brasil**. Cebela/FLACSO Brasil. Disponíveis em <http://mapadaviolencia.org.br/>. Consulta em 01/04/2018

WALKER, Alice. **A cor púrpura**. São Paulo: Marco Zero, 1986.