

Ana Lucia Silva Souza  
Marcos Antônio Alexandre  
Maria Anória de Jesus Oliveira  
ORGANIZADORES

LITERATURAS,  
LINGUAGENS E  
ARTES:  
ÁFRICAS,  
AMÉRICAS  
REEXISTÊNCIAS



EDITORA  
IF Sertão PE



**Obpn**



INSTITUTO FEDERAL  
DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA  
Sertão Pernambucano

**E-BOOK**

**Ana Lucia Silva Souza  
Marcos Antônio Alexandre  
Maria Anória de Jesus Oliveira  
(Organizadores)**

**LITERATURAS, LINGUAGENS E  
ARTES: ÁFRICAS, AMÉRICAS –  
REEXISTÊNCIAS**



## **Dedicatória**

---

*Dedicamos esta obra a todas as pessoas que, a despeito dos desafios, seguem gingando, reexistindo e nos inspirando a refazer as travessias na arte de viver.*

*Dedicamos este livro a todos os docentes e estudantes da Educação Básica e Superior no Brasil, como forma de denunciar o apagamento das suas histórias, memórias e identidades, com o esperar da consolidação de uma Educação para as Relações Étnico-Raciais em todas as escolas brasileiras.*

## **Agradecimentos**

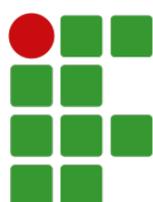
*Agradecemos a todos/as os/as pesquisadores/as e colaboradores/as do projeto de pesquisa que deu origem a este trabalho; a todos os membros do Laberer/UFPE, na figura de sua líder Ceça Reis. Ao Cnpq pelo subsídio à realização do projeto; a ABPN enquanto organizadora do XII Copene que retorna ao Recife depois da sua primeira edição.*

*Agradecemos a Editora IFSertãoPE do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambuco – pela parceria com a Executiva do XII Congresso de Pesquisadores e Pesquisadoras Negras e Negros (COPENE). Esta parceria possibilitou a publicação desta coletânea que certamente contribuirá para futuras pesquisas no que diz respeito à compreensão e combate ao racismo na sociedade brasileira.*

---

Presidente da República  
**Luis Inácio Lula da Silva**  
Ministro da Educação  
**Camilo Sobreira de Santana**  
Secretário de Educação Profissional e Tecnológica  
**Getúlio Marques Ferreira**

---



**INSTITUTO FEDERAL**  
Sertão Pernambucano

Reitora <b>Maria Leopoldina Veras Camelo</b>	<b>CONSELHO EDITORIAL</b>
Pró-reitora de Ensino <b>Maria do Socorro Tavares Cavalcante</b>	Francisco Kelsen de Oliveira – Propip IFSertãoPE Jane Oliveira Perez – Cedif IFSertãoPE
Pró-Reitor de Pesquisa, Inovação e Pós-Graduação <b>Francisco Kelsen de Oliveira</b>	Marcio Rennan Santos Tavares – Proext IFSertãoPE Ana Christina da Silva Bezerra – SIBI - IFSertãoPE Andre Ricardo Dias Santos – IFSertãoPE Andrea Nunes Moreira de Carvalho – IFSertãoPE
Pró-Reitor de Extensão e Cultura <b>Vitor Prates Lorenzo</b>	André Ricardo Lucas Vieira – IFSertãoPE Hudson do Vale de Oliveira - IFRR
Pró-Reitor de Orçamento e Administração <b>Jean Carlos Coelho de Alencar</b>	Domingos Diletieri Carvalho - IFSertãoPE José Ribamar Lopes Batista Júnior - UFPI Manuel Rangel Borges Neto - IFSertãoPE
Pró-Reitor de Desenvolvimento Institucional <b>Alexandre Roberto de Souza Correa</b>	Paulo Gustavo Serafim de Carvalho - UNIVASF Rafael Santos de Aquino - IFSertãoPE
Coordenadora da Editora IFSERTAOPE <b>Jane Oliveira Perez</b> <i>Projeto Gráfico da Capa</i> <b>Mironaldo Borges de Araújo Filho</b> <i>Diagramação</i> <b>Jane Oliveira Perez</b>	Leilyane Conceição de Souza Coelho – UPE Rosemary Barbosa de Melo – IFSertãoPE Rachel Perez Palha – UFPE Ricardo Tavares Martins - IFSertãoPE Eriverton da Silva Rodrigues – IFSertãoPE Cheila Nataly Galindo Bedor – UNIVASF Luciana Nunes Cordeiro - IFSertãoPE
<b>Fotos no corpo do livro:</b>	Arquivos dos autores/ Cessão para organização da edição



**EDITORA**  
IFSertãoPE

---

**CONTATO**

REITORIA - Rua Aristarco Lopes, 240 –  
Centro – CEP 56.302-100 – Petrolina-PE |  
Fone: (87) 2101-2350 <https://www.ifsertao-pe.edu.br/index.php/editora>  
E-mail: [editora@ifsertaope.edu.br](mailto:editora@ifsertaope.edu.br)

---

©2023 E-BOOK TODOS OS DIREITOS RESERVADOS  
Os capítulos, materiais publicados, a revisão textual e normativas (ABNT),  
são de inteira responsabilidade de seus autores.  
Direito autoral do texto © 2023 Os autores  
Direito autoral da edição © 2023 Editora IFSertãoPE  
Publicação de acesso aberto por Editora IFSertãoPE.  
É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria.

---

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L776

Literatura, linguagens e artes: Áfricas, Américas - Reexistências / Ana Lúcia Silva  
Souza, Marcos Antônio Alexandre, Maria Anória de Jesus Oliveira. - Petrolina: IFSertãoPE,  
2023.  
PDF; 2,4 MB; 268p.: il

ISBN: 978-65-89380-21-4

1. Artes. 2. Racismo. 3. Antirracismo. 4. Ancestralidade. 5. Negritude.

I. Título. II. Souza, Ana Lúcia Silva. III. Alexandre, Marcos Antônio. IV. Oliveira, Maria  
Anória de Jesus Oliveira.

CDD 800

---

Ficha Catalográfica Elaborada pela Bibliotecária Ana Christina Bezerra CRB4-2311

**[...] vocês têm feito o trabalho de vocês? [...]  
[...] a transformação do silêncio em linguagem  
e em ação é um ato de revelação individual,  
algo que parece estar sempre carregado de perigo.  
(Audre Lorde, 2019, p. 22)**

## SUMARIO

---

<b>APRESENTAÇÃO</b>	7
<b>PARTE I - Artes e suas interfaces</b>	16
<b>Ancestralidade em movimento: o jogo, o gesto, a dança. Saberes de uma filosofia incorporada</b>	17
Débora Campos de Paula e Renata Giovana	
<b>Dramaturgias negras femininas: o plural e o afeto</b>	36
Marcos Antônio Alexandre e Rayrlaine Ariana Geraldo da Silva	
<b>Experiências performáticas de criadores(as) negros(as) baianos</b>	50
Fernando Porfírio Lima	
<b>Marabaixo: literaturas, linguagens e arte negra na Amazônia de Pindorama</b>	74
Drieli Leide Silva Sampaio	
<b>Negritude em cena: o teatro nas periferias de Salvador nos anos 1980</b>	90
Isabela Santos de Almeida	
<b>PARTE II - Linguagens e Educação: reexistências negras</b>	110
<b>A palavra preta em revide e (re)existência: processos de ressignificação através do enunciar-se</b>	111
Glauce Regina Assis de Paula	
<b>Identidade, negritude e pertencimento etnicorracial: a sequência didática como instrumento de ensino da literatura afro-brasileira</b>	129
Luzileide de Jesus Santos e Santos Oton Magno	
<b>“Moleque” nos dicionários de língua portuguesa: historicidade e discurso</b>	146
Pedro Arão das Mercês Carvalho e Rogério Modesto	
<b>PARTE III - Literatura negras/afro-brasileiras: conceitos, contextos e travessias</b>	163
<b>Amor, um conceito sob suspeita: a poesia de Jovina Souza</b>	164
Luciana Sacramento Moreno Gonçalves e Rafaela Bispo da Silva Sampaio	
<b>E o menino Ginho esqueceu de falar da Marrabenta</b>	186
Vércio Gonçalves Conceição	
<b>Frantz Fanon diante da literatura: analogia com o romance <i>Americanah</i> a partir de relações afetivas colonizadas</b>	208
Elizabeth de Jesus da Silva, João Gabriel Mesquita Rocha Silva, Jorgeval Andrade Borges e Miguel Angel Garcia Bordas	
<b>Literatura infanto juvenil baiana de autoria negra (2015 e 2020): alguns apontamentos</b>	221
Ana Fátima Cruz dos Santos e Maria Anória de Jesus Oliveira	
<b>Poéticas políticas para o não esquecimento: escritas negras</b>	236
Jorge Lopes e Cassandra Muniz	
<b>Quem tem medo da palavra negro</b>	248
Cuti	
<b>Sobre os autores</b>	259

## APRESENTAÇÃO

---

A publicação *Literatura, Linguagens e Artes: Áfricas, Américas – Reexistências* enuncia um só objetivo: estamos aqui para unir forças em prol da organização, divulgação e da circulação de pesquisas comprometidas com a agenda antirracistas, com vistas a ampliar as frentes de lutas contra o racismo epistêmico, na linda indagativa e propositiva de Sueli Carneiro (2005), uma das reconhecidas intelectuais que abriu caminhos para pautarmos as epistemologias negras em diferentes dimensões, sejam estas acadêmicas ou não.

Na linha acima enunciada, partilhamos o livro que agora temos em mãos. Trata-se de uma obra que resulta do XII Congresso Brasileiro de Pesquisadores/as Negros/as (COPENE), ocorrido em 2022. É a segunda obra organizada sob nossa coordenação na da Área Científica: Literatura, Linguagens e as Artes (LLA/ABPN) da Associação<sup>1</sup>. O livro anterior, por sua vez, tem o seguinte título: *Literatura, Língua e Artes: Linguagens d'África e suas Diásporas*<sup>2</sup>. Celebramos, portanto, mais essa conquista, por nos sabermos parte do processo da educação antirracista.

Partilhar tais produções agora, quando a esperança vence o ódio e também após as tensões do período pandêmico e do contexto adverso que vivemos é um modo de reexistir ao socializar saberes outrora inviabilizados e marginalizados nos currículos escolares. Nos referimos a produções que remetem às matrizes africanas, diaspóricas e negras que são engendradas nas instituições acadêmicas brasileiras.

Vale salientar que, em janeiro de 2023, completamos duas décadas de sanção da Lei Federal 10.639/03, seguida de outros marcos legais para fins de alteração da LDBEN 9.394/96 no ensino brasileiro. Além da citada Lei, lembramos que outros marcos das conquistas históricas têm sido fontes de pesquisas na ambiência acadêmica. Alguns deles atravessam boa parte dos capítulos deste livro. Notaremos, com base nas exposições, certos retrocessos e poucos avanços no âmbito educacional, no mercado editorial e nas relações sociais nos últimos tempos.

A partir desses divisores de águas, a saber, a Lei Federal 10.639/03 e a 11.645/08, novos (e antigos) desafios se insurgiram por haver a necessidade de investirmos na formação docente e discente com o foco nos suportes didáticos, teóricos, literários e outros recursos in/formativos.

<sup>1</sup> Vejam-se as demais publicações de outras áreas da nossa Associação disponíveis em: <https://drive.google.com/file/d/17OKt64KznfAMzMqaqFzLYZZPzoKb8SzM/view>

Atentando-nos a essa demanda, a publicação intitulada: “Literaturas, linguagens e artes: Áfricas, Américas – reexistências”, abarca um conjunto de produções importantes para o caminho trilhado coletivamente, alicerçados por estudos precedentes, a exemplo de Frantz Fanon (2008, Lelia Gonzalez (2018) entre outros/as e demais produções recentes.

De modo geral, os textos trazem à tona diferentes perspectivas que remetem aos valores civilizatórios que estão no legado intelectual de Azoilda Loretto da Trindade (XX) e estudiosas/os precedentes, ampliando-se fontes, frentes e abordagens expressivas no histórico de lutas na negra diáspora na área literária, nas artes e nas linguagens/letramentos de reexistências (Souza, 2011).

Partilhamos, nesta edição, ensaios, relatos de experiências produzidos em parcerias entre orientandos/as e orientadores/as, assim como recortes provenientes de dissertações, teses, artigos científicos e demais investigações concluídas ou em andamento. Viabilizar a produção, o debate e a circulação de tais conhecimentos, os diversificados olhares, metodologias e investigações é, a nosso ver, um meio de voltar e retomar o que é nosso na arena do saber, nas ambiências acadêmicas e nos espaços educacionais formais ou não formais.

A publicação *Literaturas, Linguagens e Artes: Áfricas, Américas – Reexistências* está organizada em três partes considerando o tripé da área e apresentando capítulos que atestam a diversidade temática que integra as áreas de saberes trazidas para discussão. São elas; Parte I - Artes e suas interfaces; Parte II - Linguagens e Educação Linguagens e Educação: reexistências negras; e, Parte III - Literatura negras/afro-brasileiras: conceitos, contextos e travessias. Trata-se de subdivisões para concentrar as temáticas principais de cada capítulo. No entanto, ressaltamos que estão articuladas. As metodologias são diversificadas. Embora algumas não sejam explicitadas nas exposições, é possível constatar a pesquisa bibliográfica, qualitativa, focada na produção literária, entre outras modalidades, a saber: metodologia das encruzilhadas, círculo de leitura, letramento literário etc.

**A Parte I - Artes e suas interfaces** apresenta capítulos que adentram a esfera plural da arte trazendo a dança, o teatro e a performance, a música e a literatura, mostrando diferentes contextos e fazeres que de modo singulares e inovadores ampliam a noção de arte negra, que tem trazido para a cena acadêmica trabalhos inovadores acerca das pautas contemporâneas relacionadas às negritudes.

No trabalho “Ancestralidade em movimento: o jogo, o gesto, a dança. Saberes de uma filosofia incorporada”, Débora Campos de Paula e Renata Giovana trazem à cena a uma linha: uma proposta de trabalho que revela um espaço em que corpos em

movimento dançam, gingham e mobilizam saberes ancestrais convocando o riso e a malemolência em diálogo com valores civilizatórios afro-brasileiros. Trata-se de modos de ser, estar, se afirmar e se expressar a partir das corporeidades em cena. Modalidades que estão na base da formação de subjetividades negras re/constituindo-se, assim, outras cosmovisões e perspectivas que vão além dos padrões brancocêntricas e são, portanto, libertárias.

Em “Dramaturgias negras femininas: o plural e o afeto”, Marcos Antônio Alexandre e Raylaine Ariana Geraldo da Silva apresentam algumas questões sobre a escrita dramática sob a ótica plural das mulheres negras. Como integrante da literatura negra/afro-brasileira, expressa a relação de raça dentro dos ciclos de estudos da escrita nessa vertente, através da qual se encontrada a denúncia da dupla ou tripla opressão vivida por tais mulheres no campo literário, por exemplo. A partir da análise dessas dramaturgias, observamos a construção de uma oralitura escrevivenciada nos textos a caminho da cena teatral. Os autores tratam de uma dramaturgia que tem voz, que é possibilidade de cura, de afetos, de vida e de mudança social no que se refere à sobrevivência, das estratégias geracionais e ancestrais de vida.

No capítulo “Experiências performáticas de criadores(as) negros(as) baianos”, Fernando Porfirio Lima traz as experiências de criadores negros e negras da região baiana, trazendo à cena as questões étnico-raciais na centralidade. Assim, pode-se pensar em um corpo-território na construção de narrativas que protestam contra o racismo através de diálogos e tessituras performáticas na dramaturgia negra baiana.

“Marabaixo: literaturas, linguagens e arte negra na Amazônia de Pindorama”, de Drielli Leide Silva Sampaio, conforme intitulado, aborda uma manifestação cultural afrodiáspórica negra das tradições da região Norte do Brasil, Marabaixo. Essa modalidade artística expressa os modos de diálogo da linguagem interseccionalizada com as artes e a literatura. A autora nos leva ao contexto da Amazônia, espaço de lutas e reexistências (Souza, 2009) e instiga a olhar para a intersecção entre linguagens e literatura.

A seção é finalizada com “Negritude em cena: o teatro nas periferias de Salvador nos anos 1980”, de Isabela Santos de Almeida, cujo foco é a região baiana em suas singularidades. Em diálogo com as produções anteriores, o texto de Isabela adentra às artes cênicas nas periferias metropolitanas sob a perspectiva de um teatro engajado, comprometido com os grupos marginalizados socialmente, ampliando-se as fontes de referências importantes para pensarmos o assunto em tela.

**Parte II - Linguagens e Educação Linguagens e Educação: reexistências negras,** recepciona estudos que, centrados nos usos sociais da linguagem tematizam, em especial, a educação. A explanação se reporta às matrizes sociais, históricas e afrodiáspóricas. Nessa dimensão, se trazem conceitos e abordagens metodológicas que afirmam a importância de constructos críticos e teóricos em consonância com as demais abordagens desta publicação.

“A palavra preta em revide e (re)existência: processos de ressignificação através do enunciar-se”, de Glauce Regina Assis de Paula, nos traz elementos para pensar as funções sociais da palavra preta, refletindo sobre a experiência do enunciado, e dos jogos de linguagem, tendo o elemento da contradição como núcleo filosófico a ser analisado com foco na filmografia negra que discute questões raciais, de gênero e território em relação às alteridades.

“Identidade, negritude e pertencimento etnicorracial: a sequência didática como instrumento de ensino da literatura afro-brasileira”, de Luzileide de Jesus Santos e Santos Oton Magno. É uma abordagem que amplia as fontes de estudos dentro das perspectivas antirracistas, além de destacar a importância da sequência didática como instrumento de formação do leitor literário. Na explanação, são discutidas as produções que visam à afirmação identitária em processos de aprendizagens. No que diz respeito aos contos de Cristiane Sobral, por exemplo, as reflexões giram em torno da representação do negro na sociedade, o complexo campo das relações étnico-raciais no Brasil a busca a valorização da cultura negra/afro-brasileira.

Por fim, o capítulo “Moleque” nos dicionários de língua portuguesa: historicidade e discurso”, de Pedro Arão das Mercês Carvalho e Rogério Modesto, trabalho em que, a partir de uma análise das descrições do verbete "moleque" em dicionários de língua portuguesa produzidos entre o séc. XVIII e o séc. XXI, os autores focalizam, por meio da análise discursiva, o funcionamento dos discursos racializados.

Do mesmo modo, são analisados os deslizamentos de sentido do verbete ao longo do tempo, a princípio por “negro pequeno” chegando até as definições atuais. Concluiu-se que a memória discursiva dos verbetes da palavra permite a associação, ainda hoje, de discursos racializados e efeitos de sentido pejorativos a quem utiliza e a quem é chamado de “moleque”.

**Parte III – Literatura negras/afro-brasileiras: conceitos, contextos e travessias.** A terceira seção do presente livro, em diálogo com as duas anteriores, traz à cena interfaces literárias e os legados culturais/musicais do continente africano, com recorte para Moçambique, seguindo-se as produções que transitam entre contextos distintos, a América Central, as Antilhas, sob o viés Fanon, para problematizar as complexas relações étnico-raciais em distintas regiões e apresentar perspectivas.

“Amor, um conceito sob suspeita: a poesia de Jovina Souza”, de Rafaela Bispo da Silva Sampaio e Luciana Sacramento Moreno Gonçalves, abre a ciranda teórica e literária delimitando poemas publicados nos livros *Caminho das estações* (2018) e *O amor não está* (2019), de Jovina Souza. São eles: *Discutindo a Relação*, publicado no livro “*Caminho das estações*”, “*O amor não está*” e *Discutindo a Ex-relação e Deserção*. As autoras evidenciam a ressignificação do amor na poética de Jovina Souza, as temáticas diversas e inversas ao ponto de vista brancocêntrico. Algumas delas transitam em temas tais quais: “autoconhecimento/autoamor”, “ancestralidade”, “liberdade”, “militância”, “denço”.

“E o Menino Ginho esqueceu de falar da Marrabenta...”, de Vércio Gonçalves Conceição se adentra o universo africano em Moçambique, na era colonial, entre 1920 e 1940. O objetivo principal dos autores é “refletir sobre algumas noções que foram preponderantes para o entendimento da marrabenta”. A leitura desse capítulo nos reaproxima não só da geografia da capital moçambicana, antiga Lourenço Marques, atual Maputo como, também, oportuniza a identificação de certas tensões vivenciadas nas periferias quando a população foi classificada sob o julgo do colonizador, a despeito do “não lugar, de contínuas opressões, também notamos a arte de reexistir (Silva, 2014).

“Frantz Fanon diante da literatura: analogia com o romance *Americanah* a partir de relações afetivas colonizadas” - Elizabeth de Jesus da Silva, João Gabriel Mesquita Rocha Silva, Jorgeval Andrade Borges e Miguel Angel Garcia Bordas, estabelece um diálogo entre uma fonte teórica do campo da psiquiatria e um romance literário, acima referenciados. Os autores asseveram que “[...] tanto Fanon como Adichie se mostram atentos ao fenômeno da alienação colonial”. Vale ressaltar que se trata de uma análise cujas fontes teóricas não são ocidentais, grosso modo, o que expressa, em mais essa produção, a mudança de perspectivas epistêmicas, à direção de outros textos que a antecede nesta obra.

“Literatura infantojuvenil baiana de autoria negra (2015 e 2020): alguns apontamentos” de Ana Fátima Cruz dos Santos e Maria Anória de Jesus Oliveira, esta última co-autora, se apresenta a parte inicial de uma tese de doutorado em andamento. Trata-se dos “apontamentos” com base em fontes teóricas e um conjunto de obras editadas na região baiana. É possível, portanto, identificar cabelos/penteados, formatos de rosto, rasurando o viés racista e brancocêntrico na exposição. Há, contudo, ilustrações que requerem indagações por delinear personagens em um viés estereotipado. A despeito disso, se parte da hipótese de que a Liju baiana de autoria negra desafia a novas leituras, análises e reflexões, além de favorecer as fontes teóricas e literárias na área.

“Poéticas políticas para o não esquecimento: escritas negras”, de Jorge Lopes e Kassandra Muniz traz à cena o corpo negro “como estratégias política e epistemológicas” nas produções artísticas de Castiel Vitorino Brasileiro (1996), Jota Mombaça (1991) e Katita Mamba Negra (1996), delimitando-se as seguintes obras: “Eclipse”, “Não vão nos matar agora” e “Dançando para resistir”. O que se recoloca em cena na arena do saber é o corpo-performance que rasura as teias racistas, machistas e os seus binarismos reducionistas. Se tecem, nessa perspectiva, “categorias e epistemologias sociopolíticas”, evocando-se sentidos reprimidos em nossas instituições acadêmicas, nos museus, em diversas obras literárias.

“Quem tem medo da palavra negro?”, de Cuti, se problematiza a substituição do termo “negro” pelo prefixo “afro” em nossas instituições acadêmicas. O autor argumenta que tais termos trilharam caminhos distintos. O que afirmam ou negam identitariamente na sociedade brasileira, na ambiência educacional? Estas e outras questões postas pelo autor muito contribuem para dialogarmos com as fontes teóricas que embasam este livro, a exemplo de Frantz Fanon (2009), Carlos Moore (2007) e outras. Por fim, Cuti conclui: “Não há identidade brasileira sem identidades negra, índia e mestiças livres dos padrões hegemônicos brancos”.

Do diálogo entre cada seção do presente livro, podemos nos reportar às epistemologias negras sob aspectos e campos diferenciados. Assim, ao ampliar o leque de estudos oriundos das Américas, conforme Lélia Gonzalez reivindicou e destacou tempos atrás sabemos que, na segunda década do século XXI, enfrentamos diversas batalhas nas lutas antirracistas (2018). Mesmo assim, ainda há muito a superar nas novas correntezas quando, enfim, a Esperança venceu o pesadelo imposto pela extrema direita, da Pandemia e dos dismantelos. É o que, em outras palavras, Cuti (2010)

endossa no campo da literatura e Ana Lúcia S. Souza (2014) sugere ao trazer ao campo de disputa acadêmico a noção de reexistência.

Ou seja, Literaturas, Linguagens e Artes: Áfricas, Américas – Reexistências vem a público em um momento histórico. Primeiro, quando celebramos e reavaliamos as duas décadas de sanção da Lei Federal 10.639/03 (2003/2023); segundo, quando o país recomeça, finalmente, a se reerguer no cenário nacional e internacional, após sofrermos as consequências de uma necropolítica (Mbembe, 2018) intensiva em diversos aspectos sociais. Nesse início das travessias, enfim, nos situamos de novo no rumo à democracia, através das dramaturgias negras e das linguagens em cena, aqui, na arte em suas modalidades distintas (Alexandre, 2017).

Por outro lado, não podemos ignorar que o cenário social nos faz perceber que as ações afirmativas continuem sendo pautadas em textos acadêmicos, como podemos atestar a partir dos trabalhos que integram a publicação deste livro. Reexistir é precioso.

No campo das reexistências, as três áreas aquilombadas na nossa gestão, Artes, Literatura e Linguagens, faz a segunda oferenda epistêmica antirracista para as colheitas futuras na Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), nos eventos subsequentes e para distintos/as leitores/as. Tal conquista só foi possível graças à valiosa participação de cada autor/a que partilhou saberes, agora, socializados.

Socializar, aquilombar, unir forças ao invés de individualizar e separar de forma dicotômica é o lema da nossa Área Científica que, embora gestada e viabilizada, ainda tem muito o que fazer na nova jornada e sob outras direções. Firmadas as conquistas em curso, que venham mais sementes e frutos para saborearmos juntos. Afinal, agregar é precioso!

Chegamos ao final do percurso com uma indagação inspirada em Audre Lorde (2020), através da qual se intitulou um texto reflexivo acerca do nosso papel na luta antirracista<sup>3</sup>. Por outro lado, “Pegando de empréstimo as palavras do cantor angolano Bonga”<sup>4</sup>, endossamos: “hora kota! Quem és tu, para onde vais?”. Afinal, sementes seremos e adubaremos esta terra um dia; ou, quem sabe, nos tornaremos cinzas que serão soltas na direção dos ventos, nas águas que unem a África e a sua diáspora

<sup>3</sup> Nos referimos ao seguinte título: “Educação para as relações etnicorraciais: vocês tem feito o trabalho de vocês? (Oliveira, 200, p. 134).

<sup>4</sup> Ouçam, em: [https://www.youtube.com/watch?v=vt\\_ii1vzr8y](https://www.youtube.com/watch?v=vt_ii1vzr8y) (acesso em 30/09/2021).

Enfim – e sem concluir -, interessa salientar que só tecemos algumas fiações de cada capítulo nesta apresentação reunida nas três seções. O melhor, de fato, estará ao sabor do/a leitor/a para acolher, problematizar e ampliar. O que disponibilizamos, na realidade, é apenas o esforço de um esboço coletivo das muitas andanças de cada autor/a. No desejo de ampliar as lentes e as potencializar, celebramos a obra Literaturas, Linguagens e Artes: Áfricas, Américas – Reexistências e os novos ventos.

Que saibamos dançar e fazer outras performances na arte do viver, sentir, expressar e produzir o pensar.

**Axé!**

## **REFERÊNCIAS**

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**, SECAD/MEC, Brasília, 2005.

BRASIL. **Plano Nacional de Implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Etnicorraciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**. Brasília: SECAD/MEC, 2009.

CARNEIRO, A. S. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CUTI. **A consciência do impacto em Cruz e Souza e Lima Barreto**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

GONZALEZ, Lélia. **A mulher negra na sociedade brasileira, uma abordagem políticoeconômica**. In: Lélia Gonzalez, primavera para rosas negras. São Paulo, Editora Filhos da África, 2018. p. 34-53

KILOMBA, Grada. **Memória da plantação. Episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MOORE, Carlos. **Racismo & sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. **Educação para as relações etnicorraciais: vocês tem feito o trabalho de vocês.** In. BEZERRA, Rosilda Alves... [et al.]. Afrolic: Literatura desigualdade ensino. Natal: Caule de Papiro, 2022

SANTOS, Boaventura de S.; MENESES, Maria Paula [orgs.]. **Epistemologias do Sul.** São Paulo: Cortez, 2010.

SOUZA, A. L. S. **Letramentos de reexistência—poesia, grafite, música, dança: hiphop.** São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

# **PARTE I**

## **Artes e suas interfaces**

# ANCESTRALIDADE EM MOVIMENTO: O JOGO, O GESTO, A DANÇA. SABERES DE UMA FILOSOFIA INCORPORADA

Débora Campos de Paula

Doutoranda PPGF/UFRJ, <https://lattes.cnpq.br/5629585208528203>,

[debcampos2222@gmail.com](mailto:debcampos2222@gmail.com)

Renata Giovana de Almeida Martiello

Mestranda PGF/UFRJ, <https://lattes.cnpq.br/8924814102302750>, [renatacapoeira@gmail.com](mailto:renatacapoeira@gmail.com)

**Resumo:** O Núcleo de Pesquisa em Filosofias do Corpo foi pensado para ser um espaço de descobertas e reencontros das subjetividades de pessoas afro-referenciadas e como espaço de produção de questões filosóficas a partir do movimento da dança afro e da capoeira. Compreendendo que corpos negros foram secularmente silenciados em suas expressões motoras e desautorizados por uma sociedade fundada em valores universais a encontrar suas formas plurais de ser e estar no mundo, propomos o núcleo de pesquisa para que, além do trabalho teórico, o movimento fosse privilegiado como forma de saber e filosofar. Assim sendo, a liberação de ancas, pernas e pés foram filosoficamente convocadas a fazer uma ponte entre o corpo e a filosofia. Esta liberação desafia as normas sociais de boa conduta a encarar de frente os rebolados, as gargalhadas, o estar de ponta cabeça, a ginga, e a malemolência de corpos que se descobrem presos a padrões sociais de movimento que buscam silenciar nossas cosmovisões.

## O ENCONTRO

**Figura 1: Débora Campos e Renata Giovana no Laboratório Ousia, IFCS/UFRJ. Maio 22.**



Foto: arquivo pessoal das autoras

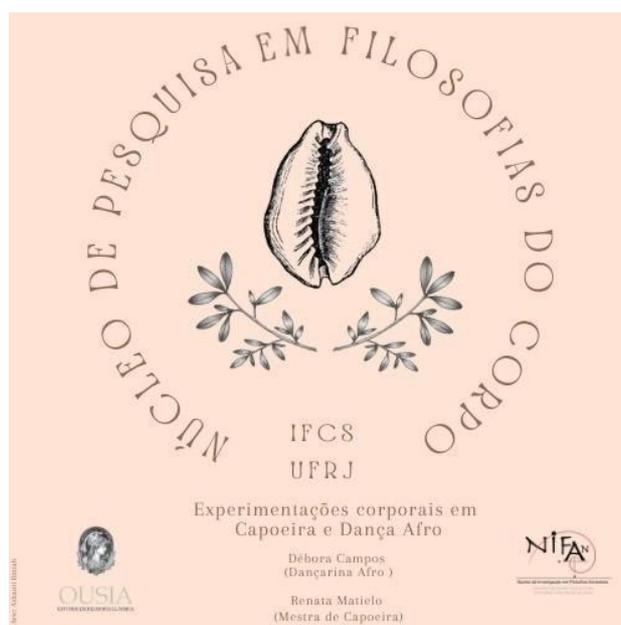
As autoras se encontraram no espaço acadêmico após muitos outros encontros de vida. Somos duas mulheres que desenvolvem seus trabalhos e investigações pedagógicas, artísticas, culturais e políticas tendo o corpo como o espaço que provoca, que pergunta e responde, espaço do filosofar. Nos encontramos na inquietude com as formas e formatações dos nossos gestos, e em algumas constatações que muitos anos de prática de corpo inteiro na dança e na capoeira trouxeram. Temos uma certeza, da potência do corpo e dos usos e abusos, violências encarnadas, que inibem e ofuscam essa potência.

Logo percebemos a importância de fazer valer um princípio/ensinamento afro ancestral. “Se quer ir rápido, vá sozinho. Se quer ir longe, vá em grupo.” e que a sabedoria ancestral da capoeira transformou em música: “Se quiser andar ligeiro ô meu bem, nessa vida ande só. Mas se tu quer chegar longe, acompanhado é bem melhor” (Lemba, Rafael; Pernalonga, Mestre. 2015)

Buscando a coerência com o que desejamos desenvolver em nossas pesquisas, não poderíamos caminhar sem nos movermos, precisávamos de um espaço em conjunto para aprofundarmos, ampliarmos, experimentarmos, confrontarmos nossas trajetórias, metodologias e entendermos como dar voz aos saberes do corpo dentro do campo da filosofia como filosofias do corpo.

## O NÚCLEO - Espaço de tramar redes de filosofias

**Figura 2: Logo Núcleo de Pesquisa em Filosofias do Corpo**



**Arte: Ashanti Bintang**

A ideia da criação do Núcleo de Pesquisa em Filosofias do Corpo surgiu do incômodo gerado a partir de nossas pesquisas acadêmicas de doutorado e mestrado e da ausência de um espaço coletivo na universidade de pesquisa filosófica onde o corpo seja protagonista e não objeto. Nossos trabalhos têm no corpo seu ponto de partida e o diálogo como base metodológica, desencadeadora da experiência/pensamento do e no mundo.

Embora cada pesquisa preserve suas particularidades, a criação do núcleo alavancou sobremaneira as conversas entre corpo, movimento e filosofias, reverberando nas reflexões práticas das pesquisadoras. Desta forma demos início ao Núcleo que foi acolhido dentro da universidade pelo NIFAn – Núcleo de Investigação em Filosofias Ancestrais - do Laboratório de Estudos Clássicos OUSIA/ PPGF -IFCS/UFRJ.

O Núcleo se funda no princípio do corpo em movimento como acionador de memórias, criador, elaborador e reestruturador de saberes individuais, coletivos e ancestrais.

Entendemos que corpos e saberes africanos e afro brasileiros são secularmente silenciados em suas expressões e desautorizados, por uma sociedade fundada em valores universais, a encontrar suas formas plurais de ser e estar no mundo, “destaco a amplitude do impacto que a escravidão, a colonização e os regimes racistas patriarcais tiveram e têm na valorização de um conjunto de características que vieram a constituir nossa identidade” (Werneck, 2009, p.153)

Compreendemos, que as muitas manifestações culturais, populares, festivas e litúrgicas afro-brasileiras, são técnicas potentes e fundamentais de existência e transmissão, articulação e produção de saberes que se estruturam em complexos e abundantes sistemas herdados das cosmopercepções dos povos africanos que aqui chegaram. Nossos passos vêm de longe e sempre estiveram aqui, no tempo presente.

O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas a extensão de um saber reapresentado, e nem arquivo de uma cristalização estática. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do corpus cultural (Martins, 2013, p. 78)

Desengatilhar as amarras que paralisam os corpos sempre foi uma forma de ativismo social, desestruturando pelo riso, fé, prazer, guerra e festa, a determinação da extinção pelo branqueamento e pelas inúmeras tentativas de fazer morrer formas de vida desviantes do modelo hegemônico. Este é um movimento de decolonização corporal necessária ao entendimento das questões mais estruturantes do ser, quem somos, o que estamos fazendo aqui, como desejamos que nos tratem, como empoderar nossas africanidades a partir da relação com o movimento ancestral.

É uma grande violência que encaramos de frente ao darmos início aos enfrentamentos aos interditos, limites e imposições corporais que foram e são cultivados desde a infância e por muitas gerações.

Nas atividades moventes do Núcleo, partimos das linguagens de capoeira e dança afro como provocadoras dos corpos a se dizerem, a experimentarem, a encontrar outros espaços, tempos e seres para principiar uma conversa com muitos desdobramentos, com possibilidades de atravessamentos vários e imprevisíveis.

Em uma das línguas bantu, do Congo, da mesma raiz, *ntanga*, derivam os verbos escrever e dançar, que realçam variantes sentidos moventes, que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento, práticas, procedimentos, ancorados no e pelo corpo, em performance. (Martins, 2013, p. 65).

Pensamos o movimento como uma escritura na qual nossas narrativas se constroem, se reafirmam, conduzindo a reflexões incorporadas. Enquanto posicionamento sócio-político-histórico, trazemos, pela escolha das referências das técnicas/saberes afro referenciadas, uma proposta de experimentarmos nossos corpos inseridos em um contexto no qual fomos formatados por pensamentos/fazer/saberes colonizadores, que nos afetam profundamente, repercutindo na manutenção de estereótipos, desigualdades, violências que muitas vezes são suplantados no nível das racionalidades, mas, continuam presentes de maneira profunda em nossa carne.

## **AS COLONIALIDADES - quem são nossos inimigos?**

Entendemos a colonialidade como uma lógica global de desumanização que é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais” (Costa, Torres e Grosfoguel, 2020, p. 35) e que segue apagando existências afro-referenciadas no Brasil.

La “colonialidad” representa una gran variedad de fenómenos que abarcan toda una serie de fenómenos desde lo psicológico y existencial hasta lo económico y militar, y que tienen una característica común: la determinación y dominación de uno por otro, de una cultura, cosmovisión, filosofía, religiosidad y un modo de vivir por otros del mismo tipo. En sentido económico y político, la “colonialidad” es el reflejo de la dominación del sector extractivo, productivo, comercial y financiero de los estados y sectores “neo-colonizados” (“Sur”) por parte de los países industrializados (“Norte”), lo que lleva a la dependencia y del “desarrollo del sub-desarrollo”, la sub-alternidad y marginalidad de las “neocolonias” frente al dominio de los imperios dominadores (Estermann, 2014, p.3).

Valorizamos, portanto, ações que privilegiam e favorecem os saberes que se constroem nas experiências vividas, a partir da prática da capoeira, das danças populares, das danças relativas às muitas religiosidades afro brasileiras, das diversas expressões das danças afro e dos moveres cotidianos de corpos afro referenciados, que guardam gestos, meneios, linguagens corporais que nos conectam e são eles mesmos parte dos muitos saberes herdados das nossas africanidades e reconfigurados em solo brasileiro.

Consideramos os agentes destas práticas como pensadores/as que estão fora das instituições acadêmicas produzindo saberes a partir de seus corpos em movimento, confrontando a ideia estabelecida pelas colonialidades que determinam quem possui legitimidade para pensar e expressar seu pensamento e forma de vida. O “racismo também será um princípio organizador daqueles que podem formular um conhecimento científico legítimo e daqueles que não o podem” (Costa, Torres e Grosfoguel, 2020, p. 11).

Partindo de referencial político filosófico afrocentrado, buscamos enfrentar imposições ocidentais que colocaram a Europa como modelo de organização social e os corpos pretos em um lugar social de subserviência, silenciamentos, um não lugar. As transformações necessárias para o enfrentamento desse modelo podem se dar a partir do movimento e na busca pela expressão primeira que emana de nossas memórias ancestrais. Para isso faz-se necessário desconstruir uma formatação corporal que limita as expressões e desconecta os corpos afro referenciado de sua plenitude de ser e estar no mundo.

Entendemos que a inserção e vivência de práticas que carregam e potencializam nossa ancestralidade e pertencimento afrocentrado, não necessariamente confluem para ações, auto percepções e ou valorização de princípios que possam contribuir para uma emancipação das colonialidades engendradas em nossa sociedade. É preciso atenção aos próprios processos colonizadores que permeiam tais práticas e compreender as negociações, atravessamentos e escolhas possíveis e desejadas por cada grupo e sujeito.

**Figura 3: Renata Giovana e Débora Campos no Centro Coreográfico da Tijuca, encontro Ancestralidade em Movimento - Conexão Mulher. Movimento a partir do ventre para cima e para baixo. Jul 22.1**



**Foto: Flávia Maciel**

### **UM MOVER QUE REVELA: prazeres, interditos, julgamentos, encontros e dificuldades.**

Foi a experiência de ser mulher, essa experiência de ser um corpo colonizado, a despeito da geografia, da cor e da classe social, meu primeiro ponto de contato com a floresta e com as mulheres da floresta [...] (Brun, 2022, p. 49)

[...] Este corpo quilombola, corpo de Maria do Socorro da Silva, contém a história da violação da Amazônia. E também contém o antes. É ainda, o documento feito carne de uma resistência feroz (Idem, p. 52).

Em nossa caminhada como educadoras, praticantes dos saberes e artes corporais, nos deparamos, nas trocas com parceiras e alunos e investigações pessoais, com inúmeras conexões entre nossos moveres e as dificuldades, vergonhas, desqualificações, hipersexualização, pertencimentos, prazeres e descobertas atreladas ao feminino e a negritude.

As marcas dos ditames sociais estão por toda nossa carne, do mesmo modo, as relações com sabedorias outras que nos constituem, estão igualmente presentes, esculpindo nossos corpos e nossas expressões no mundo. Territórios moventes, transfigurados na dança de existir.

la invitación que deja la propuesta cuerpo-territorio es mirar a los cuerpos como territorios vivos e históricos que aluden a una in cosmogónica y política donde en él habitan nuestras heridas, memorias, saberes, deseos, sueños individuales y comunes y, a su vez, invita a mirar a los territorios como cuerpos sociales que están integrados a la red de la vida y, por tanto, nuestra relación hacia con ellos debe ser concebida como “acontecimiento ético” en como una irrupción frente a lo “otro”... (Cruz Hernández, 2017, p. 43)

O corpo território é um conceito desenvolvido também pelo prof. Eduardo Miranda de Oliveira e dialoga com as experiências que temos nos deparado no núcleo de pesquisa em filosofias do corpo. Para o autor, corpo-território é um texto vivo que sente o mundo, degusta as emoções, toca e respira as cosmopercepções. Corpo-território aprende que os atravessamentos das experiências nos levam a trocar de pele, alcançar outras corporalidades e expandir nossas concepções de mundo. (Miranda, 2020) Assim é com corpos afro-referenciados, em cada lugar somos exigidas a mobilizar uma identidade para sermos aceitas, ouvidas e respeitadas. É pensando nesses interditos às nossas subjetividades que entendemos a necessidade de decolonizarmos os movimentos e buscarmos centrar nossa atenção nos gestos e não nas palavras. Compreender nossos corpos no ambiente e o papel que eles desempenham é a direção para sulear os saberes a partir dos gestos e produzir respostas individuais e coletivas para nossas questões de existir em sociedade.

Quando liberamos nossas ancas das amarras sociais que lhes foram impostas criamos um espaço sutil propício para o entendimento de nossa ancestralidade africana e abrimos passagem para a presença em nós das mulheres e homens que nos habitam.

Estamos preocupadas com as experiências corporais formatadas pelo ocidente que nos cerceiam as conexões e parcerias com nosso próprio corpo. Mover um corpo afro referenciado e feminino na sociedade é um ato de enfrentamento ao racismo e ao sexismo. Portanto, buscamos com nossas práticas exercer o direito de nos reconectar com nossa ancestralidade africana que, como diz a prof.<sup>a</sup> Aza Njeri (2022) está estruturada no movimento de ancas, pernas e pés. Se observarmos com atenção as expressões culturais afro referenciadas como os jongos, os sambas e as capoeiras, são centradas nos movimentos dessas partes do corpo citadas pela prof.<sup>a</sup> Njeri. Não é à toa que o rebolar é vulgarizado e interditado socialmente para muitas crianças desde bem cedo na educação infantil. E segue sendo visto como obscenidade e, muitas vezes utilizado para justificar estupros e outras violências de ordem moral e sexual que as mulheres sofrem nas ruas e em seus trabalhos no dia a dia. Mostrar o corpo, usar decotes, dançar são vistos como provocações aos olhares masculinos, mas na realidade de quem se percebe afro referenciada, são nossas expressões de afeto, nascimento,

morte, são as conexões que fazemos dos cinco sentidos com as ancas, pernas e pés que nos trazem sabor de sermos afrodescendentes.

**Figura 4: Rebolado em dupla**



**Foto: arquivo pessoal das autoras**

Nesse ponto vale pensar a formação dos conceitos de gênero que foram organizados a partir de um olhar europeu que, não só define os papéis sociais de homens e mulheres, como também hierarquiza esses papéis. Oyerónkè Oyewumi é uma socióloga nigeriana que apresenta um outro olhar sobre essas questões em seu livro intitulado “A invenção das mulheres” (Oyewumi, 2021). A autora nos diz, referindo-se a cultura iorubá, que, na maioria das comunidades pré-coloniais, não havia uma distinção social generificada como temos no ocidente colonizado, mas sim que a sociedade era organizada a partir do conceito de senioridade relativa. Não nos parece coincidência que os candomblés no Brasil, casas que mantêm viva com alguma tradicionalidade aspectos das culturas filosófico religiosa africanas, sirvam de exemplos contemporâneos desse conceito de senioridade relativa. Nossos mais velhos nem sempre são os mais velhos de idade cronológica. O que nos leva a afirmar que a forma de contar o tempo também faz parte das colonialidades que nos foram impostas enquanto sociedade. O tempo linear é mais uma das violências e epistemicídios que nos sujeitaram.

São muitos os apagamentos e silenciamentos que sofremos na nossa formação e acreditamos que podemos nos encontrar mais plenas enquanto indivíduo e enquanto

sociedade, se enfrentarmos esses silenciamentos a partir dos movimentos aforreferenciados. Soltar as ancas, pernas, cabeça e pés é o caminho que escolhemos. Para nós isso é fazer filosofia, pois através dos corpos liberados de amarras sociais, podemos responder com mais clareza a perguntas filosóficas clássicas como quem sou eu, o que é o mundo em que vivemos, o que representa a vida em sociedade, o que somos e para que viemos?

## **VALORES CIVILIZATÓRIOS AFRO-BRASILEIROS**

A professora Azoilda Loretto da Trindade (2013) nos presenteou com seu trabalho na educação infantil onde desenvolveu valores que estão na base do nosso entendimento de ser e da formação das nossas subjetividades. Compreender que nossa existência em sociedade passa pela compreensão do que vem a ser as sutilezas da energia vital, circularidade, cooperatividade, musicalidade, ritmo, é compreender que a vida precisa produzir espaços de aprendizagem liberados da inércia. Nossas escolas da educação básica ainda mantêm os estudantes sentados, parados e olhando para frente, denunciando que esta é a forma mais cruel de formatação dos saberes ancestrais que nossos antepassados africanos nos legaram. Nossas crianças estão reféns dessa violência que é a escola tradicional, e quanto mais movimentos as crianças fazem, mais são tratadas como indisciplinadas e crianças problema. Não temos a solução para modificar toda estrutura das redes de ensino, mas sabemos que a aprendizagem se torna cada vez mais significativa quanto mais os corpos forem liberados da inércia das salas de aula. O caminho é longo, mas possível, e precisa começar com cada educador que tenha a coragem de desafiar a si mesmo e as suas metodologias de ensino.

Compreendemos que o processo de intersubjetivação/intercorporificação ocorre em todos os espaços formais e não formais de educação e que neste sentido a comunhão de saberes se dá nas salas de aula, nas cozinhas, ruas, festas, macumbas, igrejas, em todos os encontros, por isso, o primeiro território a ser revisitado e reinvestido de encantamento é o nosso próprio corpo e os corpos coletivos que nos circundam.

Sabendo que, enquanto educadoras, todas fomos educadas nessa sociedade formatada pelos valores “universais” europeus, o Núcleo de pesquisas sugere atividades corporais que estimulem os corpos aos diálogos, usamos a palavra no plural, pois compreendemos que há vários diálogos em jogo, um diálogo interno com as memórias que nos habitam que surgem na epiderme e no coração, diálogo com o espaço que estamos inseridas, com os outros corpos que dividem o espaço conosco.

Buscamos o caminho de decolonização dos saberes para fugir do individualismo que nos é imposto e que nos torna cada vez mais centrados em necessidades privadas e menos conectadas com um entendimento ecológico e interdependente do mundo.

### **CAMINHOS - Desformatando nossos movimentos**

**Figura 5: Caminho de dentro**



**Foto: Flávia Maciel**

Desenvolvemos as atividades tendo em comum o princípio metodológico da enunciação pelo corpo, em sua própria linguagem de perguntas e respostas, desafiando, portanto, o pressuposto da hegemonia do pensamento racionalizado sobre o corporalizado, na produção de conhecimento. Nossas investigações se abrem a outras linguagens que possam contribuir com esta busca e a todas as referências trazidas pelos corpos que compartilham a experiência. Investimos no pensar a si e o mundo, dançando e capoeirando em uma perspectiva de permanente discussão dos próprios cerceamentos, adequações e desencantamentos que as práticas da dança e da capoeira enfrentam e promovem em inúmeros espaços.

**Figura 6: Renata Giovana e Débora Campos no Centro Coreográfico da Tijuca, encontro Ancestralidade em Movimento - Conexão Mulher. Tendo o ventre como guia, ocupar os espaços livres da sala. Jul 22.**



**Foto: Flávia Maciel**

Desde que iniciamos nossos encontros, mantemos nossas atividades de capoeira e dança afro, o registro em palavras escritas e orais ou desenhos, de acordo com o desejo dos participantes, e o registro visual por vídeos e fotos.

A possibilidade das diferentes expressões fala sobre a liberdade de proposições e narrativas de cada um, com a experiência e sem hierarquizações, por compreendermos que cada encontro impõe uma dinâmica própria.

A partir das vivências e das nossas práticas extra-acadêmicas, que nos informam, constituem e também fazem parte indissociável de nossos espaços de pesquisa, pontuamos alguns princípios em comum entre as duas linguagens que nos servem como estrelas de guiar, para este artigo selecionamos duas:

## Circularidade

As coreografias das danças negras mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em vôleios sobre si mesmo desenha. Por meio dessa evocação constitutiva, o gesto e a voz da ancestralidade encorpam o acontecimento presentificado, prefigurando o devir, numa concepção genealógica curvilínea, articulada pelos rituais e cerimônias festivas. Aqui, nesses terreiros, o movimento coreográfico ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção excêntrica do tempo. Em outras palavras: o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. (Martins, 2019, p. 14)

**Figura 7: Débora Campos no Centro Coreográfico da Tijuca, encontro Ancestralidade em Movimento - Conexão Mulher. Roda. Ago. 22.**



**Foto: Flávia Maciel**

Tomamos o princípio de circularidade expresso nas obras de Azoilda Trindade e Leda Maria Martins e nos fazeres de inúmeras manifestações da cultura afro brasileira como uma das nossas estrelas de guiar. Seja em relação à formação espacial de muitas vivências, o que permite o contato visual recíproco, além de estabelecer possibilidade de parceria horizontalizada de tocas corporais. Seja na compreensão do fluxo de energias que transitam nos, entre, através, extra corpos. Seja no entendimento das dinâmicas ancestrais que se vivificam pertencimentos ancestrais.

[...] nós rodamos no sentido anti-horário porque o Candomblé é um culto aos ancestrais. A gente volta no tempo o tempo inteiro. Então, a gente está chamando nossos ancestrais, nossos ascendentes, nossa ancestralidade, numa busca à ancestralidade, mas num tempo atual porque o tempo é agora, entende? (Pai Lucas) O giro em sentido anti-horário em torno do próprio eixo corporal, que tanto me provocou inicialmente a esta pesquisa no contato com diversas saias em variadas performances brasileiras, no Candomblé não é uma regra, mas pode sim ser uma referência de movimento à medida que nos costumam a ancestralidade. Os deslocamentos dançados que vão e voltam do centro da roda - onde geralmente acontecem os giros, a exemplo do jongo, onde começa minha trajetória – para suas extremidades, ... caracterizam diferentemente o espaço conduzindo a ideia de um rito de inversão. Nestas performances, tendo ele tomado as rodas de samba e Candomblé como mote de análise do rodar das rodas dos homens e dos orixás, a dimensão do sagrado estaria ausente, porém, o culto ao corpo permanece, sendo modificado apenas os ritos de sua expressão. O corpo no samba de roda, como domínio do profano, seria o culto da própria existência humana, expressão da individualidade do sujeito. (Silva, 2020, p.249)

Do giro e da gira extraímos metodologia, firmamos nossos encontros na perspectiva do acontecimento, do fazer que se processa a partir da colisão, do toque, da respiração e suor que circulam no espaço.

## Musicalidade

**Figura 8: Renata Giovana e Débora Campos no Centro Coreográfico da Tijuca, encontro Ancestralidade em Movimento - Conexão Mulher. Roda Grupo Dembaia Jul 22**



**Foto: Flavia Maciel**

Quando pensamos em movimentos afro-referenciados não podemos deixar de pensar que se faz necessário ativar os cinco sentidos do ser humano, os cheiros, sons e imagens são catalisadores do encontro dos tempos de nossas existências. A musicalidade em particular é o fio condutor que faz forte conexão com nossa ancestralidade e provoca nossos sentidos com respostas que vazam da epiderme.

Sons como dos tambores, berimbaus, caixas, caxixis, agogôs que estão presentes em várias expressões culturais de matriz africana provocam o tempo e fazem a gira girar. Levam nossa memória afetiva por caminhos que desconhecemos, mas que habitam dentro de nós, é difícil resistir a tal chamamento. Não por acaso nossos seres sutis dos candomblés são invocados pelo percutir das mãos nos atabaques e pelos cantos que chamam quem tem que vir,

Musicalidade é o divisor de águas de nossas subjetividades afro-referenciadas, pois quando os tambores chamam, nós respondemos. Nosso coração descompassa, bate diferente, a pele arrepia, e quando a mente compreende o que está acontecendo, nosso corpo já está exigindo o movimento.

Por exemplo, não podemos pensar a capoeira e a dança afro separada da musicalidade, que, por sua vez, é uma expressão da existência africana que, mais uma vez, se dá através dos corpos. Além disso, a musicalidade está presente na diáspora africana e pode ser observada pela riqueza de expressões culturais de matriz africana de que somos herdeiros: o jongo, samba chula, coco de roda, tambor de crioula entre tantas outras. Não existe aprendizado na capoeira e na dança afro sem a musicalidade, assim é preciso ressignificar os sons nas nossas vidas para nossa constituição como sujeitos e de nossas subjetividades. O corpo que dança e vibra em reação aos sons é um corpo ancestral e vivo.

## **CONCLUINDO - NOSSOS FAZERES**

### **Dança Afro**

**Figura 9: Débora Campos no Centro Coreográfico da Tijuca, encontro Ancestralidade em Movimento – Conexão Mulher. Brincando com o desequilíbrio, desformatando o movimento. Maio 22.**



**Foto: Flávia Maciel**

Nos nossos encontros trazemos a dança na perspectiva de encontrar e lembrar nosso pertencimento afro brasileiro e esta é uma perspectiva que passa pela prática corporal da escuta. Escuta do próprio corpo, do espaço, das referências sonoras, dos outros corpos visíveis e invisíveis que nos atravessam. O espaço da experiência se dá no caminho de perceber e criar a partir de vocabulários inspirados nas corporalidades das danças populares, festivas e litúrgicas afro-brasileiras.

Nas orientações dos encontros pretende-se percorrer um roteiro de espaços corporais interditados ou destinados culturalmente aos corpos subalternizados socialmente, sobretudo os corpos negros e femininos. A interdição diz respeito aos usos, olhares e sentires reconhecidos como legítimos, adequados e esperados para estes corpos e seus movimentos, em uma sociedade com profundas e sutis raízes racistas e sexistas.

A proposta é um jogo performático que provoque nos participantes a experimentação dos corpos em movimento, como gatilhos para a discussão dançada sobre os usos e abusos de nossos corpos. Todo encontro é o primeiro, inaugural por tratar-se de um campo de relações construídas na presença e na experiência da dança e do encontro das sonoridades que se atrelam e provocam o dançar.

Outro ponto de discussão/vivência, é a dimensão do mover enquanto propiciador de prazer e expressão e disruptor de condicionamentos pelo viés do corpo como brinquedo e brincadeira.

**Figura 10: Débora Campos no Centro Coreográfico da Tijuca, encontro Ancestralidade em Movimento Conexão Mulher. Jul 22. Prazer**



**Foto: Flávia Maciel**

Nosso corpo brincado reencontra o espaço da experimentação pelo prazer da descoberta tentando o afastamento dos enunciados certo/errado, adequado/inadequado, ridículo e vergonhoso. Brincar é se lançar no jogo de corpo na possibilidade de rir de si mesmo e de nossa pretensa perfeição.

Como atravessamento de nossos encontros temos também o entendimento do corpo encantado, a abertura para perceber o ambiente enquanto fluxo se incluindo nesse ambiente e desta forma abrir-se a escuta, impregnação por todos os sentidos, um corpo estimulado a perceber a porosidade e trânsito de sua matéria.

**Figura 11: Débora Campos no Centro Coreográfico da Tijuca, encontro Ancestralidade em Movimento - Conexão Mulher. Maio 22. Desenhos corporais, leituras de movimentos codificados da dança afro-brasileira**



**Foto: Flávia Maciel**

## Capoeira

**Figura 12: Renata Giovana e Débora Campos no Centro Coreográfico da Tijuca, encontro Ancestralidade em Movimento - Conexão Mulher. Maio 22. Desenhos corporais, leituras de movimentos codificados da dança afro-brasileira.**



**Foto: Flávia Maciel**

Se fossemos pensar um ato primordial, um princípio que dá origem ao jogo da capoeira, sua *arqué* seria o diálogo. A compreensão do jogo da capoeira como um diálogo entre os corpos que jogam dentro da roda, destes com os instrumentos que compõem a bateria e de todo esse conjunto com as pessoas que estão na roda é o que provoca e fundamenta o movimento dessa pesquisa. “A capoeira agindo na epiderme, no coração, no afeto, apoiada nos valores civilizatórios afro-brasileiros é revolucionária.” (Martielo, 2021, p. 98)

Pensar a capoeira como uma possibilidade de atividade afro referenciada é caminhar na direção de compreender o diálogo como base de tudo. O ritmo, cada um dos instrumentos, cada uma das pessoas presentes na roda batendo palmas e cantando, o canto e todos aqueles seres sutis que nos habitam estão presentes nesse diálogo plural que brinca com uma temporalidade que não é linear.

Nosso corpo tem memórias ancestrais que reagem muito antes da mente conseguir decifrar o estímulo. O som do berimbau e dos atabaques dialoga com algo que antecede a percepção cognitiva. Antes que o pensamento possa produzir informações sobre que som é esse, o corpo já reagiu, é o arrepio poético da pele dizendo que o futuro é ancestral (Ribeiro, 2020), percebendo a afetividade presente. Fanon (1968) nos sinaliza para esses segredos que existem nas expressões corporais, e na riqueza que é o movimento dentro da roda, por mais que se referisse aos esvaziamentos da violência acumulada no colonizado, apresenta a força do corpo em movimento, parece até que conhecia a capoeira. (Martielo, 2021, p. 99)

O jogo da capoeira, a dupla dentro da roda jogando é visto por nós como uma conversa, onde cada movimento que o capoeira faz, se traduz em uma pergunta que pode ser ignorada, respondida ou devolvida em forma de outra pergunta pelo outro capoeira. Movimentar na capoeira deve ser um provocar movimento no outro, fazer o outro sair da sua zona de conforto e pensar sobre seu espaço e sobre si mesmo. Também é preciso estar atento ao som do berimbau, seus toques estão conversando com os capoeiras. Para cada toque há uma forma de jogar, de fazer perguntas ou dar respostas. As cantigas estão igualmente participando dos diálogos, pois podem alertar sobre uma situação perigosa, podem trazer para a roda a força de capoeiras do passado a fim de influenciar o jogo das capoeiras.

Aqui o corpo não é um objeto a ser analisado, mas, o protagonista do qual emanam, em linguagem própria, as inquietações, perguntas e respostas nos moveres e nos silêncios enunciados pelo corpo.

### **Referências bibliográficas:**

**Acompanhado É Bem Melhor.** Intérprete: Mestre Pernalonga. Compositores: Rafael de Lemba e Mestre Pernalonga. In: Era Eu Era Meu Mano, Era Meu Mano Mais Eu. *Released* 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=xEjs47FINfM>>. Acesso em 27/09/22.

BRUM, Eliane. **Banzeiro òkòtó: uma viagem à Amazônia centro do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

COSTA, Joaze Bernardino; TORRES, Nelson Maldonado; GROSGOUEL, Ramon., **Decolonialidade e pensamento afro-diaspórico.** Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2020.

ESTERMANN, Josef. **Colonialidad, descolonización e interculturalidad Apuntes desde la Filosofía Intercultural.** Polis [En línea], 38 | 2014, publicado el 08 septiembre 2014, URL: <<http://journals.openedition.org/polis/10164>>. Acesso em 10/12/2020.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória. O reinado do rosário no Jatobá.** São Paulo: Perspectiva, 2021.

\_\_\_\_\_. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória.** *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, [S.l.], n. 26, p. 63-81, nov. 2013. ISSN 2176-1485. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>>. Acesso em 25/09/2021.

MARTIELO, Renata G. de A. **Capoeira, uma experiência anarquista.** *Revista Estudos Libertários – UFRJ* | vol. 04 Nº 09 | fevereiro 2022 | ISSN 2675-0619

MIRANDA, Eduardo O. **Corpo-território & educação decolonial: proposições afro-brasileiras na invenção da docência.** UFBA, 2020. In: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32375>. Acesso em 14/09/2022.

NJERI, Aza e CARNEIRO, Sueli <[https://www.instagram.com/reel/CgKPOssrdSn/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/reel/CgKPOssrdSn/?utm_source=ig_web_copy_link)>. Reels produzido e publicado no Instagram em parceria com as autoras 2022. Acesso em 10/09/2022.

OYĚWÚMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido Africano para os discursos ocidentais de gênero.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

RIBEIRO, Katiúscia. **O futuro é ancestral. Le Monde Diplomatique,** 2020. Disponível em <<https://diplomatique.org.br/o-futuro-e-ancestral/>>. Acesso em 14/10/2021.

SILVA, Alissan Maria da Saias de Axé: giro sagrado das mulheres do Candomblé / Alissan Maria da Silva. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Rio de Janeiro, 2020.

TRINDADE, A. L. da (org.). **Documentário: Africanidades brasileiras e educação.** Cdnbi.tvescola.org.br, 2013. Disponível em: [https://cdnbi.tvescola.org.br/contents/document/publicationsSeries/182537Doc\\_africanidades.pdf](https://cdnbi.tvescola.org.br/contents/document/publicationsSeries/182537Doc_africanidades.pdf). Acesso em 25/09/2022

WERNECK, Jurema. **Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo.** *Vents d'Est, vents d'Ouest: Mouvements de femmes et féminismes anticoloniaux*, p. 151-163, 2009. <Academia.edu > acesso em 14/09/2022.

# DRAMATURGIAS NEGRAS FEMININAS: O PLURAL E O AFETO

Marcos Antônio Alexandre

Doutor em Letras (FALE-CNPq), <http://lattes.cnpq.br/6660342017209730>,

[marcosxandre@yahoo.com](mailto:marcosxandre@yahoo.com)

Rayrlaine Ariana Geraldo da Silva

Graduanda em Teatro, <https://lattes.cnpq.br/7196751023763872>,

[rayrlaineariananick@gmail.com](mailto:rayrlaineariananick@gmail.com)

**Resumo:** O presente artigo se propõe a expor algumas questões sobre a escrita dramaturgical sob a ótica plural das mulheres negras. Ao adentrar a literatura afro-brasileira e a relação da raça dentro dos ciclos de estudos da escrita de mulheres, é encontrada a denúncia da dupla opressão – ou tripla se considerarmos a classe – vivida pelas mulheres negras dentro da literatura por elas escrita. Contudo e para além, a partir da análise das dramaturgias “Ialodês”, de Dione Carlos, e “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”, de Cidinha da Silva, é possível observar também a construção de uma oralitura escrevivenciada nos textos a caminho da cena teatral. Dramaturgias essas que dão às mulheres de cor uma voz que é possibilidade de cura, de afetos, de vida e de mudança de sua condição social através das encruzilhadas da memória presentificada e da reatualização da tradição para a sobrevivência das estratégias geracionais e ancestrais de vida.

## 1 - A literatura afro-brasileira

É de conhecimento geral que, quando o assunto é a literatura brasileira, a vivência de pessoas negras muitas vezes é desconsiderada como suficientemente capaz de construir um modo próprio de produção textual e de se diferenciar estética e ideologicamente dos textos literários nacionais. (Evaristo, 2009, p. 17) Pensando-se um país unificado, “exemplo de superação” do racismo em sua plena “democracia racial”,<sup>1</sup> não haveriam motivos para tensionar a literatura nacional, visto que somos “todos brasileiros”. (Duarte, 2017).

Uma vez que a ideologia da democracia racial foi posta em prática, a explicação dada para a ausência das pessoas negras nos novos espaços de exercício cidadão e criativo, e dos baixos índices de escolaridade e piores condições empregatícias na nova república, se deu a partir da criação de narrativas estereotipadas como as de “passividade, infantilidade, incapacidade intelectual, aceitação tranquila da escravidão, etc.” (Gonzalez, 2018, p. 36) e até mesmo de que o sujeito negro era “destituído do dom da linguagem” (Evaristo, 2009, p. 22).

<sup>1</sup> Mito do “encontro harmônico entre as três raças” (negra, indígena e branca) que fundaram o Brasil. [...] Este era um poderoso mito, pois oferecia uma explicação para a realidade brasileira que naturalizava a imagem de homens e mulheres negras como submissos, dóceis e adeptos à escravidão.” (BARRETO, 2018, p. 20).

Ou seja, considerado incapaz pelo imaginário social brasileiro, como a negra e o negro teriam algo a dizer? Como poderiam esses, “infelizes por culpa própria”, manifestar mais do que já está posto na literatura construída pelas escritoras brancas e escritores brancos?

Stuart Hall (2006p. 50) postula que, sendo a cultura nacional um discurso que produz os sentidos pelos quais nos identificamos e nos diferenciamos de outros países, comumente se expulsam e se excluem aquelas manifestações cujo conteúdo pode “ameaçar” a forma como a identidade nacional é vista. Dessa forma, faz sentido que, não só na literatura como nas demais áreas do conhecimento e produção artística, as elaborações feitas por pessoas negras que apontem que o “país da harmonia racial” é desigual e racista sejam invisibilizadas. País este que se quer branco e erudito, filho europeu.

Porém, mesmo com as tentativas de extermínio da população negra brasileira, a nível de exemplo, a disseminação de práticas eugênicas, assim como também o epistemicídio,<sup>2</sup> era impossível desconsiderar sua presença na constituição do país. Sendo assim, a figura da negra e do negro vão surgindo nas produções literárias de acordo com os estereótipos já criados desde o período de escravização, “numa narrativa, e principalmente, na memória, como a relação dominante entre branco e negro.” (Nascimento, 2018, p. 317).

Como apontado por Eduardo de Assis Duarte (2017), o “negrismo modernista” era um dos movimentos que se valiam dos diversos estereótipos já construídos no imaginário da população brasileira a respeito do que era a pessoa de cor para a construção de suas histórias. A autora Evani Tavares Lima (2015) delinea as formas como o negro aparecia nas dramaturgias, à exemplo:

[...] o escravo fiel, tal qual um cão, é leal ao seu senhor mesmo em seu prejuízo e aos seus; o negro ruim, ou negro revoltado, é aquele que combate e denuncia a situação de opressão vivida pelo negro. Com este tipo deve-se ter cuidado, pois ele pode insuflar outros à revolução. Em oposição ao negro perigoso, há o bom negro, cuja bondade não é mérito dele, mas de seu senhor, o branco. O bom, nesse caso, é aquele que afirma a branquitude e seus elementos simbólicos, rechaçando o negro que era (Mendes, 1982). (Lima, 2015, p. 99)

A autora ainda reitera que existiam as figuras da mulata e do mulato, mestiços que não sofrem a mesma retaliação dos personagens mais retintos – que eram força de trabalho –, pois eram a “solução da questão racial” no país. Entretanto eram extremamente sexualizados e animalizados (Lima, 2015, p. 100). Ainda para as personagens negras femininas, “cabiam as condições de mãe-preta, aquela que cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus”

<sup>2</sup> Segundo o sociólogo Boaventura Souza Santos, o epistemicídio se caracteriza como o apagamento e/ou extermínio de experiências e saberes. (Menezes, 2018, p.27)

(Evaristo, 2009, p. 24) e também a “mulher-natureza, incapaz de entender determinadas normas sociais” (Evaristo, 2009, p. 24).

Consequentemente, houve e há um esforço por parte das escritoras negras e escritores negros, tanto na academia quanto fora dela, para consolidar uma literatura afrodescendente feita por e para as pessoas não brancas, salvaguardando sua humanidade, integridade e subjetividades plurais. Segundo Duarte (2017), ao passo que as demandas do Movimento Negro tomavam visibilidade, por volta do ano de 1980, autoras e autores negros e negros começaram a autodeclarar sua descendência, afirmando seu pertencimento étnico e construindo narrativas onde as experiências da pessoa negra eram trazidas à escrita distante das caracterizações animalescas e/ou sexualizadas.

Autoras e autores como Conceição Evaristo, Miriam Alves, participantes do coletivo Quilombhoje, pesquisadores como Eduardo de Assis Duarte, entre outras e outros, vêm construindo caminhos para a defesa do ponto de vista subjetivo e racializado do qual autoras negras e negros interpretam o mundo à sua volta, visto que a raça enquanto marcador social, diferencia suas experiências de seus conterrâneos brancos no território Brasil.

Assim como indica Duarte (2017), além da característica da autodeclaração racial e sua interação entre escrita-experiência, a literatura afro-brasileira está comprometida com a temática, onde o universo social da negra e do negro estão inscritos; com o ponto de vista, onde o vocabulário, a visão de mundo e os valores estão postos como eixo principal da narrativa; com a linguagem, cuja expressão rompe com a norma culta e traz à tona as práticas linguísticas africanas no Brasil; e com o público negro.

É válido ressaltar ainda que, segundo Leda Maria Martins (2021, p. 49), banhada nos pensamentos de Mestre Didi e Honorat Aguessy, a tradição é motor capaz de reavivar a memória de um povo, mas que, longe de ser uma repetição exaustiva, se torna atualização condizente com o momento histórico que renova a experiência ao passo que reatualiza e reforça seus valores. Sendo assim, as narrativas semióticas dos textos afro-brasileiros, e das demais manifestações artísticas, se valem da encruzilhada das africanidades aqui transladadas, traduzidas e transformadas com a atualidade, juntamente com os conhecimentos dos povos originários.

## **2 - Um aparte ao gênero: As mulheres negras e suas escritas**

Do mesmo modo que raça é um demarcador social que nos diz a partir de qual ponto de vista um texto “fala”, o gênero também é um fator de recorte do olhar de quem escreve. Dominada pelo homem branco, que se quer universal, a literatura também sofreu e ainda sofre

com a invalidação de textos produzidos por mulheres. Contudo, o simples recurso ao gênero feminino ainda incute em algum nível de exclusão, a racial.

Muito se discute sobre o silenciamento da mulher negra nos ciclos de estudos feministas. Sendo a sociedade ocidental estruturada a partir do capitalismo patriarcal, o feminismo se propõe a evidenciar “[...] as bases simbólicas e materiais de opressão às mulheres” (Gonzalez, 2018, p. 308), pautando a vida privada e as “[...] tradicionais relações de opressão/submissão” (Gonzalez, 2018, p. 308) nela existentes. Entretanto, segundo Gonzalez (2018), seus posicionamentos e escritos teóricos pouco pautaram as realidades plurais das mulheres negras, caracterizando o sintomático racismo por omissão.

Desde escritoras e pensadoras brasileiras às estadunidenses, das mais famosas às mais relegadas ao conhecimento dos intelectuais brancos e brancas da academia, o relato de invisibilização do discurso das mulheres negras nas discussões de gênero, entre outras, é comum. À exemplo, ao utilizar de sua autobiografia para trazer à tona a participação das múltiplas mulheres na construção de um feminismo diverso, Josane Silva Souza (2018) descreve algumas situações a partir das quais foi silenciada por companheiras do movimento feminista e/ou de mulheres letradas ao pautar suas especificidades enquanto mulher negra. Dessa forma, a autora denuncia que

[...] Em muitos momentos os relatos de experiências de mulheres negras serão desconsiderados por falta de uma empatia pungente, principalmente porque esses relatos denunciam opressões perpetradas, inclusive, por mulheres brancas. E tem se mostrado, nitidamente, que é difícil e complexo a revisão dos privilégios por parte dos que os detêm, pois a sociedade cria mecanismos que naturalizam e cristalizam comportamentos opressores. Ou seja, reconhecer-se portador/a de privilégio é, inevitavelmente, se colocar em projeto de mudança ou negar-se a enxergar os privilégios, sustentando, assim, uma hipocrisia discursiva. (Souza, 2018, p. 578)

Neste sentido, a mulher negra se posiciona em um duplo condicionamento, entre a pauta do gênero dentro do movimento negro e a pauta da raça dentro do movimento feminista. Sua perspectiva é e deve ser transferida para a escrita, pois, ainda de acordo com Souza, “[...] é impossível neutralidade na produção literária, escrevemos com o que somos e com o que aprendemos” (Souza, 2018, p. 580). Ignorar a condição de dupla opressão em que está submetida – ou tripla, se considerarmos a classe – é produzir uma literatura única e alienada.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Segundo Gonzalez, ao pensar a experiência de silenciamento que as negras estão submetidas em prol de uma universalização da pauta da mulher, acontece o que Lacan considera como infantilização desta: Fala-se, posiciona-se, define-se e exclui-se esta mulher negra, tirando-lhe a voz mesmo que esteja presente, tal qual comumente os pais fazem com as crianças. Simultaneamente, estas mulheres brancas se colocam no lugar do “óbvio-saber”, pois se pensam como portadoras do conhecimento sobre “o que é ser mulher”. De acordo com a autora, tais colocações são alienantes, uma vez que as mulheres brancas não conseguem, sozinhas, identificar as questões referentes às mulheres de cor. (Gonzalez, 2018, p. 210).

Pensando na ótica desta mulher racializada e pobre, Conceição Evaristo cunha o termo “escrevivência” que, segundo a escritora é o “Ato de escrita das mulheres negras como uma ação que pretende borrar, desfazer a imagem do passado em que o corpo voz das mulheres negras tinha sua potência de emissão também sob controle dos escravistas, homens, mulheres e crianças. (Evaristo, 2020, p. 30)

Sendo assim, ao resgatar em si e na sua comunidade os sentidos, as direções, os significados e significantes de suas experiências e transmutá-las para a escrita, estão tomando a voz que lhes foi negada desde o início do que conhecemos como Brasil. Ao recuperar sua possibilidade de fala, também recuperam o poder de definição que a palavra traz. A escrevivência de Conceição Evaristo, assim como a de muitas escritoras negras brasileiras, perpassa pela reorganização, reterritorialização e emancipação da consciência do povo e sobre o povo de cor.

Beatriz Nascimento (1942-1995), historiadora e poeta, traz para a discussão dessa escrita negra e feminina que, ao imaginar-se, “[...] esse devir-utópico pode estar na produção de ‘subjetividades territorializadas no eu, no corpo físico’, livres da ética da produção e da acumulação que secciona o homem segundo a ordem do capital.” (Nascimento, 2018, p. 427)

Ainda assim, é preciso ressaltar que, ao banharem-se em suas experiências como ponto inicial da produção da materialidade textual de suas subjetividades, essas mulheres não produzem uma escrita narcísica. Evaristo (2020) considera que

[...] A escrevivência é uma escrita que não se contempla nas águas de Narciso, pois o espelho de Narciso não reflete o nosso rosto. E nem ouve nossos ecos de fala, pois Narciso é surdo às nossas vozes. O nosso espelho é o de Oxum e de Iemanjá... Sim, porque ali, quando lançamos nossos olhares para os espelhos que Oxum e Iemanjá nos oferecem é que alcançamos os sentidos de nossas escritas. No abebé de Oxum, nos descobrimos belas, e contemplamos a nossa potência. [...] E quando recuperamos nossa individualidade pelo abebé de Oxum, outro nos é oferecido, o de Iemanjá, para que possamos ver as outras imagens para além de nosso rosto individual. Certezas ganhamos que não somos pessoas sozinhas. (Evaristo, 2020, p. 39)

Logo, ao emancipar-se dos estigmas e estereótipos carregados pela fala do homem branco e da mulher branca sobre o que somos, a mulher negra escreve também a liberdade da sua comunidade, pontuando suas potencialidades e belezas, assim como denunciando a estrutura que carrega nas costas, já que se encontra na base da pirâmide social.

Dessa forma, também resgata identidades negadas e epistemologias supostamente apagadas. Há em seus textos histórias das suas e de seus ancestrais. Histórias e conhecimentos

que atravessaram *kalunga*<sup>4</sup> e se fizeram presentes aqui, no jogo da oralitura,<sup>5</sup> no dia a dia da negra e do negro.

### **3 - Dramaturgias das possibilidades: os teatros negros femininos**

Se pensarmos que “a convencionalização teatral repete um discurso do saber que se propõe como verdade” (Martins, 1995, p. 40), ao tratar a personagem negra mulher nos moldes estereotipados, caricatos e animais, há o reforço de sua invisibilidade e indizibilidade,<sup>6</sup> uma vez que as representações são refletoras e mantenedoras de um imaginário social. Logo, a escrita dramática produzida pelas mulheres negras rompe as fronteiras do teatro e literatura brasileira.

Ao experienciar a visão de mundo da personagem negra e mulher na dramaturgia, essas escritas transfiguram um corpo humanizado para ir à cena. Um corpo de possibilidades, um corpo também de afetos, de amores e de aflições. Um corpo-alma que encontra conforto em corpos-alma que lhe são parecidos. Corpo esse que, na leitura do texto, tem lugar para performar a oralitura de sua condição de ser e estar no mundo, podendo estar em um contexto de reatualização da tradição e/ou de denúncia da condição atual.

A seguir, serão expostas duas dramaturgias escritas por mulheres negras a fim de aproximar o olhar teatral das demandas dessas para com o contexto atual.

#### **3.1 - “Ialodês”, de Dione Carlos**

Assim como na literatura afro-brasileira, muitas das dramaturgias negras femininas são elaboradas a partir de signos provenientes das tradições africanas aqui atualizadas. Em “Ialodês”, Dione Carlos instala a filosofia e a cosmovisão afro-brasileira e de terreiro a começar pelo nome de seu texto. Segundo a antropóloga Teresina Bernardo (2005), no Brasil, “Ialodê” (ou Iyalode) é o título dado às mulheres líderes da comunidade e dos terreiros de

<sup>4</sup> Para os povos bantu falantes do kikongo, kimbundu e umbundu, Kalunga tem o significado de “mar”, mas também de linha divisória entre o mundo dos vivos e dos mortos. (Slénes, 2000, p. 7).

<sup>5</sup> “Oralitura” são os “[...] Modos e meios pelos quais, no âmbito das práticas performáticas, o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de várias ordens e de naturezas as mais diversas, incluindo-se aí um saber filosófico [...]. Ela alude também a uma rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita.” (Martins, 2021, p. 41).

<sup>6</sup> Segundo Leda Maria Martins (1995), as personagens negras no teatro brasileiro passaram pela condição de “[...] invisível porque era percebido e elaborado pelo olhar do branco, através de uma série de marcas discursivas e estereotipadas, que negam sua individualidade e diferença; indizível porque a fala que o constitui gera-se à sua revelia, reduzindo-o a um corpo e uma voz alienantes, convencionalizados pela tradição teatral brasileira.” (Martins, 1995, p. 40).

candomblé, encarregadas tanto do comércio quanto da religião. O título nos aponta para essas mulheres sustentáculo, mulheres de poder.

Ao iniciar seu texto, valendo-se de falas de várias mulheres negras e de um provérbio do Golfo de Guiné, Dione Carlos instaura o “tempo espiralar” (Martins, 2021) em que o rito do viver se firma e que não somente será representado no texto, mas também reatualizado na fórmula do presente na encenação. Aqui se apresenta um conceito de tradição em um cunho não fixista. A tradição retomada em seu texto se dá como um movimento contínuo de instauração mnemônica e de conhecimento, característica do entendimento africano do termo, como reitera a pesquisadora Leda Maria Martins (2021) ao ponderar sobre a performance ritual e espetacular.

Sendo assim, as personagens de “Ialodês” se encontram entre manifestos e rituais cujos elementos evocados pelo texto são os utilizados nas manifestações culturais afro-brasileiras há tempos, mas voltadas e introjetadas em suas necessidades mais atuais.

Ademais, não é possível dizer se as frases utilizadas no início do texto serão apresentadas no espetáculo, pois não há indicação em rubricas, possibilitando que, no ato da performance, seu texto seja complementado pela particularidade dos corpos que pretendem reavivá-lo e vivê-lo a seu modo. É válido notar que, não só neste início, poucas são as indicações de ações durante o percorrer do texto, reafirmando sua necessidade de incorporação ao real e ao individual das performers.

Ainda em caráter de nomeação, assim como no título, logo após os provérbios e falas supracitadas, as personagens Ialodês cantam sua sabedoria ancestral juntas e apresentam seus nomes e seus respectivos significados. A partir da explanação de seus nomes, acontece um movimento de ligação direta entre as personagens e seu fazer, seus desejos e suas funções na comunidade, trazidos ao longo da dramaturgia tanto no momento de manifestação individual quanto no momento dos rituais.

Aqui, o significado (conceito) e o referente (a que remete), dentro do contexto do manifesto e do ritual de cada personagem, retornam à estrutura de alguns países, como Togo e Benin. Segundo Oliveira (2021), a nomeação de uma pessoa se relaciona ao território em que nasceu, ao seu propósito de vida e até mesmo ao "acesso direto à alma da pessoa nomeada". (Bastide, 1981, *apud* Oliveira, 2021, p. 86). Dessa forma, a partir de seus significados e funções na comunidade, as personagens de “Ialodês” manifestam aquilo que está latente ao momento em que vivem.

Sendo assim, Assali (Mel doce) se refugia em seu gozo e clama por amor a seu corpo; Ayabomi (que a riqueza me encontre) reconhece a prosperidade que vem de si, de seu útero e

de seu sangue; Oni (nascida em casa sagrada) repercute o cuidado mútuo entre mulheres negras, mas também a solidão de cuidar de todos; Bisi (a primeira filha) a dinâmica do ensinar e aprender, tradição e tradução; e Femi (me ame) tensiona o ser mãe e mulher e o poder matriarcal.

Ao mesmo tempo em que as Ialodês manifestam desejos que podem ser de uma só mulher, trazem à tona necessidades e pensamentos que permeiam faltas e desejos de tantas outras mulheres negras brasileiras. O desejo de gozo, de amor, de cuidado, de olhar para si, de se reconectar consigo e se reconhecer. Mas também a solidão de ser a cuidadora sem ser cuidada. Poeticamente, as personagens se materializam em uma comunidade de muitas – no texto nomeada como colmeia –, metaforizando-se também nas partes de uma única mulher negra, pois seus anseios e dores são comuns à população negra feminina.

Assim como no manifesto supracitado, o momento de ritual de cada personagem, ainda intimamente ligado a seus nomes, introduz suas projeções para a vida na comunidade/colmeia em diálogo com o real vivido pela mulher negra brasileira.

Ao longo do texto, Dione Carlos trata da comunidade de mulheres apresentada como uma colmeia, onde mais uma vez as personagens são de suma importância por exercerem cada uma a seu propósito, sua função. Sua dramaturgia se encontra na encruzilhada da performance ritual e da vida cotidiana que suprime as vozes das mulheres negras, dando a elas, tanto as inscritas no texto quanto às leitoras/espectadoras, a possibilidade de manifestarem-se e curarem-se em comunhão.

### **3.2 - “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”, de Cidinha da Silva**

Em um universo diferente do construído em “Ialodês”, Cidinha da Silva explora em sua dramaturgia, intitulada “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”, as múltiplas experiências e caminhos de mulheres negras distintas.

O texto dramático se inicia indicando que o espetáculo se passa em uma alegoria da cidade de São Paulo. Com a cenografia construindo um prédio de dois andares, cada cômodo visível tem características diferentes e se personaliza de acordo com a personagem a qual pertence. Na rubrica, a autora indica que o prédio não é de vizinhos, mas um aglomerado de apartamentos de localidades distintas reunidas em um único plano, o da cena teatral. Ainda há um colchão, revistas e alguns objetos de uma moradora de rua em frente ao prédio. A ideia de distanciamento entre as pessoas que vivem na cidade grande é reforçada, para além do cenário, pela ausência de diálogo entre as personagens.

Ademais, há um televisor em cada um dos cômodos visíveis do prédio, que dimensiona um outro distanciamento durante a dramaturgia: o do que se vê na mídia como “a trajetória que se espera de uma mulher” e a realidade traçada pelas personagens do texto. Esses mesmos aparelhos também noticiam as violências vivenciadas pelos corpos negros, tanto dispostos no texto quanto no cotidiano.

Seguindo a estrutura textual denominada pela autora como “movimentos”, cada uma das cinco personagens constrói sua narrativa buscando resgatar suas dores e seus desejos, rememorando e construindo seu momento presente em diálogo com seu “cômodo” e seus objetos pessoais ali dispostos.

Apesar de não haver diálogo direto entre as personagens, todas as mulheres dispostas no texto passam por experiências aproximadas pelos marcadores sociais que as acompanham: a raça, a cor e a classe. Flutuando entre as variações possíveis das combinações entre estes fatores, Cidinha da Silva concebe as multiplicidades e as familiaridades de mulheres negras brasileiras. Sua dramaturgia tira de jogo a preocupação que Beatriz Nascimento (2018) e bell hooks (2019) expunham em seus estudos da literatura negra feminina sobre a tendência à universalização do que é ser mulher negra. Em “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”, em vez de uma essencialização do que é ser e estar nessa minoria social, é notável a escolha de salientar a diversidade disposta nas vivências das negras mulheres.

Diferentes entre si, as cinco personagens elaboradas na dramaturgia não possuem nome próprio, são identificadas por sua ocupação e condição social, enunciando a possibilidade de serem elas qualquer mulher negra brasileira. Entre seus relatos de vida, as cinco personagens apontam para a pouca, ou ausente, afetividade em seu percurso. Elas transportam para seus corpos e falas, cada uma a seu modo, a memória vívida da dinâmica entre ser mulher e ser uma pessoa de cor.

A PUTA apresenta-se entre a necessidade de abandonar seu marido, que a agredia porque a via como “escrava” e não como esposa, e de cuidar de seus numerosos filhos. Ela, mulher negra retinta e pobre, cujo marido havia trocado pela vizinha branca de 18 anos, mas que quando doente voltara para a casa em que moravam, encontra na prostituição uma forma digna de sustentar seus filhos que, a custos, ama. Para a personagem, apenas este amor era real. O resto seria “ilusão de telenovela brasileira”.

A PRINCESA DE CARNAVAL traz a dinâmica entre a passista negra de pele clara, glamourizada e desejada e que no cotidiano volta a ser rejeitada pelo mesmo homem branco que a aplaude durante o desfile. Em sua história, deseja morar fora da quebrada e “ser chic”. Ela nos conta o roteiro de sua vida e de sua relação como objeto do homem branco que a

abandona após descobrir sua gravidez. A personagem também apresenta a tensão existente entre a maternidade compulsória e a escolha da vida profissional. Contudo, a PRINCESA se mantém nos holofotes do desfile de carnaval com seu sorriso no rosto para enfrentar suas dores.

A DONA DO SALÃO DE CABELEIREIROS, mulher negra de condição socioeconômica um pouco melhor, introduz as questões latentes dos relacionamentos interraciais e a aceitação da beleza negra. Entre suas namoradas e seus namorados, a personagem se percebe perpetuando um “embranquecimento” que seu pai, homem negro retinto, buscava inconscientemente ao se casar com uma mulher branca e incentivar seus filhos a se relacionarem também com pessoas brancas. A personagem conduz sua história entre realização profissional e seus desejos pessoais, sendo mãe solo e uma das cabeleireiras reconhecidas onde mora, inaugurando mais uma sede de sua empresa. Para ela, o afeto e o amor não a tocam por ser considerada forte demais.

A ALCOÓLATRA insere na dramaturgia o vício como válvula de escape. Tendo sido vítima de violência física e sexual na infância, a personagem vai dos assaltos à bebida como forma de burlar o som de britadeira que os traumas vividos faziam em sua cabeça. Em sua vida, teve uma filha com um colega, mas passou a gravidez sozinha em uma clínica de reabilitação. Ela também dialoga com a solidão de lidar com os traumas e o vício, mesmo entendendo o sofrimento que causava à sua filha e a esposa que a ajudou a cuidar da menina.

A MORADORA DE RUA, assim como a alcoólatra, inicia sua história expondo a disfuncionalidade de sua família na infância e as tristezas que vivia. A tristeza da fome, do abuso sexual de seu tio, dos estupros do seu padrasto, da ausência da mãe e de se sentir um entulho na casa em que morava. A personagem tece sua vida nas ruas, partindo das necessidades que ela e seu filho, ainda bebê, passavam e as formas de conseguir comida que encontrava. Aliciada por um homem branco que conheceu na rua, a MORADORA DE RUA é estuprada constantemente em troca de alimento e moradia e consegue se livrar da situação apenas quando, num acesso de ódio, mata o homem. Para ela, nenhuma das situações vividas poderia se equiparar à forma como era tratada nas ruas: como lixo.

Interessa-nos ressaltar que, durante os movimentos da dramaturgia, as personagens supracitadas deslizam entre pronomes em primeira e em terceira pessoa do singular ao trazerem suas histórias. As personagens PUTA, ALCOÓLATRA e DONA DO SALÃO DE CABELEIREIROS constroem uma sensação de distanciamento entre elas e seus momentos de sofrimento quando, ao falar do desarranjo familiar, dos abusos, da solidão, do racismo e entre

outras fissuras dispostas e vividas em seus corpos-memória, assumem a fala em terceira pessoa do singular como se apontassem suas fragilidades sem querer realmente tocá-las.

Dessa forma, Cidinha da Silva desloca a dor física e psicológica das personagens para o campo do sensível, dando-lhes humanidade e não apenas usando uma fórmula denunciativa das questões expostas em seu texto. Dentro da estrutura textual de “movimentos”, as personagens transitam do distanciamento do sofrimento para aproximação com a possibilidade de mudança em suas histórias. Elas tomam a ação para si e por si mesmas, estão no fluxo da mudança.

Em contraposição, há a PRINCESA DO CARNAVAL e a MORADORA DE RUA. A primeira, a mulata desejada e considerada descartável pelo Brasil do Carnaval, utiliza-se da terceira pessoa do singular ao falar sobre sua memória rasurada pela solidão afetiva e imposição da maternidade, assim como as demais personagens. Porém, ao voltar-se para os momentos não tão felizes dos desfiles da escola de samba, a PRINCESA DE CARNAVAL se vale da primeira pessoa do singular, pois não tira a armadura do sorriso no rosto mesmo que esteja em sofrimento.

Aqui, a personagem joga entre se aproximar e se distanciar de sua dor ao mesmo tempo. Se torna íntima das situações expostas e vividas, pois se autoinscreve como “eu”, mas se distancia pelo artifício do sorriso, da couraça que a previne de expor seus verdadeiros sentimentos às pessoas com quem convive. Tal movimento a coloca na figura da "fortaleza" que muitas mulheres negras se encontram, e que são vistas e/ou obrigadas a estar, para enfrentar suas realidades.

Já a MORADORA DE RUA, diferentemente das demais personagens, conta-nos sobre suas violências, sua solidão, enclausuramento, abusos e estupros sofridos todos em primeira pessoa do singular nos três primeiros movimentos da dramaturgia. Como se já houvesse os encarado vezes o suficiente. A personagem reserva o afastamento para com sua dor apenas no momento em que diz de sua condição atual, a de ser considerada como “a outra face do lixo”.

No atravessamento de seu corpo-memória, as dores físicas que a calcificaram são tantas, que a desumanização se torna seu ponto mais frágil. Mesmo nessa condição, a personagem ressignifica o desamor e se torna humana, pois o lixo “reciclou suas ideias e sua vida”. Foi a partir do que fizeram dela, lixo, que ela se tornou humana. No seu jogo de status cênico, quem é mais humano que o ser humano subjugado a lixo?

Enfim, a dramaturgia de Cidinha da Silva reterritorializa a subjetividade e a humanidade da mulher negra em seu corpo, sua memória fragilizada que atua no presente, memória de dores e estratégias de sobrevivência geracionais, ancestrais. São memórias e

produção de um “ser negro” inscritas no seu corpo físico (Nascimento, 2018, p.427) que se movimentam, que buscam mudar sua realidade reatualizando as mandingas de vida.

Ademais, a escrita da autora percorre a violência e a solidão pelo olhar de quem as sofre e sofreu, sensibilizando a condição de alteridade da mulher negra. Em seu texto encontramos o distanciamento e aproximação de realidades distintas, seja pela proposição do cenário, pela ausência de diálogo entre as personagens, ou pelos relatos de vivências parecidas. Encontramos também o evocar das dores e desamores enfrentados pelas personagens, preservadas na fragilidade que é senti-las sem provocar o esvaziamento dos discursos que as falas e corpos insurgem.

#### **4 - Algumas considerações...**

No presente texto, buscamos falar sobre um lugar de escrita que é único e múltiplo, singular por recortes e plural por vastidão de possibilidades, a partir da pesquisa realizada na Iniciação Científica em dramaturgias pretas contemporâneas, seus contextos e reflexões, entendendo os recortes de raça e gênero como sendo estruturantes da nossa forma de ser e pensar. Num contexto em que tais fatores não são apresentados e nem ensinados às nossas meninas negras e meninos negros, acreditamos que romper as barreiras da hegemônica escrita branca masculina com as experiências das negras mulheres no texto dramático nos traz mais uma forma de deixarmos de sobreviver para poder viver.

Trilhar o caminho da escrita dramática pela lente de mulheres negras é perpassar pelo conhecimento de uma ferida pela voz de quem sente a dor dela. Nessa perspectiva, é reconhecer, então, uma dor muito mais crível, mais profunda, detalhada e mais humana. É reconhecer que as corpos dessas mulheres constituem humanidade e não apenas fortalezas, sexo e mão de obra. É permitir que elas, que nós, deixemos de estar nas diversas figuras e estereótipos que se apresentam no imaginário social brasileiro até os dias de hoje e que falemos com nossas próprias vozes múltiplas.

Em “Ialodês” e em “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”, é possível observar a construção de uma oralitura escrivenciada nos textos a caminho da cena teatral. Investidas de vontade, escritas como as supracitadas imprimem às dramaturgias e também à cena teatral as denúncias da dupla opressão - ou tripla se pensarmos a classe - sem tirar de campo as necessidades de cura, as possibilidades de vínculos, de afeto, de vida e de mudança de sua condição pelas encruzilhadas da memória presentificada e da reatualização da tradição para a sobrevivência das estratégias geracionais e ancestrais de vida.

Além de ressignificar a história geral do teatro e dramaturgia brasileira, nossa escrita borra a construção hegemônica de texto para a cena e introduz as oralidades da tradição africana e afrodiáspórica construídas no dia a dia da negra e do negro, numa insurgência de origem semiótica outra, ancestral, vital, de axé.

### Referências bibliográficas:

BARRETO, Raquel. **Introdução: Lélia Gonzalez, uma intérprete do Brasil.** In: *Lélia Gonzalez, primavera para rosas negras*. São Paulo, Editora Filhos da África, 2018. p. 12-27.

BERNARDO, Teresina. **O candomblé e o poder feminino.** *Revista de Estudos da Religião*, N 2, p. 1-21, 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Mulheres marcadas: Literatura, gênero e etnicidade.** 2017. Disponível em <<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-criticos/149-eduardo-de-assis-duarte-mulheres-marcadas-literatura-genero-etnicidade>>. Acesso em: 20 jun. 2022

DUARTE, Eduardo de Assis. **Por um conceito de literatura afro-brasileira.** 2017. Disponível em <<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/148-eduardo-de-assis-duarte-por-um-conceito-de-literatura-afro-brasileira>>. Acesso em: 20 jun.2022

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra: Uma poética de nossa afro-brasilidade.** Editora: SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2o sem. 2009.

\_\_\_\_\_. **A escrevivência e seus subtextos.** In: *Escrevivências: A escrita de nós, reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Org.: DUARTE, C. L. e NUNES, I. R. Editora: Mina Comunicação e arte. 1 ed. Rio de Janeiro, 2020. p. 26-46.

GONZALEZ, Lélia. **A mulher negra na sociedade brasileira, uma abordagem político-econômica.** In: *Lélia Gonzalez, primavera para rosas negras*. São Paulo, Editora Filhos da África, 2018. p. 34-53.

\_\_\_\_\_. **Por um feminismo afrolatinoamericano.** In: *Lélia Gonzalez, primavera para rosas negras*. São Paulo, Editora Filhos da África, 2018. p. 307-320.

\_\_\_\_\_. **Racismo e sexismo na cultura brasileira.** In: *Lélia Gonzalez, primavera para rosas negras*. São Paulo, Editora Filhos da África, 2018. p. 190-214.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: editora DP&A, 2006.

LIMA, Evani, T. **Por uma história negra do teatro brasileiro.** *Revista Urdimento*, v.1, n. 24, p. 92-104, julho 2015.

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

\_\_\_\_\_. **A cena em sombra. A cena em sombras.** Editora Perspectiva. São Paulo, 1995.

MENEZES, Maria, P. **Pensando desde o sul com o sul.** p. 23-227, 2018. In: *Construindo epistemologias do sul*. Coleção Antologias do Pensamento Social Latino-americano e Caribenho. 1.

Volume I: Para um pensamento alternativo de alternativas / Boaventura de Sousa Santos; compilado por Maria Paula Meneses... [et al.]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018.

NASCIMENTO, Beatriz. **Literatura e identidade. In: *Quilombola Intelectual: Possibilidades nos dias de destruição***. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018. p. 316-320.

\_\_\_\_\_. **A mulher negra e o amor.** In: *Quilombola Intelectual: Possibilidades nos dias de destruição*. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018. p. 353-357.

\_\_\_\_\_. **Por um território existencial e físico.** In: *Quilombola Intelectual: Possibilidades nos dias de destruição*. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018. p. 413-430.

OLIVEIRA, Amanda, M. **“No final eu falo que sou africana”.** **Uma etnografia multi-situada das trajetórias migratórias de mulheres africanas no Brasil (São Paulo).** Dissertação do Programa Multidisciplinar de Pós Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, da Universidade Federal da Bahia, 169f. Salvador, 2021.

SLANES, Robert W.. **“Malungu, Ngoma vem”:** **África coberta e descoberta no Brasil.** In: *Revista USP*, 12:48-67. São Paulo, dez.-jan.-fev. 1991-2, e *Cadernos do Museu da Escravatura*, 1. Luanda, 1995.

SOUZA, Josane S.. **Resistência e reexistência de mulheres negras no feminismo.** *Revista da ABPN* v. 10, Ed. Especial - Caderno Temático: Letramentos de Reexistência, p. 572-582, 2018.

# EXPERIÊNCIAS PERFORMÁTICAS DE CRIADORES(AS) NEGROS(AS) BAIANOS

Fernando Porfirio Lima

Graduando em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas – UFRB,  
<http://lattes.cnpq.br/8767626219021564>, [fernandoporfirio@aluno.ufrb.edu.br](mailto:fernandoporfirio@aluno.ufrb.edu.br)

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo analisar três ações performativas de criadores afrodiaspóricos baianos, nas quais a temática étnico-racial está presente. Assim, apresentamos as ações “Apagamento #1” (2017) de Tiago Sant’Ana, “Corretivo” (2013) de Tina Melo e “Entrecorte” (2017) de Yasmin Nogueira. Esses artistas, cuja a produção no campo da performance é extensa, evidenciam uma cena contemporânea e dinâmica baiana, cujo as produções destacam o corpo do próprio artista como local de protesto, na construção de narrativas inventivas que denunciam a estrutura racista brasileira e reelabora outros modos de discurso. Para analisar as obras, recorreremos a discussões teóricas que dão conta dos temas sobre performance negra e arte afro-brasileira, negritude e branquitude, necropolítica, epistemicídio, entre outros debates que as obras suscitam. Além disso, procuramos traçar o tipo de diálogo que as obras estabelecem com outras performances de criadores afro-diaspóricos baianos e de outros estados, a fim de entender melhor as convergências nas estratégias de criação.

## 1. Contextualização sobre racismo, formação da sociedade e da cultura brasileira.

Para dar início ao pensamento proposto para capítulo, o corpo negro em performance, é preciso voltarmos no tempo e nos atentarmos às anacronias disruptivas da modernidade europeia, em que o pensamento raciológico catalisou as teorias que tinham como finalidade hierarquizar e estabelecer valores entre as denominadas “raças”, para que grupos racialmente diferenciados não mais compartilhassem do mesmo tempo presente.

Desse modo, enquanto os negros foram colocados à margem da sociedade e tiveram a negação da sua humanidade, os brancos, na condição de sujeitos universal, foram coletivamente estabelecidos como superiores. Está síntese que desenha a raciologia moderna não é tão simples de ser analisada, devido às complexidades e ambiguidades que suscitam o conceito de “raça”. Segundo Hall (2003, p.69) o termo “raça” “é uma construção política e social. É a categoria discursiva da qual se organizam um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão” — ou seja, o racismo. Munanga (2006) ao observar o termo “raça”, constata que ele não precisa se sustentar cientificamente para se fazer e reproduzir-se, então, é perceptível que “raça” não é o problema essencial, mas sim, a construção emaranhada do

imaginário social que o faz uso para o verdadeiro nó do problema, o racismo que hierarquiza, desumaniza e justifica a discriminação existente (Munanga, 2006, p.52).

Paul Gilroy (2007) em seu célebre “Entre campos - nações, culturas e o fascínio da raça”, endossa os argumentos de Eric Voegelin e sinaliza que a visão de "raça" deve ser interpretada como “uma ideia ou princípio ativo, dinâmico que assiste à constituição da realidade social” (Gilroy, 2007, p.81). Desse modo, para que a pavimentação deste conceito pseudocientífico pudesse se tornar um empreendimento histórico, as ciências humanas ocuparam-se ao longo dos séculos em tornar possível a invenção de um mito socialmente imaginado, significante e estruturante da sociedade, tornando-o uma realidade política, advinda do laboratório escravista colonial e sua exploração racista.

Tendo isso em vista, e já colocando o foco no constructo social da ideologia racalista utilizada pela elite brasileira no final do século XIX e início do século XX, percebemos as aporias de uma consolidação ideológica racista que cria o mito fundador da nacionalidade brasileira. Esse entendimento conflui com a observação de Gilroy:

[...] estes escritos incômodos comunicam os modos como a consolidação da raciologia moderna demandou o entrelaçamento da ilustração e do mito. De fato, eles revelam teorias de cultura, "raça", e nação fornecendo a lógica e o mecanismo das suas perigosas interconexões. [...] apresenta laços igualmente adversos entre a raciologia e a administração de Estado, mostrando como a teoria política moderna estava sendo anexada pelos imperativos do poder colonial mesmo em sua fase emergente. (Gilroy, 2007, p.83)

É interessante olharmos com maior profundidade essas interconexões de raça, cultura, estrutura e sociedade nas discussões racialistas à época. O que nos leva a entender como o mito fundador da identidade brasileira conseguiu enraizar-se de forma tão intrínseca na sociedade, de modo que até os dias atuais, século XXI, sentimos seus reflexos nos aspectos étnicos, políticos, sociais e econômicos. Para esse entendimento, temos como base o pesquisador Munanga (2019), em sua obra “Rediscutindo a mestiçagem no Brasil” — segundo o autor, o conceito de mestiçagem advém de argumentos raciológicos racistas provindos do pensamento europeu para defender a ideia de que a miscigenação poderia ser usada como ferramenta na construção de uma nova identidade brasileira, pensada pela elite para ser uma nação predominantemente branca.

Ou seja, “toda preocupação da elite, apoiada nas teorias racistas da época, diz respeito à influência negativa que poderia resultar da herança inferior do negro nesse processo da formação da identidade étnico brasileira” (Munanga, 2019, p.54). Em outras palavras, intelectuais brancos tinham o intuito de branquear a sociedade brasileira e apagar tanto física, quanto intelectualmente os povos negros. Afinal, para uma nação que se pensava branca, o

processo de miscigenação como resultado do empreendimento colonial no Brasil, era um grande problema.

Nesse sentido, é importante citar brevemente dois momentos que sintetizam esse desejo de uma sociedade branca ideal a partir da ideia de nação que se forma no mundo ocidental. Num primeiro momento, temos o entendimento da raça como noção biológica, advinda das teorias racialistas do fim do século XIX, em que temos como principal fator o extermínio dos elementos culturais, físicos e sociais dos povos negros e indígenas, e a constatação destes como “raças” “inferiores”, sendo a negra, com sua escura epiderme, a mais “inferior” ao olhar hegemônico da branquitude brasileira e do seu fascínio pela arianização.

Já num segundo momento, com a obsolescência das teorias raciológicas, Gilberto Freyre (1936) em “Casa Grande e Senzala” opera um outro caminho, à luz de uma discussão mais contemporânea e culturalista da identidade nacional. Esse processo vai resultar num duplo sentido: a inserção do negro academicamente como parte contribuinte da cultura brasileira; ao mesmo tempo que promove o apagamento da resistência dos povos negros, gerando distorções históricas com a ideia de um sujeito passivo.

Essa visão romântica em Gilberto Freyre sobre a miscigenação a partir da família patriarcal do Nordeste Brasileiro, evidenciam algumas questões um tanto contraditórias. Segundo ele, a nova configuração familiar interracial, fruto do encontro sexual entre a casa grande e a senzala, apontava uma diminuição de assimetrias entre senhores, escravizados e os mulatos – que eram fruto desse processo, e que, em muitos casos, segundo este autor, tornavam-se libertos e detentores de alguns privilégios, pelo fato de serem filhos de senhores brancos (Munanga, 2019). Esse mito passa a construir signos de uma suposta unidade nacional, tendo como fim, a ideia de uma mistura supostamente harmônica e cordial do povo brasileiro, que ao nosso ver, cumpre o mesmo propósito político da narrativa que cria a abolição no Brasil como uma dádiva concedida aos escravizados.

Estamos nos referindo a um mito que vem sendo pavimentado, sobretudo em preparação pelas elites brancas desde a construção incompleta do projeto de abolição da escravatura, até se tornar atitude do Estado brasileiro durante o regime ditatorial da instituição do Estado Novo (Nascimento, 2020, p.73). Um projeto hegemônico racial e culturalista branco, tendo como fim, o apagamento do negro e das suas experiências de resistência nas revoltas escravistas, ao longo de mais de três séculos de escravidão.

Traçando um novo horizonte sobre o debate, o trabalho de Gomes e Ferreira (2008) “A miragem da miscigenação”, evoca em seu título a síntese dessa fantasia política nociva, que tornou a mestiçagem num dado histórico do desejo da branquitude em transformar a nação ao

seu espelho. Esse processo fez com que as imagens produzidas sob a miragem de uma miscigenação cordial entre negros, brancos e indígenas, construísse inequivocamente narrativas hegemônicas que fortaleceram a formação do que Nascimento (2020) chama de ideologia de um culturalismo racialista, que acaba gerando “um sujeito negro que é forjado como passivo ou oculto na história da resistência no país” (Nascimento, 2020, p.74).

Assim, por mais que mestiçagem tenha se tornado um dado da realidade e ocupado lugar de centralidade nas discussões raciais no Brasil, devemos observá-la numa perspectiva crítica à ordem colonial, que continua produzindo ainda mais discrepâncias de desigualdades nas relações entre negros, indígenas e brancos, ao passo que tenta apagar a carnificina produzida pelo colonialismo, gerando processos de discriminações cada vez mais sofisticados. Nesse âmbito, os movimentos negros no Brasil foi um grande contribuinte para a desmistificação desse mito, assim como intelectuais negras e negros, como Abdias do Nascimento, Guerreiro Ramos, Lélia Gonzalez entre outros, trazendo uma afirmação cultural positiva da negritude e das origens africanas dos sujeitos negros no Brasil (Césaire, 1971). Nessa mesma direção, podemos situar as/os artistas negras e negros, que ao longo do tempo, por meio das suas produções, problematizam aspectos da história e realidade brasileira, como forma de disrupção contra o colonialismo. Na produção de imagens que criam outras narrativas da história relativo à trajetória dos africanos e seus descendentes no Brasil.

## **2. Arte Afro-brasileira: à luz de uma conceituação das artes negras**

As narrativas historicamente contadas sobre a experiência dos africanos e seus descendentes no mundo atlântico, são em grande medida, revestidas por resquícios em seu espectro, persistindo na tentativa de negar o caráter estético e criativo do negro nas artes brasileira. Negando ainda, seu papel indissociável na cultura e sua humanidade. Como destaca Amâncio, a grosso modo, trata-se de uma “história da arte branco-brasileira”, “construído por uma sucessão de narrativas em que a sobressalência de artistas [brancos] é o grande fio condutor” (Amancio, 2021, p.29). Assim, temos do outro lado, o silêncio sistêmico das produções e dos artistas plásticos negros, sendo em muitos casos, interpretado ao longo da história de maneira distorcida, sob narrativas limitadas, empreendidas por interpretações reduzidas a uma perspectiva unilateral euro-brasileira.

É no empreendimento de uma historiografia crítica, sobretudo de historiadores da arte como Roberto Conduru, Kleber Amancio, Rafael Cardoso, entre outros — além de artistas intelectuais curadores como Emanuel Araújo, Rosana Paulino, Renata Felinto, Ayrson

Heráclito, Diane Lima, etc. que podemos iluminar o projeto epistêmico colonialista que seguia seu curso, até então, sem ser questionado em sua “neutralidade” universalista, cristalizando o cânone da Arte brasileira ao espelho da branquitude. Esses autores, ao descortinar essas narrativas, tem destacado o papel ativo e fundamental do negro na construção do que entendemos por Arte afro-brasileira, apontando para necessidade em refazer a humanidade desses sujeitos, reposicionando suas obras e trajetórias a partir de uma mirada mais afrocentrada e decolonial (Amancio, 2021, p. 29-35).

Afinal, esperar que a branquitude resolva o problema estrutural do racismo que ela mesma criou, tem sido cada dia mais custoso, pois não parece lhe interessar um debate que põe em xeque o seu lugar de privilégio, neutralidade e universalidade. No entanto, essas narrativas sobre a história estão em constante disputa. As estruturas vão sendo pouco a pouco minadas por literaturas e práticas antirracistas que contrapõem toda a estrutura imposta. É dentro desse capítulo que situamos uma Arte Afro-brasileira. Uma arte dinâmica e de amplo sentido em suas interpretações ao longo da história, como o próprio termo por ela evocado. Em que Maria Aparecida Lopes a compreende “como expressão que designa um campo de questões sociais, uma problemática delineada pelas especificidades da cultura brasileira” (Lopes, 2015, p. 01).

Tendo sua origem, a partir da transposição forçada dos africanos ao novo mundo. Impedidos de reproduzir livremente suas culturas no Brasil, os africanos e seus descendentes foram coagidos e incentivados a usar suas potências corporais e conhecimentos para constituir o aparato físico e os símbolos necessários às ações dos colonizadores. Como enfatiza Roberto Conduru as “marcas africanas não se inscreveram tranquilamente no território brasileiro, nem são de fácil percepção quando sobrevivem” (Conduru, 2017, p. 84). Esse fato ao nosso ver, deve ser levado em consideração aqueles que ambicionam explorar o terreno historiográfico da arte negra no Brasil. Um campo repleto de hiatos e lacunas no tempo e no espaço, obliterado por um projeto epistêmico colonial, cujo resultado reflete uma Arte produzida no anonimato, em sua clandestinidade imposta.

Nesse âmbito, o texto “Arte afro-brasileira: o que é afinal?” de Munanga (2019), torna-se um instrumento relevante para a introdução no debate histórico. Dialogando com autores pioneiros da historiografia que investigaram o que veio a se chamar arte afro-brasileira. Munanga salienta que a primeira forma dessa arte plástica – é uma arte ritual, religiosa – em muitos casos comunitária e utilitária – desenvolvida durante quase três séculos no anonimato, até ser estudada por autores brancos ao longo do século XX, tais como: Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Clarival Prado e Mariano Carneiro da Cunha. Em outro capítulo o

autor elege um segundo momento entre os anos 30 e 40 – em que as missões folclóricas de 1937 e 1939 vão contribuir para o reaparecimento de artistas e temas afro-brasileiros nas artes plásticas, fazendo surgir uma arte de caráter nacional, que contrapõe os cânones acadêmicos do modernismo europeu (Munanga, 2019, p.13-14).

Embora o texto de Munanga seja um importante instrumento na ambição de conceituar essas práticas artísticas, assim como o célebre “A Mão Afro-Brasileira” (1988) de Emanuel Araújo e o igualmente célebre “Arte Afro-brasileira” (2007) de Roberto Conduru, ainda há muito a se fazer na história, qualquer tentativa de definição será sempre provisória, pensando a dinamicidade e as ambiguidades na tradução de uma sociedade que nas palavras de Munanga: “as cercas das identidades vacilam, os deuses se tocam, os sangues se misturam, na qual as identidades étnicas, embora defensáveis, nada têm a ver com as leis da ‘pureza’” (Munanga, 2019, p. 20). Assim, aponto que a arte negra deva ser entendida como um conceito operacional. Nós só falamos de arte negra, e de seu qualitativo “afro” porque entendemos que no conjunto da coisa que são definidas como arte brasileira, ou como bem conceitua Amancio (2021), na história da arte branco-brasileira, faltam dados fundamentais, então ela é um dado crítico. É uma forma de dizer criticamente que o conceito de cultura brasileira é incompleto, enquanto não se pensa também as contribuições de extração africanas e a produção dos afrodescendentes. Para tanto, quem dará o tom e o compasso para tal conceituação, deve ser os/as criadores/as negras e negros em suas produções.

### **3. Performance negra e o tornar-se sujeito afro-diaspórico**

*Oh! corpo, faça de mim um homem que questiona sempre!*  
Frantz Fanon

Em São Paulo, um grupo de aproximadamente 25 pessoas, formado por artistas, ativistas e intelectuais negras e negros, buscaram ocupar “espaços de privilégio” das artes em São Paulo. Mais especificamente, galerias de arte consagradas como a White Cube, Fortes Vilaça, Luísa Strina e a Millan. Ambas localizadas nas ditas áreas nobres da cidade de São Paulo, em que convencionalmente a presença negra inexistia, a não ser como mão de obra, a serviço da branquitude nos vernissages dessas galerias e museus. Idealizada pelos artistas Peter de Brito e Moisés Patrício, esta ação chamou-se *A presença negra*,<sup>1</sup> cuja performance se

<sup>1</sup>A Presença Negra é uma ação política que ambiciona tencionar espaços com o próprio corpo negro. Os encontros tiveram início a partir de 2014 e mobilizou artistas, ativistas e intelectuais negros e negras notáveis a intervir no circuito Artístico de São Paulo. As articulações eram realizadas via facebook e outros espaços, como em jantares de A Presença Negra citado na tese de doutorado de Adriana de Oliveira Silva (2018). Assim, consideramos que esta ação constrói dimensões inventivas ainda mais complexas, como as relações de sociabilidade, os modos de criar e o fortalecimento de solidariedades éticas e políticas entre as(os) artistas negras e negros nesse circuito.

deu de maneira natural. O corpo negro ocupando o espaço. Como qualquer outro frequentador, eles circulam pela exposição, apreciam as obras artísticas, servem-se do coquetel e etc. Porém, a presença do corpo negro em um local que rotineiramente recebe apenas um público branco, causa certo estranhamento, desconforto, uma tenção. Assim, percebe-se olhares que estabiliza os sujeitos negros como o *outro*, é onde opera o silêncio e a sutileza de um racismo igualmente letal. Desse modo, notamos que a presença negra nesses espaços denuncia “a fragilidade das premissas de uma democracia racial à brasileira” (Silva, 2018, p. 34).

**Figura 1: Reportagem sobre A Presença Negra (2015)**



Folha de S. Paulo. Por Silas Martí, São Paulo, 30/02/2015.

Ainda em São Paulo, Renata Felinto, que é artista visual, doutora em Artes visuais e professora da Universidade Regional do Cariri/CE. Protagoniza na afamada Rua Oscar Freire, uma autorrepresentação. “Articulando as noções como gênero, raça e classe, Felinto troca as suas referências corporais ao se travestir de mulher branca e com uma peruca loira, usando códigos de vestimenta que lembra uma executiva” (Severo, 2021, p. 147). Nos revelando as múltiplas facetas violentas em uma sociedade racialmente desigual. A maquiagem pesada, o cabelo liso e loiro, as roupas de grife, a segregação espacial, o padrão de beleza, o padrão de consumo e de comportamento, constroem uma imagem questionadora.

Esta ação chamou-se *White Face And Blonde Hair*, que integra o projeto *Também Quero Ser Sexy* (2012). Na performance seu corpo é propositalmente embranquecido e a sua negrura camuflada. É o espelho branco imposto, sendo desconstruído por um corpo manifesto. Num jogo entre presentificar e travestir o corpo, Felinto lança uma contra estratégia, complexa e ambivalente. Ela rasga os estereótipos e as representações racistas desde seu próprio interior. Sua estratégia confronta frontalmente o embranquecimento imposto, desmonta imagens, corpos e identidades definidas nesse sistema binário, questiona a história e denuncia a desumanização.

**Figura 2: Renata Felinto, “White Face and Blonde Hair”, Rua Oscar Freire (2012)**



Foto: Crioulla Oliveira

Em Belo Horizonte MG, Priscila Rezende, que é artista visual e graduada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais. Performa nas calçadas do Memorial de Minas Gerais, a rotineira tarefa doméstica de lavar louças. Seu corpo evidencia o lugar de subalternidade que a sociedade brasileira reservou às mulheres negras, um corpo forjado para a cozinha, um não corpo, mero instrumento de trabalho (Silva, 2018). Sentada ao chão, vestida de mucama, Rezende molha partes do seu cabelo, passa sobre ele um sabão de coco e começa a esfregar panelas, bacias, tampas, fôrmas, colheres e outros utensílios de metal. Seu cabelo faz referência a marca de limpeza doméstica *Bombril*, uma palha de aço que compõe uma dentre as muitas expressões racistas que aludi ao cabelo crespo como “ruim”. O cabelo crespo de Rezende, assim como seu corpo nesta ação, são elementos políticos que questiona as

violências que tenta enclausurar o negro a um esquema de epidermização da inferioridade (Fanon, 2008), pois o negro, ao internalizar uma sucessão de narrativas negativa sobre o cabelo crespo, enquanto o cabelo liso é visto de forma oposta, como o cabelo “bom”. Assim, os fios crespos são submetidos a toda sorte de violências na busca incessante de atingir a “brancura” como destino de humanidade. Rezende dá outros contornos a esses marcadores negativos numa resposta criativa a essas opressões. Elabora corporalmente uma dialética crítica entre estética negra, política e identidade. “A performer dilacera e devolve artisticamente para a sociedade todos os preconceitos e estereótipos associado aos cabelos crespos, transformando um insulto em campo de batalha” (Santos, 2018, p. 09).

**Figura 03: Priscila Rezende, “Bombril”, Memorial, Belo Horizonte (2013).**

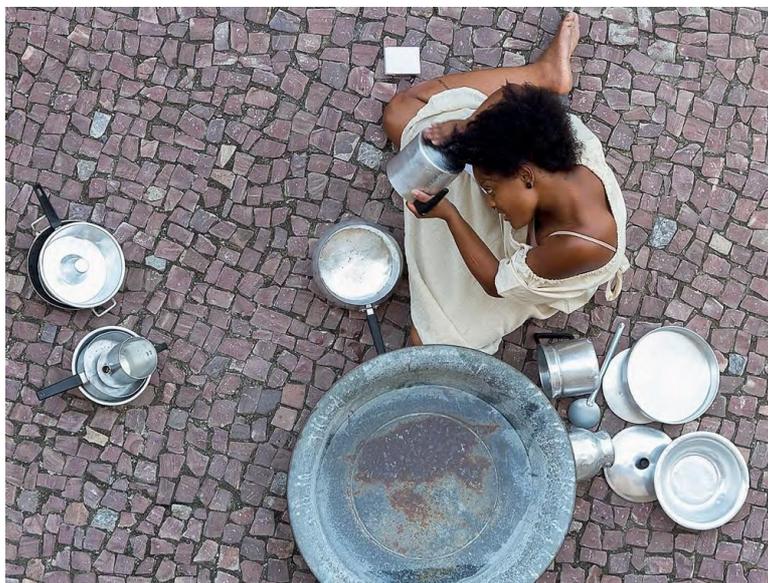


Foto: Guto Muniz.

Essas experiências performáticas nos levam a refletir para além das questões estéticas e dos disparadores que constrói esses procedimentos artísticos, nos indagando questões ainda mais complexas como, quais os contornos que a performance negra opera na subjetividade e as condições que posicionam homens e mulheres negras nas redes e nos fluxos dessas renovadas narrativas que a instituem? Como essas(es) artistas negras e negros perspectivam a busca por liberdade? E qual a natureza dessas proposições estéticas, políticas e ideológicas a fim de descolonizar corpos e mentes nessa busca? Não são respostas fáceis, mas podemos pensar seus indícios, perspectivando uma rota de pensamento desses artistas que fabricam ações lidas como imagens de resistência (Santos, 2018) que disputam poder, reivindicam humanidade e descolonizam a história.

Mas também operam processos de descobrimento de si, instituindo uma subjetividade negra na ação, em que esse corpo diaspórico acessa a memória da escravidão, às dores da racialização e do racismo, instaurando, a partir de sua negritude, uma resistência negra. O uso do corpo como tela que narra a si próprio e ao coletivo, torna-se um espaço transgressor de tal tessitura episteme – uma epistemologia disruptiva – que enuncia “uma possibilidade de existência, uma forma de subjetividade negra nem oposicional nem reativa, nomeada sujeito afro-diaspórico” (Flor; Kawakami; Silvério, 2020, p. 1293). Assim, as obras de criadoras(es) negras e negros “compõem uma espécie de teia de comunicação afrocentrada, formada por fios de pertencimento, mesmo onde há distâncias regionais” (Santana, 2007, p. 67), na busca de construir redes de solidariedade políticas, éticas e estéticas nacional e transnacional, rompendo lugares de subalternização, reivindicando direitos ontológicos e engendrando outras imagens, outras linguagens, outras existências, outras possibilidades de vivenciar a negritude brasileira.

#### **4. Evidências de uma cena da performance negra contemporânea na Bahia**

Embora tenhamos uma infinidade de eventos fragmentados,<sup>2</sup> que poderiam nos informar a presença de uma cena pujante da performance negra na Bahia, escolhemos para fins mais elucidativos, apenas três eventos, que de certo modo, constatarem uma cena que se constrói nas margens de uma política cultural voltada para a negritude baiana ainda incipiente, mas que tem possibilitado a formação, criação, fruição e difusão das produções e das/os artistas negras e negros. Um desses eventos que merece destaque é a Bienal do Recôncavo.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Embora não seja o foco deste trabalho, chamamos atenção para o papel das Universidades públicas baianas na construção dessa cena. A Federal da Bahia, através da Escola de Belas Artes, realiza periodicamente a Mostra de Performance, tendo inclusive, ao longo de onze edições, fomentado o debate sobre as artes negras, a *performance art* e os modos de utilização do corpo na Arte Contemporânea, além de estimular a produção das/os artistas negras e negros e indígenas. Na mesma direção, podemos apontar o Centro de Artes, Humanidades e Letras e o Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias da Universidade Federal do Recôncavo, que por meio de aulas, seminários, mostras e outros eventos, tem tido papel importante no fortalecimento e desenvolvimento dessa cena, que enfatizamos ter sido uma realidade, devido a políticas públicas que possibilitaram a ocupação de pessoas negras nesses espaços epistemológicos.

<sup>3</sup> A Bienal do Recôncavo surge em um momento de crise na produção cultural baiana e destaca-se por seu caráter regional e também pela sua forte influência na valorização da produção cultural da região nordeste. Além disso, o evento foi responsável por revelar uma série de novos artistas, e proporcionar ao interior baiano, uma pluralidade de produções e estética contemporânea.

Um evento ímpar na produção cultural baiana, que coloca em evidência um cenário atípico no período. A região do Recôncavo, localidade carregada de maculas por uma abolição tardia, marcadamente escravista, mas também, eminentemente negra, o que tem gerado uma ressignificação desse lugar e construído uma territorialidade de culturas, conhecimentos e saberes ancestrais. A primeira Bienal do Recôncavo acontece em 1991, no Centro Cultural Dannemann, na cidade de São Félix. E segue seu curso em doze edições ininterruptamente até o ano de 2015. Com múltiplas expressões, a Bienal do Recôncavo privilegia a modalidade da performance desde o seu começo, sendo está contemplada como categoria específica, integrando um conjunto de múltiplas formas e expressões artística. Embora não tenhamos conhecimento de uma cena específica da performance negra na Bienal, é a partir dela que surge nomes importantes dessa cena, como Ayrson Heráclito, Tina Melo e Tiago Sant'Ana.

Outro evento importante, mas que não necessariamente está ligado diretamente a uma cena da performance negra é a Mostra Nova Dramaturgia Melanina Acentuada (2013-2015), idealizada e com curadoria do ator e dramaturgo Aldri Anunciação. Fazendo uma conexão entre Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, o evento ilumina dramaturgias e encenações assinadas por criadores negras e negros e revela uma cena destacada, apontando renovadas estéticas com a presença de jovens negros e negras ocupando a função criativa na dramaturgia nacional.

Por fim, temos o Fórum Obirin – Mulheres Negras, Arte Contemporânea e América Latina, realizado em Salvador, em de 2018. O evento é idealizado e coordenado pela atriz e performer Laís Machado e se caracteriza enquanto ocupação artística, feminista e negra. Consideramos este um evento singular na cena que estamos evidenciando, por se tratar de um evento que coloca em destaque a linguagem performática negra, reunindo mulheres negras diversas da cena contemporânea, como Monica Santana, Laís Machado, Yasmin Nogueira, Tina Melo, Jack Elesbão, Sanara Rocha, Keila Serruya Sankofa, Ana Musidora, entre outras. Além de dar visibilidade às produções dessas artistas negras que apresentam seus corpos como campo discursivo e local de protesto, em contraposição às imposições sociais colocadas também nesses corpos (Santana, 2007). O evento traz para debate o apagamento histórico da produção artística das mulheres negras no cenário estadual e nacional, apontando para um epistemicídio que invisibilizou essas produções, sedimentando ideais sexistas e racistas na produção de conhecimento. Temos ainda outra questão que caracteriza essa cena, e que entra como umas das proposições deste evento, que é a possibilidade de instituir novas redes entre artistas afro diaspóricos brasileiros e o território latino americano e do Caribe, nos dando

indícios do que Valência (2020) define como uma “política transnacional do corpo negro”,<sup>4</sup> em que esses artistas passam a engajar-se numa solidariedade transfronteiriça, tendo na performance, um campo para elaboração de poéticas carregadas de estética e de estratégias decoloniais que confrontam as realidades da negritude e de outros grupos subalternos dentro do neoliberalismo global contemporâneo.

Tendo o conhecimento dessa cena, suas conexões, modos discursivos e etc. vejamos agora, três performances produzidas por criadoras/es negras e negros baianos que problematizam em ação artística, questões comuns correntes da sua existência enquanto performer no mundo. Afinal, o que as obras dessas/es autoras/es criadoras/es têm a nos dizer?

#### **4.1. Entrecorte**

Nascida em Salvador Bahia, Yasmin Nogueira (1990) é artista visual e performer, tendo participado de projetos e exposições nacionais e internacionais. É graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (2014), mestra em Cultura e Sociedade – IHAC/UFBA (2017) e Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA (2019). Atualmente é professora Adjunta da Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe. Seu processo de criação artística em performance, se constrói a partir das subjetividades encontradas em distintas narrativas das experiências de vida de mulheres negras no contexto brasileiro, bem como de seus fragmentos autobiográficos. Seu corpo como ferramenta, tela, meio, elabora modos de resistência e questionamento contra imaginários sociais, relações de gênero, raça e interseccionalidades que desumanizam os corpos das mulheres negras. Nogueira utiliza leituras e investigações históricas e a sua própria experiência vivida para criar suas obras.

A performance Entrecorte (2018), nasce justamente desses lugares, da sua autobiografia atravessada pela história de tantas outras mulheres negras. Numa pequena sala, sentada ao chão, trajando um vestido branco, a artista coloca alguns envelopes brancos e pregadores dispostos sobre o piso de madeira, além de alguns metros de barbante que cortam a sala em diversos pontos, “como uma grande teia suspensa, linhas que se interceptam” (Nogueira, 2019, p.79). Ao seu lado, constam alguns objetos, uma tesoura, uma caneta-piloto preta e um caderno em branco. A performer encara todas as mulheres presentes na sala, e de repente, ergue seus braços em direção à cabeça e tateia o seu cabelo crespo, ao tempo que começa a relatar sua experiência vivida:

<sup>4</sup>Livre tradução

Sobre as prateleiras, bonecas. Alvas feito a marmórea pele que buscavam as moças vitorianas com o pó facial Ofélia, a pálida e bela mulher morta. Olhos de mar aberto, contudo, rasos feito poças d'água. Seus fictícios cabelos eram feito tiras amarelas de seda ao sabor do vento. Os traços se repetiam, repetiam, para além da prateleira do quarto. Estavam na televisão, nas revistas, na festa de aniversário. Não pareciam comigo. Nenhuma delas. Estavam por toda parte, nesses lugares em que nunca estive, nesses lugares em que ainda não estou. Os acostumados a fazer das belas imagens, espelhos, nunca souberam os amargores do lado de cá. “Mas ela é tão bonitinha, tinha que puxar logo esse cabelo?”. As mais estúpidas torpezas ainda viriam ao associá-los aos íntimos e adultos pelos. Aos dois anos de idade, não compreendia o sentido das vilezas disparadas, mas pelas feições a mim direcionadas, não haveriam de ser agrados. Punha-me então a chorar. Sisuda e chorona, fui então apontada. Perdoem-me se os desagradei. Deveria sorrir? “Essa menina tem cabelo para umas três cabeças. Por que não alisa?”. Ah sim! Eles foram esticados por longos 16 anos. Conhecia a cara que tinha a beleza. Era aquela das velhas bonecas. Elas nunca foram negras (Nogueira, 2019, p.79).

Enquanto a autora vai discursando seu relato, seu corpo passa a produzir uma ativação dessas memórias, seu cabelo é cortado em partes aleatórias, e a cada frase, a cada corte, é estancada uma cicatriz visível.

**Figuras 03 e 04: Yasmin Nogueira, “Entrecorte”, Espaço Cultural da Barroquinha, Salvador (2018).**



Foto 03: Fernanda Silva / Foto 04: Yasmin Nogueira. In NOGUEIRA, Yasmin de Freitas. Memórias de corpo negro feminino: narrativas poéticas, ancestralidade e processos criativos. 212 f. il. 2019. Tese de Doutorado.

Ao término da narrativa, vemos porções de cabelos ao chão, que como num ritual, passam a ser postos cuidadosamente no interior de cada envelope. Nos quais ainda, são escritos nomes de diversas mulheres negras que são atravessadas desde o período colonial até a atualidade. Nomes como Tereza de Benguela, Tia Ciata, Carolina Maria de Jesus, Luiza Bairros e as mulheres presente na ação e tantas outras que a história brasileira tenta silenciar, ocultar, apagar, empurrar para fora do projeto epistemológico branco. Mas num gesto de

afirmação da presença dessas mulheres, Nogueira escreve e nomeia uma a uma, em voz alta, re-fazendo a humanidade e afirmando a atuação ativa dessas mulheres negras na produção de epistemologias, saberes, vida e sedimentação da cultura (Santana, 2021). Assim, os envelopes são pendurados com pregadores de varal, em uma grande teia que cobre a cabeça de todos ali dispostos. Um fio de barbante que percebemos como um elemento sutil e ao mesmo tempo resistente, utilizado pela artista para evocar questões de gênero, raça, identidade, pertencimento e ancestralidade. São histórias que se conectam, atravessam e que torna essa partilha ainda mais potente, afetiva, solidaria, quando a autora endereça a essas mulheres, pedaços de seu cabelo, que como símbolo expressa uma resistência política.

A obra guarda semelhanças com a performance *Bombriil* de Priscila Rezende, já mencionada anteriormente, mas também dialoga com outras obras, como o filme de curta-metragem *KBELA* da cineasta Yasmin Thayná. Ganhador de diversos prêmios, a obra traz uma narrativa visual sobre o que Nilma Lino Gomes (2003) vai entender como uma “zona de tensão”, um conflito vivido na estética do corpo negro, que marca profundamente a vida e a trajetória dessas mulheres negras e a relação que elas estabelecem com seu cabelo. Na obra, a discussão sobre o embranquecimento e as manchas que ele vai gerando nesses corpos é central. Numa das cenas, por exemplo, vemos a cabeça de uma garota negra posta sobre uma mesa. Seus fios crespos sofrem toda sorte de violência a fim de serem controlados. Ao mesmo tempo, essa mesma garota aparece em outra cena sobrepondo camadas de tinta branca sobre seu corpo, até que sua pele escura, retinta, seja camuflada. De repente, no mesmo movimento, essa tinta branca passa a ser removida desse corpo, num processo de desembranquecimento. Performatizando uma possibilidade de liberdade, de sair da clausura e quebrar, deslocar, questionar estereótipos linguísticos que encarceram a população negra num mundo em signos de inferioridade (Souza; Muniz, 2017). Pensando essa relação entre estética negra, política e identidade, partimos para próxima obra, da artista baiana Tina Melo, que acreditamos existir pontos semelhantes de discussão, com os arranjos da obra “Entrecorte” e tantas outras.

## **4.2 Corretivo**

Tina Melo é artista multimeios, educadora, figurinista, diretora de arte e pesquisadora. Nasceu em Cachoeira, Bahia, em 1985. Doutoranda em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFBA, pesquisa a trajetória de mulheres negras como motivadores para criação de performances; Mestre em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (2016) onde pesquisou a produção das/os

artistas plásticas/os negras/os no Recôncavo, que teve como resultado o livro “Traço Negro”; Especialista em Estudos Étnicos e Raciais pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (2014) e Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (2011).

Tina Melo tem participado de Salões de Artes Visuais, Mostras e Bienais – como Salão de Artes Visuais da Bahia, Bienal do Recôncavo, Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da UFBA, bem como, trabalhado na curadoria de exposições de arte negra em Salvador e Recôncavo baiano, além da coordenação de projetos como o Fórum Obìrin (fórum feminista negro para discussão e produção de obras da cena), Fórum Negro de Artes Cênicas da UFBA, Mostra de Performance da EBA/UFBA. Entre junho e julho de 2019 participou da Perfocraze International – Residência artística com foco em performance em Kumasi- Gana, participando também de exposições coletivas na Aliança Francesa de Kumasi, e do Chale Wote Street Art Festival em Acra- Gana. A produção de Tina Melo é extensa no campo da performance e busca discutir as implicações de raça e gênero na diáspora africana.

A performance *Corretivo* (2013) fala sobre questões profundas de um Brasil que segundo Oracy Nogueira (2006) construiu suas relações raciais por meio do preconceito racial de marca, que tem em seu cerne, a inferiorização da aparência e da estética negra em detrimento da branca. Assim, quanto mais traços negróides tiver o indivíduo, maior é a intensidade do racismo e da desigualdade sociorracial recaída sobre si. Na tentativa de quebrar esse esquema, a artista busca questionar essas relações sistemáticas de opressão e exploração do corpo negro e re-fazer a sua identidade.

Trajada de um roupão branco, Tina Melo ocupa a sala da galeria de arte da UFBA. Sentada em um pequeno banco de madeira, carrega consigo uma pequena necessaire, e ao abri-la, retira um pequeno objeto branco, um corretivo, material escolar bem comum, utilizado para corrigir erros em estudos. De repente, a artista inicia um movimento gestual, como se estivesse aplicando uma maquiagem em seu rosto. Porém, o que vemos é o contrário, ao invés de criar um determinado efeito que passa valorizar uma estética, ou ainda, “disfarçar imperfeições”. A artista, ao utilizar o corretivo escolar, passa a “apagar” determinadas partes de seu rosto. Parte essas, que dizem respeito às marcas raciais, aos traços marcantes e considerados “grosseiros” do fenótipo negro (preto ou pardo). Assim, ela pinta a raiz de seu cabelo, nariz, lábios e por fim, as suas digitais. Nesse momento, a artista convida alguém da plateia a interagir na performance, com a seguinte pergunta: você me ajuda a "apagar"? Estrategicamente, é um homem cis e branco que passa o corretivo em suas digitais.

**Figuras 05: Tina Melo, “Corretivo”, Galeria Cañizares, Salvador (2013)**



Foto: autoria desconhecida. Fonte: Blog - Visitando Tina melo: <http://visitandotinamelo.blogspot.com/>

A obra provoca o público, convida-os a refletir sobre questões de raça, gênero e identidade – numa sociedade forjada historicamente por um racismo ambíguo, que como apontado no primeiro capítulo, é elaborada por uma construção política e social, que pavimentou em seu núcleo a estrutura do mito da democracia racial, sob a miragem da miscigenação. Trata-se de um projeto hegemônico étnico-racial de uma branquitude universalizante, que impõe o branco como supremático, humano e padrão, em contraposição ao corpo negro, como minorizado, selvagem e desviante do padrão. Como nos aponta Schucman (2012), a concepção estética e subjetiva da branquitude é supervalorizada porque é significada socialmente e simbolicamente na cultura como a ‘verdade’ do belo, e, portanto, estabelece uma hierarquia em relação às identidades raciais não brancas. Assim, quando Tina passa a “apagar” seus traços negróides, e por fim, a sua digital, com o auxílio de um homem branco, ela opera um procedimento de múltiplas significações. Primeiro, ela fala de um processo de negação da estética negra, que é introjetado, inculcado desde a infância, no espírito da criança branca, a noção de que os característicos negróides enfeiam e tornam o seu portador indesejável. E na criança negra, o sofrimento e a noção de “inferioridade” ou de indesejabilidade de seus traços, sendo constantemente tratado de maneira jocosa, simplesmente por ter a cor e a estética diferente (Nogueira, 2006, p. 296).

Como nos atenta Gomes (2003), o processo identitário é construído de maneira dialógica no contato com o outro. Na interação, no diálogo, na troca, mas sobretudo, pensando como foi construído as relações raciais no Brasil. Essa identidade é formada por uma oposição binária, originada pelo conflito racial vivido por negros e brancos em nosso país. Portanto, é mediada pelo conflito e negociação. Assim, a artista toca em um outro ponto mais subjetivo, que é o embranquecimento como estratégia de existência, mas também, que anula tudo aquilo que se compreendo como negro. Isso impacta profundamente o corpo negro feminino, que por

vezes, é submetido ao alisamento precoce e a imposição de padrões de beleza estabelecidos pela supremacia branca. Sendo assim, a obra *Corretivo* elabora estrategicamente um protesto contra esses padrões estéticos historicamente tidos por universais. Com um pequeno objeto, de uso cotidiano, um simples corretivo escolar com tinta branca, a performance mira em cheio na crítica contra o sistema de opressão racial da branquitude e seus privilégios raciais sustentado pelo mito da democracia racial no país.

Como sinalizado na seção anterior, a obra guarda diversos pontos em comum com a performance *Entrecorte* (2018) de Yasmin Nogueira (BA), mas também com “*Merci Beaucoup, Blanco!*” (2015) de Michelle Mattiuzzi (SP), “*Bombri!*” (2010), de Priscila Rezende (MG), *White Face And Blonde Hair* (2012) de Renata Felinto (SP), *Isto Não É Uma Mulata* (2015), de Mônica Santana (BA), *Esclarecimento* (2013), de Olyvia Bynum (SP) entre muitas outras criadoras negras contemporâneas, que segundo Monica Santana:

[...] performa as estratégias de embranquecimento para existir, a inadequação a um modelo de feminilidade, o corpo de exploração/corpo commodities, o silenciamento e a invisibilidade, a hipersexualização e outros mecanismos do racismo e sexismo, debatidos nesses trabalhos. E apesar da repetição dos tópicos, a diferença nos agenciamentos movidos por cada uma das realizadoras. São obras irmanadas naquilo que nós enfrentamos, para assim, em seu fazer, permitir a emergência dessas mulheres criadoras. (Santana, 2021, p. 170)

#### **4.2 Apagamento #1 (Cabula)**

Tiago Sant’Ana (1990) é artista visual, tendo grande parte das suas produções situadas no campo da performance. É curador, doutorando em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia, onde também obteve o título de mestre. Foi professor substituto do Bacharelado Interdisciplinar em Artes (2016-2017). Nascido em Santo Antonio de Jesus/BA, atualmente vive e trabalha em Salvador/BA. Suas produções artísticas investigam as tensões e representações das identidades afro-brasileiras a partir de atravessamentos com a memória e a História.

Os trabalhos artísticos de Sant’Ana foram apresentados em grandes instituições de visibilidade nacionais e internacionais como “*Enciclopédia negra*” (2021), na Pinacoteca de São Paulo, “*Rua!*” (2020) e “*O Rio dos Navegantes*” (2019), no Museu de Arte do Rio, “*Histórias afro-atlânticas*” (2018), no MASP e Instituto Tomie Ohtake, “*Axé Bahia: The power of art in an afro-brazilian metropolis*” (2017), no The Fowler Museum, “*Negros indícios*” (2017), na Caixa Cultural São Paulo e “*Reply All*” (2016), na Grosvenor Gallery UK. Suas obras fazem parte de acervos como o da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu

de Arte do Rio e Museu de Arte Moderna da Bahia. Foi laureado com o Soros Arts Fellowship (2020), vencedor do Prêmio Foco ArtRio (2019) e um dos indicados ao Prêmio Pipa (2018). Seu corpo é utilizado como ponto de partida numa criação artística potente e complexa, em que sua existência enquanto performer no mundo, acionam a produção discursos estético/políticos da negritude, entrelaçando inscrições identitárias, memórias, simbologias religiosas negras, reivindicação de acesso a uma soberania negada, marcas e histórias da escravidão, e, da formação do Estado brasileiro. Vejamos o que o artista fala sobre sua produção artística:

O meu processo de composição artística imerge nos contextos socioculturais da Bahia (local em que fui gerado) como uma perspectiva de refletir sobre a produção das afrobrasilidades e seus possíveis desdobramentos poéticos. Nas obras, a performance é utilizada como ponto de partida e, para além de ser uma ação no tempo e espaço, essa linguagem exprime a presença de complexas inscrições identitárias que atravessam meu corpo e minha existência. (Sant’Ana, 2017, p. 106)

Na performance *Apagamento #1* (2017), Tiago Sant’Ana inscreve de maneira engenhosa, um universo de simbologias entre o visceral e a sutileza. Uma ação social política que faz suscitar debates caros sobre as experiências da população negra no Brasil. O vídeo, com duração de pouco mais de um minuto, exhibe em primeiro plano imagens de frente e perfil do artista, em uma ação de autorretratos realizado por ele diariamente durante 30 dias, mostrando gradativamente o crescimento do seu próprio cabelo, que passa a apagar a palavra “Cabula”, desenhada em sua cabeça com navalha. Nesta ação, encena-se uma memória coletiva traumática<sup>5</sup> (Taylor, 2013), em que o corpo do performer como tela, torna-se testemunha, local de protesto e denúncia contra o genocídio sistemático de jovens negros, evocando em cena, a imagem do extermínio de 12 jovens negros assassinados pela polícia militar no bairro do Cabula, em Salvador, BA.

Nesta ação, encena-se uma memória coletiva traumática<sup>5</sup> (Taylor, 2013), em que o corpo do performer como tela, torna-se testemunha, local de protesto e denúncia contra o

<sup>5</sup> Diana Taylor em seu livro *O arquivo e o repertório* escreve sobre a memória traumática a partir das lutas de sobrevivência do grupo do teatro Yuyachkani na sociedade peruana. Ela utiliza o termo repertório (conhecimento e memória preservada no corpo) um saber corporificado como possibilidade de grupos subalternos reivindicarem história, memória e identidade sociais. Neste texto, utilizo a chave memória coletiva traumática, me referindo a construção de imagens simbólicas viscerais, quase nunca sutil testemunhada pelos negros na sociedade brasileira. A violência atinge esses corpos cotidianamente e são escancaradas pelas estatísticas nacionais. É um projeto de horror em curso que afeta profundamente a experiência social da população afrodescendente no Brasil. São imagens de extermínio e silenciamento sistêmico da população negra, construídas quotidianamente. É uma política de estado, basta olhar. Mas quem de fato sente a dor e o peso dessas mortes? A subjetividade de quem é afetada? É em oposição a esses lugares, na busca por formas de escapar, que o corpo negro persiste na vida e performa sua resistência.

genocídio sistemático de jovens negros, evocando em cena, a imagem do extermínio de 12 jovens negros assassinados pela polícia militar no bairro do Cabula, em Salvador, BA.

**Figuras 05: Tiago Sant’Ana, “Apagamento #1”, vídeo-performance, Salvador (2017)**



Fonte: Site do Goethe-Institut, 2021.

Essas imagens de extermínio e silenciamento sistêmico da juventude negra, são produzidas quotidianamente pelo estado brasileiro, sem que haja comoção de grande parcela da sociedade. A pele retinta, o cabelo crespo, os cortes estilizados, bermuda tática, camisetas de determinada marca – ou seja, ser negro, pobre e morador de área periférica, são alguns traços da prática de um racismo internalizado e sistêmico nas corporações policiais, que hierarquizam desde o período colonial, os corpos negros como perigosos e abjetos. A gênese dessa desumanização e negação do direito à vida aos corpos negros (Mbembe, 2018), com base em Gerreiro Ramos (1955), advém da patologia dos brancos e de sua branquitude que criou o racismo, as estruturas do sistema capitalista e o necropoder seletivo, que controla e extermina sujeitos de escura epiderme. Assim, esse sistema define quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é (Mbembe, 2018, p. 71).

Há uma seletividade, que coloca o jovem negro na mira do sistema penal. Em muitos casos, o assassinato desse grupo está diretamente relacionado à violência policial. Trata-se de um verdadeiro genocídio de jovens negros periféricos, baseado em um esquema em que o racismo passa a legitimar “o direito” de matar do Estado, através de seus agentes (Pereira; Santos, 2019, p. 17)

Nesse caso, Nilma Lino Gomes e Ana Laborne (2018) nos alertam que, para compreender a macrocausa do extermínio da juventude negra brasileira, é preciso antes, perceber os processos históricos de construção da sociedade brasileira, a saber: “os processos de dominação, a política de branqueamento e a mestiçagem que se instauraram no Brasil pós-abolição”, além do mito da democracia racial, “ainda arraigados no imaginário social, práticas e nas estruturas sociais” (Gomes; Laborne, 2018, p. 16).

Dessa forma, o trabalho de Tiago Sant’Ana tece com genialidade essa macrocausa do racismo estrutural, indo além da denúncia e do protesto. Há uma sutileza em sua construção

poética e performativa, muitas vezes difíceis de serem decifrados em um primeiro momento pelo público. O bairro cabula, por exemplo, evoca mais do que um episódio traumático no corpo. O local além de ser alvo das violências estatais, é também uma das territorialidades de Salvador, onde a cultura afro-brasileira, a memória, a performance, tradições, resistência e ancestralidade africanas pulsam de maneira pujante. Como nos informa Joice Nicolin (2016) em sua tese de doutorado sobre o bairro: “Cabula é uma territorialidade de Salvador que foi sociabilizada por africanos e descendentes na forma político-social de quilombos, sendo palavra originada da língua quicongo, língua dos povos Bacongos que, no Brasil, foram denominados congo-angola. (Nicolin, 2016, p. 32)

Ou seja, há uma história ancestral africana de organizações desses quilombos no espaço urbano da capital baiana, que é em grande medida oculta na história. Clóvis Moura em seu livro *Rebeliões da Senzala*, obra essencial para romper com o mito do negro passivo, afirma com muitos dados, que sempre houve resistência negra à escravidão, dentre os inúmeros dados postos pelo autor, a uma passagem que fala sobre a existência de diversos quilombos na periferia de Salvador, dentre eles o autor destaca o do Cabula, o de Nossa senhora dos Mares e o Quilombo do Buraco do Tatu (Moura, 2014, p.194). Nesses quilombos Moura (2014) ainda nos conta que houveram diversos conflitos, tensões, incursões e insurreições, tornando os arredores da capital baiana, local perigoso e temido pela sociedade e o sistema escravista.

Retomando a obra de Sant'Ana, percebe-se que a palavra “Cabula”, desenhada em seu cabelo, é como uma cicatriz, que desaparece lentamente no corpo, mas não pode ser apagada, sempre ficam rastros dessa memória, podendo posteriormente ser performada e transmitida. Isso evoca a naturalização e o silenciamento do genocídio da população negra. Mas também, o que já discutimos no segundo capítulo, sobre projeto de silenciamento operado por uma narrativa dominante que distorce e embranquece a nossa realidade histórica. A obra *Apagamento #1* indica resistência e reação a esse projeto. Coloca em discussão o que é constantemente silenciado. A humanidade, o direito à vida e a dignidade da juventude negra é central. Seu corpo elabora corporalmente a construção de narrativas que operam estratégias de reversão das representações, sob uma estética decolonial deslocada das amarras do colonialismo e de sua estrutura racista. Portanto, as reflexões geradas pela obra constroem uma poética negra de denúncia e um protesto contra o poder necropolítico brasileiro. Mesmo ponto de discussão das obras “O batedor de Bolsa” (2011) de Dalton Paula (GO), “Mil Litros

de Preto” (2019) de Lucimélia Romão (MG), Negrotério (2016) do coletivo Preta Performance (SP), entre muitas outras.

Num jogo entre memória e história, base de criação artística de Tiago Sant’Ana, é possível ainda, investigar os códigos de um manancial da cultura negra. Mas a pedra fundamental dessa performance, é a possibilidade de acionar questões subjetivas da experiência do performer enquanto sujeito social, “um íntimo ou subjetivo que não é isolado, mas que produz sentido por apresentar questões de toda uma coletividade” ao narrar a si próprio e ao coletivo (Santana, 2017, p. 66).

## **5. Considerações finais**

O trabalho de Yasmin Nogueira, Tina Melo e Tiago Sant’Ana caminham na direção de tantos outros artistas negras e negros intelectuais citados até aqui, que constatamos ser um corpo emancipado, um devir afro-diaspórico – que passou pelo processo do tornar-se sujeito afro-diaspórico no processo, ou seja, em performance, portanto, a elaboração artística desses sujeitos criou uma consciência dissidente, uma resistência negra que se engaja nas lutas políticas modernas em torno da busca por justiça, liberdade, democracia e igualdade (Flor; Kawakami; Silvério, 2020). São artistas contemporâneos que se voltam para o passado para interrogar o presente, disputando essas narrativas, contestando estereótipos e aumentando a diversidade de imagens (Dossin, 2018, p. 359). Além disso, seus trabalhos evidenciam fortemente os conflitos étnico-raciais da sociedade brasileira, mas que isso, produz respostas sobre essas urgências, o que considero uma ótima oportunidade para nós do campo acadêmico privilegiarmos no ensino teórico/prático a transmissão desses saberes corporais afrodiaspóricos e verdadeiramente decoloniais.

Apesar da invisibilidade histórica da produção e dos artistas negros no Brasil, vimos que a presença negra sempre foi ativa na formação da cultura e das Artes brasileira. Não à toa nos deparamos com uma cena contemporânea tão pujante e diversa no território baiano. É preciso sempre afirmar que, em nossa brasilidade, a muita africanidade. Assim como a ancestralidade dos povos indígenas. Sem perceber a gênese dos processos históricos que fundam o racismo e suas estruturas na sociedade brasileira, pouco avançaremos. É o que tem nos mostrado a extensa produção de estéticas descolonizadoras dos artistas negros na contemporaneidade. Como observado neste texto, conhecer a obra desses artistas é fundamental para pensar questões produzidas a partir dela. É pensar o corpo do performer no mundo e a sua negritude em uma criação artística entre o seu íntimo e o que lhe é exterior.

Portanto, “interessa-nos pensar a performance como índice de sujeitos, processos e fatos além do artista e de sua obra” (Conduru, 2017, p. 14).

### Referências Bibliográficas:

CONDURU, R. L. T. *Território contaminado - impureza e mistura em conexões artísticas entre África e Brasil*. REVISTA VIS: REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE, v. 16, p. 81-101, 2017.

\_\_\_\_\_. *Negros indícios performance vídeo fotografia*. São Paulo: Espaço Donas Marcianas, 2017.

CÉSARIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Porto: Cadernos para o diálogo, 1971.

DOSSIN, Francielly Rocha. *Sobre o regime de visualidade racializado e a violência da imageria racista: notas para os estudos da imagem*. Anos 90 (online) Porto Alegre, v. 25, p. 351, 2018.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. 2. ed. (trad. de Renato da Silveira). Salvador: EDUFBA, 2008.

FELINTO, Renata. *White face, blonde hair*. Vídeo performance. São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r1WqvnAhE6Q>>. Acesso em: 10 set 2022.

FLOR, Cauê Gomes; KAWAKAMI, Érica Aparecida e SILVÉRIO, Valter Roberto. *Tornar-se sujeito afro-diaspórico: working with Du Bois, Fanon e Stuart Hall*. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar, v. 10, n. 3, set.- dez. 2020, pp. 1289-1322.

GOMES, F.; FERREIRA, R. *A miragem da miscigenação*. Novos Estudos, Edição 80 - Volume 27 - N. 1, 2008.

GOMES, NILMA LINO; LABORNE, Ana Amelia de Paula. *Pedagogia da crueldade: racismo e extermínio da juventude negra*. EDUCAÇÃO EM REVISTA (ONLINE), v. 34, p. 1-26, 2018.

\_\_\_\_\_. *Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. In: *II Seminário Internacional de Educação Intercultural; Gênero e Movimentos Sociais*, 2003, Florianópolis. Anais. Florianópolis: UFSC, 2003.

GILROY, Paul. *Modernidade e Infra-humanidade*. In: \_\_\_\_\_. Entre campos: nações, culturas e o fascínio da raça. Tradução Celia Maria Marinho de Azevedo et. al. São Paulo: Annablume, 2007. p. 77-92.

GUERREIRO RAMOS, A. *Patologia social do branco brasileiro*. Jornal do Comércio, jan, 1955.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

LOPES, M. A. O. *Introdução à arte afro-brasileira*. In: *Encontro da Associação Nacional dos Professores Universitários de História*, 2015, Florianópolis. História: lugares dos historiadores, velhos e novos desafios. Florianópolis: Editora Anpuh, 2015. v. XVIII. p. 1-20.

MBEMBE, A. *Necropolítica*. Sta. Cruz de Tenerife: Melusina; 2011.

MOURA, C. *Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas*. 5ed. São Paulo, Anita Garibaldi, 2014.

MELO, Maria Cristina de Santana. **Blog - Visitando Tina Melo**. Disponível em: <<http://visitandotinamelo.blogspot.com/>>. Acesso em: 18 set 2022.

MOREIRA, C. *Branquitude é branquidade? Uma revisão teórica da aplicação dos termos no cenário brasileiro*. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S.l.], v. 6, n. 13, p. 73-87, jun. 2014.

MUNANGA, Kabengele. **A mestiçagem no pensamento brasileiro**. In:\_\_\_\_\_. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 53-84.

\_\_\_\_\_. **Arte afro-brasileira: o que é afinal?** *PARALAXE*, v. 6 n. 1 (2019): Perspectivas Estéticas Entre Brasil e Kenya.

NASCIMENTO, Gabriel. **O negro-tema na Linguística: rumo a uma descolonização do racismo e do culturalismo racista nos estudos da linguagem**. *Polifonia*, Cuiabá-MT, v.27, n.46, p. 68-94, 2020.

NICOLIN, Janice de Sena. **Kipovi Cabuleiro: Um tom de Memória do Cabula**. 2016. 290 f. Tese (Doutorado em Educação e Contemporaneidade) – Universidade Estadual da Bahia, Salvador, 2016.

NOGUEIRA, Oracy. **Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil**. *Tempo Social*. 2007, v. 19, n. 1, pp. 287-308.

NOGUEIRA, Yasmin de Freitas. **Memórias de corpo negro feminino: narrativas poéticas, ancestralidade e processos criativos**. 212 f. il. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA.

PEREIRA, C. D.; SANTOS, I. S. O. **A imunização dos agentes de segurança pública e a questão sociorracial no Brasil**. *BOLETIM DO IBCCRIM*, v. 319, p. 16-18, 2019.

REZENDE, Priscila. Bombрил. **Video performance**. Minas Gerais, 2013. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=IHV2\\_5naHH8](https://www.youtube.com/watch?v=IHV2_5naHH8)>. Acesso em: 14 set 2022.

SANT'ANA, Tiago. **Apagamento #1**. In: CONDURU, Roberto (Curadoria). *Negros indícios performance vídeo fotografia*. São Paulo: Espaço Donas Marcianas, 2017.

\_\_\_\_\_. **Apagamento #1 (Cabula)**. *Video performance*. Salvador, 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/hXrPw8Qsp3A>>. Acesso em: 10 set 2022.

SANTANA, M. P. **A performance de criadoras negras e o corpo como discurso**. *CADERNOS DO GIPE-CIT (UFBA)*, v. 21, p. 65-79, 2017.

\_\_\_\_\_. **Mulheres negras: (auto) - (re)invenções devires e criação de novos discursos de si nos corpos de criadoras negras**. 306 f. il. 2021. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador-BA.

\_\_\_\_\_. **Mulheres Negras, Performance Negra E Reinvenções: reflexões sobre a performance negra e as mulheres negras como artistas e intelectuais.** CAOS. *Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, v. 1, p. 55-70, 2021.

SANTOS, Rodrigo Severo dos. **Performance Negra: o corpo como lugar de protesto.** *Congresso Internacional de Comunicação e Cultura*, v. 6, p. 13-140, 2018.

\_\_\_\_\_. **A branquitude de white face and blonde hair.** Sankofa (São Paulo), v. 12, p. 141-158-158, 2020.

SOUZA, A.L. S; MUNIZ, K. S. **Descolonialidade, performance e diáspora africana no interior do Brasil: sobre transições identitárias e capilares entre estudantes da Unilab.** L&S Cadernos de Linguagem e Sociedade, v. 19, p. 80-101, 2017.

SILVA, Pedro Arcanjo da. **Bienal do Recôncavo: aspectos de uma intervenção contemporânea.** 253f. 2010. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2010.

SILVA, Adriana de Oliveira. **Galeria & Senzala: a (im)pertinência da presença negra nas artes no Brasil.** 400 f. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo-SP.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana.** Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade São Paulo, São Paulo, 2012.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas.** Tradução de Eliana Lourenço de Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VALENCIA Marelys. **Carlos Martiel and the transnational politics of the black body.** *PARSE jornal*, v. 10, - Spring 2020.

# MARABAIXO: LITERATURAS, LINGUAGENS E ARTES NEGRAS NA AMAZÔNIA DE PINDORAMA<sup>1</sup>

Drieli Leide Silva Sampaio

Mestre em Estudos da Linguagem (UFOP), <http://lattes.cnpq.br/4641796713861463>,

[drieli.sampaio@aluno.ufop.edu.br](mailto:drieli.sampaio@aluno.ufop.edu.br).

**Resumo:** O presente trabalho objetiva analisar sobre a presença das literaturas, linguagens e artes negras na Amazônia, para essa conversa, temos como principal foco o Marabaixo, manifestação cultural afro-amazônica que se faz presente em todo o território amapaense por quase cem anos. Podemos dizer que o Marabaixo resiste às mudanças sociais, espaciais, ambientais, econômicas, religiosas e acima de tudo, culturais. São suas mandingas que impulsionam as reconfigurações e readaptações dessa cultura em um imensurável processo de reexistência que, por sua vez, estão reverberadas em suas cantigas, das quais denominamos de Ladrões de Marabaixo. Temos então que essas vozerias cantadas são documentos de memória orais que contam a história do negro na Amazônia.

## **Do navio negreiro ao Popopô: a linguagem amefricana do Marabaixo no meio do mundo**

O Marabaixo é uma manifestação de caráter religioso-cultural (Videira, 2014), que na ocasião são homenageados santos católicos a partir de uma ritualística alicerçada em africanidades. Nesse sentido, compreendemos que o Marabaixo é mais um dos grandes exemplos de construções artísticas-religiosas amefricanas.

Direcionadas pela noção de “amefricanidade” (Gonzalez, 1988), do qual entende que o território americano, como uma “América-africana” por legitimar as composições insurgentes africanas que reexistem neste espaço territorial. Pode-se assim dizer que compreender esse território com Améfrica é defender uma narrativa que vai subverter a história oficial colonizadora que sustenta um discurso de apagamento da contribuição cultural dos povos originários e africanos.

Entender este território como Améfrica, significa dizer que dentro do continente americano se reconhece a presença herdada pela cultura africana, e que bem como o nome sugere, elas estão aglutinadas, atravessadas, ou seja, que este é um território de

<sup>1</sup> Recorte da dissertação intitulada “Marabaixo: discursos e identidades negras na tradição amapaense” aprovada pelo programa de pós-graduação em Estudos da linguagem (POSLETRAS), pela Universidade Federal de Ouro Preto (POSLETRAS), em 2022, sob a orientação da Profa. Dra Kassandra Muniz.

transculturalização (Hall, 2003) entre o contato de culturas americanas-latinas e africanas que aconteceu desde a diáspora forçada estimulada no período colonial. Quando se trata de uma expressão cultural ela está em constante transformação, pois são deslocamentos gerados pelas tensões entre os atravessamentos culturais, não se tem um marco histórico-temporal que acuse com precisão sua origem.

Nesta mesma linha de raciocínio, nós podemos discutir o território brasileiro, que seu nome oficial corresponde a uma das primeiras matérias primas a serem exploradas comercialmente pelos colonizadores, a árvore Pau Brasil, optamos pela narrativa descolonial em que nos indica que Pindorama<sup>2</sup>, que significa terras de palmeiras, seja o nome dado pelos povos Tupis, os povos originários desta terra. Ao nos posicionarmos com a noção de Améfrica e Pindorama neste artigo, estamos confirmando a importância da presença negra e indígena na construção identitária tanto americana, quanto brasileira e amazônica.

Ao pensarmos essas narrativas decoloniais que ressaltam a presença negra na história, linguagem e na arte do nosso país é que podemos começar a compreender a cultura do Marabaixo na Amazônia Pindorama, já que o Marabaixo é justamente resultante dessa transculturalização que começou desde o período colonização europeia. O que sem dúvidas garante que o Marabaixo possa ser considerado como uma cultura amefricana.

A amefricanidade do Marabaixo se resalta em inúmeros temas pelos quais este artigo não dá conta de discutir, nos dedicamos a estudar as africanidades, sob o enfoque da tradição e o tempo na cultura do Marabaixo.

Partimos da contribuição de Cunha Jr. (2001), para pensarmos o Marabaixo no viés das se inscreve como “Catolicismo de Preto, no mesmo sentido das Congadas e Reizados encontrados em diversas partes do país” (Videira, 2008, p. 3), devido às suas africanidades e afrodescendências religiosas presentes nos seus ritos e celebrações como no caso da dança, do toque da caixa de marabaixo e da variação do latim popular nas ladainhas. Concordamos com Antero (2018) ao considerar que:

O festejo do Ciclo do Marabaixo realizado em Macapá por reunir momentos lúdicos e religiosos como parte de um só ritual, não depende do aval da igreja para acontecer e imprimir, na devoção elementos afro-brasileiros, como o tambor, a dança, entre outros, configura-se como expressão de catolicismo negro na Amazônia Amapaense.

Diante disso, quando os agentes do Marabaixo se dizem católicos, não estão usando a religião como máscara ou um disfarce, muito menos estão errados por não mencionarem que tocam tambores, dançam e eventualmente presenciarem performances de possessão. Tais eventos estão inseridos na crença e na prática do catolicismo negro que praticam (Antero, 2018, p.14).

<sup>2</sup> Para aprofundamento desta discussão ver: SALLES, Vicente. O Negro no Pará sob o Regime da Escravidão. Rio de Janeiro: UFPA, 1971.

De todo modo, essa encruzilhada de práticas religiosas, entre o oficial e o popular, de saberes europeus (provenientes da Igreja Católica) e africanos (provenientes dos rituais religiosos e culturais das diferentes nações que chegaram até o Amapá<sup>3</sup>), tornam o Marabaixo de singular notoriedade na Amazônia de Pindorama, sobretudo da territorialidade amapaense, que é onde ele está inserido. Apesar disso, “mesmo diante do percentual majoritário de negros no Amapá, o conhecimento da população local acerca de seu legado histórico e cultural, material e imaterial, herdado de seus ancestrais africanos e afro-amapaenses é incipiente” (Videira, 2014, p.16), e por vezes, essa cultura ainda é socialmente analisada por definições brancoreferenciadas, que contrastam nas construções identitárias do negro amapaense, como por exemplo, ser erroneamente tratada por uma boa parte da população e dos meios de comunicação como uma dança folclórica<sup>4</sup>.

Podemos dizer que “o marabaixo, que se originou dos esbarros de diferentes expressões culturais e etnias dos colonizadores que se relacionam no mesmo espaço social com os índios e caboclos amazônicos<sup>5</sup>” (Martins, 2016, p.15). De todo modo, o trânsito cultural, movido primeiramente pelas águas transatlântica (transportados pelos navios negreiros), e posteriormente, pelas águas amazônicas (transportadas pelos popopôs<sup>6</sup>), deu à luz o Marabaixo como lugar de identidade afro-amazônica que conhecemos hoje. Assim:

O marabaixo é uma cultura hibridizada, que envolve religiosidade, contudo abarrotada de características indígenas politeístas, que admite natureza e cultura, mas não em oposição. É nesse processo de tradução, de movimentação, de símbolos culturais oriundos de outros sistemas, que identificamos as características do marabaixo que o fazem um sistema semiótico carregado de interferências culturais (Martins, 2016, p. 38).

Quando estreitamos o nosso olhar para o Marabaixo, é possível perceber diversos sinais dessa encruzilhada. Sem dúvidas, é no quesito religiosidade uma das mais notáveis relações culturais. Podemos compreender ele como um lugar que ressignifica o catolicismo (herança cultural europeia) a partir das africanidades presentes para cultuar o sagrado (herança da afrodiáspora<sup>7</sup>).

<sup>3</sup> Para aprofundamento desta discussão ver: SALLES, Vicente. O Negro no Pará sob o Regime da Escravidão. Rio de Janeiro: UFPA, 1971.

<sup>4</sup> Para aprofundamento desta discussão ver: Sampaio (2022, p. 99).

<sup>5</sup> Aqui entendido como pessoas da terra, que tem uma íntima relação social, econômica, histórica, encantada com a natureza.

<sup>6</sup> Espécie de canoa ou pequeno barco com motor que numa reprodução onomatopeia faz o som de popopô

<sup>7</sup> Afrodiáspora se deve entender toda a região fora do continente africano formada por povos africanos e seus descendentes, seja pela escravização entre os séculos XV e XIX, seja pelos processos migratórios do século XX (Nogueira, 2014, p. 40).

Seu ritual é próprio, e nele se manifestam africanidades que são evocados pelos toques das caixas de Marabaixo, o tirar dos ladrões, as performances corporais das danças, as simbologias das bandeiras, dos altares e das vestimentas, a distribuição da gengibirra e da caldos e valores que agregam as cosmologias decoloniais (indígenas e africanas) como a relação dos atos religiosos associados aos elementos da natureza, que é o caso da presença dos mastros, uso de plantas consideradas “mágicas”, como a murta e o patchouli<sup>8</sup> usadas espontaneamente nas rodas de Marabaixo para aromatizar o ambiente, ou a própria fabricação artesanal das caixas de Marabaixo com couro de animais, a comunhão de comidas e da gengibirra<sup>9</sup> durante os rituais e celebrações, enfim, todos os elementos que formam as afrografias<sup>10</sup> do Marabaixo, tornando-o um ritual afro-católico na Amazônia.

Trazendo em consideração Maués (1995, p. 17), podemos também definir o Marabaixo no campo do Catolicismo Popular, “aquele conjunto de crenças e práticas socialmente reconhecidas como católicas”, que são conduzidas por pessoas que não são especialistas oficiais do Catolicismo Oficial (o que é regido pela Igreja enquanto instituição, através dos padres, bispos etc.).

Ainda que em uma tímida tentativa, podemos esboçar uma conceituação a fim de contribuir com as discussões partindo do entendimento de como ele é tratado nesta pesquisa: Marabaixo é instituição cultural de afrodescendência africana e afrodiáspórica, que protagoniza vivências de catolicismo de preto na Amazônia amapaense, através de elementos singulares como a afro-dança, as cantigas, os toques das caixas e a gengibirra. Ressaltamos que é construída por elementos singulares para que não seja confundida com outras práticas que são estritamente afro-religiosas.

Concordamos com Martins (2016, p. 11), ao dizer que “toda a cultura tem um conjunto de comportamentos, saberes e peculiaridades de um grupo humano, conceituado por alguns autores como cultura tradicional”. O Marabaixo é reconhecido como instância de cultura tradicional negra do Amapá, ele representa “a história e a cultura afro-amapaense, fortemente guardada na memória do negro amapaense, que consegue fazer a ligação entre sua história individual/coletiva e a do estado do Amapá desde sua ocupação” (Videira, 2009, p. 25). Compreendemos então que o Marabaixo é herança de saberes africanos que é atravessada de gerações a gerações, da qual alimenta a construção identitária do povo negro.

<sup>8</sup>A murta e o patchouli são ervas aromáticas que no saber cultural são consideradas místicas.

<sup>9</sup>A bebida é uma mistura de gengibre e açúcar, ela é teor alcoólico.

<sup>10</sup>Termo defendido por Martins (1997) para nos dá a noção das múltiplas possibilidades de o negro contar sua história, seja na arte, na escrita, no cinema, no teatro, no corpo etc. por tanto, para a cultura negra, a noção de “escrita” se amplia e se torna performance.

Falar sobre o Marabaixo é retomar palavras como dança, ritmo, cantiga, cultura tradicional etc. A origem africana é reforçada na memória coletiva dos personagens que vivenciam o Marabaixo, já que as pessoas entendem como uma manifestação cultural herdada dos africanos que vieram ao Brasil em condição de escravos (Videira, 2009). O Marabaixo compõe-se de dança, vestimenta, comidas e bebidas próprias que marcam a tradição e a memória coletiva e, em seu conjunto, transmitem saberes tradicionais de resistência negra na Amazônia amapaense.

Expressões culturais como o Marabaixo são órgãos vivos que, em movimento, traçam um caminho de encruzilhada. Ele resulta de processos de reexistência do negro de manter viva sua memória, saberes e tradições na diáspora brasileira, que até hoje sofrem investidas de apagamento de saberes coletivos africanos.

## **2. Literaturas, linguagens e arte negra na Amazônia de Pindorama**

O ladrão de Marabaixo é o conjunto de versos improvisados feitos na roda de Marabaixo onde um ladronista desafia o outro nas rimas intencionais de sátira, gozação ou até mesmo desavenças que possam ter. Essas mágoas são resolvidas dentro da roda de Marabaixo. A oralitura (Martins, 1997) do ladrão de marabaixo é o lugar de reexistência do negro em se comunicar através da oralidade<sup>11</sup>, é um composto de rimas poéticas de cunho político afirmativo e reivindicatório por direitos humanos ao povo negro do Amapá. No passado tiveram fundamental importância para resguardar seus saberes ancestrais, durante o forte domínio e a investidas de esquecimento e apagamento cultural pela dominação eurocêntrica dos colonizadores portugueses, através da obrigação ao uso da Língua Portuguesa, da imposição religiosa e etc.

Dessa forma, os ladrões são fotografias relatadas na oralidade e transferidas coletivamente como arquivo de afrosaberes ritmados pelas caixas do Marabaixo, e transformados em canções, das quais reafirmam as africanidades em diáspora.

Elas serviam para que o negro, que não tinha conhecimento da escrita em língua portuguesa, pudesse se comunicar, passar recados, contar suas histórias, a partir da produção de letras que eram cantadas e memorizadas nas rodas acompanhadas pelas caixas de Marabaixo.

<sup>11</sup> A oralitura completa esse sentido por se tratar da performance da oralidade. Nela não só compõem-se o ato de falar, mas também os gestos, a corporeidade, o movimento enquanto signos e sentidos. A oralitura é lugar de memória e transmissão de saberes. O falar numa perspectiva descolonial é expressão que ultrapassa o sentido da escrita. Transborda essa barreira para entender que o corpo é lugar de linguagem e memória de saberes.

De fato, “não se pode fazer ideia do que a memória de um ‘iletrado’ pode guardar. Um relato ouvido uma vez fica gravado como em uma matriz e pode, então, ser reproduzido intacto, da primeira à última palavra, quando a memória o solicitar” (Hampate Bâ, 2010, p. 203). Assim, era ali, no ladrão de Marabaixo que surgiam os relatos, as histórias e as narrativas da comunidade negra, que em condições desumanas da escravização conseguiram perpetuar seus saberes ecoados até hoje nas rodas de Marabaixo. Para Videira (2009):

As cantigas do Marabaixo são compostas por versos que recebem a denominação de ‘ladrão’. São versos tirados de improviso com o objetivo de criticar, exaltar, agradecer, lamentar ou satirizar todos os fatos ocorridos no cotidiano na comunidade e nas relações sociais, no conjunto maior da sociedade. Os ladrões são versos roubados da memória por pessoas que têm habilidades com a rima. [...] no passado, os ladrões eram tirados e cantados por afrodescendentes ilustres e pioneiros da cultura afroamapaense. [...] na atualidade as cantigas antigas ainda são exaltadas dentro do Marabaixo, pois não se verifica renovação dos ladrões de Marabaixo em grande escala. As cantigas são mantidas quase que fielmente, tal como os antigos deixaram. Poucas(os) cantadoras(es) das novas gerações estão tirando novos ladrões e quando isso acontece cantam com base nas melodias já existentes (Videira, 2009, p. 138-139).

Gonçalves (2001) considera os ladrões como relatos poetizados. São composições de versos Souza (2016), possibilitando assim o nosso entendimento enquanto a genialidade de uma produção artística e performática, que se apresenta com intencionalidade poética através de jogos semânticos e semióticos.

De maneira resumida, podemos dizer que os ladrões de Marabaixo são documentos poéticos de literatura de reexistência (Sousa, 2011), por se tratarem de uma literatura que apresenta subjetividades negras. São considerados também como documentos de memória (Videira, 2009), por ser um instrumento que resgata a memória ancestral africana de seus descendentes em diáspora. Tão são escrevivências (Duarte; Nunes *et al.*, 2020), por ser uma escrita contada pelas(os) negras(os) e para as(os) negras(os). Os ladrões de Marabaixo são vozerias afro-amazônicas (Deus, 2020), por conter as vozes insurgentes e subalternizadas historicamente silenciadas pelo poder hegemônico euroreferenciado. E não obstante, eles também podem ser considerados mandingas (Muniz, 2020), por serem atos de fala que operam de maneira singular na construção de narrativas, performances e discursos de uma linguagem negra amazônica.

O ato de “roubar” a cena vivenciada na comunidade (Videira, 2009), e/ou quando uma cantadeira ou um cantador “rouba” o ato de fala de outra(o) na roda de Marabaixo – através do desafio de ladrão<sup>12</sup> (Martins, 2016), são as explicações para a nomeação dos versos serem

<sup>12</sup> São versos improvisados feitos na roda de Marabaixo onde um ladronista desafia o outro nas rimas, compreendemos como um tipo de batalha de rima que nos lembra o que temos no hip-hop.

chamados de “Ladrão”. Por isso, alguns versos desencadeiam gozações, reprovações, sátiras, críticas (Videira, 2009), (Martins, 2016) E (Almeida, 2011), ou seja, qualquer pessoa está passível de ser personagem na narração de um ladrão, ou de ter sua desavença levada para dentro da roda de Marabaixo, com o objetivo de ser resolvida através de versos de improviso.

Antônio José Pinto<sup>13</sup>, ladronista, em uma entrevista publicada por Almeida (2011, p. 33), explica que:

Se ele jogar um verso de ofensa, ou de agrado ou de qualquer outra coisa, vai depender da minha agilidade de colocar em cima do seu outro pra você. É por isso que chama ladrão. Eu roubo o final do seu verso e já coloco o meu [...] E com rima, tem que rimar senão, não dá certo.

Tia Zefa<sup>14</sup>, centenária ladronista e dançadeira de Marabaixo, explicou no documentário “Ladrões de Marabaixo”, que é “nos dentes, tirávamos um ladrão como a gente diz. No acontecimento que acontecia”. Ela se refere a esse momento de produção do verso do ladrão no improviso dentro da roda de Marabaixo, é um momento que acontece somente no desafio do ladrão.

No dossiê do Marabaixo produzido pelo IPHAN, os ladrões são “espécie de poesia oral musicada a partir dos toques das caixas” (IPHAN, 2018, p. 6). Entendemos que os ladrões, no passado foram a técnica/estratégia para comunicação dos recém-chegados negros, em condição de escravizados na Mazagão brasileira. Eles não eram letrados em língua portuguesa e a comunicação oral é um ponto-chave para a transmissão de saberes e memória para as culturas africanas. Vale ressaltar que a maioria desses ladrões não eram escritos, eles eram gravados na memória individual e coletiva.

<sup>13</sup> É ladronista, tocador de caixa, também é narrador da festa de São Tiago a mais de 20 anos e professor na rede de ensino municipal de Mazagão.

<sup>14</sup> Ela fez 106 anos no último dia 26 de fevereiro, foi ladronista e cantadeira do bairro do Laguinho. É testemunha da retirada dos negros da frente da cidade de Macapá, e a mais antiga moradora do bairro do Laguinho, era afilhada do mestre Julião Ramos, um dos grandes nomes da história do Marabaixo. Em 2021 ela ganhou a "Comenda Natalina Costa", uma homenagem da Associação Berço do Marabaixo para as mulheres que contribuem para a tradição afro-amapaense, é incontestável a importância da tia Zefa por ser esse elo entre o passado, o presente e o futuro, ela é a memória viva do povo afro-amapaense. Para saber mais ver: Ver: Tias do Marabaixo – Tia Zefa. Disponível em: Acesso em 02, mai 2022

Embora, hoje, muitos ladrões sejam tirados na caneta, publicados e resguardados suas autorias, os ladrões ainda são usados e reivindicados como forma de transmissão de afrosaberes pela comunidade marabaixeira. Dessa forma, podem ser considerados como escritas que falam de suas vivências e, por isso, podemos entender como *escrevivências*<sup>15</sup> negras, por transmitirem em suas palavras as dores, as alegrias, as histórias e os saberes, ou seja, suas subjetividades através da linguagem oral ritmada. Falamos aqui de produção negra que rompe com o discurso colonizado. Que entoa seus saberes a sua maneira, a sua lógica, a suas filosofias.

Videira (2008) apud Martins (2016, p. 69), complementa essa análise ao dizer que:

O ladrão de marabaixo conta muito da história amapaense. Ladrões clássicos, como “As curicas”, “Eu não sei ler nem escrever”, “Aonde tu vai, rapaz”, “Rosa branca açuncena”, “Cafuza”, “Se essa mulher fosse minha”, “Nego”, “Guardariô”, “Maria do Céu”, “Eu tenho fé em Deus”, “Às quatro da madrugada”, “É de manhã, é de madrugada”, “Eu caio, eu caio, eu caio” etc. (Videira, 2008) são exemplos que registram parte da história do Amapá.

A escritora negra brasileira Conceição Evaristo (2009), comenta sobre o discurso da arte literária negra dizendo que:

Discurso que subverte não só o sistema literário brasileiro, mas também contesta a história brasileira que prima em ignorar eventos relativos à trajetória dos africanos e seus descendentes no Brasil. Constitui-se como uma escrita que corresponde ao que Homi Bhabha fala da poesia do colonizado. Essa não só encena o “direito de significar” como também questiona o direito de nomeação que é exercido pelo colonizador sobre o próprio colonizado e seu mundo. (Bhabha, 1998, p. 321 *apud* Evaristo, 2009, p. 24)

Partindo desse entendimento, consideramos os ladrões como poética amazônica subversiva, sua produção é chamada de “tirar o ladrão” e esse ato ainda hoje é feito por qualquer pessoa da comunidade, não tem distinção de idade ou gênero. Os responsáveis por tirar o ladrão, são chamados de ladronistas. Os responsáveis por cantar as cantigas de Marabaixo, que são o arquivo ritmado dos ladrões, são os cantadores. As cantigas cantadas nas rodas de Marabaixo têm o refrão e é ressoado por todos da roda, esse movimento de cantar e responder coletivamente, um coro em comunidade é muito semelhante aos cantos de pontos de candomblé e umbanda. Também é semelhante aos cantos indígenas, principalmente

<sup>15</sup> Conceito criado pela autora e escritora Conceição Evaristo na sua dissertação em 1995, ele apresenta a correlação das ideias de escrever, viver e ser.

quando eles estão se preparando para algum embate, e têm, na cantiga, o seu fortalecimento enquanto comunidade<sup>16</sup>.

Não é por acaso que a cantiga do Marabaixo é um lugar de fortalecimento coletivo e ancestral. Essas semelhanças provam que o trânsito cultural não tem um limite linear entre as culturas. Pensar nas construções coletivas de linguagem através de atos de reexistência e subjetividades como no caso dos ladrões e das danças, nos chama atenção quando refletimos sobre as africanidades nas identidades negras da Amazônia.

A cultura afro-amapaense integra um conjunto de valores que colaboram na constituição das identidades e valorização dos sujeitos negros no Amapá. Historicamente, a presença do negro no estado trouxe diversas contribuições nos aspectos culinários, nas construções civis, nas danças, nas linguagens etc. Nessa perspectiva, consideramos o Marabaixo uma encruzilhada de valores semióticos que constroem as identidades dos afro-amapaenses. Por isso, é ingênuo dizer que Marabaixo é só uma dança, pelo contrário, ele envolve uma encruzilhada de identidades e saberes tradicionais do negro no estado, como já comentados diversas vezes ao longo desta dissertação. Os “ladrões do Marabaixo” são as cenas do cotidiano da comunidade que foram “roubadas” e transformadas em letras de músicas ritmadas pelas caixas de Marabaixo.

### **3. Tradição e resistência nos ladrões de Marabaixo**

Ao pensarmos nas encruzadas de africanidades do Marabaixo, partimos da ideia que Tradição, e Reexistência se complementam, por percebermos que a tradição se mantém viva em um lugar de reexistência, ou seja de possibilidades de existir. Por isso, comungamos com a ideia de que a “tradição, para os africanos, não é estática. Ela é vista como ato de transmitir algo para que o receptor tenha condições de colocar mais um elo em uma corrente que é dinâmica e mutável” (Lopes; Simas, 2021, p. 46). Logo, a tradição, é um elemento importante para manter a ligação entre o passado e o presente, por isso, falar em tradição é também falar sobre o tempo:

<sup>16</sup> Para aprofundamento desta discussão ver: IEPE; MUSEU KUAHÍ. Turé dos povos indígenas do Oiapoque. Rio de Janeiro: museu do índio – FUNAI, 2009.

O tempo, na concepção africana tradicional, é um fenômeno que se realiza em duas dimensões. A primeira é a dimensão que compreende todos os fatos que estão prestes a ocorrer, que estão ocorrendo ou acabaram de ocorrer. A segunda é a dimensão que engloba todos os acontecimentos passados, que ligam o início das coisas ao presente desdobramento dos eventos no Universo. De acordo com esta ideia ancestral, o tempo flui mais pela opção existencial do ser humano do que por outros fatores. Assim, é preciso acreditar na existência simultânea do passado, do presente e do futuro; e orientar o tempo dentro da harmonia dessas três variantes. Porque o tempo linear, com horas, dias, meses e anos é também uma ilusão (Lopes; Simas, 2021, p. 24).

No Marabaixo o tempo é circular, tanto podemos perceber isso na própria roda da dança, como também na ideia de “Ciclo” do Marabaixo, que é o nome dado para a festa que ocorre na capital amapaense, mas também a noção de tradição se faz presente em todos os elementos que constituem o Marabaixo, como a dança, a alimentação e bebida, os ritos da ladainha, por exemplo. Essas tradições se configuram em um complexo movimento que perpassa pelo limite de reproduzir o passado e de se adaptar para as condições do presente. Por isso na cultura do Marabaixo, o passado e o presente nem sempre se definem em linhas tênues.

Esse é o que consideramos o movimento de reexistir. De comungar entre a tradição e a inovação, entre o passado e um futuro, entre valorizar quem veio antes e incentivar quem está no agora. Percebemos que esse trajeto é de movimento. É uma linguagem que comunica o tempo circular, que dialoga entre a tradição e a resistência. Podemos então considerar como mandinga.

A mandinga de reexistir em encruzas que comungam entre o passado e o presente (Muniz, 2020). Nos ladrões as mandingas linguísticas são perceptíveis, que revelam que existe um movimento da tradição em reexistir em tempos atuais, fica mais fácil entender quando analisamos as canções, por exemplo, esse trecho do ladrão “Dona Sinhá”, que fala sobre a festividade na comunidade do São Francisco do Matapi, uma comunidade remanescente de quilombo no estado do Amapá: “Na vila de São Francisco/ Se festeja São João/ Tem batuque, marabaixo/e também tem a procissão” (Dona Sinhá, 2019, DVD)<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> O DVD “Marabaixo, Patrimônio do Brasil – O Show!”, realizado pela Academia Amapaense de Batuque e Marabaixo – AABB produzido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Ele foi gravado no dia 6 de abril de 2019 no Restaurante Norte das Águas, localizado à beira do Rio Amazonas na cidade de Macapá-AP. A ocasião foi em comemoração a um ano de fundação da própria AABM e também o reconhecimento do Marabaixo como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, título dado pelo IPHAN, em 2018, na cidade de Belém-PA. O show teve a participação de 22 artistas e grupos do Marabaixo de todo o estado do Amapá. Além do show, o DVD também conta com uma sequência de dez depoimentos de pessoas que têm expressão política e cultural importantes para o desenvolvimento da cultura do Marabaixo tanto na cidade de Macapá como nos interiores. Esse documento audiovisual foi usado como objeto de análise da dissertação.

No trecho, nós entendemos que existe a tradição de cunho afro-religioso através da dança, do ecoar dos batuques e das caixas de Marabaixo e da procissão, é uma festividade que acontece todo ano em homenagem ao santo. Essa é uma festa tradicional que partilha entre o passado e o presente que mostra o movimento de reexistência da cultura de uma comunidade tradicional quilombola.

Em “Cortejo da Murta” é possível compreender um pouco sobre o dia do Cortejo da Murta e como ele faz parte da tradição do Ciclo do Marabaixo em Macapá<sup>18</sup>, aqui temos um exemplo de um ritual tradicional que acontece dentro da programação do Ciclo, que é quando os marabaixeiros vão escolher e buscar o mastro que vai ficar estiado durante toda a festa.

Esse rito é tradição, mas hoje ele também foi adaptado para as condições atuais, e nesse momento de ir até a mata já se usa transporte como ônibus para levar as comunidades, como não acontecia no passado: “Grande acontecimento/Em louvor vem exaltar[...]/Com o cortejo da murta/Relembro a tradição” (Cortejo da Murta, 2019, DVD).

Nesse sentido a tradição se faz presente não só em fazer a festa, mas aqui nós temos uma melhor noção de como a tradição se faz presente nos processos de realização da festa. Cada detalhe da programação do Ciclo também é relacionado a tradição. Nesse ladrão da comunidade da Favela<sup>19</sup> é possível reconhecer a tradição deixada por sua ancestral, pela qual dá nome a canção “Natalina”<sup>20</sup>, a cantiga fica bem evidente. Nesse ladrão podemos perceber que a própria cultura do Marabaixo é considerada como tradição. Um saber que é passado de geração em geração:

Seus filhos hoje cultivam  
Essa manifestação  
Que tanto te orgulhastes  
Em manter a tradição  
[refrão]  
No romper da aleluia  
Tu rodava tua saia  
Cantando “Rosa Açucena”<sup>21</sup>  
No salão tu te espalha  
[refrão]  
Para seus filhos e netos  
Marabaixo ela deixou  
A missão de manter firme  
O que tanto preservou (Natalina, 2019, DVD).

<sup>18</sup>Para aprofundamento desta discussão ver: Sampaio (2022, p. 64-79).

<sup>19</sup>Um dos importantes bairros da cidade de Macapá, foi feito pelos negros na década de 50, quando eles foram expulsos do centro da cidade. Atualmente o bairro se chama Santa Rita.

<sup>20</sup>Natalina Costa foi filha de Tia Gertrudes, fundadora do bairro Favela, uma das mais notáveis marabaixeiros da história. Filha da Tia Gertrudes. Ver: Tias do Marabaixo – Natalina. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=BkVD1kltLBM>>. Acesso em 02, mai 2022.

<sup>21</sup>Menção ao ladrão muito conhecido popularmente

No trecho da canção “O Laguinho e o Progresso” é possível perceber que o bairro Laguinh<sup>22</sup> é considerado lugar de tradição por reverberar a cultura negra amapaense com as escolas de samba e barracões de festeiros. Os saberes tradicionais que são ecoados nesse bairro se fazem como um ótimo exemplo de pensar a reexistência da tradição no presente afro-amapaense.

Hoje o Laguinho é tradição  
Tradição com humildade  
Que tenha um progresso  
Mas que preserva a identidade  
[refrão]  
O meu amor pelo Laguinho  
Me fez compor essa canção  
Que ecoe pelo tempo  
De geração a geração (Laguinho e o Progresso, 2019, DVD).

Em todos esses trechos podemos perceber que o Marabaixo se faz como um saber em comum, tradicional, presentes nas festas de santos de comunidades quilombolas ou não. Partimos do entendimento que “os registros históricos revelam que os primeiros escravos africanos chegaram ao Amapá no início do século XVII trazidos por diversas rotas de comercialização para, dentre outros objetivos, defender e fortificar as fronteiras brasileiras” (Alvez; Lobato; Nogueira, 2014, p. 57)<sup>23</sup>, nessas condições, o negro cria o Marabaixo em meio ao trânsito cultural de negros de diversas etnias da África, de outros negros que já estavam no Brasil em diáspora e também de indígenas de diversas etnias da Amazônia, que trabalhavam juntos nas monumentais construções coloniais, como no caso da Fortaleza de São José. Além desses objetivos, também houveram negros trazidos para ocupação de terras como foi o caso do surgimento de Mazagão-AP.

A maior expressão deste encontro é o Marabaixo, no qual os negros, em meio a todas as condições adversas, descobriram na música e na dança uma forma de afirmarem sua identidade. Suas músicas, repletas de imagens e sentidos que remontam a um passado distante, foram reelaboradas a partir das influências locais, advindas, sobretudo, do catolicismo popular (Alvez; Lobato; Nogueira, 2014, p. 58)

Tanto as festas observadas como os lugares demarcados nas cantigas são possíveis de perceber a relação entre a tradição e a reexistência do povo negro marabaixeiro, entendemos que reexistência é a ação para manter-se as tradições. Nesses ladrões as possibilidades de

<sup>22</sup> O bairro foi feito pelos negros marabaixeiros quando foram expulsos do centro da cidade na década de 50.

<sup>23</sup> Para aprofundamento do assunto ver: VIDAL, Laurent. Mazagão, a Cidade que Atravessou o Atlântico: do Marrocos à Amazônia (1769-1783). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

construção de subjetividades são encontradas quando é descrito uma forma de vivenciar a religiosidade em diferentes comunidades do estado, como na do Matapi que é diferente da cidade de Macapá (Ciclo do Marabaixo) e a da cidade de Mazagão Velho (Marabaixo de Rua). Isso ressalta a pluralidade de identidades afro-amapaenses que são contagiadas de maneira diferente em cada comunidade. Ou seja, o processo de ressignificação de tradição que contempla as subjetividades de cada comunidade foi diverso, em nenhum lugar o Marabaixo se faz presente da mesma forma. A tradição encontrou encruzadas que puderam ser traduzidas em possibilidades de reexistências.

Analisando esses ladrões, podemos pensar sobre a pluriversalidade do marabaixo não é construída para prevalecer uma perspectiva universal/central, por isso compactuamos com as palavras de Nogueira (2014, p. 34 – grifo do autor), ao explicar que “existem vários universos culturais, não existe um sistema único organizado em centro e periferias, mas um conjunto de sistemas policêntricos em que *centro* e *periferia* são contextuais, relativos e politicamente construídos”, portanto, as construções de identidades do marabaixo enquanto cultura afro-religiosa amapaense está muito ligada a história do lugar, e que por sua vez, se reverbera em signos e significados de maneira diferente nas suas comunidades.

O próprio Ciclo do Marabaixo, a festa que acontece na cidade de Macapá, sofreu diversas modificações, antes existia a capoeira, a bebida era feita de abacaxi ao invés de gengibre, a coroa do divino ficava na igreja e conforme as intenções e situações políticas e sociais foram ocorrendo mudanças nas etapas da festa<sup>24</sup>. O que nos ajuda a refletir sobre a tradição não ser estática e a esse movimento, dar-se o nome de reexistência.

Podemos então dizer que o Marabaixo enquanto tecnologia ancestral nos ajuda a nos encontrarmos nesse processo. As múltiplas possibilidades de vivências e experiências na cultura marabaixeira reforçam o sentido de quem somos, de que sujeitos ocupam o lugar de negro na Amazônia, e qual o lugar que damos as africanidades nessas encruzadas.

Por isso, falar de literatura, linguagens e artes no contexto afro-amazônico, ao estreitar o olhar para a cultura afro-amapaense, nos fez perceber que o Marabaixo é ato de aquilombamento. Entendemos como aquilombamento o ato de insurgência negra que garante possibilidades de reexistências das culturas negras em diáspora, essa assertiva é baseada nas contribuições Nascimento (2006) que defende que o movimento do quilombo, enquanto ato ideológico que reexiste até hoje.

<sup>24</sup> Para aprofundamento das informações ver: CANTO, Fernando Pimentel. A água benta e o diabo. Macapá: Secretaria de Cultura, 1998.

Sobre o Marabaixo, podemos dizer também que ele se fortalece tanto em exercer elos enraizados no passado como, e ao mesmo tempo, estabelecer possibilidades de mudanças no futuro. Ele é tradição e modernidade ao mesmo tempo, e essa possibilidade de ser e existir na cultura amapaense é que podemos considerar como mandingas existentes na linguagem que se transpareciam em diversos momentos, e nos ladrões é um deles, como percebemos nas análises.

Vimos também que ele é um espaço (não físico) de memória, que se reverbera em várias situações, a exemplo dos ladrões. Espaço-memória é entendido aqui como lugar político, mandingueiro que se enraíza na reexistência, através das histórias, vivências e memórias cantadas nos ladrões.

### Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Geraldo Peçanha de. *Mazagão Velho* – diásporas negras, performance e oralidade no baixo amazonas. Curitiba: Juruá Editora, 2011.

ALVES, Ilton Cruz; LOBATO, Lilian. G. Rodrigues; PEREIRA, Marilda Leite; NOGUEIRA, Ricardo Soares. O Ciclo do Marabaixo em Macapá e a Igreja Católica Romana: conflitos, ideologias e sincretismo religioso. *Journal of Bioenergy and Food Science*, Macapá, v.1, n. 2, p.57-60, jul. / set. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ifap.edu.br/index.php/JBFS/article/download/6/21&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em 5, fev 2023.

ANTERO, Alysson Brabo. Entre Tambores e Devoção: expressão de um catolicismo negro na Amazônia amapaense. *Revista Marupiara – Revista Científica Do Centro De Estudos Superiores De Parintins*, Parintins, 2018, jul – dez, n.3, p.1-17, 2018 - jul – dez. Disponível em: <<http://periodicos.uea.edu.br/index.php/marupiara/article/view/718>>. Acesso em 14, mar 2022.

*Cortejo da Murta*. In: MARABAIXO, Patrimônio do Brasil – O Show!. Produção: IPHAN. Macapá: Mega Produtora e Gravadora, 2019.1 DVD (80min)

CUNHA JR., Henrique Antunes. Africanidade, Afrodescendência e Educação. *Educação em debate*, Fortaleza, n.23, v.2, 2001.

DEUS, Zélia Amador de. *Caminhos Trilhados na Luta Antirracista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

*DOCUMENTÁRIO LADRÕES DE MARABAIXO* - Sala de Notícias - Canal Futura. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=xxhu6RIwmcw&t=26s&ab\\_channel=SaladeNot%C3%ADcias](https://www.youtube.com/watch?v=xxhu6RIwmcw&t=26s&ab_channel=SaladeNot%C3%ADcias). Acesso 13 jul 2021.

Dona Sinhá. In: MARABAIXO, Patrimônio do Brasil – O Show!. Produção: IPHAN. Macapá: Mega Produtora e Gravadora, 2019.1 DVD (80min)

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. São Paulo: Mina Comunicação e Arte, 2020. Disponível em: < <https://www.itausocial.org.br/divulgacao/escrevivencia-a-escrita-de-nos/>> . Acesso em 06, jun 2022.

EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. *SCRIPTA*. v. 13. n. 25. Belo Horizonte, p. 17-31. 2009. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>>. Acesso em: 6, nov 2020.

GONÇALVES, Mariana de Araújo. *Enredos da Memória - História e identidade no carnaval das escolas de samba em Macapá - 1975-2000*. Dissertação de mestrado (Departamento de História) - UNICAMP – 2001.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. In: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 92/93 (jan./jun.). 1988.

HALL, Stuart. *Pensando a Diáspora – reflexões sobre a terra no exterior*. In: HALL, Stuart. *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais*. Brasília: UNESCO, 2003.

HAMPATE BÂ, Amadou. *Tradição Viva*. In: KI-ZERBO, Joseph. *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010.

IPHAN. *Dossiê de Registro – Marabaixo*. Brasília: ministério da cultura, 2018. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE\\_MARABAIXO.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARABAIXO.pdf)>. Acesso 28 jan 2021.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Filosofias Africanas: uma introdução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MARTINS, Rostan. *Aonde tu vai, rapaz, por esses caminhos sozinho? – comunicação e semiótica do Marabaixo*. São Paulo: Scortecci, 2016.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. *Padres, Pajés, Santos e Festas – catolicismo popular e controle eclesiástico*. Belém: CEJUP, 1995.

MUNIZ, Kassandra da Silva; SILVA, Danillo da Conceição Pereira; MELO, Iran Ferreira de. *Linguagem, Antirracismos e Questões Queer no Brasil: conversa com Kassandra Muniz*. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, 21(2), 2020.

NASCIMENTO, Beatriz. *Uma história feita por mãos negras*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

*Natalina*. In: MARABAIXO, Patrimônio do Brasil – O Show!. Produção: IPHAN. Macapá: Mega Produtora e Gravadora, 2019.1 DVD (80min)

NOGUERA, Renato. *O ensino de filosofia e a Lei 10639*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

*O Laginho e o Progresso*. In: MARABAIXO, Patrimônio do Brasil – O Show!. Produção: IPHAN. Macapá: Mega Produtora e Gravadora, 2019.1 DVD (80min)

SAMPAIO, Drieli Leide Silva. Marabaixo: discurso e identidades negras na tradição amapaense. *Dissertação de Mestrado do Programa de pós-graduação em letras: estudos da linguagem*. Universidade Federal de Ouro Preto, 2022. Disponível em: <<https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/15930>>. Acesso em 26, jan 2022.

SOUSA, Ana Lúcia da Silva. *Letramentos de Reexistência – Poesia, Grafite, Música, Dança: Hip Hop*. São Paulo: Parábola, 2011.

SOUZA, Manoel Azevedo de. *Imagens, memórias e discursos: a construção das identidades amapaenses no jornal amapá - 1945 a 1968*. Tese de Doutorado em Sociologia. Universidade Federal do Ceará. 2016.

VIDEIRA, Piedade Lino. *Dança do Marabaixo: Cultura Afro-amapaense em Evidência*. 2008. Disponível em: <[http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/46983/1/2008\\_eveplvideira.pdf](http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/46983/1/2008_eveplvideira.pdf)>. Acesso em 20 jun 2020.

VIDEIRA, Piedade Lino. *Marabaixo, dança afrodescendente: significando a identidade étnica do negro amapaense*. 1 ed. Fortaleza: UFC, 2009.

VIDEIRA, Piedade Lino. O Marabaixo do Amapá: Encontro de saberes, histórias e memórias afro-amapaenses. *Revista Palmares – cultura afro-brasileira*. Brasília, 10a, 08ed, p.16-21, nov 2014.

# NEGRITUDE EM CENA: O TEATRO NAS PERIFERIAS DE SALVADOR NOS ANOS 1980

Isabela Santos de Almeida

Doutora em Literatura e Cultura pelo PPGLitCult/UFBA, professora da área de Filologia

Românica do Instituto de Letras da UFBA, <http://lattes.cnpq.br/3089785123426262>,

[isabelasa@ufba.br](mailto:isabelasa@ufba.br)

**Resumo:** Da cena cultural de Salvador na década de 1980, destacamos o teatro amador realizado nas periferias da cidade, expressão artística que propõe ressignificações da história e do cotidiano da população afrodescendente. Neste artigo, pretendemos empreender uma leitura dessa dramaturgia, caracterizando o teatro amador dela resultante, assim como enfatizando o tema abordado e as formas dramáticas que os textos teatrais apresentam. A partir dessa leitura, foi possível identificar a recorrência de uma temática referente à história afrodescendente e às vivências de mulheres negras e homens negros em Salvador, nos momentos finais da ditadura civil-militar, onde o teatro mostra sua força ao unir estética, política e pedagogia em função da afirmação da identidade e da cultura negra. Palavras-chave: Teatro negro; teatro na Bahia; literatura periférica; pesquisa documental.

## Considerações iniciais

A cena cultural da década de 1980 na cidade de Salvador-BA dá vazão àquilo que fora engendrado nos anos de 1970, uma eclosão de grupos artísticos em que a estética e a cultura negra constroem um campo para que o corpo da negra e do negro, submetido a intenso processo de discriminação racial na sociedade de forma geral, assim como nas artes, protagonize a cena na qual se presentifica. A exemplo deste momento, citamos a emergência do Ilê Aiyê, que instaura um “Mundo Negro” no carnaval segregacionista de Salvador, em 1974; e as iniciativas de produção de teatro negro, tais como aquelas capitaneadas por Nivalda Costa, que levou à praça pública, na ocasião de lançamento do Movimento Negro Unificado, em 1978, *Anatomia das feras*, um espetáculo que alegoriza a luta contra a ditadura militar e tematiza a revolta dos malês.

Essas e outras ações fazem despontar uma série de exercícios de teatro amador nas periferias da cidade de Salvador. O teatro, a arte do encontro, engaja-se em função da luta de sujeitos periféricos contra o racismo e a opressão, a partir dos riscos que assume na proposição de encenações que pautam questões eminentemente políticas, num período de franca repressão de sujeitos e corpos dissidentes, como foi a ditadura civil-militar. Nas

palavras de Grace Passô (2018), o “teatro é o lugar do risco, no sentido em que os corpos vivos são perigosos, são imprevisíveis”.

A voz corporificada de sujeitos periféricos fez ressoar sua luta por afirmação identitária, por desnaturalização das opressões vivenciadas no cotidiano da cidade, assim como por direito à memória e à história afirmativas da população afrodescendente, dotada de cultura, saberes e sabores para além das condições impostas pela escravidão, ou da simplificação reducionista feita pela estética branca. Tal expressão artística para além de exercitar o diálogo com textos teatrais canônicos, também foi lugar de criação literária, gerando uma dramaturgia periférica de expressão negra, que entendia o teatro como espaço/tempo formativo, estético e político.

Pretendemos, no presente trabalho, apresentar alguns dos grupos de teatro amador e suas produções realizadas no período da ditadura civil-militar e, na sequência, empreender uma leitura dessa dramaturgia, enfatizando a temática abordada e as formas dramáticas que os textos teatrais apresentam. Sobre o cenário, Nildes Vieira (2009, p. 46, grifo da autora) afirma que

Das reivindicações que caracterizaram os anos 1970, surge uma nova expressão do teatro baiano nos bairros populares, habitados por maioria afro-descendente, como o bairro da Liberdade, Calabar, Garcia, Alagados, Engenho Velho, de onde emergiram grupos de teatro tais como: Grupo de Teatro Arupemba, Grupo de Teatro de Alagados, Grupo de Teatro do Calabar.

No nosso percurso metodológico, partimos de uma pesquisa documental em acervos, especificamente do Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia, na Biblioteca Pública do Estado da Bahia e do Fundo DF do Serviço Nacional de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, de Brasília. Do mapeamento realizado, até o momento, foram localizados textos relativos à presença de grupos de teatro amador nos bairros do Calabar, o Grupo de Teatro do Calabar; no Curuzu, Grupo de Teatro do Ilê Aiyê; Garcia, Grupo de Teatro Arupemba<sup>1</sup>; e na Fazenda Grande, Grupo Experimental de Arte da Fazenda Grande. Passamos a caracterizar o teatro amador no referido contexto.

<sup>1</sup> A produção dramaturgical do Grupo de Teatro Arupemba, sediado no Garcia, foi objeto de estudo da dissertação de mestrado intitulada A dramaturgia de Antônio Mendes: edição interpretativa do texto teatral censurado Contos de Senzala, de autoria de Brígida Prazeres Santos (2022).

## O que é ser amador? explorando sentidos

Na linguagem corrente, uma atividade desenvolvida de forma “amadora” é definida em oposição ao fazer profissional. O termo designaria algo que é feito sem a expertise necessária, sua qualidade estaria afetada por um traço negativo, podendo ainda ser considerado um simulacro da atividade profissional, que a ela se assemelha, mas a quem falta especialidade. Ao tratar de teatro amador, Guinsburg, Faria e Lima, (2006, p. 22-23), propõem a seguinte definição:

teatro amador, como a designação indica, é aquele praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executam-no com dedicação, mas sem dele tirar proveito econômico. Em caso de lucro, a importância cobrirá os gastos da montagem ou será encaminhada para entidades previamente escolhidas.

De acordo com a explicação, o fazer amador subverteria a lógica capitalista em função do desejo de apropriar-se da linguagem teatral com fins estéticos, mas também para compreender-se a si mesmo, num exercício de mobilização dos saberes que essa coletividade possui, dando a conhecer a complexidade dos sujeitos e histórias postas nos palcos.

No contexto da história do teatro na Bahia, a emergência da Escola de Teatro (ETUB) da, à época, Universidade da Bahia é considerada motor de incremento à qualidade do fazer teatral a partir da década de 1950. Como esclarece Fagundes (2014, p. 35), no momento pós-implantação da ETUB, os amadores “passaram a ser vistos como aqueles que estariam rumo à profissionalização”, portanto, não possuiriam uma especificidade no seu exercício cênico, estando num estágio intermediário de um processo cujo fim último seria o teatro profissional.

Ao narrar a história do teatro baiano, especificamente quando trata do teatro amador da década de 1950, o historiador, professor e arte-educador Raimundo Matos de Leão precisa a diferença entre os exercícios cênicos amador e profissional. Para o autor, neste último, é possível identificar a primazia do labor estético, na busca por uma construção cênica capaz de desdobrar as formas dramáticas em provocações ao público para além da mensagem verbal, que seria mais explorada no âmbito do teatro amador. Assim, afirma Leão:

A preocupação em pensar e fazer o teatro como obra de arte, que expresse em seu núcleo uma ação provocadora de atritos, dando-lhe um sentido e, sobretudo, um caráter que revele a visão de mundo do artista e o contexto histórico específico, coloca-se como um divisor de águas. Nesse sentido, o panorama teatral se conforma diferenciando amadores de profissionais, tendo em vista que uma nova mentalidade se instaura [a partir da criação da Escola de Teatro da Universidade da Bahia], permeando o pensar teatro, conferindo-lhe resultados cênicos diversos. *Portanto, o que diferencia os grupos são os efeitos estéticos de seus produtos.* (Leão, 2006, p. 100, grifo do autor)

Marie Madeleine Mervant-Roux (2012), pesquisadora francesa que se dedica a estudar as formas do teatro, parte dos exercícios cênicos do medievo para discutir a sua hipótese, segundo a qual “o teatro dos amadores possui originalidade e autonomia” (Mervant-Roux, 2012, p. 126). Dessa forma, identifica características que diferenciariam o teatro amador do teatro profissional, não como “uma forma pura e uma forma degradada, mas sim [como] dois modelos diferentes” (Mervant-Roux, 2012, p. 129). De acordo com a citada pesquisadora, o primeiro aspecto que faz diferir as duas formas de teatro consiste no fato de o ator-amador ser reconhecido pelo público como alguém vinculado à comunidade de onde surge a encenação, “sua figura social nunca desaparece de sua figura cênica” (Mervant-Roux, 2012, p. 128), ele é reconhecido pelo público da comunidade como indivíduo-ator e, da mesma forma, seu corpo não se desvincula de sua identidade pessoal.

Seguindo a argumentação, a pesquisadora afirma que o teatro amador apresentaria grande vinculação com suas raízes sociais e, do ponto de vista da recepção, a plateia pode ser compreendida como uma “comunidade de interpretação limitada”, composta por sujeitos que compartilham culturas, saberes e práticas e que estão interligados por laços afetivos e comunitários. Como consequência dessa identificação, espectadores e atores desempenham papéis facilmente reversíveis, por se reconhecerem mutuamente e, nesse sentido, podem ocupar um ou outro espaço, sem que haja especialidade que impeça esse trânsito. Por sua vez, o teatro amador estaria mais voltado para o texto teatral como elemento central para a composição da ação no espetáculo, ao passo que a proposição de novos exercícios cênicos e o questionamento das formas dramáticas seria próprio do teatro profissional.

Seguindo a terminologia de Pavis (2001), haveria, portanto, uma tendência do teatro amador a construir uma cena textocentrista, em que o texto assume papel central na construção da encenação, ao passo que o teatro profissional estaria numa perspectiva cenocentrista, em que o trabalho do ator excede a necessidade de um texto, promovendo questionamentos das formas cênicas. Entendemos que essa tendência não se faz à toa, mas serve ao propósito do teatro amador, uma vez que, nessa prática, os grupos “[...] produziam seus textos para que estes atuassem como instrumentos, e que, destarte, através do incitamento de emoções, fossem capazes de promover reflexão e mudança” (Fagundes, 2014, p. 43).<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Por outro lado, há que se considerar as novidades cênicas implementadas, por exemplo, pelo Grupo Testa, coordenado por Nivalda Costa. A esse respeito, consultar a tese de Débora de Souza (2019).

A partir da exposição, concordamos com Mervant-Roux, ao afirmar que o “teatro amador medieval” pode se configurar como uma matriz para compreendermos o teatro amador contemporâneo. Tal manifestação artística é construída em função de uma demanda comunitária com a finalidade de pensar questões próprias, a partir de uma dicção que atinja o público-alvo. Por outro lado, consideramos também que há um investimento na apropriação de uma linguagem artística para representar-se a si mesmo, em lugar de ser representado pelo outro, assumindo a posição de autor e autoridade, ao que alude Grada Kilomba (2019, p.28): “[...] enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história”.

Nesse sentido, é possível considerar a existência de pelo menos dois exercícios de teatro amador. O primeiro é aquele que emerge dos movimentos sociais da própria periferia, com partícipes da cena oriundos da comunidade, que é elaborado a partir de uma dramaturgia constituída por sujeitos periféricos, esse exercício teatral compõe o foco do presente estudo. O segundo se refere a grupos de teatro amador, construídos a partir de associações de sujeitos identificados com o fazer artístico, que se deslocam para as periferias e propõem um teatro dedicado a esse público. É o caso do grupo *Amador Amadeu*, atuante no período da ditadura civil-militar na Bahia e estudado por Carla Fagundes (2014), filóloga e professora da área de Letras. De acordo com a pesquisadora,

os grupos amadores assumiram um papel e uma postura que pretendia satisfazer à população mais pobre, pois esta não se reconhecia no teatro profissional. Percebe-se, assim, que os esforços empreendidos pelos grupos amadores baianos, tinham como objetivo principal a difusão de um teatro mais popular, com foco em questões sociais e com uma maior acessibilidade ao público. Essa tentativa de aproximação com o público pode ser notada nos textos teatrais escritos por grupos amadores, por aquilo que os jornais veicularam à época, bem como por meio dos depoimentos de pessoas da classe teatral, envolvidos com o projeto de teatro amador. Os espetáculos traziam temas de interesse do povo e elementos como a linguagem popular e coloquial empregada nos textos dramáticos, evidenciando as marcas da oralidade, registros da língua espontânea [...] (Fagundes, 2014, p. 35-36)

Conforme Fagundes, a fruição e a recepção ao teatro como arte está atravessada por questões sociais que são fundamentais para a experiência estética. No teatro amador, que é fruto de ações comunitárias, interessa levar aos palcos temáticas e linguagens próprias daquela comunidade, para quem o espetáculo é inicialmente dirigido. A força do texto impostado pela voz, do corpo movimentando-se no palco e dos partícipes acolhidos na experiência teatral como sujeitos de conhecimento e de desejo conformam a potência do teatro amador, como espaço de formação pedagógica e artística, uma vez que

os conhecimentos e experiências oriundos das práticas ensejadas pelo teatro amador também se constituem como práticas pedagógicas culturais, ao colocarem em operação discursos sobre o que é a arte, o teatro e qual a sua relação com aquelas comunidades atingidas por seus artefatos. (Ferreira, 2014, p. 94)

Vale ressaltar que nos contextos periféricos, em meados do século XX, em que a cidade de Salvador passa por um intenso processo de migração de jovens do interior do estado para a capital, as periferias se inflam e a vida se constitui precária, de maneira que a ausência do estado é preponderante. A luta coletiva dos sujeitos periféricos se apresenta como caminho possível para a construção de resistência à marginalização, portanto é fundamental destacar o papel do Movimento negro, entendido aqui numa perspectiva ampliada, conforme define Nilma Lino Gomes (2017, p. 23-24, grifo da autora)

Entende-se como Movimento Negro as mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam à superação desse perverso fenômeno na sociedade. Participam dessa definição os grupos políticos, acadêmicos, culturais, religiosos e artísticos com o *objetivo explícito* de superação do racismo e da discriminação racial, de valorização e afirmação da história e da cultura negras no Brasil, de rompimento das barreiras racistas impostas aos negros e às negras na ocupação dos diferentes espaços e lugares na sociedade.

Entendemos, assim, que o teatro amador construído nas periferias da cidade de Salvador é uma forma artística fundamentalmente política, com profundas vinculações com o Movimento Negro e que visa problematizar a experiência cidadina de uma população marginalizada e excluída, mas com um potencial enorme de se organizar e reverter tais processos. Ele fomenta uma luta que perpassa o acesso à cidadania básica, mas também o direito à memória e à história, assim como a compreensão e percepção de si no mundo, contribuindo com a construção de sujeitos de direito, para além dos deveres, elaborando um exercício de cidadania, instigado pela força do teatro.

Na experiência de uma expressão teatral que surge em um contexto de periferia, é fundamental levar em consideração que o corpo negro irá tomar lugar nesse palco. O corpo do ator periférico encarna a personagem e faz entrecruzar suas vivências na sociedade contemporânea aos saberes ancestrais. Sua condição de amador faz com que este se aproxime do espectador a partir do paradigma do reconhecimento mútuo, instaurando uma rede de partilha de experiências, subjetividades e ancestralidade, ao que alude Leda Maria Martins

Em seus inúmeros modos de realização, em suas poéticas e paisagens estéticas, a corporeidade negra, como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda os eventos expandindo os enlaces do corpo-tela, como vitrais que irradiam e

refletem experiências, vivências, desejos, nossas percepções e operações de memória. Um corpo pensamento. Um corpo também de afetos. (Martins, 2021, p. 79)

Nesse sentido, o jeito de corpo da mulher e do homem negro é levado para a cena e inscreve-se na performance. Seja ela organizada ou não por uma visão ocidental de teatro, os sujeitos da cena afirmam sua identidade, valorizam aspectos de sua estética, põem em tela as contradições da existência em uma sociedade racista, construindo caminhos para afirmar-se positivamente, desafiando e revertendo os discursos sobre o negro amplamente difundidos durante a ditadura civil-militar, pelas diversas instituições sociais que lhe davam lastro, tais como as instituições de ensino formal, as instituições religiosas e a própria mídia televisiva.

O ator negro em cena fala daquilo que a população negra vivencia, dando voz a escritores e intelectuais negros e negras. Nas palavras de Florentina Souza, (2007, p.35), “[o] corpo negro em performance tem sido estudado na contemporaneidade como reinvenção de imagens pelo diálogo imaginário e memória, que se tornam amplificadores para vozes e reivindicações, às vezes, desprestigiadas.”.

Frequentemente escanteados pelas regras de um sistema literário elitista, excludente e embranquecido, escritores negros e negras encontram na escrita dramática uma via para o exercício da criação literária. A escrita de textos teatrais, com a manipulação de signos linguísticos, a elaboração de imagens e a contação de histórias pensadas para palcos populares, funda um espaço de consolidação da intelectualidade negra sotopolitana, ao passo que desponta também como estratégia de resistência, no período da ditadura civil-militar, à homogeneização cultural, ao discurso da democracia racial e da fetichização da cultura negra. Contra o epistemicídio dos saberes afrodiáspóricos, a produção teatral periférica promovida pelos movimentos negros emerge como um saber, uma tecnologia destinada à construção de conhecimentos emancipatórios. De acordo com Gomes (2017, p. 130),

O projeto educativo emancipatório do Movimento Negro [...] visa, ainda promover um processo social, cultural, pedagógico e político de reeducação do negro e da negra sobre si mesmos e sobre o seu lugar de direito na sociedade brasileira. E reeduca os outros segmentos étnico-raciais e sociais na sua relação com o segmento negro da população, suas lutas por direitos e suas conquistas.

O teatro amador periférico amplia o sentido de mero amadorismo, avançando para a construções de espaços de difusão de saberes sobre a história e a memória afrodescendente, que desembocam em uma série de ações de valorização da identidade cultural e étnico-racial.

Fica assim posto três aspectos fundamentais para esse teatro: o exercício estético-artístico, a força pedagógica e a afirmação política.

### **Teatro amador nas periferias de Salvador: uma cartografia em construção**

O levantamento de informações sobre os grupos de teatro amador que estiveram na cena artístico-cultural da cidade é ainda uma cartografia em construção, sobretudo por estarmos em vias de ampliar o escopo de fontes documentais e depoimentos de sujeitos que participaram desse movimento. Alguns registros permitem dimensionar a importância desses grupos para suas comunidades, por sua vez, o levantamento dos textos teatrais encenados dá conta de perceber as temáticas que interessavam a esses sujeitos. Passamos a apresentar, brevemente, três dos grupos de teatro dessa cena, Grupo de Teatro Ilê Aiyê, Grupo de Teatro do Calabar e o Grupo Experimental de Arte da Fazenda Grande.

Poucas foram as notícias encontradas acerca do Grupo de Teatro Ilê Aiyê. Márcio Meirelles (2010) registra em *Linha do tempo do teatro negro na Bahia* como sendo 1981 o ano de início de atividades do Grupo de Teatro Ilê Aiyê, no Curuzu, Salvador-BA, vinculado ao bloco afro homônimo. Meirelles (2010, p. [4]) afirma que “[u]ma de suas principais peças foi *Ciço e Cida*. O grupo durou 11 anos.”. Douxami (2001) acrescenta que a iniciativa do bloco visava ao trabalho de arte-educação destinada aos adolescentes da comunidade, como mais uma das ações educadoras que ampliavam a atuação do bloco para além do carnaval. Após a coordenação de Everaldo Conceição Duarte, o grupo de teatro seguiu sob a tutela de Arany Santana, até finais da década de 1990.

Mesmo em se tratando de um teatro amador, o protocolo da Censura Federal, vigente no período da ditadura civil-militar, obrigava a todos a passar pela censura prévia. Essa condição gerou um volume significativo de textos teatrais censurados,<sup>3</sup> que, atualmente, encontra-se sob a guarda do Arquivo Nacional, em Brasília. Na cidade de Salvador-BA, o Espaço Xisto Bahia é conhecido como o “arquivo da censura”, por conservar inúmeros textos submetidos ao protocolo de censura, os quais revelam as marcas de cortes e carimbos, assim como rememoram os artifícios da vigilância e controle aos quais a obra de arte estava submetida.

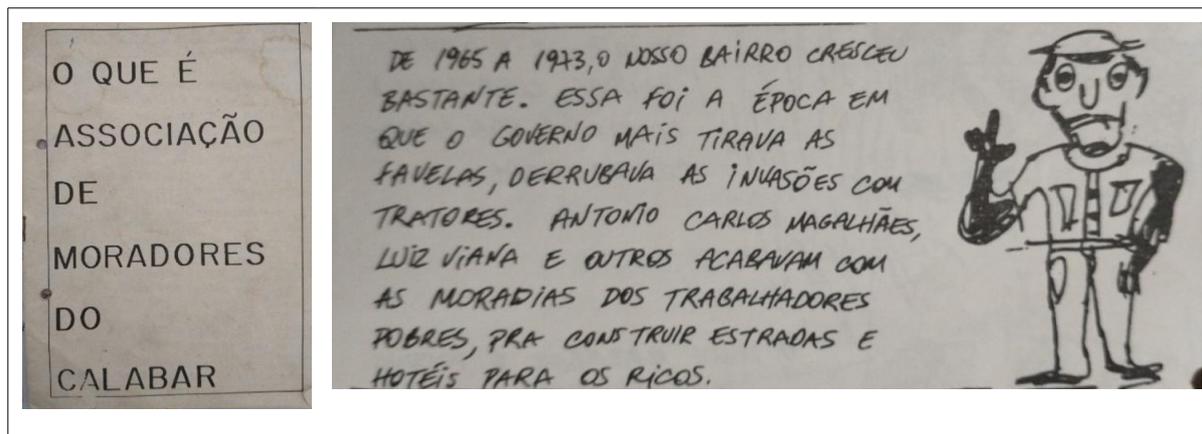
<sup>3</sup> Os textos teatrais censurados no período da ditadura civil-militar na Bahia são objeto de estudo da Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC), sob coordenação da Profa. Dra. Rosa Borges, sediada no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Desde 2006, a ETTC se dedica a lê-los como testemunhos da produção dramaturgica baiana, assim como fontes para a composição de uma história do teatro na Bahia. Os estudos resultantes do trabalho da equipe podem ser consultados no site [www.textoecensura.ufba.br](http://www.textoecensura.ufba.br).

Nos referidos arquivos, foram localizados três títulos relativos ao Grupo de Teatro Ilê Aiyê, todos de autoria de Everaldo Conceição Duarte, intelectual baiano que atuou no contexto do teatro paulista, juntamente com Paulo Leminski e Procópio Ferreira durante os anos 1970 (Vieira, 2009). Nildes Vieira (2009, p. 47) reproduz trecho de folheto de divulgação do espetáculo “Quem vai lavar os pratos?”: “fazer teatro é como a vida da gente, ou melhor, a vida da gente é teatro feito vivido, encenado, sofrido, curtido”.

A perspectiva revela a imbricação entre vida e arte, experiência e labor estético, o que se percebe também na temática abordada nos textos teatrais. Da dramaturgia gerada pelo grupo, foram localizados os textos: *Ciço e Cida* (1983), um drama existencial que retrata os sofrimentos de Cícero, jovem lavrador sertanejo; *Exorcismo à brasileira* (1985), que encena a busca de Damiana, jovem negra de classe média, para recuperar seu equilíbrio psíquico e espiritual; e *Quem vai lavar os pratos* (1985), em que Ana e Mary, mulheres negras, lavadoras de pratos, compartilham experiências de discriminação sofridas pelas mulheres negras.

O Grupo de Teatro do Calabar também se constituiu a partir da organização e autogestão da comunidade do Calabar, bairro popular localizado em região nobre da cidade de Salvador-BA. A história do bairro remonta a um quilombo constituído por africanos escravizados oriundos da região de Kalabari, na Nigéria. O referido território urbano era/é alvo de grande especulação imobiliária e os moradores enfrentavam constantes ataques, tanto do poder público, quanto de empresários, para desocupar a porção do espaço urbano, a fim de que ali se construísse um projeto de cidade elitizada e branca. Conforme se lê no quadrinho *O que é associação de moradores do Calabar* (O que é, 1986, p. 4), o governo “[...] derrubava as invasões com tratores. [...] Acabavam com as moradias dos trabalhadores pobres, para construir estradas e hotéis para os ricos” (cf. fig. 1). As opressões infligidas no período da ditadura civil-militar à população afrodiaspórica das periferias de Salvador ultrapassavam o plano político-ideológico, se desdobrando no racismo, na negação ao direito da moradia, na violência policial e na precarização da cidadania.

**Figura 1 – Capa e destaque da f.4 do informativo *O que é associação de moradores do Calabar***



Fonte: Acervo próprio

Como afirma Fernando Conceição (2016, p. 2), jornalista, professor da FACOM/UFBA e líder da referida comunidade à época, “O teatro foi uma das ferramentas de mobilização e organização comunitária, resultando na criação, pelos próprios moradores, do Grupo de Teatro do Calabar. Que logo se destacaria no cenário teatral de Salvador, entre os grupos amadores que proliferavam nos bairros.”. Foram localizados os textos de três peças encenadas pelo grupo, com autoria de Fernando Conceição, a saber: *A Negra Resistência* (1985) tematiza a Revolta dos Malês na Salvador dos anos 1835, dos preparativos à batalha final; *A peleja do povo com o Dr. Coração* (1987) aborda os conflitos entre Dr. Coração, candidato a prefeito, e os moradores da favela do Calabar, durante a campanha e após sua eleição; em *Dia 11 vá à passeata* ([1983]), diante de uma vivência de abandono e descaso pelos poderes públicos, os moradores de uma comunidade se organizam para uma passeata no dia 11, com o objetivo de cobrar ao prefeito que assegure seus direitos.

Por sua vez, o Grupo Experimental de Arte da Fazenda Grande (GEAFAGRA) desenvolveu atividades entre os anos 1970 e 1980, sob direção de Antônio Godi e coordenação de Padre Paulo Tonucci, no contexto comunitário do bairro da Fazenda Grande, associado ao espaço da Escola 1º de Maio. Essas ações, a partir da problematização das questões sociais e políticas “estimulavam as atividades culturais para a juventude e formação de lideranças com a colaboração das CEB (Comunidades Eclesiais de Base)” (Barreto, 2016, p. 290). Nas palavras de Lia Spósito (2010, p.1) o GEAFAGRA “desenvolveu uma ação sociocultural e intelectual determinantes para a época e para a comunidade soteropolitana, instituindo um grupo de ação política clandestina contrário aos dogmas repressivos da ditadura militar.”.

Lázaro Roberto, fotógrafo fundador do ZUMVI,<sup>4</sup> compreende sua participação no GEAFAGRA, durante a juventude, como determinante para a sua decisão de construir uma carreira na arte da fotografia, descortinando novas possibilidades de ser e de fazer para o corpo negro:

A fotografia entra na minha vida em meados dos anos 70, quando eu fazia parte do grupo Geafagra (grupo experimental de arte da Fazenda Grande). Foi ali, em uma das festas de arte do grupo que eu vi uma pequena exposição em preto e branco do fotógrafo Antônio Olavo. Confesso que fiquei muito impactado com aquelas imagens e logo passei a me interessar por fotografia. (Roberto, 2021, p. 5).

Diva Luiz da Silva (2004, p.39) também fala sobre a importância do GEAFAGRA no seu processo formativo como professora, pesquisadora e atriz, a saber, “Tive minha formação inicial no teatro comunitário dentro do grupo GEAFAGRA (grupo experimental de arte da Fazenda Grande) [...]. Esta experiência com o teatro comunitário me fez optar, após minha licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas, pelo trabalho com o Teatro-educação”.

Podemos identificar o papel de Antônio Godi como fundamental para o desenvolvimento das atividades do grupo promovendo um exercício de teatro engajado com as questões étnico-raciais, levando para o GEAFAGRA a experiência acumulada com o Grupo de Teatro Palmares Iñaron. Formado por Antônio Godi, Lia Spósito, Kal dos Santos e Ana Sacramento, “jovens artistas e pensadores baianos da Escola de Teatro da Ufba” (Spósito, 2010, p.[2]), o grupo visava “produzir e refletir um teatro que evidencie as questões étnicas, culturais e sociais do negro, do índio e do sertanejo” (Spósito, 2010, p.[2]). Alguns dos textos elaborados por Antônio Godi e Lia Spósito no contexto do Palmares Iñaron também foram levados para as práticas artísticas do GEAFAGRA, por isso, listamos os textos associados à produção de ambos os grupos, assim como ao Grupo Experimental de Teatro do Centro de Cultura Popular (CECUP), localizado no bairro de Nazaré, Salvador-BA, local de agregação de práticas artísticas periféricas (Douxami, 2001), indicando uma permeabilidade entre os espaços culturais periféricos e centrais da cidade.

Foram localizados cinco textos teatrais relativos ao Palmares Iñaron, GEAFAGRA e ao CECUP, a saber: *Histórias Brasileiras* (1977) encena uma coletânea de textos que trazem temas pertinentes a história e cultura brasileira; *Usura Corporation* (1978) apresenta as contravenções feitas por um padre e um advogado para expropriar terras dos locais, na região de Boquira-BA, e vendê-las a empresas mineradoras internacionais; *Gueto – Retalhos*

<sup>4</sup> Cf. o site o Arquivo Afro Fotográfico Zumvi <https://www.zumvi.com.br/> .

*Sangrentos* (1985) tematiza a história de João, um jovem recém-chegado à capital do estado, que encontra no trabalho ilegal a alternativa para se manter; *Oxim, o lauretê* (1985) traz história de um velho caboclo e suas vivências no meio do mato, culminando com sua transformação em onça; *Cangaço* (1978) encena as memórias do bando de Lampião, a partir do depoimento de D. Dadá, levada pelo bando quando menina, e de Zé Rufino, traidor do bando, responsável pela emboscada que matou Corisco.

Diante do panorama apresentado, observamos a recorrência de uma temática referente à história afrodescendente e às vivências de mulheres negras e homens negros em Salvador, no período da abertura política, final da ditadura civil-militar. Passamos, a apresentar alguns dos personagens das referidas peças teatrais, a fim de ilustrar a presença do corpo negro no palco como recurso para a problematização da realidade da população periférica, mas também para a construção de uma leitura positiva desses sujeitos sobre sua história.

### **Personagens: imagens que pensam**

A presença negra no teatro, historicamente, sempre foi associada a personagens secundárias e estereotipadas. Abdias Nascimento (2004) rememora o cenário do final do séc. XIX e início do séc. XX, no qual

[m]esmo em peças nativas, tipo *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, ou *Iaiá boneca* (1939), de Ernani Fornari, em papéis destinados especificamente a atores negros se teve como norma a exclusão do negro autêntico em favor do negro caricatural. Brochava-se de negro um ator ou atriz branca quando o papel contivesse certo destaque cênico ou alguma qualificação dramática. Intérprete negro só se utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas

A emergência do Teatro Experimental do Negro (TEN) afirmava-se como uma iniciativa de constituir espaços de formação e atuação nas artes dramáticas para o homem negro e a mulher negra. O racismo instaurado no Brasil, no entanto, permanece como entrave para o amplo desenvolvimento do TEN e difusão de sua perspectiva de ação em iniciativas de teatros negros pelo Brasil.

Não obstante, como visto, os movimentos populares e artísticos construíram no teatro um espaço de mobilização e afirmação da identidade negra e da apropriação das artes cênicas. Nesse sentido, no contexto de um teatro popular, periférico, de expressão negra, questionamos como são construídos os personagens das peças teatrais ali encenadas? Que estratégias são levantadas para apresentar personagens que quebrem os estereótipos de produções

eminentemente brancas? Para desenvolver a discussão, iniciamos indicando algumas das especificidades do personagem do teatro.

De acordo com Prado (2000, p. 84), “No teatro, [...] as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas.” E sintetiza “tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator.”. O fato de que o teatro demanda o corpo para acontecer é inexorável, no nosso caso, esse corpo é negro e periférico, a ele é historicamente atribuído o lugar do feio, do indesejável, visto que são inúmeras as imagens “deformadas sobre a pessoa negra, a negrura e a própria cultura” (Martins, 2021, p. 163).

Como nos ensina Leda Maria Martins a partir de sua leitura de Etienne Samain,

[...] imagens são formas pensantes. Como tal, veiculam pensamentos que de várias maneiras nos afetam e cujas recepção e percepção têm o poder de também afetar e de prolongar no tempo as imagens e suas aderências, pois ‘toda imagem (um desenho uma pintura, uma escultura, uma fotografia, um fotograma de cinema, uma imagem eletrônica ou infográfica)’ nos oferece algo para pensar: ora um pedaço de real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar.’ (Martins, 2021, p. 79)

Nessa esteira, o personagem do texto teatral pode ser lido como imagem que faz pensar. Suas falas e movimentação cênica inscrevem-se em um arcabouço de intencionalidades, delineadas pelo autor e atualizadas pelo ator, elas esculpem no espaço-tempo da encenação figuras que instigam, mobilizam, provocam o leitor, fazendo-o refletir sobre o real e o ficcional ali encenados, assim como afirmam o lugar da imaginação e do sonho, na medida em que o espectador é convidado a elaborar outras formas de conceber e compreender a cena presentificada. Seleccionamos alguns personagens da dramaturgia periférica soteropolitana para entrever como estes fizeram negras e negros elucubrarem imagens sobre si.

Em *Quem vai lavar os pratos*, dramaturgia de Everaldo Duarte (1985), Ana e Mary são lavadoras de pratos em um restaurante de primeira classe. No curso do trabalho, passam a discutir como as questões raciais afetam a vida de cada uma. Ana, descrita como “negra”, entende que o caminho para escapar da discriminação racial é o embranquecimento, por isso imita os gestos “delicados e granfinos”, tal qual vistos nas telenovelas, partilha da crença de que a ascensão social via ensino superior é uma garantia para livrar-se da exploração vivenciada nos trabalhos subalternos. Mary, descrita como “mestiça”, abandonou a faculdade de secretariado em razão da opressão a qual era submetida e agora trabalha como lavadora de pratos, juntamente com Ana. Portadora de um discurso engajado acerca da afirmação

identitária e da negritude, problematiza as escolhas da colega, fazendo-a refletir acerca de questões de classe, gênero e raça.

Assim, o referido texto faz pensar sobre as condições de trabalho a que são submetidas mulheres e como isso impacta em sua construção subjetiva, no que tange à imagem de si e a naturalização violências e maus-tratos enfrentados no cotidiano, como se observa na cena:

Ana: E essa sua aceitação me irrita. Eu falei que não entendo como uma garota como você veio parar aqui. Eu sei porque vim. Porque tinha de vir, afinal esse é um trabalho pra negro... porque negro é burro, ignorante, sem cultura (pausa) Mas eu saio dessa. Saio e vou batalhar um trabalho de branco, trabalho não, emprego! (Duarte, 1985, p. 7)

A imagem do negro burro, feio e ignorante levada ao palco denuncia a brutalidade e a violência que essas expressões evocam, sobretudo quando ditas por uma mulher negra. A convicção de Ana sobre a existência de trabalhos para negros e para brancos rememora as práticas abusivas do período escravocrata, mostrando como o discurso do dominador fora introjetado na percepção da mulher explorada, numa repetição que aprisiona esse sujeito. Ao enunciá-las nos palcos soteropolitanos, a atriz negra aciona o seu corpo-tela para pôr em movimento uma rede de significações que se insurge contra a interdição de se denunciar o racismo velado, sob o manto da democracia racial.

No embate entre Ana e Mary, após mais uma experiência de rejeição social vivenciada pela primeira, ocorre o momento da epifania, ápice da ação, em que Ana se conscientiza de que mesmo que tente apagar os seus traços étnico-raciais, relacionando-se com um homem branco, seus filhos estarão submetidos ao mesmo sistema de opressão, de maneira que a luta contra o racismo não se basta individual, mas se faz necessária como coletiva. Veja-se o desfecho da ação:

Ana: Não meu anjo, eu vou encontrar o par para mim. O par perfeito, ideal. Aí então, eu, ou nós, construiremos um lindo mundo particular  
Mary: E serão felizes...  
Ana: Seremos felizes...  
Mary: E procriarão  
Ana: Procriaremos  
Mary: E os seus filhos crescerão  
Ana: Crescerão...  
Mary: E serão negros  
Ana: E... Serão... Negros... (Espantada)  
Mary: E então...  
Ana: (Com cara de chora (sic) E então... (Chora intensamente, chega a soluçar)  
Negros... Negros... Negros. (Duarte, 1985, p. 12)

É válido pontuar o papel central da voz/oralidade na construção do ápice da ação. A repetição dos termos marca o conflito entre as duas personagens: uma guerra de entonação

das palavras, segmentadas em fonemas e sílabas, uma disputa de modulações da voz para traduzir a tensão do embate. As pausas, representadas pelas reticências, denotam a espera por uma revelação capaz de modificar o paradigma da personagem Ana. Por fim a imagem do choro intenso surge com a conscientização, mas também dialoga com toda uma tradição discursiva que acredita no embranquecimento geracional e expõe o quão violenta é essa perspectiva, dialoga também com a dor decorrente da solidão, do desprezo e da marginalização à qual às mulheres negras são submetidas, no campo afetivo-sexual, em função do racismo.

A cena em que duas personagens negras ocupam o palco denunciando as dificuldades do subemprego, construindo uma leitura crítica de mundo, apoiadas uma na outra, por si, já afeta o espectador por reverter o lugar comum, que incentiva a disputa entre as mulheres em seus locais de trabalho. Para além disso, em que pese sua condição de subalternidade, elas possuem voz, apresentam seus argumentos, lançando mão de estratégias, das mais diversas, para se afirmarem como pessoas/sujeitos de seu tempo. A busca é por autonomia e o objetivo é livrar-se das consequências nefastas do racismo, construindo, com seus próprios esforços e em ação coletiva, condições de sobrevivência com dignidade e sem exploração.

Passamos ao texto *A peleja do povo com o Dr. Coração*, encenado pelo Grupo de Teatro do Calabar e escrito por Fernando Conceição (1987). Eivado por uma linguagem irônica, o espetáculo apresenta a visita à favela de um nada fictício candidato à prefeitura de Salvador, o Dr. Coração. O texto tematiza as questões da população do Calabar em relação à eleição municipal da cidade de Salvador, pautando a as condições de moradia da comunidade, acesso a serviços público. Vejamos a cena em que o Dr. Coração chega à favela.

1º EMPRESÁRIO (com delicadeza) – Bem, Dr Coração....

DR CORAÇÃO – Sim, alguma coisa errada meu caro empresário?

2º EMPRESÁRIO – Bem, Dr Coração, é que nós viemos aqui nessa favela resolver uns negócios.

DR CORAÇÃO – E cadê a favela?

1º ASSESSOR (diante da ignorância do chefe) – Dr... Dr Coração (com discrição) Nós já estamos na favela....

DR CORAÇÃO – Cadê?

[1º] ASSESSOR – Aqui. Olha lá aqueles barracos. Aquela gatinha (neste momento vai entrando no palco e na sala do barraco um grupo de favelados vindos de um enterro, uma viúva consolada chorando)

DR CORAÇÃO – Aquilo alí é uma favela? Gente! Que maravilha! Eu nunca tinha visto de perto uma favela...

1º EMPRESÁRIO – Pois é Excelência. Só que essa favela é um incômodo pra nossa bela cidade. Onde já se viu? Salvador, abençoada por todos os santos, cheia de favelas. (Conceição, 1985, p. 1-2)

A caricatura de um prefeito/candidato que desconhece o *locus* periférico faz pensar acerca do distanciamento entre tal população e os poderes públicos, responsáveis por organizar e gerir o espaço urbano, assim como pela viabilização de acesso a bens e serviços públicos elementares, como calçamento, rede de esgoto, acesso regular à água potável. A imagem, que se inscreve no lugar do absurdo, mobiliza espectadores a refletirem sobre a sua inserção na política local, diante do assédio dos candidatos em períodos eleitorais, assim como faz vislumbrar a força da organização coletiva como forma de resistência à subalternização.

Há que se considerar também a imagem da viúva consolada por seus pares. O momento do luto é entendido como de grande complexidade subjetiva, nele o sujeito passa por uma situação de desestabilização do seu cotidiano, modificando sua percepção de si no mundo, assim como sua projeção de futuro. É preciso, então, vivenciar o luto para construir caminhos de continuidade da vida. Toda essa complexidade é violentamente silenciada na expressão de desprezo proferida pelo personagem Assessor: “Aquela gatinha”. A imagem da mulher negra em prantos não é capaz de condoer nenhum assessor, tampouco o empresário interessado no capital a ser gerado com a posse daquele lugar. Tal indiferença é fruto do processo de destituição de humanidade ao qual a população negra foi submetida ao longo de séculos de opressão, cujo marco inaugural encontra-se na escravidão. A imagem no palco exercita a capacidade de espanto e indignação dos seus espectadores.

Em *Gueto, retalhos sangrentos*, de autoria coletiva, o cotidiano de violência policial imposto aos sujeitos periféricos sobe aos palcos. Na cena, uma cadeira assume lugar central, o objeto que havia sido vendido pelos moradores retorna à casa, trazido pelos policiais que foram realizar uma “Inspeção de rotina”, nome do quadro. A presença da cadeira na casa é motivo para que os moradores tenham de se apresentar ao distrito 98 (noventa e oito), pois nas palavras dos policiais “A proibição de usar cadeiras existe. As cadeiras é que não podem existir. O sim é para nós, o não para vocês. Nós somos o positivo, o povo o negativo.” (Gueto, 1985, p. 3).

Implicados em um jogo lógico de proposição de argumentos verdadeiros e falsos, os policiais modulam as condições de existência de um fato. No desfecho do quadro, os moradores questionam:

MORAD. – Como é que podem agir assim?  
 POLIC. – Não agimos.  
 MORAD. – Acabaram de agir.  
 POLIC. – Como agimos, se nem estivemos aqui?  
 MORAD. – Estou em frente ao que?  
 POLIC. – A homens que não existem.  
 MORAD. – O senhor é louco.  
 POLIC. – E a senhora uma atrevida. Sabe que não tem o direito de fazer mais que duas perguntas?  
 MORAD. – Não fiz nenhuma.  
 POLIC. – Fez, várias.  
 MORAD. – Fiz, mas não fiz. Fiz e não obtive resposta. Uma pergunta sem resposta não é uma pergunta. É uma simples frase.  
 POLIC. – Amanhã no distrito noventa e oito.  
 MORAD. – E se não houver distrito noventa e oito?  
 POLIC. – Então, os senhores também deixarão de existir. (Gueto, 1985, p. 4).

Como dito antes, a premissa desse jogo argumentativo, é o *sim* para o Policial e o *não* para o Povo. Como força repressiva do estado, a ele tudo é permitido, toda ação violenta, truculenta e arbitrária pode ser justificada como excludente de ilicitude, em razão da manutenção da ordem e da repressão a sujeitos socialmente construídos como perigosos, designados marginais. Ao enfrentarem os policiais no jogo, usando a mesma técnica de negação, explicitada na projeção “E se não houver distrito noventa e oito”, os moradores constituem uma resistência à abordagem arbitrária e abusiva dos policiais. Tal comportamento é imediatamente reprimido com a ameaça literal à vida dos moradores “os senhores também deixarão de existir”.

As imagens produzidas nos diferentes contextos aqui apresentados elaboram e disseminam conhecimentos e saberes sobre o corpo negro no contexto soteropolitano durante a década de 1980. Ao representar esses personagens em praças, clubes, igrejas ou mesmo em teatros, o corpo do ator amador constrói tensionamentos entre o real e o ficcional atualizados pela performance. Conforme afirma Martins (2021, p.166), “Essas interfaces potencializam as motivações pessoais da própria audiência, ocasionando efeitos de proximidades e de lembranças na interação dos performers com os atores, acionando uma intensa relação entre o performer e o espectador [...]”. Nesse reconhecimento triangulado entre performer, personagem e espectador, o teatro amador, apropriado pelo Movimento Negro, afirma-se como produtor de saberes emancipatórios, mobilizando sua força política e pedagógica, resultando na construção de “subjetividades rebeldes e desestabilizadoras que confrontem o racismo” (Gomes, 2017, p. 118).

## Considerações Finais

Tomamos as palavras de Grace Passô (2018, p. [5]) para consolidar a perspectiva de teatro ensejada nos contextos periféricos soteropolitanos: “[...] o teatro é uma espécie de “aquilombamento”. Um quilombo é um lugar de resistência, mas é um lugar de se fortalecer com outras pessoas.”. Nesse sentido, é espaço para construir-se coletivamente, animar-se e encorajar-se mediante seus pares, dinamizar a existência e propor caminhos futuros. O teatro amador produzido nas periferias de Salvador nos anos 1980 promoveu caminhos para afirmação identitária, concorrendo para a disseminação de uma história da população afrodiáspórica para além da subalternização vigente nos discursos oficiais sobre o negro. Nesse exercício teatral, a crítica social, a discussão de questões políticas e a defesa do acesso aos bens públicos e à cidadania, assim como o exercício estético-artístico, constituíam o eixo estruturante da experiência cênica.

É preciso, portanto, trazer à cena da leitura contemporânea a dramaturgia resultante dessa experiência cênica, que se mostra como espaço de produção intelectual negra, com vistas à proposição de uma história do teatro baiano afrocentrada. Por fim, reafirmamos a importância das pesquisas em fontes primárias, especificamente da pesquisa filológica (Borges, 2021; Souza, 2020), para a constituição de fontes para o estudo do teatro amador das periferias de Salvador que dê conta de “desrecalar” produções dramáticas esquecidas, mas que são fundamentais para a história e memória das populações periféricas da cidade.

## Referências Bibliográficas:

BARRETO, Rosivalda dos Santos. *Bom Juá e Plataforma: território que ensinam o patrimônio africano-brasileiro à infância*. Tese (Doutorado em Educação), Programa de Pós-Graduação em Educação Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Fortaleza, CE, 2016. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/26693>. Acesso em 30 set. 2022.

BORGES, Rosa. A edição de textos: crítica filológica e práticas editoriais. In: BORGES, Rosa et al. *Edição do texto teatral na contemporaneidade: metodologias e críticas*. Salvador: Memória & Arte, 2021. p. 13-49. Livro eletrônico. Disponível em: [www.memoriaarte.com.br](http://www.memoriaarte.com.br). Acesso em 30 set. 2022.

CONCEIÇÃO, Fernando da Costa. *A peleja do povo com o Dr. Coração*. Salvador: 1987, 13 f. Acervo do Espaço Xisto Bahia/ Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

CONCEIÇÃO, Fernando. Cala-te, boca. *Fernando Conceição: Literatura, jornalismo, bier e poeira*. Disponível em: <https://fernandoconceicao.com/2016/10/10/cala-te-boca/> Acesso em 30 set. 2022.

DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, ano 25-26 p. 313-363. 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21016/13616>. Acesso em 30 set. 2022.

DUARTE, Everaldo Conceição. *Quem vai lavar os pratos*. Salvador: 1985, 12 f. Acervo do Espaço Xisto Bahia.

FAGUNDES, Carla Ceci Rocha. *Edição e crítica filológica de Pau e Osso S/A do Amador Amadeu: o teatro amador em cena*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura), Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25528>. Acesso em 30 set. 2022.

FERREIRA, Taís. Do amor à profissão: Teatro Amador como Pedagogia Cultural. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Colima, México. v. 20, n. 40, 2014, p. 89-115. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/316/31632785005.pdf>. Acesso em 30 set. 2022.

GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis: Vozes, 2017.

GUETO, retalhos sangrentos. Salvador: 1985, 17 f. Criação coletiva. Acervo do Espaço Xisto Bahia/ Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves (Org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Abertura para outra cena: O moderno teatro na Bahia*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos: EDUFBA, 2006.

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

MEIRELLES, Marcio. Linha do tempo do teatro negro na Bahia. *Blog do Bando de Teatro Olodum*. Salvador, 2010. Disponível em: <http://bandodeteatro.blogspot.com/2010/11/linha-do-tempo-do-teatro-negro-na-bahia.html>. Acesso em 30 set. 2022.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. Os dois teatros. *Sala preta*. São Paulo, v. 12, n. 1, jun. 2012, p. 125-140. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57552>. Acesso em 30 set. 2022.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões. *Estudos avançados*. São Paulo, v. 18, n. 50, 2004, p. 209-224. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982>. Acesso em 30 set. 2022.

O QUE É associação de moradores do Calabar. Salvador, 1986. [Panfleto informativo não publicado].

PASSÔ, Grace. “O teatro é uma espécie de aquilombamento”. [Entrevista cedida a] Mariana Filgueiras. *Revista Continente*, Pernambuco, Editora Cepe, 24 abr.2018. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/ro-teatro-e-uma-especie-de-aquilombamento>. Acesso em 30 set. 2022.

PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos: teatro, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução Sérgio Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CÂNDIDO, Antônio (et. al.) *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. p. 83-101.

ROBERTO, Lázaro. Zumvi: 30 anos produzindo imagens da cultura afro brasileira. In: SANTOS FILHO, José Carlos Ferreira dos. *Zumvi: 30 anos de preservação da memória do povo negro baiano*. Salvador: Zumvi Arquivo Fotográfico, 2021. p. 7-8. Disponível em: <https://www.zumvi.com.br/wp-content/uploads/2021/08/catalogo-zumvi-versao-final.pdf>. Acesso em 30 set. 2022.

SANTOS, Brígida Prazeres. *A dramaturgia de Antônio Mendes: edição interpretativa do texto teatral censurado Contos de Senzala*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura), Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2022.

SILVA, Diva Luiz da. *O processo criativo com os bonecos de luva: magia, mimetismo, ludicidade, poesia e símbolo*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Programa de pós-graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2004. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9429>. Acesso em 30 set. 2022.

SOUZA, Arivaldo Sacramento de. Quais são as Claras dos Anjos de Lima Barreto? Sobre crítica textual, crítica literária e decolonialidade filológica. In: SOUZA, R. B. (et. al.). *Filologia em diálogo: descentramentos culturais e epistemológicos*. Salvador: Memória & arte, 2020. p.48-67. Disponível em: [www.memoriaarte.com.br](http://www.memoriaarte.com.br). Acesso em 30 set. 2022.

SOUZA, Débora de. *Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço, de Nivalda Costa: arquivo hipertextual, edição e estudo crítico-filológico*. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura), Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29881>. Acesso em 30 set. 2022.

SOUZA, Florentina da Silva. Memória e performance nas culturas afro-brasileiras. In: ALEXANDRE, M. A. (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 30-39.

SPOSITO, Lia. Lia Spósito em IAURETÊ. Palmares Iñaron: teatro antropológico. Salvador, 2010. Disponível em: <http://palmaresinaron.blogspot.com/2010/09/lia-sposito-em-iaurete.html>. Acesso em 30 set. 2022.

VIEIRA, Nildes. *Cabaré da rrrrraça: um espetáculo panfletário, didático e interativo*. Dissertação (Mestrado em estudos étnicos e africanos), Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em estudos étnicos e africanos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/8593>. Acesso em 30 set. 2022.

## **PARTE II**

# **Linguagens e Educação** **Linguagens e Educação:** **reexistências negras**

# A PALAVRA PRETA EM REVIDE E (R)EXISTÊNCIA: PROCESSOS DE RESSIGNIFICAÇÃO ATRAVÉS DO ENUNCIAR-SE.

Glauce Regina Assis de Paula (Ashanti Bintah)

Mestranda em Filosofia pelo Programa Gênero Raça e Colonialidades da Universidade

Federal do Rio de Janeiro UFRJ, <http://lattes.cnpq.br/7146594779965566>,

ashantibintah@ufrj.br

**Resumo:** Partindo da metodologia da encruzilhada e da lógica do Enugbarijó, boca que tudo come e regurgita, através de estudos semióticos, faz-se uma discussão para pensar as funções sociais da palavra, refletindo sobre a experiência do enunciado, e dos jogos de linguagem, tendo o elemento da contradição como núcleo filosófico a ser analisado. Procura-se pensar, por meio da filmografia negra, apoiada em textos afrodiaspóricos, meios de superação e ressignificação da condição de ser negro em contextos pautados pelas colonialidades do ser e do saber, trazendo a perspectiva de gênero e território na formação de alteridades em relação. Pretende-se lançar mão do método da teoria geral dos sistemas e da análise de conteúdo, bem como pensar as estratégias sensíveis como recurso para a elaboração de conceitos sobre subjetividades e historicidades que permeiam a existência e os modos de resistência.

## A encruzilhada enquanto método

Lugar de encontro de caminhos e sabedorias, a encruzilhada é também onde impera Exu, orixá da comunicação, do movimento e da propiciação dos axés e realizações. Faz-se desta uma perspectiva de território, sendo esta, segundo Sodré (2002)

uma categoria com dinâmica própria e irreduzível às representa es que a convergem em puro receptáculo de formas e significa es. Essa dimensão incita   produ o de um pensamento que busque discernir os movimentos de circula o e contato entre grupos e em que o espaço surja como não como um dado aut nomo, estritamente determinante, mas como um vetor com efeitos próprios, capaz de afetar as condi es para a eficácia das a es humanas. (Sodré, 2002, p. 16 )

Pensando as possibilidades de confluências de pensamentos e teorias que propõe-se a apresentar a fim de compor, nos moldes desta divindade, reflexões que se assentem a respeito dos princípios da contradi o pelo uso da palavra e que nela se construam elementos s gnicos de nova ordem, propõem-se reflexões nas quais se possam produzir olhares ressignificados acerca de conceitos ora expostos e apontados diante de uma dialética que se funde em pressupostos ocidentalizados. Tal qual Enugbarij , epíteto referente a Exu, traduzido assim como “a boca que tudo come”, pretende-se lançar uso das epistemologias de povos diversos que apresentam-se na constru o do pensamento acerca da linguagem, devorando-os e

regurgitando, sob a égide de novos modos de sentir os ditos e não ditos, visto que pelas estratégias sensíveis se formam gnosiologias pautadas na transcendência de semiologias que os efeitos polissêmicos que um enunciado ou uma imagem podem gerar na construção de entendimentos de mundo. Temos em Sodré (2017) que o “sentido designa as intensidades que fazem existir a linguagem”, refletindo-a enquanto imanência dos modos de perceber o mundo enquanto construto linguageiro que se orienta na realidade. Pode-se pensar a encruzilhada dos sentidos da palavra como espaço de transcendências que se referem às experiências, para além do dizer: o sentir, decodificar e simbolizar, tornando o “signo instrumento da consciência” (Bakhtin, 1988, p. 37). Segundo a professora Vanda Machado (2010), a encruzilhada sugere o encontro de “caminhos que podem nos levar à fonte civilizatória multicultural do patrimônio humano desconhecido”, este orientado pelas escolhas ora alimentadas pelos devires das historicidades e culturas regidas pelo tempo e suas constelações contidas nas dinâmicas da humanidade. Assim, pensar a encruzilhada enquanto método refere-se também a firmar pontos em lugares de proposições que venham a experimentar processos de ruptura com elementos fundantes dos processos de hegemonias contrárias às lógicas que propõem a liberdade de arvorar sentidos de mundo que ampliem a experiência vital do pensar enquanto ação libertária de *orientações*<sup>1</sup> para a expansão da vida. Encruzilhar, neste estudo, pressupõe escolher atuar em regurgitos das devorações sensíveis e terreirizar as significações, denunciando vetos que pretendem ocultação e anunciando novas e possíveis elaborações a respeito da experiência de perceber a existência em sua singularidade.

### **Pensando a forma social escravista através de três obras emblemáticas da filmografia negra e africano-diaspórica**

Propõe-se apresentar esta narrativa fazendo uso de uma perspectiva que se vale do método da encruzilhada, a fim de se desenvolver reflexões acerca de estudos em diversas disciplinas que envolvem os estudos da Semiótica, dos Cinemas Negros e a Filosofia, fruto de estudos em trânsito pelo universo acadêmico, fazendo valer as experiências vividas como construção de sentidos ampliados pela junção dos conhecimentos apreendidos através da reflexão sobre obras audiovisuais que tratam da experiência de ser negro na diáspora, e em

<sup>1</sup> jogo de palavra que remete ao Orí, entidade viva que, pela tradição iorubá é entendida como orixá cabeça, a mente humana, onde se estabelecem as escolhas e pensamentos que se orientam segundo concepções próprias.

trânsito , uma vez que, segundo Muniz Sodré (2006) “ a vida, quando interrogada sobre seu sentido, está diretamente ligada à estética”. A escolha das obras a serem estudadas reflete identificações com personagens e processos discursivos que aludem aos aspectos de Exu enquanto orixá da comunicação desconcertante que desconstrói os significantes e os elementos interpretativos de primeira ordem, propondo através do caos, meta-significados de nova ordem para experienciar o mundo, tornando o ato de enunciar-se elemento de revide às construções opressivas das noções de mundo e realidade das humanidades em devir.

Temos em Sodré (2002, p. 20) que “ a forma social é o que permite a apreensão sensível (onde possa intervir, para além do puro intelectualismo, o mito, o símbolo e o imaginário) de um estilo de vida, com sua atmosfera particular, sua multiplicidade numa unidade e seu relacionamento com o espaço.”

Logo, as formas sociais se estabelecem segundo o campo da sensibilidade e do imaginário, topológica e ideologicamente pautados em modos de vida nos quais prevalecem interesses de uma ordem comum, prioritariamente, que pressupõe a continuidade de valores significativos para determinado grupo. Diante do exposto, é também da ordem do relacional, posto que além do espaço, se estabelece entre as relações interpessoais e nela se funda, gerando estruturas e instituições que validam e potencializam sua lógica nos campos das subjetividades em curso. Assim, o professor Muniz elabora a tese de que há no Brasil uma forma social escravista, fundada no período pós abolição, que prima pela consolidação de sistemas de valores, crenças e modos de vida que mantém os negros em lugares de subalternidade hierarquicamente estabelecida por instituições forjadas no sentido de sustentar classes dominantes em postos de superioridade racial e econômica. Segundo este:

A persistência da forma social escravista consiste principalmente na reinterpretação social e afetiva da “saudade do escravo”, que envolve (a) seleção de mão de obra (b); relações com empregadas domésticas e babás (sucedâneas das amas-de-leite); (b) formas culturais como mero folclore , senão como objeto de ciência (para sociólogos e antropólogos); (c) imagens pasteurizadas da cidadania negra na mídia. (Sodré, 2018, p. 14)

Pode-se sugerir que a construção social imagética da pessoa negra, partindo dos preceitos supracitados, se origina das relações trabalhistas e epistêmicas que envolvem a historicidade destas na confluência do território nacional, perfazendo o que Wittgenstein estabelece pelos conceitos de *vorstellung* e *darstellung*, ou seja, imagens que se firmam pelas representações internas, pelo âmbito das produções subjetivas do imaginário social e as representações externas, resultantes deste imaginário. Esta dicotomia se rompe quando as imagens tornam-se ativas socialmente. Desta forma as construções de significação apontam

para uma externalidade que envia para uma noção de veracidade pelos sentidos, também à partir das percepções sensíveis, visto que “a imagem é o meio de transmissão das afecções sensíveis que afetam tanto o discriminador como o discriminado”<sup>2</sup>, visto que todo mundo está dentro de uma imagem, a qual é produzida socialmente. Assim, a estrutura escravista, predomina no âmbito das imagens, que instauram um campo sensível, o qual é responsável pelas ações e opiniões discriminatórias.

Aponta Wittgenstein que, “a figuração afigura a realidade ao representar uma possibilidade de existência ou inexistência de estados de coisas.”<sup>3</sup>, também que “o que a figuração representa é seu sentido.”<sup>4</sup> Deste modo, pode-se prever que a forma social escravista é um construto elaborado social, cultural e imagetivamente a fim de estabelecer lugares para brancos e negros, fazendo valer, pela institucionalização dos campos da linguagem, a hegemonia apriorística destes pelas experiências do sensível e toda a sua semiologia.

Lélia Gonzalez, ao tratar das noções de consciência e memória, faz a crítica da construção do mito da democracia racial, que pela força simbólica dos ritos carnavalescos persiste em manter-se, pela figuração da mulata, na ocultação das violências impingidas sobre a mulher negra, enquanto representação subalternizada pela expressão da empregada doméstica, ora mucama ou ama-de-leite, que por vezes estava destinada às satisfações sexuais dos senhores e à invisibilização que a conduz para as periferias da vida. Nas palavras da autora:

constatamos que o engendramento da mulata e da doméstica se fez à partir da figura da mucama (...). Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja o burro de carga que carrega a sua família e a dos outros nas costas, daí ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. É nesse cotidiano que somos vistas como domésticas. (Gonzalez, 2018, p. 198)

Neste sentido as concepções de representação e representatividade atravessam embates que pautam o cotidiano das construções das imagens das pessoas negras no ocidente, produzidas a partir de esvaziamentos epistemológicos e simbólicos que surgem da negação das subjetivações engendradas em aspectos que transcendem elementos historiográficos e ascendem para a valoração das relações e papéis sociais.

<sup>2</sup> Professor Muniz Sodré, dia 05/01/2022 na disciplina “A Comunicação Racial No Brasil”

<sup>3</sup>Aforismo 2.201, Tractatus Lógico-Philosophicus.

<sup>4</sup>Aforismo 2.221, Op. cit.

Em *Dramas Para Negros Prólogos Para Brancos*, Abdias Nascimento diz que

a negação, por parte do branco, da cultura africana, é responsável pelos conceitos pejorativos referentes à raça e a cor do homem nascido na África, e pelas apreciações que, durante séculos, procuraram negar seus autênticos valores espirituais, artísticos, religiosos e políticos. (Nascimento, 1961, p. 12)

Segundo Muniz Sodré, a imagem negativa da África, que constitui o senso comum europeu, compõe um solo metafísico e estabelece uma direção histórica, na qual a imagem se confunde com a pigmentação e o ser negro torna-se um modo de existência cuja ontologia está profundamente enraizada na mitologia racista europeia. Assim, ser negro é um fator essencialmente relacional.

Na obra citada de Abdias, este faz uma linha histórica e geográfica das experiências cênicas dos povos negros, traçando panoramas de enfrentamento, desde o continente africano, ao apagamento e às construções pautadas nas perspectivas racistas e fetichistas que destituí-lhes a condição humana e criativa de representação do mundo através das estéticas. Exemplos como dos atores sudaneses com apresentações de pantomimas, danças e aparições de máscaras, fazendo uso do humor e do virtuosismo técnico, no qual a palavra é apenas um dos diversos “elementos de uma expressão global” (Nascimento, 1961, p. 13). Por este recorte, pode-se pensar na experiência de tornar-se negro<sup>5</sup>, como um meio de estetizar e manifestar sentidos de subversão, pela via das linguagens artísticas, na qual versa-se pela busca do exercício da autonomia ao que Neusa Santos Souza define como o fato de “possuir um discurso sobre si mesmo.” (Santos, 1990, p. 17)

Neste embate de representações e experiência das potências artísticas negras, temos, no Brasil, entre as décadas de 30 e 50, o fenômeno cinematográfico das chanchadas, que aos moldes dos musicais americanos, atuou como forma de assimilação das suas estéticas, ora apresentadas por artistas brancos, que num processo de canibalização da cultura negra-africana, excluiu a presença dos corpos negros, e, simultaneamente, folclorizou e marginalizou sua presença. Em um contexto político, advindo do ideal da modernização em detrimento da estereotipação inferiorizante da imagem do sujeito ibero-afro-asio-ameríndio<sup>6</sup>, este foi tido como um contraponto e um atraso ao processo industrial e urbanístico do movimento getulista; proponente de uma ressignificação nacional em vias da idealização

<sup>5</sup> em alusão à obra de Neusa Santos.

<sup>6</sup> Conceito elaborado pelo professor Celso Luiz Prudente, que reflete a respeito da condição miscigênica, implicada na relação entre índios, negros, branco ibérico pobre e asiático negado, favorecendo a formação da amalgama da horizontalidade da imagem do ibero-afro-ásio-ameríndio.

mitológica branco europeia, agente de um processo de desvalorização e apagamento dos povos ora escravizados e/ou subalternizados pelos processos coloniais e republicanos.

## **Madame Satã**

Revela-se neste contexto o cenário da obra *Madame Satã*, cujo personagem que recebe este batismo é João Francisco dos Santos, descrito pela polícia como

desordeiro, sendo frequentador contumaz da Lapa e suas imediações. É pederasta passivo, usa as sobrelhas raspadas e adota atitudes femininas, alterando até a própria voz. Não tem religião alguma, fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar, exprime-se com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria do seu ambiente. É de pouca inteligência, não gosta do convívio da sociedade por ver que ela o repele dado os seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. Ufana-se de possuir economias, mas como não oferece proventos de trabalho digno, só podem ser essas economias produto de atos repulsivos ou criminosos. (Trecho do filme *MADAME SATÃ*. Karim Aïnouz, 2002)

Apreciador da performer afro americana Josephine Baker, teve em seu exemplo como mulher negra, que ousava romper com os estigmas raciais e da condição feminina de uma subserviência acrítica, referencial e lugar para espelhar-se enquanto sujeito que não se continha na imagética fixada de um masculino reprodutor das lógicas machistas, nem de um feminino que se ativesse à fragilidade vulnerável de uma idealização patriarcal. Antes, no lugar da transexualidade, revelava-se um exímio capoeirista e ao mesmo tempo uma artista que cantava, dançava e recitava poesia, comportando em si o elemento da contradição dialética, que refina na sua expressão do riso carnavalesco, expressão subversiva e uma “arma eficaz contra a hierarquização dos subalternos.” (Lima, 2006, p. 13).

Isildinha Pereira Baptista diz que o corpo é um signo construído socialmente, ao qual atribui-se valor e para o qual se dirigem as tratativas que garantem ou negam determinados sentidos, cumprindo funções ideológicas e sobre o qual investem-se crenças e sentimentos que compõem a vida social. Assim a respeito do corpo negro, diz

a rede de significações atribuiu ao corpo negro a significância daquilo que é indesejável, inaceitável, por contraste com o corpo branco, parâmetro da autorrepresentação dos indivíduos. Como diz Rodrigues, a cultura necessita do negativo, do que recusado, para poder instaurar, positivamente, o desejável. Tal processo inscreve os negros num paradigma de inferioridade em relação aos brancos. (Nogueira, 2021, p. 44)

Nesta rede de significações o corpo negro transexual carrega dupla atribuição de negatividade, haja em vista que a forma social do ocidente, construída por perspectivas

fundadas em epistemologias judaico cristãs, o tornam demonizado e impuro. A raiva de João Francisco dos Santos, Madame Satã, é a reação aos sistemas de opressão que alcançam as sensibilidades e afetividades das pessoas cuja desobediência de gênero é alvo de violências que espriam desde o campo simbólico ao discursivo e acessa à materialidade, já que o racismo engendra-se também pelas vias das colonialidades do ser, cujas expressões manifestam intolerâncias e construções estruturais do pensamento colonial . Audre Lorde diz que sua resposta ao racismo é a raiva. Nas palavras da escritora:

Toda mulher tem um arsenal bem guardado de raiva potencialmente útil contra aquelas opressões, pessoal e institucional, que fez com que aquela raiva existisse. Focadas com precisão elas podem se tornar poderosas fontes de energia servindo o progresso e mudança. E quando eu falo de mudança, eu não quero dizer a simples mudança de posições ou uma diminuição temporária das tensões, ou a habilidade de sorrir e se sentir bem. Eu estou falando da alteração básica e radical dessas presunções que sublinham as nossas vidas. (Lorde, 2019, p. 161)

O potencial transformador da raiva de Madame Satã, fez dela uma artista, cujo reconhecimento social geraria rancores discursivos, nos quais as relações de poder estabelecidos pela palavra, reflete as afetividades que pairam entre a repulsa e o desejo. A artista e escritora Jota Mombaça apresenta esta relação binária de afetos contraditórios nos quais se manifestam desejos de controle pela via de uma ordem social que pressupõe normatividades manifestas como performatividade que aventam um inconsciente donde a linguagem repercute em uma inscrição corporal

Apesar de sua dimensão institucional, a violência contra as mulheres, assim como contra corpos desobedientes de gênero e dissidentes sexuais em geral, está enraizada numa política do desejo que opera aquém da lei. Por isso, ao chamar a polícia para intervir em situações de violência sexista e/ou transfóbica-homofóbica-lesbofóbica-etc., é comum que eles ajam em favor do agressor, pois o que organiza as ações da polícia não é a lei, mas o desejo - que é, nesse caso, desejo de perpetuação desse sistema que garante o direito de gerir e performar a violência não apenas ao Estado, mas também ao homem cisgênero. (Mombaça, 2021, p. 61)

A masculinidade branca cisheteronormativa enquanto, lugar estruturante, reflete a lógica das colonialidades do ser e do poder, sendo o espelhamento do “mundo da razão controladora da distribuição desigual da violência, do genocídio sistemático de populações racializadas, empobrecidas, indígenas, trans e de outras tantas” (Mombaça, 2021, p.74) que sob o jugo da marginalização experienciam níveis diversos das violações que operam sobre os corpos, ora aviltados, ora desejados, numa dinâmica tranferencial que Lélia Gonzalez apresenta como elemento da neurose cultural brasileira. Quando, ocultado o desejo, este torna-se alvo de depreciações ideológicas pela via da negação e da criação de mitos como o

da suposta democracia racial, que fundamentam a forma social vigente enquanto destroem física e ontologicamente corporeidades dissidentes das normatividades .

A palavra, como possibilidade de transmissão sgnica dos saberes entra nesta dinâmica a fim de servir-se a quem enuncia por jogos de linguagem em que “o falar da linguagem é uma parte de uma atividade ou de uma forma de vida” (Wittgenstein, 2000, §§ 23) e considera-se “a frase como instrumento e seu sentido como seu emprego” (Op. cit, §§ 421).

 da ordem da imanência as construções de sentido pelo uso da palavra, na qual os significantes ganham amplitude de acordo com o contexto da fala e do ser falante, fazendo com que o signo formule as modulações do pensamento e desencadeie tanto a função e a forma de expressão, quanto acessem substâncias e formas de um conteúdo, ora ocultado, mas que ganha sentido dentro de sistemas que buscam a disponibilidade de ação que o ambiente favorece, fomenta e presume manutenções. Temos em Beividas (2009) que não é o pensamento que cria o signo, mas sim é o signo que “guia primordialmente o pensamento (então o cria em realidade...)”. Sendo assim pode-se pensar, numa perspectiva da análise de conteúdo, a coocorrência de termos como “boneca”, “bicha”, “maricas” e “travesti” diversas vezes pronunciadas durante a narrativa da obra a fim de apontar-lhe não sua condição de experiência humana, mas a sua destituição, intencionando alocar Madame Satã em um espaço de morte epistmica e simbólica, ou zona de não-ser, conceito elaborado por Frantz Fanon para explicar a noção de invisibilização do sujeito negro.

### **Uma cena de violência e revide**

Após uma bem sucedida apresentação de Madame Satã no bar de seu amigo Amador, enquanto ambos comemoram dançando e rindo, cantando a música *Na Batucada da Vida*, de Ary Barroso e Luiz Peixoto, interpretada por Carmen Miranda, celebravam a beleza do espetáculo e apoio da plateia que vai embora, quando apenas um cliente, alcoolizado, impacientemente pede mais uma bebida. Este inicia uma sequência de palavras agressivas enquanto bate palmas em tom de deboche, ao que segue-se a conversa<sup>7</sup>:

Cliente: - Pode continuar com a maricagem! Faz de conta que eu não estou aqui!

Amador: - O senhor desculpa, mas estamos fechando o bar.

Cliente: - Vocês estão querendo que eu v embora pra continuar com essa sujeira, não ?

Madame Satã: - O cavalheiro tem que entender que a minha pessoa acabou de fazer um espetáculo e que agora  hora de descanso.

Cliente: - Tu t fantasiado de homem ou de mulher?

(Silêncio)

<sup>7</sup> Propõe-se, nesta transcrição, atribuir o nome da personagem Madame Satã, ao invés do nome civil João Francisco dos Santos, haja visto que toda a sequência de ofensas  dirigida especificamente à sua condição de artista e pessoa transexual, o que gerou intolerância e conflito no entendimento do cliente que se apresenta a cena.

Cliente: - Vamos! Fala, fala!  
 (Madame Satã volta-lhe as costas)  
 Cliente: - Viado! Bichola de merda!  
 Amador: - Que é isso? Shhh  
 Cliente: - (grito) Ah, cala tu! Como é que é? Vai falar comigo, ou vai ficar calado? (risos)  
 Madame Satã: - Porque é que o senhor tá fazendo isso comigo?  
 Cliente: - Porque é que tu acha? (agarra-lhe o braço violentamente, aproximando corpo a corpo)  
 Tu gosta quando eu pego no teu braço, não é? Dumdum de merda!  
 Madame Satã: - Eu acho que o senhor não devia falar assim com a minha pessoa!  
 Cliente: (passando bruscamente a mão no rosto de Madame Satã e observando a maquiagem que fica entre os dedos) - Olha só pra isso! Tem mais merda na cara que qualquer meretriz aqui da Lapa!  
 Madame Satã: - Vai cuidar de tua vida, almofadinha de bosta!  
 Cliente: - eu não disse que ele era valente!  
 Madame Satã: - Tu não passa de um cururu qualquer, fruto do barro vermelho!  
 Cliente: - Viado!!!  
 Madame Satã: (Vira-se impetuosamente)- Eu sou bicha porque eu quero! E não deixo de ser homem por causa disso não!  
 Cliente: (dando-lhe um soco no rosto) - É assim mesmo! É por causa de um crioulo como você que esse lugar tá nessa merda!  
 (Madame Satã apoia-se na parede e depois vira-se para o cliente, encarando-o silenciosamente, ofegante e encolerizado)  
 Amador: - Chega, chega, chega!  
 Cliente: Viado! Safado!  
 Amador: (conversando baixo com Madame Satã) -Vai embora pra casa, meu filho, vai embora. Pensa no teu espetáculo de amanhã! (ajuda-o a se levantar, entrega-lhe o casaco e o conduz para a saída do bar, enquanto as agressões verbais do cliente continuam entre risos. Depois volta-se para o cliente e lhe aconselha) - Vai para casa, vai! Esfria a cabeça! Vou pegar uma água pra você. (O cliente dirige-se ao balcão e pega a água)

Na transcrição acima, uma sequência de gírias e expressões refletem a discursividade da linguagem de ódio pela sexualidade e raça dirigidas a Madame Satã. Os termos “maricagem”, “sujeira” e “bichola” surgem para manifestar expressões languageiras da lgbtfobia, bem como os termos “dumdum” e “crioulo” surgem na explosão do discurso expressando o cruzamento da intolerância que ascende entre gênero e raça, trazendo ao entendimento de que as intolerâncias pautam princípios da colonialidade e fundam a forma social escravista que se engendra pela tríade *gênero, raça e classe* .

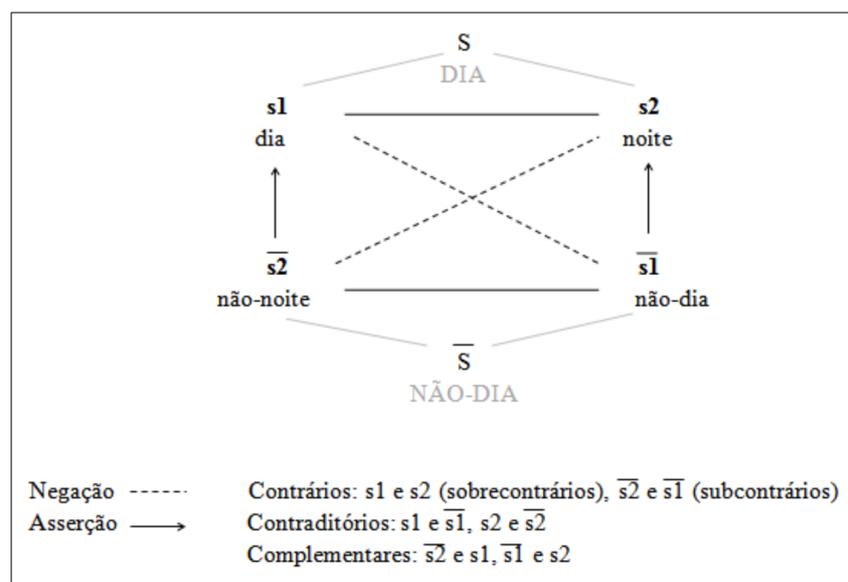
Pode-se perceber que o discurso em forma de revide acontece quando Madame Satã pega a palavra ofensiva “bicha” e devolve-a ao seu agressor em forma de empoderamento de seu ser, trazendo a noção de que possui um discurso próprio exercitando sua liberdade de expressão e autonomia ao dizer “*Eu sou bicha porque eu quero! E não deixo de ser homem por causa disso não!*”. Numa análise semiótica, dentro da perspectiva greimasiana, as palavras “bicha” e “homem” se complementam, fazendo deste discurso fonte de uma subversão pela contradição que os significantes apresentam, o que gera uma atitude violenta por parte do cliente, até então valendo-se delas para suprimir a potência da discriminada.

O quadrado semiótico de Greimas, enquanto fruto do pensamento estruturalista, propõe uma análise das estruturas narrativas, que por meio dos significantes binários e contraditórios, ampliam a compreensão do discurso e levam a perceber as relações intersubjetivas que compõem as lógicas do pensamento, através de uma perspectiva crítica. Herança de Aristóteles, que, guiado pela visão platônica, de que as palavras representam símbolos do pensamento, assim possuindo valor de verdade ou falsidade para conceituá-lo, pensa-se o problema da significação da linguagem até chegar à noção de proposição. Posteriormente Blanché, que o cita, amplia a elaboração deste esquema ao apontar que mais do que oposições de proposições é necessário pensar nas oposições de conceitos. Greimas, à partir da reelaboração de Zilberberg, que propõe os fatores sobrecontrários e subcontrários, constrói um esquema onde

trata-se de uma oposição qualitativa do tipo  $s1$  vs.  $s2$  (como em “dia” vs. “noite”), que formam então os termos contrários. A partir deles, por meio de uma operação de negação, obtêm-se  $\bar{s}1$  vs.  $\bar{s}2$  (“não-dia” vs. “não-noite”), em que  $s1$  vs.  $\bar{s}1$  (“dia” vs. “não-dia”) estão em oposição do tipo privativa formando o par de termos contraditórios. Superando o binarismo, a estrutura em quadratura comporta ainda termos de terceira geração, complexo (S) e neutro ( $\bar{S}$ ), que obedecem à lógica das oposições participativas, onde termos extensivos (mais vagos) e intensivos (mais precisos), de acordo com definição de Hjelmslev (1978[1972]), se relacionam. (Pereira, 2017. p. 52)

Deste modo, apresenta-se o esquema:

**Imagem 1: Esquema greimasiano**



Fonte: PEREIRA, E.D. 2017, p. 52

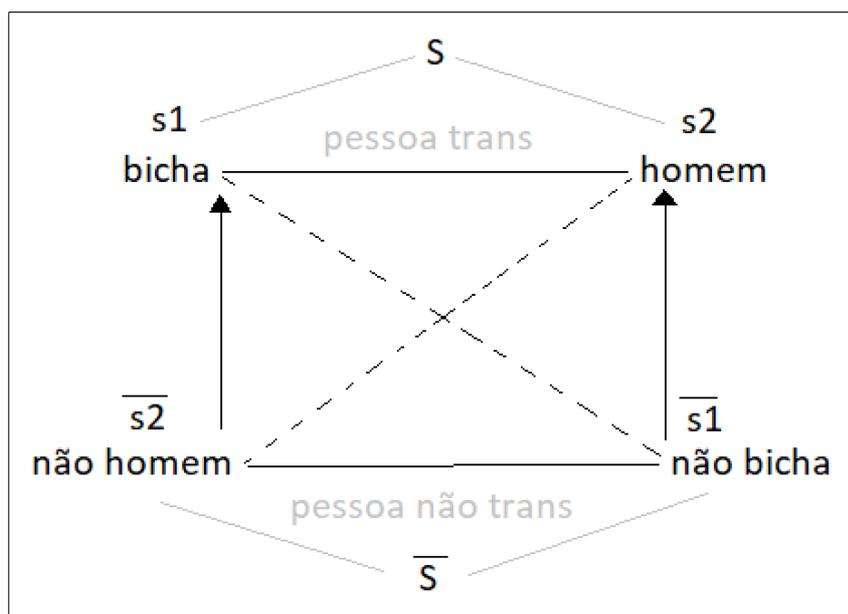
## Pensando a discursividade de Madame Satã pelo quadrado semiótico de Greimas

Considerando a narrativa emblemática de Madame Satã, destacando os termos “bicha” e “homem” e aplicando-os ao quadrado semiótico de Greimas, propõe-se a uma compreensão dos processos ontológicos e sensíveis que a pessoa trans afere ao enunciar-se enquanto pertencente a um componente de grupo e comunidade cujo princípio sobrepõe à noção identitarista e reflete aos aspectos da experiência humana de subjetivação e construção sócio-política proponente de uma descolonização das formas de ser e pertencer ao mundo.

Assim, espera-se fazer coro aos movimentos de luta que visam o fim das violências contra as autenticidades e singularidades que corajosamente se apresentam ao mundo.

No esquema proposto, tais termos seriam apontados no seguinte formato:

**Imagem 2: Esquema greimasiano**



Fonte: Elaboração autoral partindo dos conceitos abordados.

Pensar possibilidades de mundo pela via de uma “abolição global do binário *subalternidade-dominância*” (Mombaça, 2021, p. 33, grifos meus) em que as chamadas dissidências dos corpos é pautada por elementos que subalternizam e alocam subjetividades em lugares de oposição e hierarquização ao pensar as performatividades de gênero orientadas pelo patriarcado e a hipersexualidade que impõe-se sobre o corpo masculino negro, requer um exercício reflexivo cujas premissas transcendem as esferas do debate sobre aspectos genderificados, aludindo aos estudos sobre a institucionalização do racismo no que tange à

racialização da diferença e no silenciamento como mecanismo de negação ou cooptação das lutas com vias, enquanto forma social, de dificultar o fenômeno racial.

A masculinidade, da forma como tem sido transmitida no ocidente patriarcal, aponta para um lugar de virilidade, autoridade e violência, ainda que, segundo bell hooks (2022), na perspectiva das comunidades negras, este também tem sido um meio de afirmação. Quando “privados de um modelo saudável de sexualidade negra, muitos homens seguem o roteiro patriarcal racializado” (hooks, 2022, p. 148) o que desumaniza e dissocia a elaboração das subjetividades e aprendizados positivos acerca das potências dos vínculos afetivos.

Assim, aos modos de Exu, como divindade da contradição dialética<sup>8</sup>, no contexto narrativo da obra, ao enunciar o termo s2 “homem” como oposto de s1 “bicha”, Madame Satã também confronta a ideia de uma suposta fragilidade que sua sexualidade pode evocar nas interpretações sociais e culturais, cuja complementaridade é impensada no contexto ocidental, o qual, pelo mecanismo da história colonial, não reconhece mais lugares de divergências e dissidências como possíveis, visto que o sistema de extermínio apagou a visibilidade dos diversos espectros da esfera sexual que os povos originários sempre apresentaram. Logo os subcontrários ~s2 e ~s1 condensam no corpo que desvia ou desobedece à binaridade suposta pelos significantes de tais termos um novo elemento complementar, em que o corpo não trans também não vê-se obrigado a compor lugares estáticos de manifestações performáticas no que se refere à cisgeneridade. Nesta interpretação o corpo não trans não é masculino nem feminino, é aquele que nega papéis estereotipados de sua experiência, fazendo-se não homem e não bicha, sendo ambos complementares sintetizados em uma forma que alcança modos de ser para além dos construtos semióticos que as palavras apresentadas no ato de enunciar-se em revide à colonialidade que transfere aos signos relações de poder expressas em expectativas de destituição das humanidades.

Na narrativa que segue, sua condição desafiadora, que retém a força e a virilidade e ao mesmo tempo a delicadeza, a vaidade é motivo de conflito e intolerância, já que não acessa lugares de produção de pensamentos ora condicionados pelo colonialismo euro cristão e afetos reprimidos, já que é da ordem do desejo e da mitologização a violência que se projeta sobre a sexualidade negra transgênera. A descolonização passa por lugares em que as políticas da imagem e dos corpos engendram lutas e festividades, impressas pela carnavalização dos conceitos e o caminho de superação das políticas de morte em direção à vida,

<sup>8</sup> Abdias Nascimento em entrevista no filme Ori de Rachel Gerber e Beatriz Nascimento.

conceitos e o caminho de superação das políticas de morte em direção à vida. Como Madame Satã, herdeira do legado de Xica Manicongo, uma cuidadora; identidade de gênero descolonial, talvez uma divindade, vinda do Congo para o Brasil no período colonial, esta enfrentou a incapacidade de interpretação de sua experiência humana fora dos moldes europeus da época. Madame, tantas vezes presa e solta pela polícia, fez das gingas e negaças de capoeirista, bem como das danças e canções dos carnavais e chanchadas da década de 30 sabedorias de fresta para viver muitos anos, tornando-se referencial estético e político para a comunidade LGBTQIA+.

### **O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro e O Enredo de Aristóteles**

Neste momento propõe-se pensar as narrativas poéticas que se apresentam em ambas as obras e traduzem em discursos filosóficos as relações com sistemas opressores. Em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha, trata-se das relações com o povo trabalhador rural, defendido e representado pela figura de um cangaceiro. Esta representação traduz, como trata diretamente em *O Enredo de Aristóteles*, de Jean-Pierre Bekolo, um embate político entre as estruturas e “os modos de produção e as relações com as populações subalternizadas” (Ferreira, 2020), o que, na obra de Glauber aparece metaforicamente nas personificações do povo em contraponto à industrialização vigente, a reforma agrária anunciada e a política que apresenta elementos de corrupção nos âmbitos público e privado.

Em *O Enredo* de Aristóteles pensa-se a industrialização bem como seus prejuízos socioculturais ao tratar da invasão da cultura norte americana nos cinemas, que adentra-se pelos modos de subjetivação da população local, a qual se marginaliza perante o choque de valores e de sistemas de mundo, o que pressupõe uma idealização das noções de prosperidade e vida comunitária, apresentando nas performatividades exacerbadas da morte um elemento simbólico das mortes culturais e epistêmicas das pessoas em ambas as obras. Deste modo é possível pensar os sistemas de representação e representatividade em consolidação ao conceito de colonialidade pelas vias da fome de alimento e de estéticas das alteridades, que encaminham para embates vigorosos e levam as populações oprimidas a brigarem entre si, ora voltando-se contra o maior problema que são as instituições e seus construtos, e por vezes caindo em desgraça pelos resultantes destes embates, já que são as grandes estruturas que regem as dinâmicas hegemônicas e culturais dos modos de vida . O racismo é presentificado nas relações de poder, sobre o que diz Muniz Sodré, em referência à obra *O Contrato Social*,

de Henri Rousseau (1996) diz que “as instituições mais sofisticadas são impotentes em sanar costumes viciados”, ou seja, no contexto das formas sociais escravistas validam-se as engenharias da exploração como via de obtenção de lucro até mesmo onde impera a miserabilidade, ao que na sua ocultação, faz-se mais ativa sua realidade.

A obra *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* inicia com a morte de um cangaceiro, talvez o último depois de Lampião, Corisco, sequenciada da conversa de um professor, que relembra com as crianças datas históricas referentes ao Brasil, como o “descobrimento” e a independência, a abolição da escravatura e a morte de Lampião. A literatura de cordel ganha o cenário da praça pública e é enredada por cortejos e os cantos mântricos do povo, enquanto apresentam-se Bárbara, Nego Antão e Cicrana, cangaceiro que se diz herdeiro de Lampião, donde enuncia sua ladainha

Eu vim aparecido  
Não tenho família nem nome  
Eu vim tangendo o vento  
Pra espantar os últimos dias da fome  
Eu trago comigo o povo desse sertão brasileiro  
E boto de novo na testa um chapéu de cangaceiro  
Quero ver aparecer os homens dessa cidade  
O orgulho e a riqueza do Dragão da Maldade  
Hoje eu vou embora  
Mas um dia eu vou voltar  
E nesse dia, sem piedade  
Nenhuma pedra vai restar!  
Porque a vingança tem duas cruz:  
A cruz do ódio e a cruz do amor  
Três vez reze o padre nosso  
Lampião nosso senhor!  
(trecho do filme *O Dragão da Maldade contra O Santo Guerreiro*, Glauber Rocha, 1969)

Numa perspectiva semiológica percebe-se que os signos da experiência rural, em que o sertão se apresenta na forma social de lugar da fome, cuja exploração é demarcada pela figuração de homens da cidade metaforizados como “O Dragão da Maldade”, pessoas sem nome, sem paradeiro e sem origem, enveredam no mito da crucificação, tendo na figura crística de Lampião a fonte de suas esperanças, representado pela simbologia da cruz do ódio e a cruz do amor, emblemas de tempos de guerra, em que a piedade é elemento relativo e a vida deve prevalecer, ainda que seja através do derramamento de sangue.

*O Enredo* de Aristóteles é circundado por aforismas do filósofo, conselhos de um avô e trocadilhos que perfazem as visões de mundo de cada perspectiva, encaminhando a narrativa da criação de um cinema autêntico, no qual a cultura do povo seja o principal mote da competição em curso com vias da consolidação de um sistema de arte que realmente

especifique o lugar de onde estão-se projetando as imagens. Neste sentido, pensa-se na elaboração do metacinema como recurso estético escolhido pelo diretor Jean-Pierre Bekolo, que trata de problematizar o próprio cinema e seus mecanismos de produção e distribuição através da sua obra. Nesta o mantra “um bom enredo precisa criar compaixão e medo em quem o acompanha” é a chave discursiva que sustenta a narrativa das cenas e acontecimentos, que encaminham a referenciais estereotipados de cenas hollywoodianas, em contraponto ao resgate de elementos ancestrais como máscaras e figuras que remetem aos zumbis (numa possível referência à presença dos egunguns<sup>9</sup> na Nigéria) e fazendo menções ao contágio cultural demonstrado pelas cenas de bar, ação, tiroteio e perseguição com carros e motocicletas, típicas do cinema norte americano.

A explanação das opiniões dos então “gangsters” ao chamar o cineasta de “silly-ass” referindo-se a ele como um idiota, aponta para uma visão negativada do cinema africano por retomar na tradição uma política de imagens que remetam à África, cujos filmes, segundo o líder do grupo, conhecido por “Cinema”, são uma porcaria. Este mesmo personagem apresenta, como elemento contraditório, seus documentos replicados, cada um com sua foto, mas com nomes de cineastas africanos, enquanto o cineasta, convidado a realizar um filme em homenagem aos 100 anos do cinema pelo British Film Institute tem as referências de nomes de cineastas euro-americanos que se apresentarão no dia do lançamento.

O curioso é que, apesar de declarar abertamente sua rejeição por filmes africanos, ao apresentar seus documentos de identificação ao policial, neles percebem-se nomes de cineastas africanos: Djibril Diop Mambéty (Senegal), Gaston Kaboré (Burkina Faso), Lionel Ngakane (África do Sul), Med Hondo (Mauritânia), Ousmane Sembene (Senegal), Haile Gerima (Etiópia), Kwah Ansah (Gana) e Souleymane Cissé (Mali). Cinema, apesar de declarar sua rejeição estética aos filmes africanos, vê-se diante da necessidade de admitir não só que eles existem, mas que também fazem parte de suas múltiplas “identidades”. Prova disso é que a despeito da diversidade de nomes de realizadores africanos que aparecem em cada um dos documentos, todos eles dispõem de uma mesma fotografia: a sua. Bem ou mal, apreciados ou não, todos eles são Cinema. (Lima, 2020, p.174)

A institucionalização do cinema, enquanto linguagem comercial e de larga produção está centralizada nas esferas de um norte globalizante, que torna hegemônica a imagem do sujeito euroheteronormativo<sup>10</sup>, enquanto referencial estético das representações de humanidade, dignidade e progresso.

<sup>9</sup> representações deificadas e celebradas dos mortos de algumas famílias, os egunguns são espíritos ancestrais que trazem o discurso da conexão entre a vida e a morte

<sup>10</sup> Conceito elaborado pelo Professor Dr Celso Luiz Prudente referindo-se á normatividade heterossexual influenciada pela discursividade caucasóide e eurocentrada

Pensando a metalinguagem na experiência do cinema e aludindo à obra *O Dragão da Maldade*, quando Glauber Rocha decide por questões políticas, representar o negro e a imagem positivamente afirmada do ibero-afro-ásio-ameríndio, cria-se uma nova experiência do olhar, que pretende assumir o *Darstellung* como experiência de voltar-se às bases que orientam o campo de percepções e sensibilidades. Numa proposição de construção à partir dos referenciais comunitários e tradicionais, colocando em questão o cinema hegemônico burguês, que assim como Bertold Brecht, ao trazer a perspectiva do teatro épico, visa uma construção coletiva subjetivada e singular, cujas críticas apontariam para novos modos de representação de si e do mundo, numa perspectiva de distanciamento não somente da obra, mas dos referenciais imagéticos que se propõe a representar nas figurações dos heróis e seus encaminhamentos durante a obra .

Enquanto filmografia voltada para a cultura popular e influenciada pelo marxismo, o Cinema Novo foi uma crítica à Chanchada. Esse movimento cultural se inspirava na realidade, desenvolvendo críticas ao colonialismo cultural. Tal filmografia baseou-se no questionamento social em prol da transformação social. (Prudente, 2021, p. 6)

Assim como o personagem Antônio das Mortes, a experiência do Cinema Novo propôs criar uma arte política ao deixar para trás os princípios que regem o cinema comercial euro americano e suas lógicas e estéticas, voltando-se para os povos trabalhadores e oprimidos, aqueles que realmente podem trazer a mudança, regido por um mecanismo descentralizador das potências econômicas, políticas e estéticas. Nas palavras do professor Celso Luiz Prudente

É na especificidade da imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio como minoria que o Cinema Negro encontra lugar de diálogo com Spivak (2010), uma vez que a autora ensina que a crítica ao ocidente no espaço de ocidentalidade, por mais cuidadosa que seja, ainda é uma manutenção do ocidental. Portanto, o Cinema Negro se estabelece na africanidade autoral para que o protagonismo negro aponte o afrodescendente como sujeito. (Prudente, 2021, p. 9)

As representatividades no cinema africano e Cinema Novo tornam-se desafios e a busca por um cinema autenticamente negro, no caso brasileiro é a conseqüente etapa, de uma busca em que a pessoa negra necessita ver sua imagem representada positivamente, favorecendo o movimento do Cinema Negro como possibilidade de criação de narrativas pautadas na historicidade e no universo simbólico negro no qual o enunciar-se continue sendo uma expressão de autonomia ao poder se auto representar pelo próprio discurso, fragmentando mitos como o da democracia racial.

### Imagem 3: Momento em que Coirana evoca Lampião como Senhor



Fonte: Reprodução de filme O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969)

### Referências Bibliográficas

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70.

BEIVIDAS, Waldir. A semiologia de Saussure como epistemologia do conhecimento. *Revista de Estudos da Linguagem* 24.1 (2016): 35-64.

DA SILVA, Ana Luiza Valverde. "Análise semiótica e discursivo dos filmes: " Deus e o diabo na terra do Sol" e "O dragão da maldade contra Santo Guerreiro", de Glauber Rocha." *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review/Revista Internacional de Cultura Visual* 3.2 (2016): 141-151.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do Cinema Negro: a imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio. *Revista Extraprensa* 13.1 (2019): 6-25.

\_\_\_\_\_. A imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio na dimensão pedagógica do Cinema Negro. *Educação e Pesquisa*, v. 47, 2021.

FERREIRA, Ricardo Alexino. "Representações, representatividades e dismorfias: mediação das identidades." *Revista Extraprensa* 14.1 (2020): 341-352.

\_\_\_\_\_. A poética do racismo e seus aspectos distópicos e utópicos. *Jornal da USP*. Artigo. Disponível em <https://jornal.usp.br/artigos/a-poetica-do-racismo-e-seus-aspectos-distopicos-e-utopicos/>. Acesso: 15/10/2022.

GONZALEZ, Lélia. *Lélia Gonzalez: primavera para as rosas negras*. São Paulo: UCPA Editora, 2018.

hooks, bell. *A Gente é da Hora: homens negros e masculinidades*. Editora Elefante, 2022.

LIMA, Ari. Da vida rasgada. Imagens e representações sobre o negro em Madame Satã. *Tabuleiro de Letras* 2.1 (2009).

LIMA, Edvaldo Pereira. *Jornalismo para um novo tempo: o legado da teoria geral dos sistemas*. São Paulo: Editora Casa Flutuante.

LIMA, Morgana Gama de. O Metacinema como estratégia de reescritura pós-colonial: uma leitura de o enredo de Aristóteles. In: *CINEMAS AFRICANOS CONTEMPORÂNEOS: Abordagens Críticas*. Org: ESTEVES, Ana C. & OLIVEIRA, Jusciele. São Paulo, SESC, 2020.

M. O. M. B. A. Ç. A, Jota. "Não vão nos matar agora." (2020).

LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. Autêntica Editora, 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. Significações do corpo negro. *Universidade de São Paulo* (1998).

PEREIRA, Eliane Domaneschi. O quadrado semiótico greimasiano:: herança e transformação. *Estudos Semióticos* 13.1 (2017): 51-58.

PRUDENTE, Celso Luiz. A imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio na dimensão pedagógica do Cinema Negro. *Educação e Pesquisa*, v. 47, 2021.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Mauad Editora Ltda, 2006.

\_\_\_\_\_. Uma lógica perversa de lugar. *Revista ECO-Pós*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 9-16, 2018. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/22524](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/22524). Acesso em 15/10/2022.

\_\_\_\_\_. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*, Ed. Imago, 2002.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2021.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Tradução: José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999 (Coleção Os Pensadores: Wittgenstein).

\_\_\_\_\_. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução: Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

## FILMES

MADAME SATÃ. Direção Karin Aïnouz. Brasil-França, 2002, 105 min.

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Glauber Rocha. Brasil-Alemanha-EUA-França, 1969, 100 min.

O ENREDO DE ARISTÓTELES. Jean-Pierre Bekolo. Camarões-França-Reino Unido-Zimbabwe, 1996, 72 min.

# **IDENTIDADE, NEGRITUDE E PERTENCIMENTO ÉTNICO – RACIAL: A SEQUÊNCIA DIDÁTICA COMO INSTRUMENTO DE ENSINO DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA**

Luzileide de Jesus Santos e Santos

Doutoranda em Estudos de Linguagens, [luzileidejss@yahoo.com.br](mailto:luzileidejss@yahoo.com.br)

Oton Magno Santana dos Santos,

Doutor, [otonmagno@gmail.com](mailto:otonmagno@gmail.com)

**Resumo:** Este trabalho objetiva contribuir com a formação docente para a promoção de uma educação antirracista, utilizando a sequência didática como instrumento de formação do leitor literário, através de uma literatura que atenda às singularidades e identidades dos sujeitos de aprendizagem. Propomos reflexões acerca da representação do negro na sociedade e da relevância de ações metodológicas com os contos de Cristiane Sobral, os quais enfatizam a questão racial, mais especificamente a afirmação identitária que busca a valorização da cultura afro-brasileira. E, para embasar a discussão, esta proposta está sob os aportes teóricos de Colomer (2007), Cosson (2012), Abreu (2006), Cândido (2011), os quais definem literatura, letramento literário, sequência didática bem como enfatizam a importância da formação de leitores literários no contexto escolar. E para refletir questões de raça, representação, literatura afro-brasileira focaremos nas discussões realizadas por Duarte (2014), Hall (1996) e hooks (1996).

## **Reflexões iniciais**

O período colonial deixou marcas profundas na história do Brasil. Passados vários séculos da escravidão, o país, embora diverso étnico e culturalmente, ainda não aprendeu a conviver com as diferenças. Arrasta-se uma narrativa marcada por representações de desigualdade, subalternidade e silenciamento.

O racismo é um problema social que atinge todas as esferas da sociedade, inclusive a educação. O próprio currículo escolar está enrijecido dentro dos moldes hegemônicos eurocêntricos, o que fez perpetuar um ensino alicerçado numa história única que traz “noções cristalizadas de superioridade racial” (Cutti, 2010), não atendendo os sujeitos negros em suas singularidades e identidades, deixando-os à margem das práticas de ensino e da sociedade.

Torna-se cada vez mais evidente que a luta contra o racismo deve ser urgente, constante e coletiva, e para romper essa estrutura de manutenção de poder é importante superar dois grandes desafios: o primeiro é destituir o mito da democracia racial, reconhecendo que o Brasil é um país racista e o segundo é criar estratégias pedagógicas para

combatê-lo no ambiente escolar (Munanga, 2005). A esperança, reside, portanto, na escola sob a perspectiva de descolonizar o currículo para a promoção de uma educação antirracista.

Diante disso, este trabalho objetiva contribuir com a formação docente, para a promoção de uma educação antirracista, utilizando a sequência didática como instrumento para a formação do leitor literário, através de uma literatura que atenda às singularidades e identidades dos sujeitos de aprendizagem. E para isso, teceremos uma breve discussão sobre a representação identitária do negro na sociedade e trouxemos sugestões metodológicas para o trabalho com os contos de uma escritora negra, chamada Cristiane Sobral que traz em seus textos temáticas raciais como formação identitária, valorização da história e cultura afro-brasileira, além de focar em questões do feminismo negro.

Cristiane Sobral foi a primeira atriz negra a se formar em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília. Em meio às atuações, dedicou-se à carreira literária escrevendo sobre temas sociais. O ápice de sua vida de escritora se deu a partir das publicações de seus poemas nos Cadernos Negros. É importante ressaltar que a autora escreve vários gêneros como contos, poemas e crônicas.

Assim, diante de obras de uma escritora que tem no cerne de sua escrita as questões sociais e raciais, o trabalho, em sala de aula, com seus textos pode contribuir significativamente na formação de leitores literários proficientes, críticos e conscientes de seus papéis na sociedade, sobretudo no que diz respeito ao combate do racismo.

## **1. Refletindo sobre representação**

Durante muito tempo, a literatura africana e a afro-brasileira tiveram um espaço reduzido dentro das escolas brasileiras. Ainda há resistência por parte de alguns conservadores em aceitar essas produções como literatura, ignorando a relevância de leituras imprescindíveis para um país diverso, embora submerso em práticas discriminatórias. A escola ainda prioriza uma literatura urbana, branca, masculina e erudita, os escritos que fogem desses padrões, não têm a mesma visibilidade. Vivendo num país formado por uma diversidade racial, onde africanos e indígenas sempre tiveram uma contribuição muito relevante para a formação do povo brasileiro, nunca foi comum vermos literaturas que discutem as questões desses povos ou de autoria deles. Isso revela a influência que a experiência colonial tem sobre as relações de dominação e representação.

A esse respeito, Hall (1996, p. 23) reitera que “[...] as maneiras pelas quais os negros, as experiências negras, foram posicionados e sujeitados nos regimes dominantes de

representação surgiram como efeitos de um exercício crítico de poder cultural e normalização”. Referindo-se à realidade norte-americana, que não é muito diferente da nossa, hooks (2019) salienta em seu livro *Olhares negros: raça e representação* que ao abriremos uma revista ou um livro, ligarmos a TV, assistirmos a um filme ou olharmos fotografias em espaços públicos, é muito provável que vejamos imagens de pessoas negras que reforçam e reconstituem a supremacia branca. Justamente por isso que, segundo a autora, o campo da representação permanece um lugar de luta quando examinamos criticamente as representações contemporâneas da negritude e das pessoas negra.

Diante desse contexto, observamos que a representação é uma das práticas centrais que produz a cultura e é impossível pensar em representação dissociada de cultura e linguagem. A linguagem consiste em uma das formas em que pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura, significados são produzidos.

Segundo Hall (2016) cultura é um dos conceitos mais complexos das ciências humanas e sociais. Dentro da perspectiva tradicional a cultura engloba o que foi melhor pensado e dito numa sociedade, englobando apenas as grandes ideias representadas em obras clássicas da literatura, da pintura, da música e da filosofia. O conceito mais moderno, o uso do termo cultura se refere “[...] às formas amplamente distribuídas de músicas popular, publicações, arte, design e literatura, ou atividades de lazer e entretenimento que compõem o cotidiano da maioria das ‘pessoas comuns’” (Hall, 2016 p. 19), por conseguinte, “cultura popular” ou “cultura de massa”. Com o tempo, o conceito de cultura passou a se referir a tudo que seja característico sobre o modo de vida das pessoas, de um povo, de uma comunidade, de uma nação ou de um grupo social.

Diante dessa perspectiva, Hall (2016) reitera que representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar, portanto, envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos.

Por objetivar a potencialização de práticas que viabilizem o cumprimento da lei 10.639/2003 que torna obrigatório o ensino da história e cultura dos povos africanos e afro-brasileiros, faz-se necessário realizar uma abordagem sobre cultura, uma vez que esta abriga a representação.

Diante desse contexto é preciso pensar a respeito das identidades negras como construção cultural, realizadas a partir de processos de representação como algo que vai estar sempre se constituindo, em processo. E na escola é um lugar bastante oportuno para o fortalecimento dessas identidades. Dessa forma, Hall (1996) nos convoca a nos livrar dos

essencialismos culturais e voltar nossa atenção criativa para a diversidade e não para a homogeneidade da experiência negra.

Por mais que os estudos culturais reconheçam a importância de falar sobre representatividade, ainda hoje, se constitui um desafio muito grande para pessoas negras expandirem as discussões sobre raça e representação, principalmente no que se refere à desconstrução das imagens que foram construídas a partir da estereotipia perversa da branquitude. Sobre essa questão, hooks (2019) traz uma reflexão muito pertinente, quando diz que:

Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, a questão da raça e da representação não se restringe apenas a criticar o status quo. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação. E, se houve pouco progresso, é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver (hooks, 2019, p.24).

Notamos que hooks (2019) traz várias possibilidades de quebrar os paradigmas que ainda regulam a imagem do negro na sociedade, sob a certeza de que precisamos adentrar uma causa que transforme as imagens, afaste os pensamentos dualistas e mude perspectivas e modos de ver. Percebemos então que a autora propõe uma intervenção radical, visto que devemos pensar imagens de forma crítica.

Uma das maneiras de alcançar essa mudança de paradigma que tanto Hall e hooks conclamam, pode se dar através de um trabalho sistemático nas escolas. Não podemos perder de vista a necessidade de transversalizar a temática das relações etnicorraciais, não apenas sob o objetivo demarcar o cumprimento da lei 10.639 que está em vigor desde 2003, mas para provocar nos sujeitos de aprendizagem iniciativas de combate ao racismo e uma representação e valorização justas do negro, frente de todo trauma sofrido em decorrência de uma representação preconceituosa e hegemônica que vem se arrastando desde a época colonial.

## **2. A sequência didática e a formação do leitor literário**

Dentre tantas fragilidades inerentes ao ensino de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental, está o trabalho com o texto literário. Na maioria das vezes, ainda se predomina um trabalho intermediado pela escolha de textos presos ao cânone literário. Isso ocorre em decorrência de vários fatores que transitam entre a escassez de recursos e a falta de formação

de professores. Mas um ensino de leitura que não tem a literatura como foco está fadado à formação de leitores mecânicos que não refletem nem atuam na sociedade em que vivem.

O trabalho com o texto literário contribui na construção social do sujeito e da coletividade (Colomer, 2007), sendo inevitável à formação do ser humano e ao preparo para enfrentar os desafios de realidades diversas. A literatura humaniza as pessoas, além de promover o aprimoramento da intelectualidade, o desenvolvimento de um sentido ético e um olhar mais aguçado sobre os fatos da vida cotidiana (Abreu, 2006). A necessidade de formar o leitor literário é evidente para que as escolas consigam, de fato, cumprir seu papel.

Por mais que se saiba da importância do ensino da Literatura, as abordagens ainda se encontram dentro dos moldes que caracterizam os estilos de época e análise superficial das obras atendendo ao período que foram criadas, o pensar e refletir o texto, estabelecendo o processo de coparticipação ainda é realizado superficialmente. Além disso, Cosson (2012) acrescenta que no Ensino Fundamental predomina a interpretação de textos literários incompletos trazidos pelos livros didáticos e utilização de resumos para o “conhecimento” de obras.

Diante disso, faz-se importante pensar um ensino de literatura que atenda à diversidade de sujeitos que a escola básica atente, visto que o distanciamento dos educandos das práticas de leitura, sobretudo da literária, se dá em virtude do tipo de leitura que muitas vezes é solicitado ou até mesmo imposto nas aulas. Devemos pensar numa literatura que traga para o centro das aulas de língua portuguesa os grupos que sempre estiveram à margem da escola de toda a sociedade, vislumbrando a construção de um ambiente escolar que promova a equidade e a inclusão o que contribui com o sentimento de pertença dos sujeitos negros, das meninas, dos homossexuais, enfim, toda a diversidade que a escola acolhe. Neste sentido, Chartier e Hébrard (1995)

[...] é necessário que exista um consenso suficiente dos receptores; se esse consenso não existe, “motivar” os alunos torna-se um trabalho de muita paciência. [...] descobre-se que não é possível transmitir algo sem que se acredite em seu valor: os conhecimentos e os procedimentos escolares não são objetos (Chartier & Hébrard, 1995 p. 24).

A Literatura consiste numa manifestação universal de todos os homens em todos os tempos, que não há homem que possa viver sem ela independentemente do nível de instrução, seja o sujeito analfabeto ou erudito, visto que o universo de manifestações literárias é bastante vasto, que se traduzem desde os causos populares às obras dotadas de erudição (Candido, 2011, p. 38).

Além da diversidade de manifestações literárias, é importante reconhecermos também que estamos vivendo numa era em que os meios de comunicação e informação tomaram uma dimensão bastante ampla. A maioria dos nossos alunos possui celular e acesso à internet com frequência, porém determinados meios não são utilizados para o acesso à literatura, uma vez que, através de tais suportes, as práticas de leitura mudaram e o texto literário pode ser encontrado na versão informatizada. Diante de determinado cenário, as observações dos professores em relação à utilização da internet pelos alunos são negativas. No quesito leitura literária, há muito o que se propor e pensar. Assim, visando a formação contextualizada do leitor literário, os professores de língua podem fomentar metodologias que abarquem todo universo de acesso dos alunos para que os resultados sejam satisfatórios.

É inegável que diante de um cenário plural de textos literários que circulam na internet e em outros suportes, há muitos que são produzidos pela indústria cultural, que põem o leitor em contato com personagens idealizados em situações distantes da realidade, além de apresentar problemas que são resolvidos com passes de mágica, como enfatiza Abreu (2006). O contato com tais textos, segundo a autora, evita que o leitor se questione e questione o mundo em que vive. Diante de tal assertiva, como forma de contribuição na formação do leitor literário, Abreu (2006) afirma que

[...] a melhor forma de escapar às armadilhas da alienação e à padronização do mundo contemporâneo, a melhor maneira de manter a consciência das injustiças e da necessidade de combatê-las é a leitura constante de obras da Grande Literatura, pois elas forçam uma reflexão sobre a realidade e permite que o leitor enxergue melhor o mundo em que vive, incorporando a experiência vivida no contato com o texto às suas próprias experiências pessoais (Abreu, 2006, p.82).

O que a autora denomina de Grande Literatura está dissociada à cultura de massa e não menospreza as literaturas de origem afro-brasileira, nordestina, periférica, dentre outras, pois justifica que a crítica literária e os critérios de julgamento vão mudando no decorrer dos tempos: “[...] a definição de literatura não é algo objetivo e universal, mas sim algo cultural e histórico” (Abreu, 2006, p. 109). Dessa forma, não se deve julgar e hierarquizar o texto literário, o texto deve ser analisado dentro do sistema de valores em que foi criado.

Em se tratando da sequência didática aqui evidenciada, levando em consideração que os contos escolhidos tratam da afirmação e valorização da identidade negra, o lugar deste tipo de literatura, por muito tempo, hierarquicamente ficou em posição desprivilegiada, isto devido ao histórico de racismo e desvalorização da cultura negra.

Durante muito tempo, Duarte (2014) observa que foi evidente a omissão de autores negros nas obras de crítica e historiografia literárias, responsáveis pela institucionalização do

cânone, visto que o eurocentrismo sempre norteou os temas da literatura canônica, sobretudo a brasileira. A esse respeito, Alaôr Eduardo Scisínio, um poeta negro, militante, descreve sua percepção frente à realidade dual entre branqueamento e negritude dizendo que

o ensejo dessa tomada de posição em prol da negritude, que não cheguei a trair nesse meio século de vida, mas que também não assumi decididamente, ora empurrado pela educação ocidentalizada, ora amedrontado pela miséria que me parecia sempre mais próxima do negro, ora acovardado pelo racismo que não nos queria franquear as portas que se abrem para os esplendores da vida, ora oscilando entre duas origens remotas: a portuguesa e a negra, e sempre ameaçado pela estrutura socioeconômica elitizada que só oferecia trégua aos que se branqueavam, ocupando seus espaços. (Scisínio, 2014, p. 24)

O depoimento de Scisínio traduz o comportamento de muitos escritores negros por falta de oportunidade e reconhecimento, frente a uma cultura de branqueamento. Em contraposição, Cristiane Sobral, de forma encorajada e desafiadora, traz temáticas negras em contos contemporâneos, discutindo branqueamento, resistência, afirmação de identidade, dentre outros, contribuindo também para a constituição do letramento literário.

O letramento literário é uma prática social de responsabilidade da escola, que tem como consequência a formação de leitores competentes e proficientes do texto literário, portanto as duas práticas estão imbricadas. Para que esta complementação seja efetivada é necessário que o leitor esteja aberto “[...] à multiplicidade do mundo e à capacidade da palavra [...] para que a atividade da leitura seja significativa” (Cosson, 2012, p. 27).

Uma das grandes possibilidades para um trabalho efetivo com a Literatura em sala de aula se dá a partir da aplicação de sequências didáticas, que consiste na prática de organizar e articular as atividades em sequências planejadas, cujos elementos são “[...] um conjunto de atividades ordenadas, estruturadas e articuladas para realização de certos objetivos educacionais, que têm um princípio e um fim conhecidos tanto pelos professores como pelos alunos” (Zabala, 1998, p. 27).

Cosson (2018, p. 12) afirma que “[...] o processo de letramento que se faz, via textos literários, compreende não apenas uma dimensão diferenciada do uso da escrita, mas também, e sobretudo, o uso de uma forma de assegurar seu efetivo domínio”, porque práticas sociais como aprender a ler e ser leitor transformam as relações humanas. Desse modo, o autor propõe que as atividades das aulas de Literatura sejam planejadas no formato de sequência didática, quer como sequência básica ou expandida, ou uma outra forma de combinação delas derivada, que se ajuste aos interesses da comunidade de leitores, aos textos a serem trabalhados e ao ambiente educacional.

Cosson (2018) complementa que essas sequências não são modelos a serem seguidos *ipsis litteris*, e nem devem ser consideradas como delimitações rígidas de simplicidade (sequência básica), ou complexidade (sequência expandida); também, propõe três técnicas para abordagem do material literário em sala de aula, uma delas é a Oficina que instrumentaliza o educando a aprender fazer, alternando atividades de leitura e escrita.

Assim, o papel da escola não é simplesmente fazer com que os alunos leiam, mas vencer uma noção conteudista, buscando metodologias capazes de aproximar o ensino de literatura dos educandos, possibilitando que o contato com o texto literário permita a humanização.

### **3. Caminhos possíveis para a promoção de uma educação antirracista: algumas sugestões para o trabalho com os contos de Cristiane Sobral nas aulas de literatura**

A necessidade de combater o racismo já era anunciada desde a Constituição Federal, mas apenas depois de algumas décadas foi instituída a Lei 10.639/03 que obriga a inserção da temática “História e Cultura Afro-brasileira” nos currículos das Redes Básicas de Ensino, devendo abordar as contribuições no povo negro na formação da sociedade nacional, bem como nas áreas social, econômica e política (BRASIL, 2003).

A própria Lei já pressupunha o enfoque da temática no âmbito de todo o currículo já ensejando um trabalho transversal, ou seja, uma abordagem que perpassa qualquer área do conhecimento e componente curricular, porém apontando uma atenção mais específica em Educação Artística, Literatura e História.

Posterior à promulgação da Lei 10.639/03, o Plano Nacional de Educação - PNE, renunciou a publicação da Base Nacional Comum Curricular – BNCC – que foi homologada em dezembro de 2017 deixando todos os entes federados sob a responsabilidade de sua implementação. Com o objetivo de promover uma educação equânime, o documento elenca saberes que julga essenciais para a formação integral do sujeito para todas as etapas da Educação Básica.

No que se refere ao componente curricular de Língua Portuguesa, especificamente na abordagem do Campo de atuação Artístico Literário, onde está sistematizado o organizador curricular de literatura, não se prevê a iniciativa de um trabalho com a literatura africana e afro-brasileira. Determinada temática, além de constar no documento como tema contemporâneo que deve transversalizar o currículo, aparece apenas como objeto de

conhecimento de outros componentes curriculares a exemplo de Arte e História. Tais evidências fortalecem ainda mais a perpetuação de currículos moldados à bases coloniais.

Antonio Candido (2011) defende que todo ser humano, independente do seu nível de escolaridade, tem direito à literatura, considerando-a um bem indispensável a qualquer sujeito. Da mesma forma que Candido (2011) reivindica o direito à literatura, Oliveira e Silva (2021) sinalizam que devemos reivindicar o direito às literaturas africanas e afro-brasileiras, apesar de que

Certa mordaza em torno da questão racial brasileira vem sendo rasgada por sucessivas gerações, mas sua fibra é forte, tecida nas instâncias do poder, e a literatura é um de seus fios que mais oferece resistência, pois, quando vibra, ainda entoa loas às ilusões de hierarquias congênicas para continuar alimentando, com seu veneno, o imaginário coletivo de todos os que dela se alimentam direta ou indiretamente. A literatura, pois, precisa de forte antídoto contra o racismo nela entranhado. (Cuti, 2010, p. 13).

É evidente que há muito que caminhar no que se refere ao trabalho com as literaturas africana e afro-brasileira nas escolas, mas aos poucos, percebe-se que as discussões sobre o racismo estão se ampliando, na esperança de que os imaginários coletivos sejam cada vez mais alimentados por representações identitárias que valorizem o negro e, de fato, demonstrem suas contribuições em vários setores na construção da sociedade brasileira, como também na arte literária.

O texto literário de autoria negra, ou sobre questões relacionadas à afrodescendência, traz para a sala de aula discussões que, às vezes, não acontecem em outros espaços frequentados por esses alunos, ou quando se discute, é sob a ótica do opressor. Os autores negros têm a propriedade, ainda que por meio da ficção, de representar uma realidade que conhecem sem criar estereótipos nem arquétipos que são totalmente arbitrários à realidade (Silva, 2005). Como exemplo, podemos viver a arte literária africana e afro-brasileira através das vivências traduzidas por Conceição Evaristo, Geni Guimarães, Cristiane Sobral, Carolina Maria de Jesus, Maria Firmina dos Reis, Mirian Alves, dentre outras (os).

Considerando que os currículos são artefatos socioculturais (Macedo, 2009) e que a escola não pode ser um lugar de narrativas únicas, precisamos preconizar um trabalho com a literatura que aponte para a superação das desigualdades raciais, resgatando a ancestralidade, história e memória do povo negro, permitindo, assim novas formas de constituição do conhecimento, através de um currículo decolonial, antirracista.

Diante de todas as discussões aqui propostas, segue uma sequência didática com os contos de Cristiane Sobral que foi pensada para ser aplicada em cinco encontros com duas horas-aula (equivalentes a 1h 40min) cada um. Na proposta, o público alvo são alunos do 9º

ano do Ensino Fundamental, mas pode ser aplicada em outras séries do EF, inclusive no Ensino Médio. Vale ressaltar que consistem apenas em sugestões que podem ser adequadas às realidades de aprendizagem diversas.

### **Encontro 1:**

**Título:** Resistir é preciso.

**Público Alvo:** alunos do 9º ano do Ensino Fundamental.

**Assunto:** A representação do negro nos contos de Cristiane Sobral.

**Carga horária:** 2 horas-aula

**Materiais/recursos:** Cópias do conto **Pixaim**, computador, data show, imagens, papel e caneta.

#### **Objetivos de ensino:**

- ✓ Perceber que a configuração do conto contemporâneo não está limitado à versão europeizada;
- ✓ Discutir a questão do cabelo do negro enquanto afirmação da identidade étnico - racial.

#### **Procedimentos metodológicos:**

- ✓ Inicialmente será feita uma ativação de conhecimento prévio a respeito do gênero conto. Após dos alunos sinalizarem o que pensam sobre determinado gênero, a professora iniciará a discussão sobre a configuração do conto contemporâneo. Esta discussão pode ser realizada mediante tais questionamentos:
  - Você sabe o que é conto e suas respectivas características?
  - Quais foram os temas que os contos que você leu ou ouviu trouxeram?
  - Você conhece algum conto contemporâneo? Sobre o que eles abordavam?
  - A palavra Pixaim lhe remete a alguma lembrança? Para você, o que essa palavra significa?
- ✓ Após a discussão, o conto Pixaim de Cristiane Sobral será distribuído e lido pela professora. Em seguida, a professora solicitará aos alunos que comentem o conto lido e escrevam uma palavra que represente o que eles sentiram durante a leitura, socializando em seguida com os colegas e afixando em cartaz que terá como título: “Lendo Pixaim me senti...”

- ✓ Ao finalizar a aula, solicitar que os alunos pesquisem frases preconceituosas que se convencionaram normais e tragam para próxima aula.

**Avaliação:** Participação nas discussões, potencial argumentativo, oralidade.

## **Encontro 2:**

**Título:** Duro é o seu preconceito.

**Público Alvo:** alunos do 9º ano do Ensino Fundamental.

**Assunto:** A legitimação do preconceito por meio das frases feitas.

**Carga horária:** 2 horas-aula.

**Materiais/recursos:** cópia do conto **Garoto de plástico**, som, computador, data show, imagens, papel e caneta.

### **Objetivos de ensino:**

- ✓ Entender a legitimação do preconceito por conta de frases consideradas normais proferidas cotidianamente;
- ✓ Refletir o impacto que tais frases causam na afirmação de identidade das pessoas.
- ✓ Perceber, através do conto **Garoto de plástico**, que a questão de afirmação identitária independe de classe social.

### **Procedimentos metodológicos:**

- ✓ A aula será iniciada com a música “Meu cabelo duro é assim” e discussão sobre a mesma. Os questionamentos podem ser direcionados da seguinte forma:
  - O que você sentiu ao ouvir a música?
  - Quais as passagens da música apresentam preconceito em relação ao cabelo do negro?
  - A música tem relação com o conto lido e discutido na aula anterior? Como se relacionam?
- ✓ Em seguida, solicitar que os alunos apresentem as frases preconceituosas sobre o negro e façam uma retextualização, convertendo-as em frases de afirmação e até mesmo sensibilização contra o preconceito. A partir dessa atividade, a professora

solicitará que os alunos, reúnam-se em equipes e gravem vídeos curtos com as frases retextualizadas para apresentação na próxima aula. Tais vídeos podem ser compartilhados em redes sociais como forma de combate ao preconceito.

- ✓ Após a solicitação da atividade para a aula seguinte, será lido o conto **Garoto de plástico** para discussão e realização de atividade em classe. Depois da leitura, a discussão pode ser orientada a partir das seguintes perguntas:
  - Como você se sentiu com a leitura do conto **Garoto de plástico**?
  - Você gostou do estilo de vida que o garoto levava? Por quê? Você conhece pessoas assim?
  - O que a metáfora **Garoto de plástico** significa?
  - O estilo de vida do garoto revelava sua identidade?
  - O conto demarca a afirmação de identidade do garoto?
  
- ✓ Após a discussão, será solicitado que os alunos escrevam num papel dado pela professora em que eles se identificam com o **Garoto de plástico**. Em seguida será socializado com os colegas.

**Avaliação:** Participação nas discussões, oralidade.

### **Encontro 3:**

**Título:** Eu e minha identidade.

**Público Alvo:** alunos do 9º ano do Ensino Fundamental.

**Assunto:** O ser negro na sociedade contemporânea.

**Carga horária:** 2 horas-aula.

**Materiais/recursos:** cópia do conto **Tapete voador**, computador, data show, imagens, papel e caneta.

#### **Objetivos de ensino:**

- ✓ Discutir a falta de oportunidades do negro em nossa sociedade desigual;

- ✓ Perceber a importância das políticas afirmativas e dos projetos sociais para a inserção dos sujeitos na sociedade;
- ✓ Refletir, através do exemplo presente no conto, sobre o processo de branqueamento que querem submeter o negro em ambientes de trabalho.

**Procedimentos metodológicos:**

- ✓ A aula será iniciada com a apresentação dos vídeos gravados pelos alunos. Determinado vídeo foi solicitado na aula anterior.
- ✓ Após a apresentação dos vídeos, a professora exibirá slides sobre vida e obra de Cristiane Sobral para que os alunos conheçam a autora dos contos trabalhados nesta sequência didática.
- ✓ Em seguida, a professora apresentará o título do conto que será lido na presente aula. O conto tem por nome Tapete voador, o qual apresenta metáfora e é suscetível a reflexões. Diante disso, a professora solicitará que os alunos façam inferências a partir do título apresentado.
- ✓ Depois do momento citado anteriormente, o conto será lido pela professora que em seguida provocará reflexões acerca das temáticas apresentadas no texto com os seguintes questionamentos:
  - Das pessoas ricas que você conhece a maioria são brancas ou negras?
  - Você conhece muitas pessoas negras ascendidas socialmente?
  - O conto tem relação com o que acontece na realidade?
  - No lugar de Bárbara, qual sua reação ao saber que você teria que mexer em sua aparência para assumir o cargo conquistado?
  - O que você achou da atitude do presidente ao conversar com Bárbara?
- ✓ Após as discussões será solicitado aos alunos que pesquisem mais contos de Cristiane Sobral. A atividade será feita em equipe e apresentada na próxima aula.

**Avaliação:** Participação nas discussões e potencial de argumentação.

## **Encontro 4:**

**Título:** Quebrando estereótipos

**Público Alvo:** alunos do 9º ano do Ensino Fundamental

**Assunto:** O ser negro na sociedade contemporânea.

**Carga horária:** 2 horas-aula

**Materiais/recursos:** cópia do conto **Maria Clara**, computador, data show, imagens, papel e caneta.

### **Objetivos de ensino:**

- ✓ Mostrar que através das adversidades e dificuldades o negro pode ocupar lugares de destaque na sociedade;
- ✓ Discutir a realidade de muitas crianças nas periferias que são criadas sem seus pais e são condicionadas ainda mais à margem;

### **Procedimentos metodológicos:**

- ✓ O primeiro procedimento desta aula será a exibição do vídeo “Um filme para mudar sua rotina nos estudos”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IMGb4Q00ncc> que constitui cenas do filme “Mãos talentosas” o qual conta a história de um menino pobre e negro que se tornou um grande médico-cirurgião. Após a exibição, será realizada uma discussão sobre o assunto.
- ✓ Neste momento da aula os alunos, em equipe, apresentarão os trabalhos sobre personalidades negras. Após cada apresentação, serão feitas considerações que suscitem reflexões.
- ✓ Em seguida, será lido e discutido o conto “Maria Clara”. Nesta discussão podem ser abordados os seguintes temas:
  - crianças negras órfãs;
  - adoção de crianças negras;

**Avaliação:** Participação nas discussões, oralidade, potencial argumentativo.

## **Encontro 5:**

**Título:** O que vivi e aprendi

**Público Alvo:** alunos do 9º ano do Ensino Fundamental

**Assunto:** vivências negras

**Carga horária:** 2 horas-aula

**Materiais/recursos:** computador, data show, imagens, papel e caneta.

**Objetivos de ensino:**

- ✓ Perceber a importância da afirmação da identidade negra na sociedade.

**Procedimentos metodológicos:**

- ✓ Ao iniciar a aula será exibida a música “Recôncavo” de Edson Gomes e em seguida suscitar discussões com os temas que nela aparecem. Os temas são:
  - Nelson Mandela (saber quem foi); Apartheid; Nazismo;
- ✓ Após a discussão, será solicitado que em equipes os alunos produzam uma paródia abordando a questão do negro na sociedade contemporânea, usando como suporte as abordagens que os contos de Cristiane Sobral trouxeram.
- ✓ Depois das paródias elaboradas, diante delimitação de tempo dada pela professora, as equipes apresentarão as paródias.
- ✓ Para finalizar a aula, será exibido o vídeo “Experiência sobre racismo” e em seguida discutido.

**Avaliação:** Participação nas discussões, oralidade, potencial argumentativo.

**Considerações finais**

Apesar da necessidade do cumprimento da lei 10.639/03 e de atendermos a diversidade que emana das salas de aula, ainda se perpetuam práticas que potencializam o

racismo no ambiente escolar. Apesar disso, a escola constitui um potente espaço para a superação das desigualdades, mas para isso, devemos nos empenhar na execução de ações capazes superar o modelo educativo eurocêntrico que se perpetua até os dias atuais.

O desejo de promover uma educação antirracista não pode ficar no campo da abstração, é preciso transgredir currículos e se aperfeiçoar para mudarmos o status de ambiente excludente da escola pública para um espaço preparado para acolher as diferenças e não tê-las como fatores da desigualdade. Para contribuir com a construção dessa escola que tanto queremos, podemos apostar, sem dúvidas, nos encadeamentos das ações provenientes de sequências didáticas que discutem a temática, como a SD sobre os contos de Cristiane Sobral apresentada neste trabalho.

Esperamos que a aplicação da sequência didática descrita neste trabalho promova nos sujeitos de aprendizagem, a construção de uma identidade racial positiva, além do reconhecimento de representações sem estereótipos e inferiorização, para o alcance do objetivo maior que é a superação do racismo.

Precisamos, portanto, repensar o ensino de literatura, inserindo em nossas práticas, textos que trazem a história e cultura afro-brasileira, trabalhando sempre numa perspectiva decolonial, levando em consideração que além de formarmos leitores literários, estamos formando seres humanos para conviver em sociedade.

### **Referências Bibliográficas:**

ABREU, Márcia. *Cultura letrada. Literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: Acesso em: 10 jun. 2022.

BRASIL. *Lei nº10.639, de 9 de janeiro de 2003*. Brasília, 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. Diário Oficial da União de 10 jan. 2003. Brasília, DF, 10 jan. 2003. Disponível em: Acesso em: 10 jun. 2022.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília, 2018.

CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CANDIDO, Antônio. O direito à Literatura. In: CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ouro sobre azul/ Duas Cidades, 2004. p. 171-193.

CHARTIER, Anne e HEBRÁRD, Jean. *Discursos sobre a leitura*. São Paulo: Ática. 1995.

COLOMER, Teresa. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. São Paulo: Global, 2007.

COSSON, Rildo. *Letramento Literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.

*Cristiane sobral* disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/literafro/29-critica-de-autores-feminios/204-cristiane-sobral-uma-escrita-comprometida-com-o-ser-humano-critca> Acesso em 28 jun. 2022.

*Cristiane sobral* disponível em: <http://www.quilombhoje.com.br/site/cadernos-negros/> Acesso em 28 jun. 2022.

*Cristiane sobral* disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/literafro/autoras/203-cristiane-sobral> Acesso em 28 jun. 2022.

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

DUARTE, Eduardo Assis. *Literatura e afrodescendência no Brasil*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

*Experiência sobre racismo* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xdPioHyt8lw> Acesso em 14 jul. 2022.

HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.24, p.68-75, 1996.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

MACEDO, Roberto Sidnei. *Currículo Campo, Conceito e Pesquisa*. Petrópolis: Vozes, 7. Ed. 2009.

MUNANGA, Kabengele. *Superando o Racismo na escola*. 2. ed. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

OLIVEIRA, Maria Anória; SILVA, Márcia. Das “mina” às meninas da Linju: tecendo anseios, trilhas e (contra) pontos. *Revista FAEBA Educação e Contemporaneidade*, Salvador, V. 30, n. 62, p. 16-29, abril/ junho, 2021.

SILVA, Ana Célia. A desconstrução da discriminação no livro didático. In: MUNANGA, Kabengele. (Org.). *Superando o Racismo na escola*. 2. ed. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

SOBRAL, Cristiane. *Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção*. Dulcina Editora. 2011. Brasília. 1ª Edição.

Um filme para mudar sua rotina nos estudos disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IMGb4Q00ncc> em 24/10/2018 às 20: 12. Acesso em 20 jul. 2022.

ZABALA, Antoni. *A prática educativa: como ensinar*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda., 1998.

# “MOLEQUE” EM DICIONÁRIOS DE LÍNGUA PORTUGUESA: HISTORICIDADE E DISCURSO

Pedro Arão das Mercês Carvalho

Licenciando em Letras - Português e Inglês pela UESC,

<http://lattes.cnpq.br/4596409325698976>, [pedrarao@gmail.com](mailto:pedrarao@gmail.com)

Rogério Modesto

Doutor pela Unicamp, <http://lattes.cnpq.br/4517176127497696>, [roger.luid@gmail.com](mailto:roger.luid@gmail.com)

**Resumo:** Análise discursiva do funcionamento dos discursos racializados a partir de entradas do verbete "moleque" em dicionários de língua portuguesa produzidos entre o séc. XVIII e o séc. XXI. O embasamento teórico é composto pelos pressupostos da Análise do Discurso de perspectiva materialista e da História das Ideias Linguísticas. Pretendeu-se analisar os deslizamentos de sentido do verbete ao longo do tempo, partindo de "negro pequeno" até as definições atuais, em que o sentido explicitamente racial desaparece quase por completo, mas a racialização ainda permanece. O trabalho foi feito a partir da consideração de dicionários como instrumentos linguísticos hegemônicos da colonização e do racismo como componente estrutural da sociedade brasileira na história. Concluiu-se que a memória discursiva dos verbetes da palavra permite a associação, ainda hoje, de discursos racializados e efeitos de sentido pejorativos a quem utiliza e a quem é chamado de “moleque”.

## 1. Introdução

*Pretinho, negro pequeno.* Essa é a única entrada do verbete “moleque” presente no que é considerado o primeiro dicionário exclusivamente escrito em língua portuguesa (Nunes, 2010, p. 10):<sup>1</sup> o *Diccionario da Lingua Portuguesa*, de D. Raphael Bluteau e Antônio Morais Silva, datado de 1789. Uma definição delimitada, simples, curta e aparentemente direta que se manteve praticamente intacta durante quase duzentos anos, até meados do século XX, quando começaram a aparecer outras definições do verbete que não eram mais objetivamente racializadas, ou seja, cuja presença de significantes de designação e referência racial já não era mais regular, em dicionários de português.

Atualmente, um “moleque” não é exatamente qualquer indivíduo jovem do sexo masculino em qualquer contexto de uso; não é simplesmente um “menino”. Também já não é mais especificamente e unicamente um “preto pequeno”, um “escravo” ou um “pretinho”,

<sup>1</sup> Houve outros dicionários em língua portuguesa antes, mas eram bilíngues, frequentemente em português latim.

mas continua a ser utilizado, na maioria das vezes, com apelo pejorativo, frequentemente com cor de pele e classe social bem definidas. Ao pensar sobre isso, a motivação e a importância deste trabalho são postas a partir da reflexão de que dicionários são instrumentos linguísticos que normatizam línguas e influenciam e são influenciados diretamente por eventos sócio-históricos para, então, definirem o que é, ou que não é, uma palavra em determinada língua. Refletir e discutir sobre como uma palavra desse tipo (com cunho muitas vezes pejorativo e relegada a uma especificidade de indivíduos) é definida em verbetes de dicionários de língua portuguesa também é pensar sobre como a sociedade brasileira acontece na história. Assim, é bastante relevante considerar as características aparentemente neutralizadoras e homogeneizadoras que dicionários entregam a respeito das línguas e, diante disso, tensionar as discursividades que os permeiam.

Embora a definição das entradas do termo não se altere por completo durante o período estudado, as modificações apresentadas nesses dicionários se relacionam fortemente com os diferentes períodos históricos do Brasil - e de Portugal, por tabela -, com o *sujeito lexicógrafo* (Nunes, 2010) e com os discursos racializados (Modesto, 2021). Esse processo de adição de entradas no verbete e, posteriormente, de deslizamento dos efeitos de sentido é examinado, neste artigo, por meio dos pressupostos teóricos da Análise do Discurso (AD), sob a perspectiva materialista, e da História das Ideias Linguísticas (HIL).

Dessa forma, o texto objetiva analisar os efeitos de sentido racializados, presentes literalmente ou não,<sup>2</sup> nos enunciados do verbete “moleque” a partir de um arquivo previamente elaborado de dicionários de língua portuguesa produzidos entre o séc. XVIII e o séc. XXI, para, então, buscar compreender o funcionamento discursivo desse significante ao longo do tempo. Assim, para a produção da análise, consideramos o dicionário como objeto discursivo, “[...] visto como um discurso sobre a língua, mais especificamente sobre as palavras ou sobre um setor da realidade, para um público leitor, em certas condições sociais e históricas.” (Nunes, 2010, p. 7), e como um instrumento hegemônico de gramatização (Guimarães, 1996).

O artigo é dividido em três momentos. Na próxima seção, é apresentada a fundamentação teórica, que conceitua termos relevantes para a compreensão do estudo, além de apresentar como enunciados de dicionários materializam o discurso sobre a língua e como

<sup>2</sup> Com base no conceito de “discursos racializados”, proposto por Modesto (2021), a racialidade não se limita a um tema, podendo, desse modo, comparecer produzindo sentidos mesmo quanto certos significantes que acionam explicitamente a temática racial não comparecem em uma dada formulação. Levando isso em consideração, para nós, ainda que não apareçam todos de forma óbvia ou objetiva, em praticamente todos os verbetes há tendência racializada, seja pela presença ou pela ausência presente da memória discursiva.

a discussão racial se faz onipresente. Na seção seguinte é discutido o processo de seleção dos dicionários e das questões relativas à análise linguística e discursiva. Enfim, é feita a análise dos verbetes “moleque”, ao considerar definições-chave - escolhidas por uma regularidade relativa à sua relevância temporal e discursiva - do arquivo de dicionários e as construções de poder relativas ao discurso materializado pela língua.

## **2. Dos moleques aos dicionários: fundamentando as bases da discussão**

Tomando como condição de produção a sociedade baiana do século XIX, na obra *Mendigos, moleques e vadios na Bahia do século XIX* (1995), Fraga Filho discorre sobre como era o contexto de vida, ou sobrevida, daquelas pessoas nas situações mais precarizadas da sociedade soteropolitana. Salvador era descrita como localidade hostil de se visitar ou viver, dado que a maior parte de sua população era preta (Reis, 1986)<sup>3</sup> e havia um *medo branco* (Azevedo, 1987)<sup>4</sup> que percorria a sociedade de então. Essa visão sobre a cidade e a consequente produção desse medo aconteciam, pois esses indivíduos pretos não eram mais escravos, mas não tinham sequer direitos oficiais garantidos por constituição. Por conseguinte, formavam um excesso populacional que, sem direitos, não tinha outra saída senão a justificada rebeldia e a insubmissão, gerando, por sua vez, um contingente indesejado à visão da elite oitocentista da Bahia. Muito ao contrário de garantir qualquer direito, políticas oficiais e não-oficiais de repressão e negação dessa parte da população eram constantemente praticadas na tentativa de contornar o problema criado pela lógica escravocrata de produção.

Outro motivo é que, no decorrer do séc. XIX, a Bahia passou por crises, dentre outros motivos, porque o Império foi lentamente deixando de importar mão de obra africana e alforriando continuamente mais indivíduos, o que abalou a estrutura agroexportadora baiana baseada na escravidão. Essas pessoas livres, contudo, não se tornavam imediatamente cidadãs baianas, brasileiras ou mesmo pessoas.

Nesse recorte feito por Fraga Filho, os *moleques* são caracterizados como meninos de rua, vadios, que preocupavam a província de forma diferenciada. Dentro dessa conjuntura de indivíduos incômodos ao governo, esses meninos eram constantemente abandonados ou

<sup>3</sup>Estima-se em por volta de 71% da população.

<sup>4</sup>As revoltas cada vez mais constantes na Bahia, no resto do Brasil e o “haitianismo”, a partir da Revolução Haitiana, foram alguns dos principais motivadores desse medo, por ser temida uma nova insurreição ou revolução. (Barbosa Filho, 2022, p. 4).

maltratados pelos responsáveis, praticamente obrigados a viver em situações extremamente precárias nas ruas. Assim, métodos punitivos/reformatórios mais peculiares eram aplicados a eles. No trecho a seguir, é possível identificar rapidamente como eram vistos os *moleques* e como eram tratados e punidos:

Em 1863, o inspetor do Arsenal da Marinha, Lourenço da Silva Araújo, recusou a admitir ‘moleques’ (rapazes pretos) presos nas ruas pela polícia. Assim, a política da instituição estava tornando-se cada vez mais restritiva quanto ao ingresso de meninos negros que, segundo vimos, compunham a esmagadora maioria dos que vagam pelas ruas da cidade. (Fraga Filho, 1996, p. 130)

Ao comparar esses modos de tratamento de oficiais do governo com as abordagens que continuam a acontecer na Bahia, assim como no resto do Brasil, é possível analisar algumas semelhanças consideráveis. Embora no séc. XIX a repressão e a violência por parte do governo fossem realizadas através de leis oficiais que eram efetivamente postas em prática, como no Art. 3º do Decreto de 14 de dezembro de 1830,<sup>5</sup> as atuais abordagens policiais brasileiras em determinados contextos, por exemplo, põem em xeque a real mudança do modo de funcionamento dessas instituições para com o todo da população que devem proteger.

Essas abordagens ocorrem em contextos não muito diferentes daqueles de dois séculos atrás – com pessoas, em lugares e em condições bastante similares -, em que a violência era exercida “[...] no corpo e que se dava pelo encarceramento, pela interdição a certos espaços, pelas agressões, pelo matar e pelo deixar morrer.” (Barbosa Filho, 2022, p. 4). Uma análise realizada por Modesto (2021), por exemplo, expande as noções discursivas dessas situações. Nesse sentido, esquematiza como o aspecto racializado atravessa os discursos desses eventos policiais e como se materializam, tendo como ponto de partida uma análise de padrões de construções linguísticas em notícias sobre mortes *acidentais* executadas por oficiais de polícia no Brasil.

Os *discursos racializados* acontecem precisamente no batimento dessas questões. O racismo pode não estar mais exposto na Constituição, mas continua a existir pensando “[...] a compreensão de que a tensão racial é um problema constitutivo à formação social brasileira,

<sup>5</sup> “Art. 3º Nenhum preto, ou preta, forros africanos, poderá sahir da cidade, villas, povoações, ou fazenda, e prédio, em que fôr domiciliario, á titulo de negocio, ou por outro qualquer motivo, sem passaporte, que deverá obter do Juiz criminal, ou de Paz lugar, a arbitrio das partes, os quaes sómente lh’o concederão, precedendo exame da regularidade da sua conducta por meio de tres testemunhas, que a abonem (caso não seja conhecida e abonada pelo mesmo Juiz) e em taes passaportes não sómente se indicará o nome do indivíduo, que o requereu, seus mais discintinos signaes, e o lugar para onde se encaminha (como é de costume) mas tambem se designara o tempo, por que devam durar os ditos passaportes, po quanto ha toda a preseumpção, e suspeita de que taes pretos são os incitadores, e provocadores de tumultos, e comoções, á que tem se abalançado os que existem na escravidão.” (APEBa, 1988, p. 48)

tendo em vista o modo de produção que a domina.” (Modesto, 2021, p. 2). Portanto, esses discursos racializados implicam os atravessamentos raciais dos discursos vigentes por meio de metáforas, negações, paráfrases etc. pensando as tensões raciais como componentes estruturais, como regras de funcionamento social do Brasil desde que existe, e não como exceções. Não é somente acerca de “falar de raça” ao pé da letra.

O *discurso* aqui conceitualmente pensado, como já foi dito, é o sustentado pela Análise do Discurso, com perspectiva materialista. Sendo assim, ao levar em consideração a língua como a base material do discurso, ou seja, o meio pelo qual as discursividades são materializadas, “[...] não partimos da exterioridade para o texto, ao contrário, procuramos conhecer esta exterioridade pela maneira como os sentidos se trabalham no texto, em sua discursividade.” (Orlandi, 1996, p. 29). Não existe uma interpretação, um efeito de sentido *correto*, nem uma língua fechada unicamente em sua estrutura e funcionamento, sem considerar os modos de produção do discurso e o processo histórico da formação de sentidos. Ainda, enunciados não funcionam sem os sujeitos, não existem soltos numa realidade paralela e neutra. Assim, ao resgatar o pensamento de Pêcheux (2011) sobre a leitura de arquivos em AD que foi indispensável na elaboração do arquivo de dicionários, Barbosa Filho explica a visão da historicidade nesse campo:

Não dizemos com isso que [o arquivo] pertence a uma sequência cronológica, linear. Dizemos que ele é histórico por ser constituído materialmente por outros dizeres e enunciados, com os quais ele tece relações materiais de antagonismo, repetição sinônima, implicação etc. É o fato de não ser originário, primeiro, que faz dele histórico. (Barbosa Filho, 2022, p. 19).

A língua é a condição de existência do discurso, em concordância com seu modo de funcionamento interno, que não é aleatório. Através dessas sistematicidades da língua (constantemente pelas estruturas sintáticas), os discursos podem ser atravessados e tensionados. Ela não é um sistema neutro e enclausurado, mas também não é necessariamente acidental. De modo semelhante, o *histórico* não é só um sistema temporal cronológico e estanque, mas a relação de comparação e apropriação de pressupostos já existentes no indivíduo, na sociedade e na ideologia. Portanto, é preciso admitir os sujeitos envolvidos nas formações discursivas, a ideologia que os mobiliza, assim como os contextos de produção. Esses fatores são determinantes para a produção discursiva dos sentidos.

Com isso, é necessário ponderar acerca da produção de sentidos que os dicionários fazem na língua. O dicionário é um instrumento que standardiza, padroniza uma língua à medida que seleciona um recorte de palavras (de um todo imensurável) e as define de

determinadas formas, numa tentativa de explicar o léxico de modo neutro e homogêneo. Por isso, um *instrumento linguístico* é caracterizado pelo caráter “gramatizador” que possui, por registrar regras e padrões linguísticos e utilizá-los, tal como disseminá-los, de acordo com as necessidades e objetivos das entidades que os fabricam. Existem várias motivações possíveis para os instrumentos, como aprendizagem de idiomas estrangeiros estranhos, “exóticos” para um determinado povo, a utilização em instituições burocráticas, governamentais etc. (Auroux, 1992). No contexto acadêmico do Brasil, por exemplo, o reconhecimento desses instrumentos vai além de somente “gramática e dicionário”, como costuma ser reproduzido. Zoppi-Fontana (2009, p. 16), nesse caso, exemplifica também com “vocabulários, dicionários, gramáticas, manuais de ensino, exames de língua”.

Todavia, os europeus - inicialmente com a cultura linguística milenar do latim - foram os que executaram esse procedimento colonial de modo mais *contundente* e em larga escala no mundo. A gramatização de uma língua é definida por Auroux (1992, p. 69), no livro *A Revolução tecnológica da gramatização*, “quando podemos falá-la (ou lê-la), em outras palavras, aprendê-la (em um sentido suficientemente restrito) com ajuda apenas dos instrumentos linguísticos disponíveis” e esteve regularmente condicionada a procedimentos de dominação e colonização.

No Brasil, esse processo se deu com a colonização portuguesa, tanto das tentativas de documentar e “gramaticalizar” as línguas indígenas orais, quanto pelas políticas linguísticas de ofuscamento das variedades brasileiras da língua portuguesa. Nas análises propostas pela HIL, os períodos da gramatização são geralmente separados em quatro, e explicados por Guimarães (1996) em consonância com a evolução contínua de produções e reconhecimentos linguísticos brasileiros em comparação aos portugueses.

O primeiro período é caracterizado pela ausência de estudos da língua portuguesa no Brasil, que se estende desde o início da colonização portuguesa até meados do séc. XIX. Esse período também se destaca pelo aparecimento de condições culturais materiais para alavancar os estudos linguísticos, desde a Independência.

O segundo, desde a segunda metade do século XIX até 1939, é aquele em que se iniciam as produções linguísticas brasileiras, com dicionários, gramáticas e a fundação da Academia Brasileira de Letras e de faculdades de Letras no país.

O terceiro período, começando a partir da criação das faculdades Letras, perpassa o primeiro acordo ortográfico do Português do Brasil, a elaboração da NGB (Nomenclatura Gramatical Brasileira) e a intensificação dos estudos linguísticos com influência de Saussure e Sapir.

A partir dos anos 1960, o quarto período se destaca pela obrigatoriedade da disciplina de Linguística no currículo mínimo de Letras e a criação de cursos de pós-graduação na área. Ademais, se distingue pelo o desenvolvimento de trabalhos em diversos ramos relacionados à linguística (como Gramática - de perspectiva funcionalista, gerativista ou estruturalista), Semântica, Sociolinguística, Linguística Histórica, Análise do Discurso, entre outras), além do desenvolvimento do *Novo Dicionário Aurélio* (de 1975) que se torna o dicionário padrão do Português do Brasil.

Esses períodos no Brasil parecem, inclusive, ter bastante influência<sup>6</sup> com relação à divisão dos deslizamentos de sentidos feitos a partir dos verbetes de “moleque” durante a realização de nossa pesquisa, que passaram a ser mais expressivos do final dos oitocentos até meados do século XX. Consequentemente, “A gramatização brasileira do Português se dá, por um lado, como o movimento oposto ao da gramatização na Europa [...] surge como um procedimento de independência de Portugal.” (Guimarães, 1996)

Nesse prisma, dicionários são elaborados por sujeitos específicos em tempo e espaço definidos e (re)produzem sentidos para outros indivíduos, o público leitor. As interpretações do lexicógrafo para com a língua e seus sentidos possíveis não serão as mesmas dos sujeitos que leem e reinterpretem, tensionam, refletem esses dizeres. Assim, Nunes (2010) nos explica:

Ler o dicionário é saber que há certos sentidos que aparecem e se sedimentam, se estabilizam, mas ao mesmo tempo é saber que eles sempre estão sujeitos a serem outros, sempre estão sujeitos aos equívocos, aos deslizamentos de sentido, às contradições entre diferentes posições de leitura. (Nunes, 2010, p. 12).

Aceitar, pois, dicionários de acordo com essas perspectivas discursivas é pensar o *sujeito lexicógrafo*.

### **3 Recortando nosso material de análise**

Embora alguns dicionários tenham servido previamente como ponto de partida para o desenvolvimento do corpus, do arquivo dos verbetes de dicionários, o processo de montagem foi gradual e ditado a partir da própria investigação de documentos, visando que “toda montagem é sempre singular e só se dá, inclusive, num processo de construção próprio a cada pesquisa, em função das questões e da especificidade do material a ser analisado” (Barbosa Filho, 2022, p. 20).

<sup>6</sup> Não consideramos como uma influência consciente e nem diretamente espelhada, contudo.

Os dicionários selecionados foram resultado de pesquisas em diferentes formatos de acervo e disponibilidade. A pesquisa para a produção do arquivo se deu tanto em acervos digitais, como o Corpus Lexicográfico do Português, dicionários digitais e bibliotecas digitais de universidades e outras instituições públicas, tanto como em acervos pessoais, bibliotecas públicas municipais, o Arquivo Nacional e a Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Quanto aos formatos dos documentos, por sua vez, também possuíram variações consideráveis de visualização e disponibilidade. Em relação aos digitais, a grande maioria foi encontrado em formato de .pdf, mas também com alguns em .epub, além dos dicionários digitais, disponíveis em aplicativos, sites e *e-books*.

Feito o levantamento dos dicionários, selecionamos um total de 34 dicionários, com amplitude temporal de mais de trezentos anos, que vai de 1712<sup>7</sup> a 2014. Ao dividir por séculos, foram 3 dicionários do séc. XVIII, 6 do séc. XIX, 16 do séc. XX e 9 do séc. XXI. Com destaque para o enfoque específico dos dicionários, consideramos 3 dicionários bilíngues e 4 dicionários etimológicos. Quanto à nacionalidade, 8 são de Portugal<sup>8</sup> e todo o restante é brasileiro. Além disso, 6 dicionários não continham qualquer entrada para ‘moleque’.

Ademais, é preciso levar em consideração que há entradas e verbetes com o vocábulo ‘moleque’ inserido no significante ou com entradas muito distantes da designação primeira e com poucas informações históricas disponíveis, mas que, apesar de terem sido considerados no momento da análise discursiva, não foram aprofundados, pois a procura e pesquisa da palavra em questão se enfoca na descrição de sujeitos. Alguns exemplos dessas situações são ‘moleque-de-assentar’, ‘pé-de-moleque’, moleque como ímã com que se separa o ferro do ouro em pó e moleque como sinônimo de “surubim”, peixe de ordem *Siluriformes* (Costa, 1979). Vale destacar também, que a maioria dessas variações - só houve uma entrada desse tipo no séc. XXI, posta como surubim - ocorreu em dicionários do séc. XX.

Do ponto de vista metodológico, fizemos algumas considerações que se relacionam com os gestos de análise. Ao analisar as entradas e definições mais recorrentes, realizamos separações quanto a delimitações raciais e pejorativas. Nesse sentido, não foi à toa que quase metade das obras analisadas são do séc. XX. Foi justamente nesse período que ‘moleque’ não só abrangeu muito mais sentidos possíveis, como seus significados passaram por

<sup>7</sup> Os primeiros dois volumes do Vocabulário português e latino, de Raphael Bluteau, foram publicados em 1712, com os outros volumes sendo publicados até 1721. Finalmente, os dois suplementos foram publicados em 1727 e em 1728, respectivamente (Lopes; Cabral, 2018).

<sup>8</sup> Feitos no território europeu de Portugal, pois até 1822 o território brasileiro ainda era parte de Portugal.

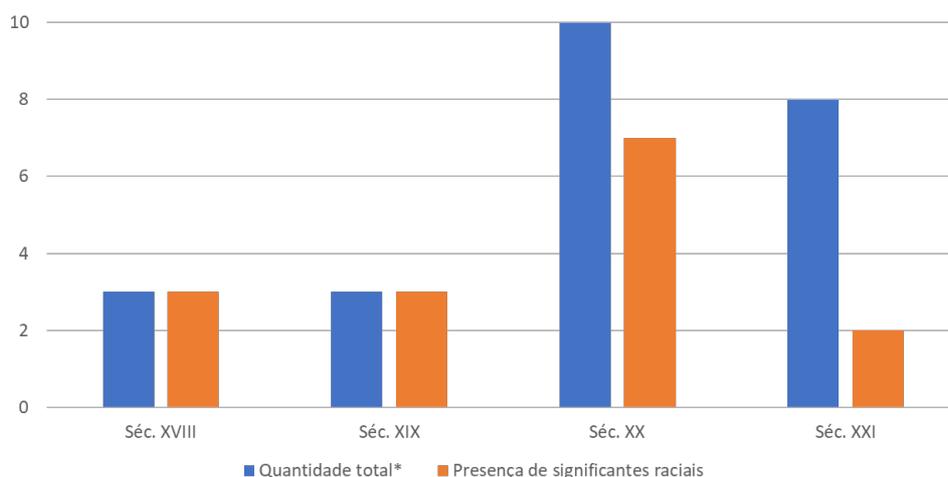
transformações, deslizamentos, notáveis. O sentido da primeira entrada histórica, “pretinho, negro pequeno”, de Bluteau, manteve-se praticamente inalterado até meados do séc. XX, até então, com pequenas mudanças vocabulares ou com adição de aposto: “preto pequeno, *de pouca idade*” (Aulete, 1881).

Então, já em Silva (1965), o *Nôvo dicionário brasileiro Melhoramentos* define moleque com 6 entradas diferentes como substantivo e 1 entrada como adjetivo:

“s. m. (quimbundo *moleque*). 1. Rapaz prêto, negrinho. 2. Menino travêso. 3. Indivíduo sem gravidade ou sem palavra. 4. Canalha 5. O mesmo que *moleque-de-assentar*. 6. *Ictiol.* Peixe silurídeo, o mesmo que *surubim*. Adj. Divertido, engraçado, pilhérico. - *m. de assentar*: rasoura de igualar o açúcar dentro das caixas, nos respectivos engenhos. *M. de mel*: conteúdo dos favos de uma colmeia. Fem.: *moleca*.”

Embora tenha muito mais abrangência de sentidos, por ter uma quantidade muito maior de entradas do que os dicionários produzidos anteriormente, ainda comparece o sentido racial explícito em “prêto, negrinho”. O primeiro dicionário analisado em que há um apagamento da delimitação racial explícita foi somente em 1979, possuindo 5 entradas para o verbete. Desde então, no arquivo de dicionários montado para este trabalho, as definições de ‘moleque’ ficam cada vez menos atreladas diretamente à raça até que, no séc. XXI, a maior parte das entradas (75%) não traz raça explicitamente. O gráfico a seguir ilustra a relação, a cada século, entre a quantidade de dicionários analisados e a presença de significantes relacionados diretamente à raça:

**Gráfico 1. Quantidade de dicionários e presença de significantes raciais.**



Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

\* Dicionários que contêm a definição, desconsiderando os etimológicos.

Portanto, para a elaboração da análise discursiva do verbete ‘moleque’, considerando os contextos discursivos de produção, o enfoque se dá em volta de 3 delimitações diferentes ao considerar as regularidades dos diferentes efeitos de sentido e dos períodos temporais:

- a) do séc. XVIII a meados do séc. XIX, com sentido geral de “pretinho pequeno” e pequenas diferenças lexicais entre os verbetes;
- b) do final do séc. XIX ao início do séc. XX, com manutenção de sentidos e adição do aposto “de pouca idade”;
- c) do séc. XX em diante, com mais entradas e lento apagamento de palavras que delimitam explicitamente raça, como “preto” ou “negro”.

#### **4. Análises de “moleque”: o que dizem os dicionários**

Pensando este trabalho como atrelado tanto à Análise do Discurso quanto à HIL, ressalta-se a AD como uma disciplina não acabada, que não segue critérios positivistas e cujos conceitos são moventes (ou seja, não há bordas postas, não há nada exatamente estagnado ou terminado). É necessário utilizar recursos principalmente linguísticos para a produção das análises. Portanto, ao decorrer do desenvolvimento do trabalho, enunciados e formulações específicas são escolhidas, e é justamente essa dinâmica discursiva que deve ser “[...] observada pelo analista, aí implicados o sujeito submetido à ordem da ideologia e do inconsciente, a memória estruturante do dizer e o sentido opacificante.” (Ernst-Pereira, 2009, p. 1). A partir das noções de *falta*, *excesso* e *estranhamento*,<sup>9</sup> explicadas de forma eficaz e sucinta por Ernst-Pereira, torna-se possível analisar os discursos materializados na língua, contando que é “[...] na linguagem que o sujeito se constitui, e é também nela que ele deixa marcas desse processo ideológico.” (Lagazzi, 1987, p. 51).

Além disso, resgato Nunes (2010), novamente, também pelos princípios metodológicos de análise de dicionários como discursos sobre a língua. As condições de produção desses conteúdos são intrínsecas à existência dos sujeitos que os produzem, a partir de formações discursivas específicas, e à ideologia que os atravessa e que (não) aparece na superfície da língua. Portanto, ele sugere três métodos, que podem ser relacionados, na produção desta análise, com aqueles de Ernst-Pereira (2009): a identificação de lacunas

<sup>9</sup> De acordo com Ernst-Pereira (2009), a falta se trata do não-dito, das elipses, uma ausência de ordem sintática, lexical ou interdiscursiva que chame a atenção do analista. O excesso decorre de processo semelhante de identificação gramatical ou interdiscursiva pelo analista, mas, obviamente, pela abundância. O estranhamento se dá pelo conflito de formações discursivas num intradiscorso por meio de características de imprevisibilidade, de inadequação e de distanciamento daquilo que é esperado num dado enunciado, que causam uma desordenação discursiva.

(faltas), a análise da posição discursiva do lexicógrafo e o questionamento dos exemplos presentes nos verbetes (possíveis excessos e estranhamentos).

A separação do arquivo a partir das regularidades dos diferentes efeitos de sentido no tempo permitiu, então, selecionar três sequências discursivas dos verbetes de “moleque”. A primeira, do séc. XVIII, a segunda, do final do séc. XIX, e a última, do final do séc. XX.

A primeira sequência discursiva (SD) é propriamente o verbete que abre o trabalho:

**SD1:** MOLEQUE, s. m., pretinho, negro pequeno. (BLUTEAU; SILVA, 1789, p. 91).

Primeiramente, é relevante destacar a etimologia de “moleque”. *Muleke* é um vocábulo proveniente do quimbundo - língua bastante falada no sudoeste africano -, e é normalmente definido simplesmente como “menino”.<sup>10</sup> Contudo, nesse momento inicial, no contexto colonial de escravidão no Brasil, já há um grande deslizamento de sentido quando a palavra é interpretada/utilizada no discurso do português, do colonizador, e materializada no dicionário.

Em seguida, a definição é feita com uma frase nominal, composta apenas por adjetivos - à primeira vista. Porém, ainda que inicialmente não pareça trazer nada muito revelador, a construção desse verbete é intrigante por alguns fatores, todos conectados à *falta*. Há dois adjetivos substantivados para o mesmo significado (“pretinho” e “negro [pequeno]”), mas não há nenhum verbo e nenhuma palavra que expresse idade ou estrato social, mesmo que este fique subentendido pela memória discursiva, tal como se pode recuperar pelo o que apresentamos a partir de Fraga Filho (1996).

Em vista disso, não há qualquer menção à descrição de sujeito na sociedade. Ou seja, se “moleque” é um “pretinho” ou “negro pequeno”, ele é, em princípio, simplesmente um preto que é pequeno. A ausência de qualquer referência a idade parece ter sido proposital quando se analisa, no interdiscurso, a definição de “pretinho” do mesmo dicionário: “PRETINHO, adj. dim. de preto. Homem preto pequeno, usa-se substantivado.” (Bluteau; Silva, 1789, p. 242). Antes de um homem ou um menino, um “moleque” é um preto que, por acaso, é pequeno. Ainda, quanto à falta de referentes para “escravo” ou “servo”, as condições de existência de pretos no Brasil já eram objetivamente condicionadas à servidão.

<sup>10</sup> No Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, de Antenor Nascentes (1966, p. 496): “Do quimbundo mu’leke ‘menino’.”

Consequentemente, quando enunciado no dicionário por um português em 1789, “moleque” pode ser parafraseado por “escravo (homem preto) pequeno”.

Nesse caso, parece não haver abertura de possibilidades parafrásticas com o uso de “menino”. Assim, “menino preto pequeno” e “menino escravo pequeno” não são formulações válidas para esse verbete. Isso acontece porque à essa época já existiam os conceitos de “criança” e “infância”, registrados nesse dicionário, inclusive.

Para esclarecer melhor essa questão, exponho de antemão a segunda sequência discursiva:

**SD2:** Moleque: (*mu-le-ke*), s. m. preto pequeno, de pouca idade. (Aulete, 1881, p. 1776)

Após quase um século da publicação do dicionário de Bluteau, vemos a manutenção de sentidos: palavras da mesma família parafrástica, frase nominal, praticamente só adjetivos. Porém, nessa definição há uma mudança que, embora não seja grande, foi a única observada no arquivo num intervalo de mais de um século.

O Brasil já era reconhecidamente independente de Portugal, apesar de a escravidão ainda ser uma realidade. Nesse dicionário, feito na ex-metrópole, por portugueses, finalmente foi caracterizada uma delimitação de idade, mas ainda não há qualquer referência à infância. “Menino” parece ainda não fazer parte de nenhuma paráfrase possível desse enunciado, pois “de pouca idade” não necessariamente tem relação com infância. “Menor”, numa comparação com os discursos atuais e em situações semelhantes à dos “moleques” do séc. XIX, é um termo mais apropriado e utilizado por Fraga Filho, por exemplo, para descrevê-los:

A julgar pela insistente referência aos 'moleques', devemos inferir que a maioria desses **menores** fosse de cor negra. Ao lado das prostitutas e dos indivíduos sem eira nem beira, os moleques vadios eram vistos com desprezo e hostilidade pelos bem-nascidos. (FRAGA FILHO, 1996, p. 111, grifo nosso).

Retornando rapidamente ao *Diccionario da Lingua Portugueza* (1789), “criança”<sup>11</sup> já era definida como “CRIANÇA, s. f. a menina, ou menino. § f. A criança das abelhas, a abelha nova, que começa a ter azas; o crocodilo inda era criança, i. e., novo, pequenino. [...]” (p. 348). Vemos que a segunda entrada possui exemplos que colocam “criança” como sinônimo do que atualmente pode-se chamar de “cria” de animais, de criaturas. No interdiscurso em que

<sup>11</sup> Infância aparece como “INFÂNCIA, s. f. o estado do minino, que ainda não falla. §. S O principio v. g., a infancia, do mundo, da fe, da Religiao f, Lucena. de. § fi A última velhice, que he igual a infância em muintas coisas.” (p. 716)

se pode remeter a SD1, “criança” pode ser cria de abelhas e crocodilos, mas, curiosamente, não se encontra relação plausível com “moleque”, pois “pretinho” é um homem preto pequeno e o preto, na condição de escravo, é inferior ao branco e não é reconhecido como cidadão, como pessoa.

Situação parecida persiste em ocorrer com a SD2, já que o aposto não possui efeitos de sentido com relação a discursos sobre infância nessa formação discursiva. “Moleque” não é uma criança<sup>12</sup> preta, um menino preto; permanece como “homem preto pequeno”, talvez um criado, mas, por ora, com pouca idade. Logo, um *menor* – constituinte de uma parcela reprimida e indesejada pela elite brasileira.

Finalmente, depois de quase mais um século, a terceira SD:

**SD3:** s.m. Menino que vive na rua. / Garoto. / Indivíduo sem compostura, ou que não é digno de crédito. / Escora com que se sustentam as tábuas de um forro, enquanto são assentadas. / Bras. (MG) Ímã com que se separa o ferro do ouro em pó. (HOUAISS, 1979, p. 565).

Das cinco entradas, *a priori*, só as três primeiras nos interessam, porque as outras duas são relacionadas a objetos de trabalho manual. O processo de deslizamento de sentido da palavra até a existência e documentação dessas entradas tensionam a racialidade de modo implícito, já que, embora se recupere as memórias da escravidão e da negritude, tal como elas comparecem significadas nos dicionários anteriores, o apagamento total dos significantes relacionados a essas memórias constitui uma forma de ausência-presente.

Essa é a primeira definição do arquivo de verbetes na qual não há qualquer significante racial, e a definição de suas entradas representa aproximadamente aquelas que serão reproduzidas no início do século XXI. É notável que haja agora uma entrada que defina “moleque” apenas como “garoto”, mesmo que a primeira e a terceira entradas ainda perpetuem sentidos racializados por meio da memória discursiva presente na SD1 e na SD2.

Dessa forma, nas três entradas, os núcleos dos sintagmas nominais (“menino”, “garoto”, “indivíduo”) não vêm mais acompanhados de descrições físicas dos sujeitos; não há mais “pequeno”, “jovem” ou “negro”. No entanto, o apagamento vocabular decerto não

<sup>12</sup> No mesmo dicionário: “Creança: (kri-an-ssa) indivíduo da espécie humana que está no período da infância. || Creança de peito, a que ainda mamma. [j (Fig.) Ser creança, entreter-se com coisas pueris, ser leviano, não tratar os negocios com seriedade. | Isto não é brincadeira de creanças, diz-se das coisas serias e importantes. I| Já não é creança, diz-se de quem já está adeantado em annos, mas que não é muito velho. II (Ant.) Cria: A creança da vacca. || (Ant.) Creação, educação: Em vós não ha' cortezia nem creança. (Barros.) j] F. Crear+ança.” (p. 422)

mais “pequeno”, “jovem” ou “negro”. No entanto, o apagamento vocabular decerto não resulta no desaparecimento ou transformação total dos sentidos, já que, de início, “garoto” e “menino” significam criança ou jovem do sexo masculino. Além disso, é preciso analisar as construções que estão a qualificar os sujeitos.

Na primeira entrada da SD3, a subordinada adjetiva “que vive na rua” permite pelo menos duas paráfrases: a. *que está constantemente na rua*; e b. *que está em situação de rua / que é morador de rua*. A opção mais possível se dá pelo espelhamento das condições de produção da formação social brasileira e definida, mais uma vez, pelos discursos da memória discursiva de “moleque”, que corresponde às sentenças em b.

Na terceira entrada, o *indivíduo* (saem de cena mais uma vez as referências a idade e a infância) é caracterizado pela negação, partindo da preposição “sem” e do advérbio “não”. Ou seja, não se apresentam qualificativos valorados afirmativamente (e por tabela positivamente). O adjunto “sem compostura” e a oração adjetiva “que não é digno de crédito” podem ser substituídos por “sem educação” e “que não merece valor” / “que não se pode ter confiança”, respectivamente.

Nessas condições, os sentidos presentes em “moleque” deixam de ser formulações de discursos “sobre raça” para se tornarem de discursos *racializados* (Modesto, 2021). A raça ou cor dos indivíduos não está mais presente no verbete, mas a cor de pele de um menino – ou indivíduo – em situação de rua, tido mal-educado e sem valor não é exatamente qualquer uma no Brasil.

Discursos de urbanidade estão presentes, portanto, nessas entradas. A rápida urbanização e o êxodo rural mudaram bastante a proporção da população rural/urbana, além de que a população total se multiplicou por mais de doze vezes em cem anos, de 1872 a 1980<sup>13</sup> – que é, aproximadamente, o intervalo de tempo de produção entre a SD2 e a SD3. As paisagens geográficas mudaram e o tempo passou, mas as condições de existência, de sobrevivência, dos sujeitos não melhoraram muito. Há pesquisas demográficas que mostram proporções muito altas de pardos e pretos entre a população jovem em situação de rua, tal como informa o Censo da Criança e Adolescente de São Paulo, realizado pela Secretaria Municipal de Assistência e Desenvolvimento Social (SMADS), que revela a quantidade de 70% dos jovens que vivem em situação de rua de São Paulo são pretos (Abreu, 2022).

<sup>13</sup> De 9,9 milhões para 121 milhões. Fonte: IBGE, Censo Demográfico 1872, 1890, 1900, 1920, 1940, 1950, 1960, 1970, 1980, 1991, 2000 e 2010.

Assim, Silvio Almeida nos esclarece que “o racismo é parte de um processo social que ocorre ‘pelas costas dos indivíduos e lhes parece legado pela tradição’.” (Almeida, 2019, p. 33). Ao confrontar essa afirmação com os enunciados presentes nas várias definições possíveis de “moleque”, tensionamos a neutralidade dos usos do vocábulo.

## **5. Considerações Finais**

A produção linguística, aqui destacado o caso dos dicionários no Brasil, foi largamente perpassada por discursos opressivos e com grande dependência, por um longo período de tempo, de sua ex-metrópole, Portugal. Mesmo que as línguas portuguesas faladas nos dois territórios já viessem se diferenciando há muito tempo e por diversos fatores, tentativas de mitigar essa diferenciação e “unir” as variações eram o padrão no passado e ainda ocorrem hoje. Auroux (1992, p. 68), por sua vez, afirma que o dicionário monolíngue tem “[...] finalidade prática que é a mesma da gramatização das línguas nacionais: a normatização dos idiomas.”

Por isso, a análise dos registros lexicais existentes nos dicionários é relevante para os estudos e para a reflexão da formação da nossa sociedade, do nosso modo de operação como comunidade e como a língua e os discursos são materializados. Se um enunciado não é produzido originalmente e unicamente por um sujeito intrincado no discurso e os sentidos podem sempre ser outros, a associação de vários campos do conhecimento é indispensável em AD e HIL. Isso acontece levando em consideração as dimensões das condições de produção de formações discursivas em diferentes momentos e lugares.

Seguindo essa linha de raciocínio, o trabalho analisou como os discursos nesses instrumentos linguísticos de gramatização, com a ajuda de investigações linguísticas e históricas, podem produzir efeitos de sentido racializados. Identificando, assim, os sujeitos que produzem os discursos e as formações discursivas existentes, é possível inferir que “moleque” pode, sim, ser sinônimo de “menino” ou “garoto”, mas não são os únicos sinônimos. “Moleque” não é sempre um menino qualquer, mas constantemente “sem valor”, “mal-educado”, “que vive na rua” (às vezes brincalhão e sem seriedade) e, por consequência, preto.

Por fim, “[...] as palavras simples do nosso cotidiano já chegam até nós carregadas de sentidos que não sabemos como se constituíram e que, no entanto, significam em nós e para nós.” (Orlandi, 2000, p. 20). É muito importante que se discuta e que se pense sobre as tensões raciais intrincadas no Brasil e as suas formas de reprodução, pois foram e continuam

bastante presentes nas estruturas e relações sociais brasileiras e geralmente não são de fácil identificação.

### Referências Bibliográficas:

ABREU, Laura. *70% das crianças e adolescentes em situação de rua em São Paulo são pretos, revela estudo*. 2022. Disponível em: <https://noticiapreta.com.br/70-das-criancas-e-adolescentes-em-situacao-de-rua-em-sao-paulo-sao-pretos-revela-estudo/>

doing\_wp\_cron=1663655279.1454670429229736328125. Acessado em: 19 de setembro de 2022.

ALMEIDA, Sílvio. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2019.

Arquivo Público do Estado da Bahia (APEBa). *Guia de fontes para a história da escravidão negra na Bahia*. 1988. p. 48.

AULETE, Francisco Júlio de Caldas; VALENTE, Antonio Lopes dos Santos. *Diccionario Contemporaneo da Lingua Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881.

AUROUX, Sylvain. *A revolução tecnológica da gramatização*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

AZEVEDO, Célia Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites no século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1987.

BARBOSA FILHO, Fábio Ramos. Ler o arquivo em análise de discurso: observações sobre o alienismo brasileiro. *Caderno de Estudos Linguísticos*, v. 64, Campinas: 2022, p. 1-22.

BLUTEAU, Rafael; SILVA, Antonio Moraes. *Diccionario da lingua portuguesa*. Lisboa, Portugal: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

ERNST-PEREIRA, Aracy. A falta, o excesso e o estranhamento na constituição/Interpretação do corpus discursivo. In: *Anais do IV SEAD - Seminário de Estudos em Análise do Discurso* [recurso eletrônico]. Porto Alegre: UFRGS, 2009, p. 1-6. Disponível em: <http://www.analisedodiscurso.ufrgs.br/anaisdosead/sead4.html>. Acesso em: 8 set. 2022.

FRAGA FILHO, Walter. *Mendigos, moleques e vadios na Bahia século XIX*. Salvador: Edufba-HUCITEC, 1995.

GUIMARÃES, Eduardo. *Sinopse sobre os estudos do português no Brasil - Relatos*, n. 1, Campinas: 1994. Disponível em: [https://www.unicamp.br/iel/hil/publica/relatos\\_01.html](https://www.unicamp.br/iel/hil/publica/relatos_01.html). Acesso em: 06 ago. 2022.

HOUAISS, Antônio (edit.). *Pequeno dicionário enciclopédico Koogan Larousse*. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1979.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). *Censo Demográfico 1872, 1890, 1900, 1920, 1940, 1950, 1960, 1970, 1980, 1991, 2000 e 2010*. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=4&uf=00>. Acessado em: 19 de setembro de 2022.

LOPES, Jorge Domingues; CABRAL, Ana Suely Arruda Câmara. O “Vocabulário Português, e Latino”, e Brasília, de Raphael Bluteau: Análise dos brasileirismos ameríndios de base Tupí. *ALFA: Revista de Linguística*, v. 62, n. 3, São Paulo: Alfa, 2018, p. 513-542.

MODESTO, Rogério. Os discursos racializados. *Revista da ABRALIN*, v. 20, n. 2. 20 jul. 2021, p. 1-19.

NUNES, José Horta. Dicionários: história, leitura e produção. *Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília*, vol. 3, n. 1 / 2, 2010, p. 6-21.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2000.

PÊCHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.) [et. al.]. *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p. 55-66.

REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SILVA, Adalberto Prado e (org.). *Nôvo dicionário brasileiro Melhoramentos*, ed. 3. São Paulo: Comp. Melhoramentos de São Paulo, 1965.

ZOPPI-FONTANA, Mônica Graciela. O português do Brasil como língua transnacional. In: FONTANA, Mônica Graciela Zoppi (Org.). *O português do Brasil como língua transnacional*. Campinas: Editora RG, 2009, p. 13-39.

## **PARTE III**

# **Literatura negras/afro- brasileiras: conceitos, contextos e travessias**

# AMOR, UM CONCEITO SOB SUSPEITA: A POESIA DE JOVINA SOUZA

Rafaela Bispo da Silva Sampaio

Graduada em Estudos de Linguagem da UNEB, <http://lattes.cnpq.br/0012576843805249>,

[rafaelasampaio1907@gmail.com](mailto:rafaelasampaio1907@gmail.com)

Luciana Sacramento Moreno Goncalves

Doutora em Letras. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/383358780094506>, [lmoreno@uneb.br](mailto:lmoreno@uneb.br)

**Resumo:** Este trabalho intenciona ampliar a discussão em torno da concepção do termo Amor a partir da escrita da poeta Jovina Souza, que aborda tal questão do ponto de vista de uma mulher negra contemporânea, rompendo com paradigmas românticos. A fim de compreender como a escritora explicita esse rompimento e reconfigura a visão que se tem do amor, foi utilizado como referencial teórico Nunes (2017), bell hooks (2006), entre outros. A pesquisa se realiza por meio de investigação bibliográfica de caráter qualitativa, a partir de análises de três poemas presentes nos livros *Caminho das estações* (2018) e *O amor não está* (2019). Compreende-se que os poemas de Jovina Souza apontam questões como o racismo, a solidão e o preterimento da mulher negra, o que distancia sua perspectiva de afeto das idealizações de amor clássico concebidas em momentos como o Romantismo (séc. XIX) e viabiliza outra visão sobre como esse sentimento se materializa na vida de mulheres negras.

## 1. Amor: Uma Ideia Em Suspeição

A cultura ocidental apresenta o amor como um sentimento universal que está presente em todos os contextos e é necessário para todos os humanos. Este artigo, entretanto, busca, através da análise da literatura da escritora Jovina Souza, questionar uma escrita canônica que geralmente aborda o amor, através da perspectiva de que este funciona da mesma forma para todos os povos, em todos os tempos. Observa-se que uma perspectiva clássica sobre o amor evoca a idealização masculina sobre gênero e raça, apresentando uma mulher inventada como subalterna ao homem. A literatura de Jovina Souza, sobretudo, em seus poemas cujo tema é o amor problematiza tal concepção, ao os atrelar ao racismo e ao sexismo. Faz isso, pois as concepções em torno deste sentimento geralmente não contemplam todas as pessoas presentes na sociedade, especialmente, as mulheres negras.

Nos poemas presentes nos livros *Caminho das Estações* (2018) e *O amor não está* (2019), a autora traz o amor como aspecto fundamental de sua literatura. Assim, este artigo tem como objetivo fomentar o debate em torno das caracterizações convencionadas sobre o termo e da forma como ele é expressado através da poesia de Jovina Souza, no que diz

respeito à conformação do papel de uma mulher negra, que não se priva desse sentimento, mas que não faz dele objeto exclusivo de sua vida, chegando ao ponto de questionar sua existência.

Dessa forma, observaremos como em seus poemas a escritora passeia por diversas temáticas, sempre a partir dos recortes raciais e de gênero, a exemplo do autoconhecimento/ autoamor, da ancestralidade, da liberdade, da militância. Em sua literatura, a autora possibilita que leitoras, principalmente mulheres negras, se reconheçam no texto pela identificação, se aproximem de suas antepassadas e entendam que as marcas de violência racial e de gênero que carregam alinham-se a questões históricas, como o longo período colonial escravista, com as quais temos que lidar com os reflexos ainda na Contemporaneidade. Observa-se que os poemas analisados afirmam o amor como ferida imposta e exposta por uma sociedade cercada por padrões e estereótipos erigidos pelo racismo e sexismo.

O presente artigo é dividido em três tópicos, assim, inicialmente, apresentaremos uma síntese da biografia e bibliografia da autora, bem como breve caracterização de sua obra. Na segunda parte, faremos uma discussão acerca de questões relativas as afetividades da mulher negra. E no último tópico, realizaremos uma análise de poemas da escritora Jovina Souza.

## **2. Batizada por Iansã: a palavra de Jovina Souza**

Jovina da Conceição Souza nasceu e cresceu no sul do estado da Bahia, na cidade de Gandu. Oriunda de uma família pequena, composta por pai, mãe e irmã, foi alfabetizada em casa pelo pai e foi lá que aprendeu sobre sua história, sobre empoderamento e sobre como ser mulher negra no Brasil. Mudou-se para Salvador na juventude, onde quase se tornou atriz e foi lá na capital baiana que conheceu o racismo de perto. Estreou na literatura em 2012, com o livro *Agdá*. Publicou ainda em várias antologias e coletâneas, como *Cadernos Negros* (Quilombhoje/SP 2014 e 2016), *Com Amor & Luta* (Ed. Òmnira/BA-2017), *As Carolinas* (Editora Penalux, 2017) e *O protagonismo feminino em verso e prosa* (Editora Scortecci, 2016).

Jovina Souza graduou-se em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, depois se tornou Mestre em Teoria e Crítica da Literatura e da Cultura, pela mesma instituição. Atualmente desenvolve estudos e pesquisas sobre Literatura e Cultura Brasileira com ênfase na produção negra e no combate ao racismo antinegro. Na página “Ser mulherarte”, afirma-se que ela: “Tem ainda uma longa trajetória como idealizadora e professora de projetos identitários destinados à elevação da autoestima de negros e negras de

todas as idades, formação de intelectuais negros e à preparação de professores, capacitando-os para ensinar os conteúdos previstos na lei 10.639”.<sup>1</sup>

Em sua trajetória de vida e escrita literária, Jovina Souza, demonstra-se uma mulher forte, destemida, que enfrenta as adversidades da vida, conhece as dificuldades de ser mulher negra na nossa sociedade. Ao descrevê-la, parece que nos referimos ao coletivo de mulheres negras, porque a voz individual de Jovina se alinha a voz das mulheres negras que vieram antes dela e também as que são suas pares em seu tempo. Aqui, especificamente falamos de Jovina Souza, que decidiu protagonizar sua própria vida e colocar no papel os enfrentamentos em torno das identidades raciais e de gênero, vividas por ela e por muitas mulheres. Em seus poemas, ela aborda incisivamente o racismo e tem como eixo norteador a problematização do amor, como sentimento que nos foi ensinado pelo viés da branquitude e do machismo. Em seu poema *Meu batismo*, podemos associar a voz poética a imagem que a poeta evoca em suas apresentações em eventos e no grupo de pesquisa em que atuamos<sup>2</sup>:

#### MEU BATISMO

Quando eu nasci Iansã me abraçou  
e disse: – vem negra mulher, pegar os verbos da tua vida.  
Escolhi **lutar** para vencer, **amar** só para gozar, **desobedecer** para existir.  
Aceitei repartir e continuar, ela disse ok com o polegar, eu segui.  
(Souza, 2018, p.15)

Nestes versos, percebemos a força e o impacto que sua escrita carrega. Destacamos os verbos escolhidos pela voz poética (lutar, amar, desobedecer) e as finalidades que ela constrói para cada um deles respectivamente (vencer, gozar, existir), rompendo com uma visão de mulher que não se associa aos embates da vida nem relaciona os afetos ao corpo e o prazer. A mulher batizada por Iansã, pelo contrário, lida com o conflito e anseia a vitória; vincula o amor ao sexual. Além disso, apresenta a desobediência como eixo de sua existência. É um indivíduo, completamente vinculada às coletividades, já que o repartir (verbo transitivo direto que exige a o complemento, pois quem reparte, reparte algo com alguém) é propulsor de seu viver. O batismo por Iansã (também nomeada como Oiá) é compreendido aqui como reverência a religiosidade de matriz africana. Segundo Passos (2004):

Oiá em sua realeza entreposta, de força e sensualidade, simboliza a prática livre da sexualidade feminina, num misto de contenção e lascívia. Ela é a mais destemida entre

<sup>1</sup>Disponível em: A Poesia Contundente de Jovina Souza (sermulherarte.com), acesso em set./ 2021.

<sup>2</sup>Autora e coautora desse texto são pesquisadoras do Grupos de Estudos Literatura e Periferia (s), vinculado ao Departamento de Educação – Campus XIII, da UNEB. No ano de 2019, a escritora Jovina Souza foi uma das escritoras pesquisadas pelo aludido grupo.

os orixás femininos cultuados pela religiosidade afro-brasileira. (PASSOS, 2004, p. 33)

Segundo Verger (1981 *apud* Passos, 2004) “o arquétipo de Oiá-Iansã é o das mulheres audaciosas, poderosas e autoritárias”. O que pode se ver refletido na escolha dos verbos explicitados no poema. A yabá não impõe, ela convoca sua “batizanda” e apresenta diversas possibilidades, ou seja, é a voz poética quem escolhe; são dela o protagonismo e a autonomia. Percebe-se que ela, por sua vez, opta por verbos que conotam guerra, paixões, sensualidade, destemor. Esse movimento não é aleatório, observamos que lutar, vencer, amar, gozar, desobedecer, existir, repartir, continuar e seguir, refletem não só o arquétipo da própria Iansã, como mulher guerreira, destemida, mas se reflete na descrição que a própria voz poética tem sobre si.

Fundamental e de extrema importância em sua escrita é o debate sobre a importância das famílias negras e da ancestralidade, ao tratar, por exemplo, de memórias de infância em família. Jovina Souza mostra em poemas como “Conte essas histórias” presente no livro “O Caminho das Estações” (2018), a importância de conhecer e referendar não só as narrativas tratadas como oficiais ou legitimadas pela escola e pelos livros, mas sobretudo reconhecer e divulgar aquelas ouvidas pelos mais velhos, contadas em comunidades tradicionais e, não necessariamente, em espaços escolarizados. Como observamos nos versos a seguir:

Minha mãe disse que minha avó olhava pra frente.  
Trabalhou, nunca aceitou cangalha nas ideias.  
Lutou.  
Criou filhos, escreveu, leu e ensinou a quem quis.  
Raspou a cabeça, dançava pra Oxalá, Oxum, Iemanjá...  
Conhecia os mistérios do mundo, e dos encantados.  
Sabia sua história de valor, foi minha bisa que contou.

Chimamanda Adichie em sua palestra ao TED “*O perigo de uma história única*”<sup>3</sup>, mostra como o silenciamento de um povo pode transformar uma narrativa. A história sempre contada pelo outro, geralmente do ponto de vista do vencedor/opressor, cala aqueles tratados como vencidos/ oprimidos. Assim, em seu poema, Jovina Souza busca fazer ecoar as vozes das suas mais velhas, que apesar de desautorizadas por uma história oficial, foram fundamentais para a sua formação afetiva, intelectual, cidadã. E trazer esse tipo de narrativa contribui possivelmente com a conscientização do “afrodescendente e a sociedade em geral

<sup>3</sup> Disponível em TED - O perigo de uma história única - Chimamanda Adichie - Dublado em português - Bing vídeo, acesso em setembro de 2021.

sobre a importância das presenças africanas na formação do povo brasileiro e sua cultura” (Souza, 2007). O que, acreditamos que, incentivará negros, mulheres, pobres a contarem suas próprias histórias, sem medo e a criarem estratégias de ampliação de suas vozes.

Na literatura de Jovina Souza, visualizaremos a história de suas antepassadas, ao dialogar e referendar as histórias de outras tantas mulheres negras, como ela. Inicia com sua avó, ao apontar que ela é uma mulher “a frente de seu tempo”, pois vivencia práticas que outras mulheres só experimentarão num tempo futuro. Descreve-a como diferenciada das demais por ter trabalhado, estudado e ensinado. E ainda que tenha realizado o trabalho servil não permitiu que suas ideias fossem subalternizadas, não se deixando limitar nem inferiorizar. Assim Souza (2018) mostra que as histórias que sabe sobre seu povo, aprendeu em casa, conhecendo sua trajetória passada, não pela escola, mas sim pelas mulheres da sua família. Essa discrepância entre o dito pelos livros e pela escola aparece em outras escritas negras como no conto “Metamorfose” de Geni Guimarães e na canção “Mufete” do Emicida. Assim, a autora sinaliza objetivamente que essa história por ela aprendida e agora contada não tem marcas da branquitude, nem fala dos de fora, mas cabem sim os mistérios do mundo, a religião, o trabalho e a história do povo negro em diáspora no Brasil.

### **3. “Se perguntarem o que é o amor pra mim, não sei responder, não sei explicar”<sup>4</sup>**

Segundo o dicionário AMOR é um sentimento de afeto que faz com que uma pessoa queira estar com outra, protegendo, cuidando e conservando sua companhia. (Dicio, 2019). Mas para Fanon (2008), falar é existir e assumir uma linguagem é também assumir o mundo que ela carrega. Por isso, a provocação do escritor e pesquisador Davi Nunes nos parece coerente, O termo amor, carregado de significante e significado proveniente do branco europeu, não engloba o povo negro. Para nós, “*A palavra não é amor é dengo*”<sup>5</sup>:

A palavra amor para nós negrxs é espelho de reflexo falso, não cabe a nossa imagem nela, que é profusão humana e beleza que extrapola a sua lógica. A palavra amor se articula no mundo branco como pré-ódio [...] primeiro invadem outras nações, cometem as mais atroztes barbáries, depois contemporizam com seus tratados filosóficos, religiões, mitos, literaturas que azorragam a ideia de amor [...] A palavra amor assim é um embuste de algo sublime que funciona para eles, pois possui uma função objetiva: criar conforto diante das suas quimeras mais profundas. (NUNES, Davi. 2017)

<sup>4</sup> Verso da canção “O que é o amor” do compositor Arlindo Cruz, disponível em: LETRAS.MUS.BR, acesso em: Out. /2021.

<sup>5</sup> Referência ao título do artigo de Davi Nunes que é citado após a frase.

Davi Nunes (2017) aponta-nos uma contradição ostensiva, mas que nos parece fazer parte de um projeto muito bem articulado pelo mundo branco que para se autorizar e se legitimar como a única referência de humanidade faz isso a partir da desumanização de outros povos. Ou seja, o mesmo povo, no caso os brancos, que colonizou, escravizou, invadiu, estuprou aqueles que definiam como desiguais a eles mesmos, vai construir a ideia de amor associada a um sentimento humano que evoca a proteção, o cuidado e o afeto a si mesmo e ao outro. Entretanto aí, só cabe a ideia do outro como um não-ser que fundamenta a existência do ser, conforme tese de Sueli Carneiro (2005). Embora o ser que se vincula a ideia de mesmo (Sodré, 1999) é somente aquele cuja pertença alinha-se ao mesmo grupo racial, sexual e social. Desta forma, Davi Nunes (2017) sinaliza que existe uma palavra que melhor representa esse sentimento para as pessoas negras no Brasil:

A palavra que dá conta de acoplar a nossa afetividade, no caso do Brasil, de abarcar a batida mandingueira do nosso coração, da magia e poesia do encontro ancestral de negros e negras, é a palavra de origem banto da língua Quicongo, totalmente inserida na variação do português falado principalmente por negrxs chamada de denço. Óbvio que falo aqui do denço em seu sentido mais profundo e ancestral, o supremo denço. Não da significação subscrita nos dicionários brancos, que apequena os sentidos das palavras de origem africana. (Nunes, Davi, 2017).

Assim, denço é termo de origem africana, portanto faz sentido para a gramática dos povos africanos em diáspora no Brasil e abarca uma noção de engajamento cuidadoso e pleno do negro para com o próprio negro. Nesta concepção podem se integrar ideias como as de autoamor, as de afirmação dos corpos negros, as de criação de vínculo de afeto, podendo ser sanguíneos ou não, mas que evoquem perspectivas de proteção, cuidado e responsabilidade consigo e com o outro. Simplesmente porque nelas não está embutida compulsoriamente uma visão de inferiorização e de negação das humanidades dos corpos negros.

Como ressalta Nunes (2017), a história tem grande influência na vida das pessoas pretas, tanto nas suas dificuldades que podem envolver situações amorosas quanto em sua fragilidade e/ou superficialidade. Assim pensar que para o povo negro no Brasil o anseio por autonomia, a urgência de fugir para os quilombos, a necessidade de não criar fortes vínculos afetivos entre pares ou entre familiares, vai além de uma mera casualidade, essas ideias estão ligadas a história de um povo, como aponta bell hooks (2010) “Num contexto onde os negros nunca podiam prever quanto tempo estariam juntos, que forma o amor tomaria? Praticar o amor nesse contexto poderia tornar uma pessoa vulnerável a um sofrimento insuportável”. Dessa forma, como se disporem a iniciar uma relação afetiva, se apaixonar ou até mesmo vivenciar suas maternidades e paternidades integralmente, sabendo que suas relações

podiam ser dissolvidas a qualquer iniciativa do senhor de escravos ou vistas como uma fraqueza que os afastaria do ideal maior, a liberdade?

Nesses percalços, observa-se que entre os negros, para a mulher negra, a ideia de exclusão ao amor tal qual os brancos significaram se assevera. A mulher negra ainda hoje sofre com os reflexos do sistema escravista e pós-escravista no Brasil, mostrando que o tempo não facilitou a relações afetivas quando se refere a intersecção gênero e raça, mas sim potencializou embates, como a hipersexualização, atrelada a objetificação dos corpos negros femininos; as políticas de mestiçagem que visavam o embranquecimento e justificavam ideias como as de “clarear a família” através de relações inter-raciais, o que afastava muitas mulheres negras dos planos de casamento de homens negros, da formação de famílias e as aproximava de maternidades solo, do concubinato e do que hoje se convencionou chamar de solidão da mulher negra.

Nesse contexto, observamos que os textos de Jovina Souza apresentam o amor inter-racial como não satisfatório para as pessoas negras. Segundo seu pensamento, uma pessoa que não compartilha a mesma luta e a mesma história não compreenderia as dificuldades e necessidades dos negros. Para além disso, diante do passado de violência racial e sexual por qual as mulheres negras passaram, percebemos na escrita da autora o questionamento de como é possível vincular-se àqueles que oprimiram o povo negro, com estratégias que figuravam desde o silenciamento das vozes à morte dos corpos. Obviamente, tais relações ora baseiam-se em visões fantasiosas do opressor ora acontecem de maneira forçada, mas sempre anunciam o racismo latente nas estruturas da sociedade brasileira. Ideia essa que observamos também em bell hooks:

As mulheres negras que escolhem (e aqui ênfase a palavra “escolhem”) praticar a arte e o ato de amar, devem dedicar tempo e energia expressando seu amor para outras pessoas negras, conhecidas ou não. Numa sociedade racista, capitalista e patriarcal, os negros não recebem muito amor. E é importante para nós que estamos passando por um processo de descolonização, perceber como outras pessoas negras respondem ao sentir nosso carinho e amor. (hooks, bell. 2010)

O caminho apontado pela feminista negra afro-americana amplia a noção de amor, não o limitando ao amor entre duas pessoas, mas alargando-o para o amor a coletividade negra, ao solicitar que amar seja um exercício político paulatino, ofertado inclusive àqueles que desconhecemos individualmente. Assim, uma noção de amor individualista que é aquela pregada pela ideologia branca faz nenhum sentido para as urgências do povo negro.

Dentro dos padrões de amor instaurado na sociedade contemporânea, não só as relações heteronormativas sofrem as consequências da pressão e do preconceito raciais, as

relações homoafetivas se mostram alvos marcados também pela cor da pele. O homem negro gay e a mulher negra lésbica sofrem discriminações pelas suas orientações sexuais, acrescidos de motivos outros dos seus pares brancos. Muitas vezes, tais relações são toleradas se estiverem dentro de um padrão (e observem que dentro daquilo que consideremos minorias sociais, também são estabelecidos e impostos padrões). O gay padrão, por exemplo, é alto, musculoso e a lésbica padrão é feminina, atraente, sensual, magra. Ambos, brancos. Entretanto, tal estereótipo gera reflexões sobre o que é aceito ou não quando se trata de uma pessoa negra gay e/ou lésbica, como aponta Pedro Borges em seu texto:

Há padrões de beleza de corpos pretos exaltados como os ideais. São os que obterão atenção, likes e curtidas. O corpo do preto gordo, do menino com traços mais negróides e da bicha afeminada ganhará menos visibilidade do que o malhado, o de pele clara e heteronormativo. Ainda não consigo compreender de forma lúcida quais entre estes dois grupos serão mais atingidos pela solidão e carência de afeto.

Para os corpos negros há comumente uma restrição, construída socialmente pelos projetos da branquitude, de negação ao amor para homens e mulheres, independente se estão vinculados à ideia de heteronormatividade ou de homoafetividades. Assim ao homem preto gay é exigido, além de seguir ao padrão de corpos atléticos, ter um pênis maior do que o comum e beirar a compulsão sexual, como aponta Hyago Carlos para o Portal Geledés: “Somos castrados no que tange aos aspectos afetivos, fadados ao sentimento de solidão; ao mesmo tempo somos hiperssexualizados à exaustão, tornados objetos de fetiche (...)”.

Os homens negros gays, por exemplo, sofrem ainda como a padronização das suas atitudes. O estereótipo do negro bem-dotado e viril, criou categorias não aceitas dentro deste paradigma de masculinidade negra: o homem gay preto afeminado, o homem gay negro gordo, dentre outros. O que confirma uma determinação racista dos limites de aceitação, assim se negro e gay, ou seja, per si fora de uma norma de anuência da branquitude heteronormativa, que pelo menos se adeque aos outros pressupostos forçosamente estabelecidos. O que percebemos nesse debate é que para cada vinculação, de gênero ou identidade sexual, quando associada a raça, haverá um aumento das restrições e sanções sociais estabelecidas, proporcional às identidades minoritárias que aquele sujeito acumula e o amor (ou o direito a esta experiência afetiva) é um dado que comprova a exclusão.

Pessoas negras, portanto, de fato não se encaixam nos padrões sociais exigidos para vivenciar o amor, porque estes paradigmas estão erigidos a partir dos ideais de beleza, de afetos, de cuidados e vínculos pré-estabelecidos pela branquitude. Obviamente, isso não impede que pessoas negras, independente de gênero ou orientações sexuais, rompam com esses modelos e construam suas próprias estratégias de estima a si mesmo e ao outro,

pautadas numa cosmovisão afrodiáspórica e na história do povo negro no Brasil. Sabemos que a aceitação dessa vivência se mostrar árdua, como aponta Hyago Carlos:

Um caminho doloroso, sem dúvida, é esse que nos leva à compreensão de que nossa solidão é histórica e socialmente determinada. Significa entender que o amor pelo Outro, sentimento que nos tem sido negado desde nossos antepassados, é necessariamente um envolvimento que porta dimensão política.

A aceitação da identidade negra, o conhecimento da história das populações negras em diáspora bem como da ancestralidade são caminhos para a libertação das amarras de uma concepção de amor, atrelada a perspectivas racistas e sexistas e assunção daquilo que aqui estamos chamando de denço. O primeiro geralmente é repleto de relações tóxicas e solidão, em que há tentativa de apagamento das diversidades. O segundo, entretanto, busca o reconhecimento, a valorização, a humanização de cada indivíduo, pertencente ao grupo, para que este seguro de si oferte aos demais vínculos de empatia, apreço, amizade. Para isso Hyago Carlos ainda nos diz que a luta envolve dimensões internas e externas, pois:

É ir contra aquilo que internalizamos como parte constituinte de nossas personas, contra o que trouxemos conosco ao longo de uma vida; é compreender que não é justo permanecer numa relação que sabemos ser a causa da nossa tristeza apenas devido ao apego ou a necessidade de não estar só.

Nessas reflexões mais amplas sobre o amor, no universo afetivo, intelectual e epistemológico para pessoas negras no Brasil, a literatura de Jovina Souza evoca justamente um olhar sobre a necessidade de reconhecer a ancestralidade do povo negro, a história, relacioná-las às práticas socioculturais contemporâneas para fortalecendo nossas identidades raciais, orgulhando-nos delas, podermos basear nossos afetos a partir de nossos próprios valores, ideologias e formas de compreensão da vida, do mundo, de nós.

#### **4. Esse amor tem cor, CEP e renda per capita**

Há uma crítica a literatura negra que afirma que esta é em grande parte conhecida por abordar como temáticas principais a luta racial, a resistência, o genocídio, a discriminação do povo negro. Seria, portanto, uma literatura de denúncia ou, usando mais precisamente o termo que essa crítica adota em tom desqualificador, panfletária. O que para nós é uma depreciação amplamente questionável, mas que não cabe aprofundamento neste texto. Atrelado a isso, essa mesma crítica, geralmente oriunda da academia, afirma que o amor, tema tão recorrente na tradição literária dentro e fora do Brasil, acaba sendo assunto negligenciado pela literatura negra. Também discordamos dessa assertiva. E observamos em literaturas com as de Jovina

Souza, amplo espaço dedicado à temática do amor. Todavia, a abordagem e perspectiva sobre tema tão atado a literatura, de fato, foge aos meios mais recorrentes de apresentação deste mote e das caracterizações previsíveis, ou nos dizeres da poeta: “Narrativa velha, repetida, previsível” (Souza, 2018). Em contrapartida, o amor, vivido e escrito por uma mulher negra apresenta outros investimentos, sobretudo, porque:

As escritoras negras constituem uma tradição literária identificável (...) temática, estilística, estética e conceitualmente. As escritoras negras manifestam pontos de vista em comum em relação ao ato de criar literatura como resultado direto da experiência política, social e econômica específica que foram obrigadas a compartilhar. (Barbara Smith, 1977 *apud* Showater, 1994. p. 51)

Dessa forma, a escrita negra de autoria de mulheres vem marcada por denúncias muito fortes de temáticas historicamente silenciadas, especialmente quando relacionadas ao amor, tais como o racismo, a violência, a dominação, a desqualificação e/ou objetificação do corpo, a romantização da dor, a ideia compulsória de abdicação. Assinala-se ainda a reivindicação, a busca por espaços de escuta e visibilização da voz e dos corpos destas escritoras negras. Assim, para as mulheres negras que escrevem a luta pelas palavras refere-se a muito mais do que: “(...) possuir-te neste descampado, sem roteiro de unha ou marca de dente nessa pele clara” (Drummond, 2021).<sup>6</sup>

Jovina Souza ressignifica a concepção de amor, saindo daqueles ideais ligados a submissão e dependência e mostrando como esse tema pode ser sinônimo de liberdade, de autoconhecimento e de aceitação. A poeta preserva o tom de acusação ao expressar como essa ideia de amor é excludente e racista. Ao abordar essa temática e intitular um de seus livros com a declaração “O amor não está”, Jovina provoca inquietações e incita perguntas. Com textos voltados para as mulheres e mais especificamente mulheres negras, a autora busca levar as leitoras a questionarem suas definições de amor, confrontando-as com a presença e/ou ausência de suas próprias experiências.

Desta maneira, na poética de Jovina Souza, a ideia de amor se encontra sob a égide do contraditório, em processo de desconstrução e dúvida. Inicialmente, observamos que se evidencia em três instâncias: o eu, o outro e o mundo. Se amar, aceitar sua solidão, respeitar sua individualidade e deixar a alma livre são pontos importantes que encontramos nos seus poemas. As relações sexo-afetivas e suas dificuldades também aparecem em sua escrita. Por

<sup>6</sup> Verso do poema “O Lutador”, de Carlos Drummond de Andrade, disponível em: O Lutador - Carlos Drummond de Andrade - LETRAS.MUS.BR, acesso em: outubro de 2021.

outro lado, amar o outro e amar os seus, no caso, o povo negro, evidenciam-se como questões que vão além do quesito sexual e evocam o sentido de bell hooks (2010) em torno da necessidade de ofertarmos amor as pessoas pretas, já que o processo histórico buscou as alijar dessas vivências. Os acontecimentos no mundo aparecem refletidos em poemas que falam sobre sua militância e anuncia a luta contra o racismo e o machismo. O amor aí é pauta política.

Por isso, a partir deste momento, analisaremos três poemas de Jovina Souza. O primeiro é *Discutindo a Relação*, publicado no livro “Caminho das estações”; o segundo e terceiro, publicados no livro “O amor não está” são respectivamente *Discutindo a Ex-relação* e *Deserção*. Apresentaremos nossas leituras e análises a partir dessa ordem, pois entendemos que há uma gradação entre os poemas, pois se no primeiro e no segundo, os poemas são direcionados às mulheres sem uma explícita especificação racial, no terceiro essa sinalização é explícita. Entretanto enquanto o primeiro aparece apenas uma constatação do amor como conceito e experiência sob suspeita; no segundo, a voz poética rompe com uma concepção de amor erigida pela branquitude e assume sua própria voz, desatrelada dessa ideia tão recorrente na literatura canônica. Por último, no terceiro poema, observamos para além da ruptura com essa concepção de amor, a declaração de que este amor não se materializa entre pessoas pretas, porque ele é estruturado a partir do racismo, da classe social e do machismo.

Quanto aos aspectos formais dos poemas, observamos que estão organizados entre uma a três estrofes, essas podendo possuir entre dois a dezesseis versos e até havendo versos compostos por uma palavra apenas, o que sinaliza uma dissociação com experiências estéticas do passado e uma vinculação a modos mais contemporâneos de escrita. Há um investimento na linguagem, entretanto, ela não é rebuscada nem hermética, aproxima-se de uma variedade escolarizada da língua brasileira atual e interpela o leitor de forma generosa e objetiva. Investe obviamente em imagens e figuras de linguagens, a exemplo de metáforas, ironias, hipérbole e prosopopeia.

Pensando assim observamos que o amor em Jovina Souza apresenta diversas características. No poema *Discutindo a relação* (2017) vemos que Souza, apresenta uma voz poética feminina que passa a questionar sua relação, não reconhecendo mais os sentimentos expressos e decidindo então se desprender, se reencontrar e buscar a sua liberdade.

## DISCUTINDO A RELAÇÃO

Vou além das promessas em teu olhar.  
Nas fistulas do novo, deixo meu coração.  
Confesso que não é fácil ter desejos meus  
Abortar as portas fechadas desse movimento  
De ser mulher e só tua.  
Fecha-se uma costura sobre o meu desejo oculto,  
Derramado alhures, mas preso em tua vida  
Sem elasticidade.

Sei do teu querer a mim, essa força frágil  
Diante do muito que é viver.

Passo noites e noites a desvendar tuas palavras.  
Busco, paciente, os sentidos do teu “eu te amo”.  
E me exponho as idiosincrasias dessa confissão.  
Vem mais silêncio, mais lacunas nessa norma  
Parcial do verbo amar que escolhe apenas tu.  
Declaro-me então fugitiva dessa trama milenar  
E fico seduzida pelas portas das ruas

O título do poema refere-se a prática, jocosamente e popularmente, chamada de “dê-erre”, que se refere a uma conversa, amistosa ou não, entre um casal, envolvido sexo-afetivamente, sobre o próprio relacionamento. Numa cultura machista, propaga-se que geralmente as mulheres anseiam mais por esse tipo de diálogo do que os homens. E aí, de fato, é a voz poética feminina que instaura essa frente de debate. Ela parece não depender emocionalmente do par masculino. Então, uma questão recorrente na poética joviniana se apresenta: o amor, atrelado a uma imposição monogâmica, está relacionado a falta de liberdade e ao silenciamento dos desejos femininos. Pois a mulher, na literatura de Jovina Souza, paulatinamente se mostra como aquela que tem aspirações próprias, não necessariamente vinculadas ao relacionamento amoroso monogâmico per si.

Neste poema mais explicitamente, uma contradição eclode, porque nos versos parecemos que no ser mulher está latente, o desejar “portas abertas”. Já na condição de “ser tua” (esposa, companheira, namorada), ou seja, estabelecer formalmente um elo afetivo com o

outro se traduz em “abortar” sonhos, em “fechar portas”, “costurar” desejos. E a sublimação disso não faz desaparecer o que a voz poética feminina sente, pelo contrário, faz adensar esse sentimento.

Percepção da voz poética sinalizada no poema é que o outro, certamente, um homem tem a “vida sem elasticidade”, ao contrário dela, que se mostra maleável, adaptável a situações diversas. O que a faz dialogar com a poeta Adélia Prado: “Mulher é desdobrável, eu sou”. E então, há uma negação entre o que o patriarcado apregoa com o que os versos do poema trazem, porque se para o primeiro a fragilidade é associada ao feminino, para o segundo a excitação masculina que é insegura e vulnerável “Diante do muito que é viver”.

Na última estrofe, a voz poética se esforça para compreender a outra parte da relação afetiva, para saber interpretar a declaração fundamental em que este assume o sentimento amoroso, expressando-o para ela. E nesse movimento, ela finalmente constata que o amar monogâmico não responde aos anseios e desejos dela mesma. Então ela fere as expectativas do patriarcado que é justamente de a mulher ansiar pelo amor eterno, único e regozijar no momento em que ele é declarado. A mulher do poema foge disso, ao optar pelo amor por si mesma, pelo respeito às suas identidades e desejos, pela escuta e expressão de si e se deixa seduzir “pelas portas das ruas”.

No poema, o interesse ao novo pela voz poética feminina transparece, mas é possível observar que naquele presente momento existe uma aceitação da condição vivida, no qual mesmo cercada de questionamentos, ela mantém uma posição de aderência à relação. Ao longo dos versos, a voz poética demonstra estar cansada das abdições feitas, de ser tratado como posse de uma pessoa que ela mesma julga estática e egoísta. Ela então percebe *as portas das ruas* e é despertado o desejo por liberdade. A partir disso, compreende que esse formato de amor não é o bastante para ela e assim, passa a procurar sentidos, prazer e verdades que antes estavam ocultas.

No poema *Discutindo a ex-relação*, analisamos como uma continuação ao anterior. Só que agora à palavra “relação” está acrescido o prefixo “ex” denotativo de que o substantivo deixou de ser aquilo que era, portanto, a relação está findada. A voz poética aparenta estar mais madura e decidida dos seus posicionamentos, pois os expressa de maneira objetiva. Ela, de fato, desfaz para si (e busca clamar outras para fazerem o mesmo) uma imposição social às mulheres: a necessidade de atrelar-se a outro, geralmente um homem, podendo ser o pai ou o marido, para existir no mundo. Assim, a voz poética rebela-se contra aquilo que “basta” para a cultura dominante.

## DISCUTINDO A EX-RELAÇÃO

Não me **bastou** viver contigo.  
Não quis ser resignada,  
Preferi não ser uma boa mulher.  
Era pouco ter apenas o seu amor  
Confessado.  
Escolhi ser uma mulher ruim, egoísta,  
O inferno na vida dos homens.  
Virei a cabeça, achei melhor não parir  
E aprendi, com primazia sobre o sexo,  
Certo,  
Das suas fantasias e das minhas.

Nesse poema assim como no anterior, há um incômodo quanto a ideia da resignação: “Não quis ser resignada”. Aspecto imposto pelo patriarcado às mulheres e ainda recorrente na cultura, a ideia de que as mulheres necessitam abdicar de si mesmas em prol do marido, dos filhos, da família é fortemente rejeitado pela voz poética. A exigência da renúncia dos anseios femininos em prol aos ditames sociais como um aspecto balizador do feminino é não apenas questionada, mas também sua negação é tratada como ação importante para a assunção das identidades femininas.

Nesta escolha consciente, opta por “não ser uma boa mulher”. Aí identificamos uma ironia, pois problematiza-se o que é ser boa quando este adjetivo está associado ao feminino. Questionasse aqui se o sentido benevolente de ser fêmea seria limitar-se ao casamento, renunciar a sua identidade, aceitar toda sorte de subalternização e violência, submeter-se a vontade de outrem em detrimento às suas próprias. Noemi Wolf destaca que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade buscaram controlar “aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis” (Wolf, 2020, p. 27). Entretanto, o poema de Jovina Souza parece evidenciar que esses discursos falaciosos continuam latentes, apesar da presença marcante de questionamentos em torno deles e movimentos expressivos de destruição dessas narrativas.

Para Lorde (1984, p. 07) “as fontes de poder inerentes à cultura das pessoas oprimidas, fontes das quais pode surgir a energia da mudança” são corrompidas e distorcidas pelos opressores a fim de manter a opressão. Por isso, o argumento da mulher que fala no poema é contrário à ideia da mulher-esposa. Sua tese é que o casamento, ou melhor, a relação heteronormativa monogâmica, suprime o erótico, como poder feminino. Assim, a equação

exposta no texto para findar a opressão é colocar luz justamente sobre nuances ocultadas e/ou demonizadas do feminino como o corpo, o sexo, o erotismo, a liberdade.

No poema, outros mitos para opressão das mulheres são questionados: a maternidade compulsória, a castidade, a domesticidade. No verso “Virei a cabeça, achei melhor não parir”, há tanto uma associação comum às mulheres que desobedecem às ordens do patriarcado (chamarem-nas de loucas, neuróticas) quanto a sinalização de uma propensão por não ser mãe, lugar a que às mulheres historicamente foram reduzidas por questões meramente biológicas. A mulher que fala no texto diz saber “primazia sobre o sexo” atacando a ideia do corpo feminino como um corpo virginal, negado aos prazeres carnis, cujo sentido se resguarda a reprodução e/ou a satisfação dos desejos do homem. Por fim, ao “tomar gosto pelas novidades da rua” infringe a ideia de que o espaço doméstico é aquele reservado às mulheres, enquanto que o espaço público seria de dominação masculina.

Nas estrofes subseqüentes, percebemos a identidade de mulher que se constitui após ela romper com os valores machistas que atestam a opressão às mulheres. Agora, ela vive sua autonomia. Não teme nem seu corpo, nem seu erotismo, pelo contrário, os potencializa. E ficou “afeita a livros”, o que talvez dialogue com outra poeta negra brasileira contemporânea Cristiane Sobral, que em seu poema “Não vou mais lavar os pratos”, quando aprende a ler em sua significação freireana (de ler a palavramundo), também declara: “Está decretada a Lei Áurea”. O poema “Discutindo a ex-relação” continua:

Depois, tomei gosto pelas novidades da rua,  
Por andar empinado no salto, me requebrar,  
Ser desejada, também, por outros homens,  
Ver as vitrines, sem hora marcada para voltar.  
Para acabar com seu script, fiquei afeita a livros,  
A pensar, a questionar suas verdades-chave  
Só para trocar ideias, ser a guia da minha vida,  
Ser mais do que, apenas, sua mulher favorita.

De resto, você sabe, eu fui carinhosa, gostosa,  
Fritei bifés acebolados, cuidei bem da casa.  
Quando coloquei, no topo, minhas vontades você preferiu os gritos, o silêncio e os  
nãos.

Minha alma, então, saiu, foi boiar no rio  
Viver os mistérios das cachoeiras e das nascentes.  
Depois, livre, inteligente, a vadia saiu de casa,  
Foi brincar no mar

Aspecto interessante e de uma outra ordem de transgressão se refere ao próprio ideário das ondas feministas, porque ela cozinhava e cuidava da casa também. Ou seja, não se

desvencilhou de práticas que o machismo conferiu como próprias às mulheres. Investir em outros aspectos de sua própria existência não tirou dela o interesse pelo espaço doméstico. Assim, ela não está afeita a ideias de que para usufruir do espaço público, deveria obrigatoriamente negligenciar a experiência doméstica. O que ela evoca como amplitude é usufruir de ambos os espaços. Entretanto, ainda que ela cumpra alguns dos ritos tratados como obrigatórios para as mulheres (“fritei bifés acebolados, cuidei bem da casa”), ao se colocar em espaço de evidência e optar por ouvir suas demandas mais íntimas, ela ainda assim fere os mitos explicitados acima e por isso é tratada como espúria por uma sociedade machista.

Na última estrofe, a voz poética se desvincula completamente da relação instituída pelo patriarcado e de caráter opressivo e abusivo, optando pela liberdade, integrando-se a uma vida mais natural, e por que não dizer, evocando o mito da “mulher selvagem” (Clarissa Pinkola, 1992), pois vai em busca de si e de sua integração com a vida orgânica, instintiva. Destacamos o verso “a vadia saiu de casa”, porque ela assume para si um termo historicamente usado para inferiorizar as mulheres, considerando-as como aquelas que possuem modelos de vidas amorais, embora não atuem laboralmente como prostitutas. O que faz muito sentido, já que de fato, a opção da voz mulher que se encontra no poema é não se adequar aos modelos de vida impostos pela sociedade patriarcal.

A ideia da saída de casa evoca a exigência de medidas radicais em momentos de transição e mudanças de paradigmas. Abandonar o conforto do lar, assumir sua autonomia e capacidade de viver sozinha traz como ônus ser taxada de puta, bruxa, feiticeira etc. E, por fim, “Foi brincar no mar”, pois distante de um ideal romântico do patriarcalismo, essa mulher de forma lúdica e leve, integra-se plenamente às ideias de amplitude e liberdade. Integra-se finalmente a natureza de que ela faz parte.

No poema *Deserção*, Jovina Souza, ao nos mostrar como o amor pode ser silenciador, direciona o debate para o recorte racial. Observando que essas histórias ainda trazem as marcas da escravidão, o sofrimento que existe no amor em relação aos negros perpassa gerações e se mantém vivo até hoje. Como aponta bell hooks no texto *Vivendo de amor*, é comum observar como as pessoas na sociedade romantizam relações abusivas, tratam-nas como coisas de casal, transformando-as em um assunto banal, em que passam a aceitar e a se submeter a situações de tirania em nome do amor. Jovina Souza escapa desses ideais, ao decidir se livrar de uma concepção de amor que se encontra sob suspeita para as mulheres em geral, e mais gravemente, para as mulheres negras. Vemos isso no poema *Deserção*.

## DESERÇÃO

Fico abismada com esse tal amor.  
Observo seu movimento à distância.  
Eros me contou que o amor vigia,  
É palavra também do verbo ter,  
Asfixia.  
Narrativa velha, repetida, previsível.  
Exclui, despedaça, amordaça, acaba...  
Renúncia é sua ordem mais dura.  
Arde.  
Retira o gozo da vida e da carne.  
Eros disse-me, ainda, que o amor não é pássaro,  
Tem sua cor, sua opinião e sua estética preferida.  
Só acolhe os seus, nos outros abre feridas.  
Tem idade, endereço e renda per capita.  
Eu não sou dos seus.  
Hórus livre-me do amor, livrai-nos.

Deserção se configura como “abandono ou afastamento de um lugar que se frequentava ou de algo em que se participava por dever, compromisso, obrigação ou afinidade” (Dicio, 2019 p.1). Essa definição enuncia algo que dialoga com o próprio título de um dos livros da autora. Primeiro, compreende-se que esta ideia de amor eurocêntrica, promovida pela branquitude, de fato “não está” presente na vida das pessoas negras. Segundo, e por causa disso, a proposta para as pessoas negras é justamente renunciar a esse espaço e inventar outros mais inclusivos para nós, provavelmente o do dengo.

Entendemos que vale a pena investir mais em torno da compreensão do título, porque o vocábulo desertar é uma forma de insubmissão, pois abandona-se o espaço a que se está vinculado sem angariar qualquer forma de permissão daquele que é considerado superior, como também não há alguma intenção de regresso ao antigo posto. Ou seja, é uma ação que envolve autonomia e escolha. Assim o título nos traz uma proposição que não é meramente relacionada ao indivíduo, ela é coletiva; é uma insinuação de que a deserção para esse tipo de ideia de amor é ato político que não deve ser pensado como posicionamento pessoal, mas como prática revolucionária de todo povo negro.

O poema aponta o amor como sentimento eurocêntrico e elitista, que segrega, exclui e coloca as pessoas negras em um estado de invisibilidade. Ao encerrar o pacto com a ideia de amor universal, inicia-se o poema enunciando certo assombro com o amor, como também desprezo (o termo “tal” o antecede), o que novamente vai de encontro a uma ideia de que essa emoção aproximaria as pessoas de sentimentos como aceitação, gratidão e não (como é o caso do poema) de temor, suspeita, repulsa. Nos versos, entretanto, mais do que a

compreensão da importância de uma ruptura/separação com essa noção de amor, constata-se que o recorte racial é a principal motivação para essa tomada de consciência/ atitude.

Em muitos poemas, Jovina Souza referencia personagens da antiguidade clássica. Neste, a referência é a Eros: “(...) o jovenzinho alado, filho de Afrodite. O nome significa, com efeito, ‘amor’, termo pertencente à família do verbo ἔραμαι, ‘amar’.” (Brandão, 1991, p. 120). Esta alusão, ao deus do amor da cultura greco-romana, entretanto, é transgressora, pois aponta que esta ideia de amor está atrelada a certa ambiguidade, ao vigiar, termo que tanto pode ser compreendido como “proteger” quanto como “controlar e fiscalizar”. Associado a ter, o amor evoca a ideia de posse, conforme confirmado pela história das mulheres no patriarcado, que quando brancas estão sob o domínio do pai (nas famílias) ou dos maridos (nos casamentos) e quando negras são consideradas como “bens móveis” de seus senhores. Para a voz poética, qualquer um desses sentidos, “asfixia”, já que aniquila a liberdade das mulheres, através de práticas do tipo mansplaining/ maninterrupting<sup>7</sup> ou da forma como em sessão da câmara de vereadores do Rio de Janeiro, Marielle Franco precisou bradar: “Não serei interrompida, não aturo interrupção dos vereadores dessa casa, não aturarei de um cidadão que vem aqui e não sabe ouvir a posição de uma mulher eleita”.<sup>8</sup>

Verificamos um elo entre a escrita de mulheres negras, quando observamos as referências literárias. Em Jovina Souza, o aparecimento de uma tradição literária europeia também se mostra em escritoras como Livia Natália que afirma: “Não é porque sou uma escritora de literatura negra que vou rechaçar toda minha formação dentro de uma literatura canônica. Sou uma professora do curso de Letras, que é um curso canônico”.<sup>9</sup> Entretanto, salientamos que essa menção na poética joviniana é mais recorrente como desobediência do que como aceitação.

Dizer que o amor é uma narrativa alinha-se ao fato de que são enredos construídos historicamente e socialmente, sustentados por instituições, como escola, família, igreja. Para além disso, adjetiva essa textualidade como “repetida, velha, previsível”, pois elementos da cultura como literatura, cinema, música e/ou entidades encarregam-se de repetir exaustivamente tais discursos para que estes se tornem inquestionáveis, verdades absolutas.

<sup>7</sup> Mansplaining refere-se à quando um homem explica algo a uma mulher de maneira condescendente (Disponível em: Mansplaining – Wikipédia, a enciclopédia livre (wikipedia.org) e maninterrupting é quando um homem interrompe desnecessariamente a fala de uma mulher (Disponível em: Maninterrupting – Wikipédia, a enciclopédia livre (wikipedia.org)).

<sup>8</sup> Disponível em: Marielle Franco dizendo "não serei interrompida - YouTube, acesso em: out/2021.

<sup>9</sup> Disponível em: Livia Natália: “Venci a resistência a escrever sobre o amor” (geledes.org.br). acesso em out/2021

Apesar da propagação de uma ideia universal de amor, isso contradiz com sua existência e materialidade no mundo, pois essa se confirma excludente, associada mais a dor e ao sofrimento do que a liberdade e a autoestima, por exemplo. Assim em *Deserção* como em *Discutindo a Ex-relação*, a renúncia exigida às mulheres em troca de viver o amor é compreendida como uma negação de si mesma, de seus desejos. É nada mais nada menos do que abdicar de si em prol da existência do outro.

Nas duas últimas estrofes do poema, identificamos uma dissociação entre o amor e aquilo que é corporal, carnal. Essa visão é pregada por ideias como o dos românticos do século XIX do amor que se configura espiritualmente, mas despreza o gozo. Entretanto, se distancia da cosmovisão africana, pois essa envolve o corpo em sua máxima potência. Segundo Rosa (2019, p.52):

O corpo afro-brasileiro, que preza a possibilidade do grito na noite e do silêncio no dia, que dança na comunidade e privilegia a ancestralidade no advento que cria centros e reelabora o espaço, não se define apenas em termos individuais, mas sim em nuances coletivas, entre mistérios e cultivos cotidianos e operações ritualísticas. (ROSA, 2019, p. 52)

Aparentemente irônico, mas extremamente pertinente, é o fato de Eros ser aquele que noticia sobre os aspectos traiçoeiros do amor. É ele quem diz, por exemplo, que amor e liberdade (através da metáfora “pássaro”) não se combinam, o que justificaria o afastamento da voz poética dessa ideia de amor, por ela estar mais interessada em vivenciar a liberdade.

Verso que consideramos fundamental nesse texto é: “Tem sua cor, sua opinião e sua estética preferida”, pois é quando a questão racial é abordada de forma mais frontal e se pontua que o amor opta pela branquidão e, conseqüentemente, por essa visão de mundo, retirando qualquer possibilidade de presença e de pertença de pessoas negras. Continua: “Só acolhe os seus”, ou melhor, só aceita o que está dentro de seus padrões e discrimina o que está fora, inclusive os demonizando, pois se a maior expressão do amor é a divindade criadora, o contrário dela só pode ser ou o próprio diabo ou diabólica como ele. Para além da raça, esse amor prefere a juventude em detrimento da velhice e opta por questões de classe, pois escolhe quem vive em melhores condições financeiras, sociais e geográficas.

O final do poema é epifânico. A voz poética “ergue a voz”<sup>10</sup> e explicita algo que anteriormente somente ela enxergava: “Eu não sou dos seus”. Novamente, alude-se a um

<sup>10</sup> Conceito de bell hooks, publicado em livro de mesmo nome, que defende a ideia de que a fala é uma forma de transgressão que pode nos libertar da opressão da supremacia branca e sexista e também nos curar de seus efeitos.

Deus da mitologia grega, Hórus, divindade responsável pela vida e pelos nascimentos, a quem ela clama: “livre-me do amor, livrai-nos”. Roga antes a vida, ao céu, ao sol, a tudo que vive no mundo que a afaste dessa concepção do amor, devido a consciência que tem da letalidade dessa aproximação. Destacamos, neste último verso o uso de pronomes que se dirigem ao indivíduo (me) e as coletividades (nos), porque as práticas afro-brasileiras provêm de um corpo que “se adentra e se completa no cosmos” (Rosa, 2019, P.54). As experiências individuais podem e devem ser coletivizadas, até porque nascem de uma voz pessoal que se imbrica com as vozes-pares, as vozes- mulheres- negras, que para Evaristo: “recolhe todas as nossas vozes/ recolhe em si/ as vozes mudas caladas/ engasgadas na garganta”.

## **5. Considerações Finais**

As implicações dos questionamentos sobre amor levantados por Jovina Souza em suas obras, nos levou a uma pesquisa que buscou visibilizar como as relações das pessoas negras foram afetadas em diversos aspectos por questões históricas, onde não só a mulher negra sofre as inferências de um sentimento marcado pelo racismo, mas os homens e a comunidade LGBTQ+ também carregam essas marcas. Observamos que em sua escrita a autora busca escancarar as marcas deixadas pela sociedade, alertando suas leitoras sobre a importância de pensar o amor não como sentimento universal, mas como constructo da branquitude também utilizado como forma de opressão e desumanização das existências negras.

Os poemas da autora não pactuam com uma crítica que separa a forma do conteúdo, pois ao trazerem o debate incisivo sobre os perigos que uma noção de amor machista e racista evoca e também por provocarem suas leitoras a reagirem contra ele faz isso através de uma astuta construção de imagens e rasurando a própria linguagem literária ao usar uma estrutura aparentemente vinculada a tradição que a todo tempo corrompe os efeitos rítmicos, sintáticos e semânticos do próprio poema. Em Jovina Souza a escrita trai todo tempo uma lógica do sistema literário canônico ao mesmo tempo que parece evocá-lo.

Por fim, consideramos o impacto que entre leitoras esses poemas causam. Inicialmente por um tom extremamente reativo e intenso ao trazer uma abordagem que rompe radicalmente com conceitos cristalizados socialmente e tratados com indiscutíveis, a exemplo do amor, como sentimento universal. Apesar disso, a poeta não fecha a porta sem abrir uma diversidade de janelas cheias de afetos e esperanças, porque ela tanto amplia a oferta de perspectivas quanto ela não retira a possibilidades do povo negro se denegar através da busca por referências históricas, do reconhecimento e vinculação às nossas ancestralidades, por

experienciação de práticas de autocuidado e cuidado coletivo. Assim, ao ler a poética de Jovina Souza, certamente afirmaremos em uníssono com ela: “O Amor não está mesmo”. Todavia, incitadas por seus versos, reconheceremos nossas almas livres e insurgiremos em nossos dengos.

### Referências Bibliográficas:

ADICHIE, Chimamanda. *O perigo de uma história única*. São Paulo. SP: Companhia das Letras, 2018.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, R.J: Vozes, 1991.

BORGES, Pedro. Que solidão é essa vivida pelo negro gay? Disponível em: [Que solidão é esta vivida pelo homem preto gay? \(almapreta.com\)](http://almapreta.com), acesso em: out./ 2021.

CARNEIRO, Sueli (2005). *A construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Tese (doutorado) em Educação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. p. 96-110.

CARLOS, Yago. Notas sobre amor, afeto e solidão do gay negro. Disponível em: [Notas sobre amor, afeto e solidão do gay negro \(geledes.org.br\)](http://geledes.org.br), acesso em out./2021.

EMICIDA. Mufete. Disponível em: [Mufete - Emicida - LETRAS.MUS.BR](http://LETRAS.MUS.BR).

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.

GUIMARÃES, Geni. Metamorfose. In: GUIMARÃES, Geni. *Leite do Peito*, Belo Horizonte: Mazza, 2011. 3. ed., p. 55-66.

HOOKS, B. Intelectuais Negras. *Revista Estudos Feministas*, V.3, nº 2, 1995, p. 454-478. \_\_\_\_\_. Vivendo de amor. In: Geledes, 2010, s/p. Disponível em: <http://arquivo.geledes.org.br/areas-de-atuacao/questoes-de-genero/180-artigos-degenero/4799-vivendo-de-amor> . Acesso: março de 2015.

\_\_\_\_\_. Vivendo de amor. Disponível em: [Vivendo de Amor \(geledes.org.br\)](http://geledes.org.br), acesso out. / 2021.

\_\_\_\_\_. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

NUNES, Davi. A palavra não é amor, é dengo. Disponível em: [A palavra não é amor, é dengo – Duque dos Banzos \(wordpress.com\)](http://duquedosbanzos.wordpress.com), acesso em out. 2021.

PASSOS, Marlon Marcos Vieira. *OIA Bethânia: amálgama de mitos*. Orientador: Profa. Dra. Lindinalva Rubim. 2003. 61 f. Monografia (Bacharelado) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Facom - UFBA, 2004. Disponível em:

[https://www.facom.ufba.br/pex/2003\\_2/Marlon%20Marcos/Monografia%20-%20Marlon%20Marcos.pdf](https://www.facom.ufba.br/pex/2003_2/Marlon%20Marcos/Monografia%20-%20Marlon%20Marcos.pdf) . Acesso em: 14 mar. 2019.

ROSA, Allan. *Pedagógica: autonomia e mocambagem*. São Paulo: Pólen, 2019.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In.: Heloísa Buarque de Hollanda (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

SOUZA, Jovina. *O caminho das estações*. Bahia: Mondrongo, 2018. 86 p.

WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

## E O MENINO *GINHO*<sup>1</sup> ESQUECEU DE FALAR DA MARRABENTA...

Vércio Gonçalves Conceição, Doutor em Literatura e Cultura – UFBA  
<http://lattes.cnpq.br/0333433572735660>, seuverciahproducao@gmail.com

**RESUMO:** Neste trabalho, comprometo-me a analisar o movimento musical que ficou conhecido como *marrabenta*, situando-o nos jogos sociais e políticos em construção na Moçambique colonial, evidenciando o papel dos *semiassimilados* na elaboração dessa importante estratégia para estabelecer a moçambicanidade na música produzida em Lourenço Marques nas décadas de 1920-1940. A análise será mediada pelos depoimentos coletados no âmbito desta pesquisa, bem como por um referencial teórico descentrado do Ocidente.

A obra *Nós matámos o cão-tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana, foi o mote para minha pesquisa de Mestrado que resultou na dissertação intitulada *Nós matámos o cão-tinhoso: anticolonialismos, projetos de nação e protagonismos de (novos) homens moçambicanos*. A partir das pequenas histórias criadas por Honwana, foi possível flagrar – logicamente, num plano ficcional – as diferentes situações de opressão vivenciadas pelos povos tradicionais moçambicanos. Nesse estudo, trabalhei com a hipótese de um olhar específico sobre a realidade da então colônia, pois existem marcas que me levaram a perceber as narrativas sendo contadas por narradores-personagens que, no plano da sociedade colonial, correspondiam aos *assimilados*: ou seja, sujeitos pertencentes às hegemonias tradicionais, que foram incluídos na política de assimilação do Estado Colonial e, por isso, diferente dos *indígenas*, tiveram acesso à educação portuguesa (Conceição, V.G., 2016).

Esta obra de Honwana torna-se emblemática, porque, junto com *Godido e outros contos*, de João Dias, são os únicos textos em prosa publicados no período colonial. Não tenho como sugerir o motivo, mas a obra de Honwana se tornou mais popular, em Moçambique e no exterior. Talvez pelo texto de João Dias ser mais antigo, mas por ter sido publicado postumamente... (Conceição, V.G., 2016). O que, realmente, chama a atenção – deslocando a discussão para a atual pesquisa – é que mesmo denunciando a violência do sistema colonial e promovendo as culturas locais, Honwana não chega a trazer a *marrabenta*

<sup>1</sup> Ginho é o narrador-personagem em três das narrativas presentes na obra *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*: na primeira narrativa, que dá nome à obra, em Papá, Cobra e eu e, por último, em Diário de Imóveis e Jacentes. Em entrevista concedida no âmbito da pesquisa de mestrado, Honwana me explicou que embora os textos não sejam biográficos, e, sim, ficcionais, Ginho é seu apelido de infância.

para sua representação, enquanto elemento cultural moçambicano. Da mesma forma, observo que Raul Bernardo Honwana e Nely Honwana (pais do escritor) também não mencionam a marrabenta em seus livros autobiográficos – respectivamente, *Memórias* (1985) e *Mahanyela – A Vida na Periferia da Grande Cidade* (2018).

Ouso dizer que a família Honwana – pelas trajetórias do escritor e de seus pais, narradas nas obras supracitadas – teve uma importante atuação na gestação da luta junto à FRELIMO. Pelos relatos de memória e pelo texto literário, é possível perceber certo comprometimento com as questões políticas e culturais que pairavam sobre Moçambique no período colonial. Também no pós-colonial, quando Luís Bernardo Honwana, chegou a ocupar o cargo de Ministro da Cultura e, hoje, mesmo estando ativamente fora do quadro político moçambicano, segue escrevendo sobre nação e cultura, apresentando reflexões muito importantes para pensar Moçambique. Por isso, não pude me furtar a questionar: por que a marrabenta não aparece nessas três obras?

Afinal, trata-se de registros – ficcional e memorialistas – importantes para se apreciar a construção da nação moçambicana, em que o discurso sobre as culturas e línguas nacionais nascem, exercendo um papel preponderante. No entanto, a marrabenta não é flagrada, nem mesmo *en passant*, nesses arquivos que podem ser considerados como importantes documentos da memória cultural de Moçambique. De outro modo, diversos agentes da história moçambicana – hegemônicos ou não-hegemônicos – produzem narrativas que recolocam a marrabenta como expressão musical nacional. Agentes que ora são representantes legítimos, protagonistas da história da marrabenta no país; ora são outros, como agentes financeiros que, apropriando-se dessa manifestação na condição de símbolo cultural, a vinculam a suas marcas em peças publicitárias em busca de atrair o mercado consumidor com o apelo midiático de ‘produto nacional’<sup>2</sup>.

Essa e mais algumas questões me acompanharam quando segui rumo à Moçambique e, ao menos, uma delas trago para desenvolver nessa discussão: de que forma a marrabenta pode ser lida como uma elaboração de moçambicanidade e/ou nacionalismo na música popular de Moçambique? Parto dessa questão, uma vez que, mesmo sem evocação direta, essa foi uma reflexão presente em, praticamente, todas as narrativas que consegui registrar. Para além dos depoimentos dos *narradores da marrabenta*, quero compartilhar com o leitor sobre algo que pude observar, mesmo em curto espaço de tempo, qual seja: um possível silenciamento ou talvez uma resistência na assunção da marrabenta como um dos símbolos da nação.

<sup>2</sup> Como abordo em outro texto, na análise das peças publicitárias do banco BCI.

Nesse caso, resolvi pensar sobre a marrabenta como uma narrativa de nacionalidade, gestada pela periferia, no contexto moçambicano ainda colonial. Avalio esse processo como algo que teria sido forjado e mantido tanto à revelia do Estado Colonial – quando surge entre as décadas de 1920 e 1930 –, quanto à revelia do Estado Nacional – considerando os primórdios de uma organização em torno de ideias independentistas e nacionalistas, representadas nos princípios da FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique, ainda como movimento de libertação, mas também como partido que se instituiu após a independência e que ainda hoje, ininterruptamente, se mantém à frente do país.

Assim sendo, pretendo, aqui, refletir sobre algumas noções que foram preponderantes para o entendimento da marrabenta. Noções que, de certa maneira, mudaram a tônica do estudo, justamente porque os moçambicanos têm uma forma própria de lidar com elas. Nesse caso, pensar a periferia e as relações raciais tornaram-se dois pilares importantes para o desenvolvimento dessa reflexão, porque foi necessário um desenraizamento das abordagens ocidentalizadas, renunciando a elas, no exercício de imergir nas narrativas e saberes moçambicanos, nos saberes africanos. Então, essa reflexão surge como um caminho para construir um olhar sobre a marrabenta e as questões que a circundam, a partir de uma episteme descentrada do eixo europeu/ocidental/brasileiro, para não correr o risco de propor uma comunicação, aparentemente, ilógica, para o que, aqui, se pretende refletir, qual seja: a marrabenta como representação de um nacionalismo nascido e mantido pela e na periferia de Lourenço Marques.

A argumentação para tanto permeou o entendimento sobre a formação da periferia, principalmente do bairro da Mafalala, local muito importante quando se pensa as efervescências culturais e políticas de Moçambique, nas primeiras décadas do século XX. Também se fez necessário identificar os nacionalismos para dimensionar qual dos ideais nacionalistas delineavam – em certa medida, de alguma forma ou de maneira indireta – a periferia. Porque, se a marrabenta vai ser lida aqui como uma formulação espontânea de nacionalismo e de identidade cultural, é preciso entender: 1) A qual ideia de nação a periferia se vincula 2) Em que medida a marrabenta pode ser lida como uma narrativa nacional elaborada na e pela periferia.

No Brasil, a subjugação do negro se deu, desde o período colonial, pela política genocida, ocultada dos documentos oficiais, mas bem evidenciada nas práticas do Estado, que nega a cidadania da população afrodescendente – quando se fala de representação, segurança, educação, políticas públicas etc. –, relacionando o subdesenvolvimento dos negros ao discurso meritocrático. Já na Moçambique colonial, é possível dizer que a inferioridade do

africano foi afirmada e mantida burocraticamente – também estrategicamente – por Portugal e sua política de assimilação, que maquiava o racismo embutido nesses documentos, através da proposta de cidadania que seria conquistada pelo sujeito moçambicano, após atingir o título de assimilado. Ou seja, a partir do momento em que, dentre outras coisas, tivesse fluência com o português, aderisse aos costumes socioculturais de Portugal e perdesse qualquer contato com a cultura tradicional de seu povo.

Importante é ressaltar que essa política de assimilação não foi uma estratégia utilizada desde os primeiros contatos dos portugueses com a África. É um discurso que passa a fazer parte dos documentos oficiais de Portugal, quando acontece a “ocupação efectiva”, como se pode notar nos textos do sociólogo e primeiro presidente da FRELIMO, Eduardo Mondlane (*Lutar por Moçambique*, 1995) e do também sociólogo moçambicano – membro da FRELIMO, em período diferente – José Luís Cabaço (*Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*, 2009).

A ocupação da África pelas potências europeias se deu, de fato, no século XX, após a Conferência de Berlim (1885). Algo impulsionado pelo emergente capitalismo industrial, quando esse passou a representar “uma ofensiva contra a prática da escravatura” (Cabaço, p. 30), pois, nesse momento, era necessário “se apropriar diretamente das matérias-primas, do controle de produção e dos meios de produção nos territórios ultramarinos” (p. 34). Na corrida para a ocupação e controle dos “seus” territórios em África, Portugal lançou mão das técnicas historicamente conhecidas para dominação colonial e criou várias estratégias diferentes das utilizadas no primeiro momento. Conforme a exposição de Eduardo Mondlane (1995), utilizando de estratégias – como a infiltração de comerciantes portugueses que, disfarçados, espiavam e faziam mapas minuciosos para entregar as forças militares de Portugal; solicitação de terra para colonos brancos cultivarem e, após um tempo, reclamarem a posse de terras, antes, comunitárias, além de escravizarem os anfitriões; também, pelas missões portuguesas, que, em nome da fé cristã, “pacificaram” os nativos, enquanto os líderes tradicionais iam perdendo o controle da situação para Portugal.

Colonizar o africano, nos séculos XIX e XX, significava “melhorar sua prestação no mercado de trabalho sem transformar a ordem existente e sem diminuir a polarização social” (Cabaço, p. 37). Através da fé e da ciência, a cosmogonia africana foi sendo substituída por outra, através de argumentos que imputavam culpa, pela ideia de “pecado”, ao colonizado, que passou a ser visto como um ancestral de seu colonizador, portanto inferior ao europeu, em termos de evolução. Essa era a lógica que regia o sistema colonial europeu, que tinha na França e na Inglaterra as principais normas para colonizar, mas foi em Portugal, o “primo

pobre” europeu, que se identificou a maior eficácia, sendo o último detentor do império colonial na contemporaneidade.

Isso, porque os portugueses utilizaram duas facetas: a primeira diz respeito à “ideologia nacional-imperial”, que estrategicamente coloca portugueses e africanos como um só povo português, logicamente, sendo os africanos os “portugueses em projecto”, a partir da “assimilação”, uma estratégia da política ultramarina de Portugal, que põe os territórios africanos como parte da nação, conforme a Constituição de 1933. Essa estratégia dos portugueses recebeu reforço no período do Estado Novo, quando a partir do projeto de lei nº 39.998 fica estabelecido que “emitir opiniões que pusessem em causa a ‘legitimidade’ da dominação colonial podia ser considerada uma forma de *intentar* contra a independência de Portugal, um crime de traição à pátria” (Cabaço, 2009, p. 99). A segunda faceta é o mito do “bom povo português”, em que Portugal aparece como afável e tolerante perante os africanos negros, que – diferente dos mouros e judeus (infiéis e traidores) – eram concebidos como “selvagens”.

No contexto moçambicano, desde a “geração de 95” (1895), capitaneada por Antônio Enes, a assimilação aparece de forma documental, como justificativa para a exploração do trabalho escravo do africano. De acordo com Cabaço (2009), Enes defende que o sujeito africano acessaria a uma cidadania portuguesa a partir do trabalho. Buscando respaldo no modelo inglês de colonização, Antônio Enes, então, embarca no argumento de que era necessário “desenvolver a colônia, para desenvolver a metrópole”, prevendo a prática produtiva como ação educativa. Dessa forma, tinha-se o argumento para explorar a mão-de-obra dos moçambicanos, mas o desenvolvimento da colônia era um argumento apenas figurativo, já que os próprios documentos mostram que o racismo era o elemento delineador do tratamento dispensado aos africanos, por mais que Portugal quisesse aparecer como não racista.

Era preciso criar categorias sociais e a ilusão de que um africano acessaria a cidadania portuguesa, pois, segundo Mondlane (1995), os povos “conquistados” só poderiam reclamar alguma igualdade ao tornarem-se, de fato, portugueses. Algo que não aconteceu, porque a política de assimilação foi só uma forma de manter o controle sobre o colonizado. Nesse caso, da década de 1920 até a década 1960, foram criados atos coloniais, constituições, estatutos, cartas orgânicas, enfim, uma série de documentos oficiais que regulamentaram as relações sociais em Moçambique e nas outras colônias portuguesas, na intenção de agradar a política externa, subjugar e explorar o africano e fazer a manutenção da soberania portuguesa nas colônias. Segue, então, uma apresentação da sociedade moçambicana, para o conhecimento

dessa estrutura e a posição do negro dentro dessa estrutura, que se organiza a partir do argumento da *assimilação*.

Portugal foi criando estratégias para manter, principalmente, o africano não-assimilado no lugar de um sujeito inferior a todos os demais sujeitos da sociedade. O *indígena*, assim, precisava figurar no discurso colonial como um sujeito de quarta ou quinta classe, na intenção de obter o controle sobre ele, explorando seu trabalho – ao fim e ao cabo – sem remuneração, já que o seu pró-labore não era suficiente para o pagamento dos impostos, coisa que era feita a partir do trabalho forçado, justificado pela lei. Tudo isso, com um único objetivo: servir à minoria portuguesa. Num primeiro momento, devo me concentrar na figura do *assimilado* e do *mestiço*, considerados como portadores de relativos privilégios, em comparação ao *indígena*, já que tinham o título de cidadão, possuíam formação e, conseqüentemente, salários melhores. Entretanto, acho importante saber de que forma essa falácia da “assimilação” e da “miscigenação”, dois argumentos utilizados por Portugal para atestar sua humanidade, mascarou o racismo que atinge a esses sujeitos. Quais são as práticas racistas que tocam o *assimilado* e o *mestiço*, já que eles são diferenciados dos *nativos*?

A assimilação, no papel, representou uma passagem da condição de *indígena* para a condição de *assimilado*, um novo cidadão português. Em tese, como dito antes, esse cidadão passaria a ter acesso e a gozar de todos os privilégios que o branco e o mestiço, se, além de falar o português fluentemente, tivesse meios para o sustento de sua família, tivesse boa conduta, assumisse os hábitos da metrópole e abandonasse os hábitos e o contato com seu povo. Conforme Eduardo Mondlane (1995) coloca, a desigualdade racial já aparece nessas exigências. Porque, segundo ele, o *assimilado* precisava se tornar mais “civilizado” que a maioria dos brancos, que tinham essa cidadania automaticamente. Sendo que à época, 40% dos portugueses eram analfabetos e, desses, muitos não tinham o suficiente para se sustentar.

Não é porque se tornou oficialmente um cidadão português que o *assimilado* deixou de sofrer com o racismo. Considerando a situação econômica, na comparação entre os salários recebidos, o *assimilado*, ganhava mais que o “nativo”, menos que o mestiço e que o branco, mesmo sendo este último sem qualificação para o cargo. No contexto educacional, Mondlane (1995) informa que os professores tinham uma tendência a dar notas inferiores aos alunos africanos e isso foi admitido para ele, pelo reitor do Liceu Salazar, em 1961.

Sobre a circulação pelos espaços públicos, ele diz que o *assimilado* precisava estar sempre com o cartão de identidade, coisa que não acontecia com um branco. Se fosse parado pela polícia sem estar com o documento, era preso, assim como o *indígena*. Também não podia estar pela rua após a hora de recolher, nem acessar alguns espaços de gente branca – o

cinema e o banheiro público são exemplos disso. A situação do *assimilado* não era tão agradável, pois vivia sob várias restrições. Era preciso negar-se enquanto africano, inclusive, perdendo o contato com sua família, mas não era, de fato, incorporado ao mundo dos brancos. Eduardo Mondlane (1995) pontua que, no máximo, a *política de assimilação* criou “brancos honorários”. Ele denuncia o número reduzido de africanos que foram incluídos nessa política, dizendo que, à época, “de uma população de mais de 6 milhões em 1950, não havia mais de 4555 assimilados” (p. 49), considerava um número irrelevante.

Em Mondlane (1995), também em Cabaço (2009), a miscigenação aparece como uma política que foi encorajada como política oficial, antes mesmo da *política de assimilação*. Para os portugueses, a infiltração entre os povos tradicionais era uma forma de apropriação das terras, sem necessitar de conflito armado, já que tinha perdido várias batalhas para os povos africanos. Mas, como a assimilação, o resultado dessa política foi ínfimo. Mondlane (1995) aponta a formação de uma minoria mulata – 0,5% da população da época –, como o “maior grupo minoritário depois dos europeus, e um elemento importante na superestrutura da sociedade não indígena, embora sua importância seja mais qualitativa que quantitativa” (p. 49).

A formação de mestiços, para além de ser resultado de uma política de Estado, deve-se também ao fato de, nas primeiras expedições enviadas a África por Portugal, não ser permitida a presença de muitas mulheres. Nesse caso, os portugueses foram se unindo às mulheres africanas, que “quase nunca se tornavam esposas legais”. O racismo sempre foi um elemento presente nessas relações, então, essas eram consideradas como serviçais ou escravas, mas seus filhos tornavam-se os herdeiros das terras. Nessa época, se se pode falar em assimilação, é a do português pelo africano. Mondlane (1995) narra que os portugueses, proprietários de terra, no século XVIII, pareciam chefes africanos degenerados.

Na década de 1960, segundo Mondlane (1995), a comunidade dos mestiços já aparece urbanizada e educada aos moldes portugueses. Possui a cidadania portuguesa, pela linhagem paterna, “no que diz respeito à educação e empregos, gozam de um grau maior de igualdade do que o assimilado”, mas a integração à sociedade portuguesa é, também, superficial. Não havendo o casamento do branco com a mulher africana, de forma oficializada, até mesmo porque, não havia a aceitação por parte da comunidade portuguesa, a criança mestiça era submetida a dois tipos de educação: a primeira, na infância, nas bases das culturas africanas, pois ficava com a mãe até atingir a idade de ir para a escola portuguesa e, a partir daí, era submetida à educação portuguesa, junto à família do pai. Sua situação só sofria mudança quando seu pai se casava com uma portuguesa e tinha filhos, porque aí a criança poderia ser

devolvida à mãe ou mantida numa condição inferior aos filhos do casal, em segundo plano para tudo o que diz respeito ao bem-estar e à educação.

Então, assim como o *assimilado*, o *mestiço* ficava deslocado socialmente, pois, muitas vezes, eram “ressentidos com os portugueses”, mas também eram educados para conceberem sua mãe como inferior e, por isso, muitas vezes, nem falavam a língua dela. Para Mondlane (1995), se a política da mestiçagem serviu para “cimentar a dominação portuguesa sobre a cultura indígena” – *pero no mucho!* – isso não aferiu a cidadania portuguesa, de fato, ao mestiço, pois não tinha as mesmas oportunidades que os brancos. Os melhores empregos e os cargos mais elevados, por exemplo, continuavam sempre nas mãos dos portugueses, mesmo sendo esses menos qualificados.

Por isso, o *mestiço* tinha motivos de sobra para não se identificar com o português, mesmo tendo posição privilegiada perante o africano, pois era como se fosse um português degenerado. É esse ressentimento que põe o mulato na dianteira, quando se fala dos movimentos anticoloniais – em sentido restrito –, pois foi o primeiro grupo a agitar as manifestações. No entanto, como havia de ser, estar nesse “entre-lugar” – metade africano, metade português –, e distanciado de suas raízes, o colocou sob desconfiança e não teve como se manter à frente do movimento mais coletivo, sempre, pois não tinha como representar toda uma população, o “distanciamento da população comum africana deixou-os sem base para converter estas ideias em ações realistas” (Mondlane, 1995, p. 51).

Entre os “africanos não assimilados” ainda tem um grupo que se organizou à revelia do Estado colonial. Optei por deixar por último, justamente, por ser um grupo que não estava, de alguma forma, submetido às políticas de categorização e distribuição social de Portugal. Estava alocado nas periferias de Lourenço Marques – hoje, Maputo. São os “grupos sociais periurbanos”, cuja origem Cabaço (2009) explica que surge da migração da gente do campo tradicionalista para a urbe. Segundo o sociólogo moçambicano, esse grupo rompe com as dicotomias criadas pelo sistema colonial e, desenvolvendo um *modus vivendi* nas periferias de Lourenço Marques, se colocando no entrelugar, pois não tinham como ser enquadrado na categoria indígena, pois, mesmo são estando incluído na política de assimilação do Estado, de alguma forma, compartilhava da modernidade ocidental.

Os *periurbanos* sofreram, como coloca Cabaço, uma “reestruturação” social e psicológica, desenvolvendo estratégias de sobrevivência, tirando o melhor e mais útil da situação contraditória em que se encontrava. Nesse sentido, eles criavam laços de solidariedades com os que se encontravam em sua mesma situação, desenvolvendo códigos que eram interpretados com flexibilidade para cada momento. Os *periurbanos*, pelo que se

entende, inovam e improvisam tanto a tradição quanto as regras coloniais, visando a sua sobrevivência nesse cenário, como vimos anteriormente, tão hostil para o *nativo*.

Os mais jovens não respondiam passivamente ao processo de assimilação do Estado, mas também não respeitavam hierarquias e regras costumeiras, embora essas continuassem a ser referências importantes e por isso eram mantidas de forma reinterpretada. Não tinha consciência, mas a busca pela sobrevivência representou uma subversão aos mecanismos de controle do colonialismo, pois o *periurbano /semiassimilado* ia se “apropriando, num único corpo cultural, de seu destino, tornava-se sujeito de um processo, o de sobrevivência, fazia cultura e começava a retomar, das mãos do colono, a iniciativa do próprio futuro como indivíduo e como grupo. (Cabaço, 2009, p. 140).

Não à toa, desse grupo, conforme apresentação de Cabaço (2009), saíram muitos agentes e informantes do sistema, mas também muitos militantes do movimento anticolonial. O poder local não tinha o controle deles, por isso os mantinha sob repressão, utilizando, inclusive, dos *mabandidos*, um grupo de *periurbanos* criminosos que exerciam violência sobre a periferia, justamente, para que os demais *periurbanos* os temessem. Para o poder colonial, esses serviam-no como um toque de recolher.

Sem ser os *mabandidos*, os *periurbanos* se organizavam também em torno das associações de mútuo auxílio e das agremiações religiosas. Esses tinham a africanidade como base e buscavam suas referências tanto na Bíblia, como no panafricanismo. Do processo de aprendizagem desenvolvidos por esses sujeitos, que perpassavam a troca de experiências de vida, o planejamento de autodefesa e entreajuda, passaram a interpretar a realidade e entender a diferença e as desigualdades raciais, da dominação política, a qual estavam submetidos.

Saio de um plano mais geral, ao tratar da configuração social de Lourenço Marques, período colonial, para tentar estabelecer um quadro da cena em que se desenvolve a marrabenta. Por isso, torna-se importante entender as tendências – artísticas, culturais, políticas etc. – que delineavam o comportamento dos habitantes do subúrbio de Lourenço Marques e que, em diferentes perspectivas, podem ser lidas na elaboração da marrabenta, uma música que tem a Mafalala como cenário principal. Por isso, aqui, em total acordo com a fala de Ivan Laranjeira na epígrafe, não havia condição de prosseguir sem trazer alguns estudos importantes sobre a urbanização de Maputo, a partir do subúrbio, antes mesmo de tocar em alguns dos depoimentos dos *narradores da marrabenta*, que funcionarão como importantes ferramentas para compreendermos, relativamente, a periferia de Maputo – então Lourenço Marques –, em sua complexidade, para entendermos a cena social de produção da marrabenta.

Para um início de conversa, recorro a estudos da área da arquitetura e da Geografia, como auxílio para pensar a urbanização de Lourenço Marques, visando entender como se estruturou a periferia, pondo em foco o bairro da Mafalala. Nesse sentido, os estudos de Nuno Simão Gonçalves (2016a e 2016b), Joaquim Miranda Maloa (2016) e Vanessa de Pacheco Melo (2013), foram importantes para tal intento, porque possibilitaram, ao olhar estrangeiro, conhecer esse processo que acontece muito no ritmo forçado de adaptação ao cenário imposto pela colonialidade portuguesa, mas também movido por questões que têm relação com os territórios vizinhos à Moçambique, os quais são referidos pelos autores como *hinterland* colonial britânico, que são os territórios sob domínio inglês, situados mais para o interior do continente africano.

O projeto de urbanismo de Lourenço Marques data de 1887, final do século XIX, portanto, tem estreita relação com a “ocupação efectiva”. Segundo a angolana Vanessa Melo (2013), em seu *Urbanismo português na cidade de Maputo: passado, presente e futuro*, o plano tem a assinatura do major António José de Araújo e a participação do major e engenheiro Joaquim José Machado. Neste plano, já consta a previsão da criação de um pequeno bairro indígena, que não foi construído nesse período e tinha estrutura semirrural/semiurbana. Conforme Melo (2013), o projeto trazia uma cidade em dois planos: 1) **a cidade alta** (fresca e arejada), em que se concentraria a administração, as instituições civis e religiosas, as residências das classes altas; 2) **a cidade baixa**, em que se concentrariam as atividades marítimas, o comércio, o porto, os locais de emprego e as classes mais baixas. Um urbanismo muito parecido com o da cidade de Salvador, por sinal. De acordo com Joaquim Miranda Maloa (2016), em sua tese *A urbanização moçambicana, uma proposta de interpretação*, havia poucas áreas urbanizadas e avaliando a geografia do período, ele explica que não havia integração das regiões do território concebido como Moçambique, pensada de forma nacional. Segundo o autor moçambicano, as linhas férreas não conectavam norte e sul do território. No entanto, todas elas ligavam os portos a países do *hinterland*.

Nuno Simão Gonçalves (2016a), em *Políticas de gestão (sub)urbana de Lourenço Marques (1875-1975)*, faz uma leitura desse processo que muito me interessa. É ele quem demonstra, com cores mais encarnadas, a filiação portuguesa a um modelo de urbanismo ditado pela Inglaterra, no tocante às colônias inglesas em África. Também vai desenhando como o racismo colonial foi o principal delineador da urbanização moçambicana. O pesquisador português, assim como Melo (2013), vai notar mudanças na forma de ocupar a cidade, tomando a “ocupação efectiva”, também, como marco.

Segundo Gonçalves (2016a), nos primeiros séculos de expansão europeia em África, as populações indígenas ocupavam interstícios urbanos, pois a presença indígena era tolerada, devido às trocas comerciais. No final do século XIX<sup>11</sup>, surge uma primeira proposta de gentrificação urbana da administração colonial, pois era necessário considerar os “novos” interesses de Portugal (ocupação dos territórios, exploração das matérias primas e das populações nativas). Isso, como pudemos notar nos estudos de Cabaço (2009) e Mondlane (1995) foi sendo desenvolvido a partir do discurso demagógico de António Enes, em 1887, quando defendeu o desenvolvimento das colônias, para desenvolver a metrópole, já que Portugal e os territórios ultramarinos, formavam uma nação, a nação portuguesa.

No discurso falacioso de desenvolvimento, era a população nativa o único grupo que precisava passar pelo processo de evolução e por isso foi jogado, de uma vez por todas, para a base da pirâmide social (onde sempre esteve, mas, nessa etapa, de forma burocratizada). A sua movimentação da base para o topo da pirâmide, nessa perspectiva, se daria a partir da *política de assimilação*. Como vimos anteriormente, uma barganha do sistema colonial português, que se utilizou desse argumento para justificar a subjugação do *indígena*, a invasão das suas terras e o trabalho escravo das populações nativas. Mas, no tocante à urbanização, a essa narrativa, juntou-se os incêndios ocorridos nas palhotas (tipo de arquitetura tradicional, utilizada principalmente pelos povos ronga) no centro. Argumento que conduziu as populações tradicionais para as periferias.

Em outro texto, *O urbanismo da Mafalala: origem, evolução e caracterização*, Nuno Gonçalves (2016b) vai aprofundar os estudos sobre o plano de urbanização português em Moçambique, evidenciando como esse plano foi se tornando cada vez mais racista e segregacionista. O centro, a *xilunguine* (cidade dos brancos, na língua ronga) foi ficando pequeno para acolher as populações nativas. Além dos incêndios, as doenças foram motivos fortemente utilizados pela administração para segregar o sujeito local, porque embora tenham maior relação com a ocupação estrangeira, se proliferaram entre os povos locais, por conta da insalubridade em que viviam.

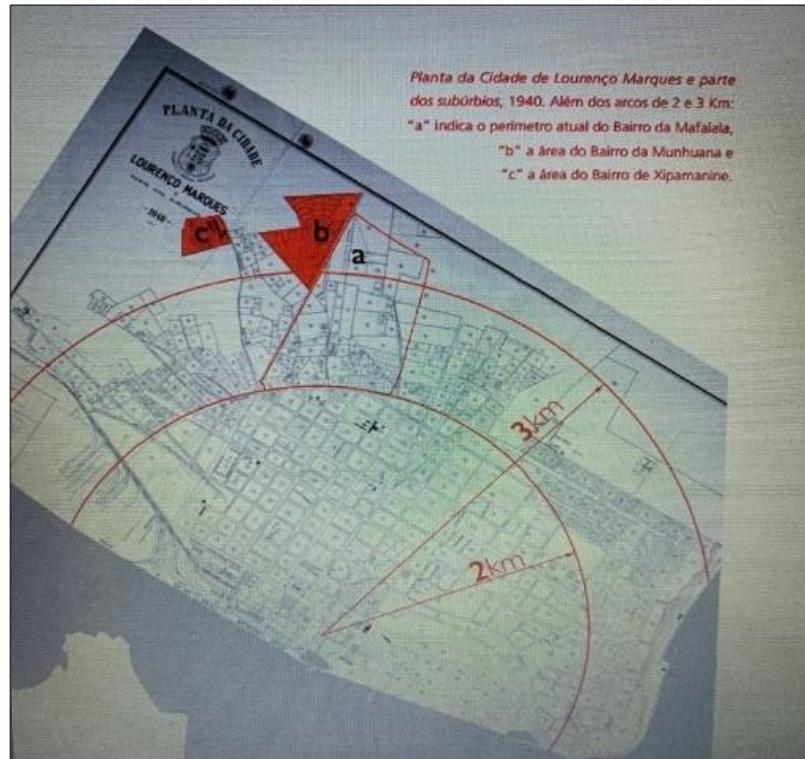
Mas Gonçalves (2016b), a partir do bairro da Mafalala, vai avaliar a forma como a periferia foi se organizando, à revelia do sistema colonial e criando formas próprias de sobreviver e subverter ao/o colonialismo. Primeiramente, Nuno Gonçalves (2016b) apresenta

<sup>11</sup> Por esse motivo os três autores devem ter considerado tanto a “ocupação efectiva”, como o Estatuto do Indigenato e a política de assimilação para desenvolverem suas análises.

o plano que também aparece no estudo de Vanessa Melo (2013), o projeto do Major Araújo (Plano Araújo), um plano ortogonal, que incluía a construção do bairro indígena – que não foi construído, como posto anteriormente. Segundo Nuno Gonçalves (2016b), em 1903, foi traçada a circunvalação e é a partir disso que a cidade se desenvolve e chega a essa estrutura que permanece ainda hoje.

Em termos geográficos, o autor explica que a circunvalação é um plano português, utilizado, inclusive, na urbanização de Lisboa e Porto. Em Lourenço Marques, a ela circunscreve a *xilunguine* com um raio de 2 km e funcionou estrategicamente como uma “linha de fiscalização tributária da cidade, teve também uma intenção defensiva em relação a possíveis novas rebeliões indígenas” (p. 117). Para deixar a cidade dos pretos bem separada da cidade dos brancos, nesse caso, foi pensada outra circunvalação de 3 km, tendo o subúrbio proposto, de início, a partir de 1 Km do exterior do arco da *xilunguine*. Para uma noção visual do que apresenta Nuno Gonçalves (2016b, p.119) sobre a circunvalação, segue a imagem do projeto da cidade utilizada por ele em seu artigo:

**Imagem 1<sup>12</sup>: Planta da cidade de Lourenço Marques e parte do subúrbio, em 1940**



<sup>12</sup> Imagem reproduzida do texto de Nuno Simões Gonçalves (2016b, p. 120)

Como se pode notar na imagem da planta de Lourenço Marques, percebe-se já os bairros Xipamanine e Munhuana relativamente fora da circunvalação de 3 Km, mas o trecho marcado como “a” – ou seja, o bairro da Mafalala – está, já na década de 1940, com proporções que respeitam o espaço reservado à *xilunguine*, mas que ocupa o 1 Km da segunda circunvalação. A Mafalala, como Nuno Gonçalves (2016b) apresenta, corresponde a um trecho de subúrbio que se auto-organizou, fora das expectativas coloniais. Conforme o autor, “foi nestes terrenos que grande parte das populações indígenas se concentraram de forma espontânea, precária e, muitas vezes, ilegal” (Gonçalves, 2016b, p. 120).

Algo importante apresentado por Nuno Gonçalves (2016b) é a segmentação do subúrbio. Como vimos em José Luís Cabaço (2009) e Eduardo Mondlane (1995), na seção anterior, os *periurbanos* (os habitantes dos subúrbios) se organizavam em torno das associações de mútuo auxílio e das religiões. Dessa informação, surge uma questão, que Gonçalves (2016b) ajuda a responder: se o subúrbio foi pensado para acolher as populações nativas, advindas de diferentes regiões do território; se existia uma variedade de expressões culturais e religiosas praticadas pelas diferentes hegemonias locais, nos diferentes territórios; como, na malha suburbana de Lourenço Marques, esses grupos construíram redes de apoio mútuos? Conforme a explicação de Nuno Gonçalves (2016b), o trabalho foi um vetor nessa “organização” dos subúrbios.

O que se entende no texto de Gonçalves (2016b) é que as funções laborais foram sendo estabelecidas por grupos em suas regiões tradicionais. O autor utiliza etnia, eu optarei por me referir como grupos populacionais locais ou hegemonias tradicionais. Então, ao que parece, havia predominância de cada população dessa em determinadas funções laborais na capital da colônia. À medida que cada grupo/grupos se estabeleciam nas áreas funcionais, iam ocupando regiões do subúrbio que estavam mais próximas às regiões da cidade em que essas funções eram mais recorrentes.

Nesse caso, é preciso pensar no mercado de trabalho disponível para as populações indígenas, mas sem perder de vista a diferença que define o que aconteceu na Mafalala, que, segundo Nuno Gonçalves, devido à ocupação espontânea e à autogestão, acabou se tornando um espaço suburbano situado num “não-lugar”, se considerarmos a urbanização portuguesa, mas também o *modus vivendi* tradicional e, portanto, rural. Como Ivan Laranjeira expõe,

Então, dentro desse contexto, a gente tem a Mafalala, que é o espaço... que é [fazendo aspas com as mãos] “um não-lugar”, na medida em que o discurso entre o europeu e o africano foi sempre um discurso que, talvez, se possa traduzir na ideia do rural e do urbano. E o espaço da Mafalala não é nem rural, mas também não é urbano. Então, é um não-lugar, um espaço híbrido, que bebe dos dois lados e em função disso, vai criando uma identidade própria, vai criando uma maneira de ser e de estar, que não é nem uma coisa e nem outra. É uma coisa própria e uma identidade particular de quem está na Mafalala. (Ivan Laranjeira – Depoimento/Arquivo da Pesquisa, 2020).

E quem está na Mafalala? Eu identifico versões diferentes, diferentes respostas para esta pergunta, mas que se complementam. Nuno Gonçalves diz:

Na Mafalala, a predominância de povos swahílis, em especial da costa oriental de África e ilhas adjacentes, e a proximidade com os mouros do Alto Maé, fazia com que a religião islâmica tivesse uma maior influência e presença local, o que, em termos socioculturais, diferenciava a Mafalala dos restantes subúrbios.

Rui Laranjeira (2014) vai dizer que, com a derrota do Imperador Ngungunhane ao Sistema Colonial, Portugal se apropriou do território de Gaza e isso provocou a migração da população de Gaza para a capital da colônia, Lourenço Marques. Segundo Laranjeira (2014) – também Samuel Matusse (2013) e mais alguns *narradores da marrabenta* – essa migração se acomodou na Mafalala. E, realmente, muitos dos nomes principais das primeiras gerações da marrabenta, são oriundos de Gaza e moravam na Mafalala. Há, inclusive, a narrativa que defende a marrabenta como “evolução” da *magika*, um ritmo tocado pelos chagane, nome dado ao povo que habitava a região de Gaza.

Mas pelo que o próprio Nuno Gonçalves (2016b) apresentou, a Mafalala é isso tudo e muito mais, porque, por conta da sua localização – como dito antes, um *entre-lugar* – acabou acolhendo uma diversidade de povos, nativos e estrangeiros. Assim, além dos povos tradicionais, encontravam-se brancos da terra, mulatos, indianos e chineses, enfim, a Mafalala, além de possuir um filão comercial explorado pelos indianos e chineses (as cantinas e mercados), tinha a presença islâmica (a mesquita) e presbiteriana (as missões suíças), no campo religioso.

Do que já foi referido sobre a estrutura urbana da Mafalala, há a reter a forma como os seus habitantes se organizaram, empiricamente, em espaços que não foram preparados para os receber. Reagindo às condicionantes acima descritas, em especial às coloniais, foram construindo uma outra cidade, com dinâmicas próprias e geradoras de novas relações de onde provém parte das características socioculturais moçambicanas. (GONÇALVES, 2016b, p. 139).

Logicamente, mesmo tendo essa característica diversa, quando pensamos a organização do subúrbio de Lourenço Marques, é possível entender que as relações raciais, portanto, a hierarquia sociorracial, era mantida na perspectiva colonial portuguesa. Algo que foi mantido, principalmente, pela tipologia das residências: 1) palhota, substituída pelo caniço, para *indígenas*; 2) madeira e zinco com diferentes telhados, para assimilados, indianos e não-europeus; 3) alvenaria para mulatos e brancos da terra (MELO, 2013; GONÇALVES, 2016a e 2016b). Na *tour* que o *Museu da Mafalala* oferece para os visitantes, é possível conhecer essas tipologias residenciais. Ivan Laranjeira é o diretor do Museu da Mafalala. É ele quem conduz o passeio pelo bairro e que vai dizer:

Acho que a geografia da Mafalala e a localização estratégica que o bairro tem até hoje, que comunica com os dois mundos, né – com o subúrbio e com a cidade de cimento –, faz com que ele tenha sido sempre um lugar apetecível até para os movimentos artísticos, porque criou-se aqui núcleos ou casas, ou lugar, onde, com muita frequência, esse processo da música ou da marrabenta foi evoluído, a exemplo da *Associação dos Comorianos*, o *Gato Preto*... Eh... e tantos outros espaços que sempre foram lugares de convivência... (Ivan Laranjeira – Depoimento/Arquivo da Pesquisa, 2020).

É possível notar despontar desse *não-lugar* nomes que foram muito importantes para a construção de uma identidade moçambicana, de uma literatura e uma música que surgem das ebulições políticas, culturais e artísticas dessa população, que se organiza espontaneamente de forma bastante plural. Não à toa, é da Mafalala que surgem nomes de poetas como José Craveirinha, Noémia de Souza, Ruy Knopfle, entre outros. No jornalismo, os irmãos Albasini. Na política, Samora Machel e Joaquim Chissano, ambos membros da FRELIMO e posteriores presidentes da república moçambicana. É também o espaço onde surgem nomes de estrelas da marrabenta, tais como António Marcos, Wazimbo, João Domingos. Até Fany Mpfumo, que era de outras paragens, tornou-se um nome conhecido a partir da Mafalala. (Gonçalves, 2016A e 2016B, Laranjeira, 2014; Laranjeira, 2020; Matusse, 2013; Melo, 2013 *et al*).

Até aqui, fica tangível uma elaboração intelectual *stricto sensu*, ou seja, uma elaboração oriunda de uma elite africana letrada (*mulatos, assimilados, brancos da terra*). De outra forma, fica perceptível também as fases desse movimento, em suas tendências, seus protagonismos, suas bandeiras. No primeiro momento, década de 1920, existia uma pauta nativista que lutava pela valorização dos territórios portugueses do ultramar. Válido lembrar que essa etapa do movimento foi marcada por uma elite branca da terra, alguns mulatos...

A partir da articulação com movimentos externos (na África ou em Lisboa), esse movimento entra numa etapa (década de 1940) que foi denominada como da *moçambicanidade*, protagonizada, por sua vez, pelos mulatos. Aqui, como vimos, houve uma organização em torno de uma ideia de nação, que, assim como primeira fase, não rompia com a metrópole. Pelo contrário, buscava-se a valorização das culturas locais, como extensão da identidade cultural da nação portuguesa, sob o signo da *assimilação* e da *mestiçagem*, principalmente.

Então, em torno de um ideal lusotropicalista, principal bandeira do colonialismo português, essa fase funcionou estrategicamente *pari passu* ao argumento da metrópole, encabeçado por António Enes, ainda no final do século XIX, que era o de “desenvolver as colônias para desenvolver a metrópole”. Assim, sem romper com Portugal, essa geração ia apresentando, em alguma medida, as reivindicações dos moçambicanos, sem renunciar à cidadania portuguesa. Até que é chegada a última fase (década de 1950), que não vê outra saída, a não ser a independência. Os assimilados estiveram à frente do movimento, que acabou libertando Moçambique de Portugal, pela coordenação da FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique.

Aqui, percebemos diferentes protagonismos, mas não chegamos a notar a participação ativa dos sujeitos *periurbanos/semiassimilados/suburbanos* que habitavam as periferias de Lourenço Marques. A partir dos *Narradores da Marrabenta* (o documentário), no entanto, essa parcela da população periférica de Lourenço Marques emerge, de forma atuante na projeção do que podemos chamar de ideia de *protonação*, mas não tal e qual formulou a geração de Mario Pinto de Andrade, com as tendências defendidas pelos intelectuais que encabeçaram o movimento nas décadas de 1920 e 1940.

O interessante é que a marrabenta, ao contrário do que muitos dizem, é uma produção que tem sua gênese nesse mesmo período da primeira fase do anticolonialismo moçambicano. Ainda que não fosse tão popularizada, ou mesmo, demarcada e instituída por essa nomenclatura e como um movimento, como ocorreu na década de 1950, a marrabenta, como se pode perceber, está muito mais para uma tendência que começa a tocar os artistas da música, em Moçambique, a partir de 1920. No campo da música, ela representa muito mais a moçambicanização da música urbana tocada em Moçambique na primeira metade do século XX, do que um movimento contrário. Como dizem a maioria dos pesquisadores e artistas da música moçambicana, a marrabenta trouxe para a cena, em que havia o predomínio da música estrangeira e portuguesa, os ritmos nativos das diferentes hegemonias tradicionais (ronga, changana, chopi, entre outras).

Se, pensando o/os movimento(s) anticolonialista(s), as gerações de 1920 e 1940 estavam fechadas com a ideia de nação portuguesa, a geração de 1950 com a ideia da *nação moderna* e do *homem novo*, com qual projeto/ideia de nação a população *semiassimilada* estava alinhada? Logicamente, essa questão tem lugar de ser, se considerarmos a marrabenta, uma música que surge no subúrbio de Lourenço Marques, entre as décadas de 1920 e 1930, tendo a Mafalala como um dos principais polos de elaboração. Para responder a essa questão, torna-se necessário pensar esse movimento como uma via alternativa e própria desses intelectuais que não foram forjados pela política de assimilação ou pela mestiçagem, mas pela sobrevivência nesse *não-lugar*, novo espaço que surge como produção da colonização, mas não como uma produção ativa dos portugueses.

É preciso perceber a periferia de Lourenço Marques – principalmente o espaço que veio a se chamar Mafalala – como o espaço em que moçambicanos se forjaram, à revelia do sistema colonial, numa síntese muito própria de construção identitária, a partir de elementos culturais africanos e estrangeiros, em nome da sobrevivência na cidade. Para iniciar essa conversa, importante trazer uma fala de Ivan Laranjeira, que em seu depoimento, declara:

Acho que, em larga medida, a música marrabenta é um pouco esse processo... é a forma como o africano que vem, que vive no bairro da Mafalala, que tem a sua raiz num ritmo tradicional africano, que ouve uma magika, que ouve uma galanga e tantos outros ritmos de base tradicional, mas que, estando nesse espaço, também, está em contato com outras dinâmicas... E essas dinâmicas são ritmos como o jazz, como o blues, o samba, a salsa, a rumba... E isso influencia grandemente este pessoal que tanto gosta de uma coisa, como também d'outra e querem que aquilo que é seu ritmo de raiz também evolua e se transmute, pra tocar e soar como um jazz ou um samba, por exemplo. E, nesse processo, cria-se ritmos diferentes, cria-se uma marrabenta, cria-se uma coisa que não era nem isto e nem aquilo, então, acho que o gênio criativo associado a este dilema da identidade do espaço suburbano é fundamental para pensar também a ideia d'uma música urbana, a ideia d'uma arte urbana no instituto e a Mafalala joga um papel importante nisso, na medida em que é este espaço que está aqui a fazer essa ligação entre todo este lado rural e todo este lado urbano. (Ivan Laranjeira – Depoimento/Arquivo da Pesquisa, 2020).

Antes, ele havia analisado a importância da Mafalala na gestação desse Moçambique, desse sujeito moçambicano:

mais do que qualquer coisa, é contextualizar a Mafalala... acho que é um espaço que concentra muito da história recente de Moçambique, do último século, e que está diretamente ligado ao desenvolvimento econômico, social e cultural da cidade de Maputo e do país, de uma maneira geral. E... isso tem muito a ver com a forma como a cidade de Maputo foi desenvolvida. Um espaço que tem dois espaços, com dois mundos: um mundo mais colonial, europeu, e um mundo africano e negro, né? E... E esta perspectiva foi desenvolvendo-se, ao ponto de contribuir pra vários movimentos, acima de tudo, o movimento de cidadania e de consciencialização política, que faz toda uma geração de nacionalistas e de artistas com um pano africano muito grande

em seu trabalho, a nível da literatura, a nível da música, também, penso que foram os dois pilares fundamentais nesse processo de autoafirmação de identidade, de criação de uma certa utopia à volta daquilo que seria o processo de independência e a criação do moçambicano livre e independente. (Ivan Laranjeira – Depoimento/Arquivo da Pesquisa, 2020).

Ivan Laranjeira, como dito antes, é o gestor do Museu da Mafalala e do IVECA, uma instituição de pesquisa, pelo que entendi, que funciona como um braço do museu e tem seu irmão Rui Laranjeira, também, como pesquisador. Rui, em seu depoimento, aprofunda a análise proposta por Ivan e sobre sua pesquisa *A marrabenta: sua evolução e estilização, 1950-2002*, ele diz:

O que eu consegui apurar através da pesquisa realizada pra esta obra foi que a marrabenta foi produto do envolvimento de vários grupos raciais e, basicamente, a Mafalala foi local onde, em termos de localização, era de se considerar urbanizado, terá adquirido as qualidades que, mais tarde, ficou a ser conhecida. Então... hum... As associações, por outro lado, tiveram um papel muito importante nesta condução, nesta popularização da marrabenta e até a sua urbanização... eh... uma vez que, elas – temos duas principais associações, nesse caso, a Associação Africana e o Centro de Estudos ... eh... Centro Associativo dos Negros de Moçambique – e ambas associações estavam bem localizadas, tinham públicos bem identificados. No caso do Centro Associativo, os negros da província de Moçambique estavam localizados no Xipamanine e era mais frequentado, essencialmente, por gente negra. Enquanto que a Associação Africana era frequentada por mestiços e alguns indivíduos de raça branca. Agora, o que que acontece? O que é que faz com que estas associações assumam a marrabenta como a sua bandeira? Humm... Com figuras, como José Craveirinha pra Associação Africana e Samuel Dabula pro Centro Associativo dos Negros, eram pessoas esclarecidas que fizeram de tudo para que os membros dessas associações passassem a consumir, a produzir música de cariz africana, de raiz africana... (Rui Laranjeira – Depoimento/Arquivo da Pesquisa, 2020).

Embora nessa passagem, Rui Laranjeira ainda não toque nas origens da marrabenta, ele faz uma contextualização da música que acabou por representar uma identidade cultural moçambicana e por funcionar como um projeto mais profícuo que os apresentados, até então:

Então, apesar desse posicionamento da parte deles, este afirmar, este assimilar, esta apropriação deste gênero musical não foi muito inteligente, muito camuflado, porque o Estado Colonial não permitia que ritmos africanos, de cariz africano, fossem tocados pelos membros das associações, porque... porque consideravam que o processo de colonização português não permitia, uma vez que esse era baseado na assimilação. Então, o que era necessário que ... o que deveria ser feito nas associações era tocar ritmos e canções tradicionais portuguesas, como forma de exibir ao mundo e demonstrar que, de fato, os negros de Moçambique já estavam completamente dominados, a tal ponto que, mesmo a nível cultural, aquilo que era produzido era de cariz português, daí que houvesse as danças... que as danças folclóricas portuguesas eram... constituíam... faziam parte do repertório destas associações. Então... Para nós, aqui, ultrapassar esta barreira imposta pelo Estado Colonial, de forma inteligente, eles montaram um programa com uma estrutura... hum... relativa... hum... relativa aos espetáculos que foram fazendo, que não dessem a entender que esses ritmos africanos que eles estavam lá introduzindo era, por outro lado também, uma tentativa de

afirmação e de... eh... e de cunho identitário. Quer dizer que os nativos de Moçambique procuravam, através da marrabenta, fazer... passar a ideia de – passavam antes, essa é a ideia que passavam como moçambicanos e que estavam a tocar ritmos moçambicanos e que esses mesmos ritmos eram tão... eh... valorosos quanto os ritmos europeus. Portanto, foi através desse processo que se deu aquilo a que eu chamei estilização. (Rui Laranjeira – Depoimento/Arquivo da Pesquisa, 2020).

Rui Laranjeira vai pontuar sobre a estilização da música que surge na periferia, a partir da mistura de ritmos africanos, mas que sofre modificações no estilo, a partir da inserção de elementos da música ocidental, sem deixar de perder as características moçambicanas. Ele explica o processo, dizendo que

A estilização, nesse caso, foi o processo de pôr a marrabenta a ser tocada com instrumentos ocidentais – a guitarra elétrica, a bateria, o piano. Quer dizer, foi graças a esse movimento que teve as suas origens, o seu ponto mais alto, nas associações que fez com que a marrabenta passasse a ser tocada nesses instrumentos. Anteriormente, ela era tocada em zonas suburbanas, periurbanas – como o caso da Mafalala, o Xamanculo e Xipamanine – e era tocada ao som de palmas, né? Ao som de palmas e era dançada na areia... Então, ela dá o primeiro salto, quando ela sai desses ambientes suburbanos e passa para as associações, onde já temos um público um pouco mais evoluído... Apesar de ser uma população negra, era um público mais evoluído que já tinha passado pelo processo de aculturação, que eram os ditos assimilados. Assimilados que estavam proibidos de... eh... falarem da sua... a partir da sua religião, falarem nas suas línguas... Em casa, tinham que comer de garfo e faca... Então, era o que se vivia nas associações... Quer dizer, o indivíduo, apesar de ser negro, era proibido de continuar a praticar a sua cultura. Então, eles tinham que consumir e praticar a cultura ocidental e a questão religiosa também... que eles tinham que deixar as suas religiões tradicionais e passarem a... tinham que ser católicos. Então, era todo esse processo que tinha sido montado pelo Estado Colonial Português e, assim, a marrabenta, ao mesmo tempo que ela é um produto híbrido, né? Um produto híbrido desse processo de aculturação, em que ela engloba aquilo que é a cultura africana, tradicional, e a cultura europeia, porque ela... eh... devido aos seus praticantes, que são esses indivíduos assimilados e os mestiços que tinham... eh... muito da cultura ocidental, então vão buscar esse lado ocidental pôr na marrabenta, sendo o lado ocidental os instrumentos e a estrutura rítmica, que é baseada nos padrões ocidentais, mas por outro lado, a parte baseada em África, nos ritmos tradicionais africanos, como a magika, a zukuta, o fena... são esses ritmos que são também, devido a este processo de aculturação, são eles que, curados daquilo que poderia não soar bem a um público europeu, a um público mais sofisticado, então, é a este processo pelo qual passa a marrabenta e ela, então, aparece com essa nova roupagem, com essa nova sonoridade e estaria mais apetecível para o público europeu, nesse caso. (Rui Laranjeira – Depoimento/Arquivo da Pesquisa, 2020).

Conforme Laranjeira, é a partir dessa estilização que a marrabenta deixa de ser concebida socialmente como uma música tradicional e, por isso, apenas local e passa a ser tocada fora do subúrbio, nas associações situadas mais ao centro:

Então, é a partir dessa transformação que ela sai do subúrbio...sai do... do caniço e passa para o cimento. E o cimento, nesse caso, temos a Associação Africana... se formos a ver onde estão localizadas essas associações... A Associação Africana – não sei se já deu uma volta, um giro pela cidade –, mas a Associação Africana é onde hoje temos uma boate, que é O Matchedje, uma boate, mas também é um clube de futebol

hoje, é o Matchedje, que está ao pé do parlamento moçambicano. Então, a Associação Africana estava naquilo que é o perímetro urbano da cidade de Maputo... eh... porque a circunvalação, que era também a linha separadora do subúrbio da cidade, ela terminava ali, exatamente, naquela zona do Matchedje. Então, a Associação Africana estava dentro da Circunvalação... o que isso demonstrava que aquela associação, até certo ponto, já era, digamos, vista como uma associação de gente urbanizada, com práticas culturais e sociais urbanas e vindas dos europeus. Enquanto que o Centro Associativo dos Negros encontrava-se pra lá da circunvalação, que é no Xipamanine... Portanto, olhando pra o Xipamanine, conseguimos ver... eh... como é que eram tratadas as duas associações. E o Xipamanine se encontrava muito pra lá da circunvalação, o que, apesar de os seus membros serem vistos e considerados como assimilados, mostrava o caráter segregacionista do Estado Colonial Português. Portanto, a marrabenta, ainda que já estivesse a ser praticada por indivíduos que se consideravam assimilados, ela ainda era considerada com alguma desconfiança por parte dos dirigentes portugueses, pois era algo que era conduzido por gente nativa de Moçambique, onde não existiam indivíduos de raça branca. Mas que, por outro lado, eh... esta questão... eh... até certo ponto era contornada, porque tinham os membros da Associação Africana. (Rui Laranjeira – Depoimento/Arquivo da Pesquisa, 2020).

Aqui o historiador moçambicano, cita as duas associações que já apareceram aqui anteriormente e eu volto a acentuar suas vinculações raciais: a Associação Africana, situada no interior da circunvalação, era gestada por José Craveirinha, frequentada por mulatos e alguns brancos. Já o Centro Associativo dos Negros, gestada por Daíco, ficava no Xipamanine, fora da circunvalação, portanto 1 Km após o limite da *xilunguine*, era frequentado pelos pretos. Essa desconfiança, e mesmo a questão racial, vai começar a figurar na cena da marrabenta, justamente, a partir do momento em que ela sai da *zona de caniço* para ser tocada na *zona de cimento*. E aí, passa a existir a eleição dos nomes que vão ser alavancados, algo aprofundo em outra reflexão.

Antes, é preciso estabelecer que a par do que foi exposto aqui, a partir das exposições dos irmãos Ivan e Rui Laranjeira, é possível ler a marrabenta como uma música gestada e desenvolvida por pretos e, depois, mulatos. Por mais que ela tenha misturado ritmos e assimilado uma formação instrumental ocidental (baixo, guitarra, bateria e sopros), ela é um movimento musical moçambicano, inclusive, até hoje, é cantada nas línguas locais – as principais da zona sul de Moçambique –, ronga e changana. Ou seja, a música é gestada pelo subúrbio que não foi organizado pelo colonialismo, embora seja um produto do processo colonial, é uma expressão artística desenvolvida por pessoas que não estavam alinhadas ao sistema colonial ou a qualquer ocidentalismo.

## Referências Bibliográficas

ALVES, Amanda Palomo. Angola: musicalidade, política e anticolonialismo (1950-1980). *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 5, n.10, jul./dez. 2013. p. 373 - 396. Disponível em:

<<https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180305102013373>>. Acessado em julho de 2021.

AQUINO, Natan. *Arrebenta marrabenta: da velha guarda ao contemporâneo*. Disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/arrebenta-marrabenta/>>. Acessado em dezembro de 2016.

ANDRADE, Mário Pinto de. *Origens do nacionalismo africano*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

CONCEIÇÃO, Vércio Gonçalves. Dissertação. *Nós Matamos o Cão-Tinhoso: anticolonialismos, projetos de nação e protagonismos de (novos) homens moçambicanos*. Dissertação (Mestrado – Letras – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2016.

GONÇALVES, Nuno Simão. O urbanismo da Mafalala: origem, evolução e caracterização. In.: RIBEIRO, Margarida Calafate; ROSSA, Walter. *Mafalala: memórias e espaços de um lugar*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016a. Disponível em: <<https://digitalis-dsp.uc.pt/handle/10316.2/39295>>. Acessado em janeiro de 2020.

GONÇALVES, Nuno Simão. Políticas de gestão (sub)urbana de Lourenço Marques (1875-1975). In.: I. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 2016b. Disponível em: <<https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/35368/1/Pol%c3%adticas%20de%20gest%c3%a3o%20%28sub%29urbana%20de%20Louren%c3%a7o%20Marques%20%281875-1975%29.pdf>>. Acessado em janeiro de 2020.

HONWANA, Luís Beranrdo. *Nós matamos o cão-tinhoso*. São Paulo: Editora Ática, 1980.

HONWANA, Nely. *Mahanyela – a vida na periferia da grande cidade*. Maputo: Marimbique, 2018.

HONWANA, Raul. *Memórias*. Maputo: Marimbique, 2010.

LARANJEIRA, Rui. *A marrabenta*. Sua evolução e estilização, 1950-2003. Maputo: 2014

\_\_\_\_\_. *Marrabenta: evolução e estilização 1950-2002*. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/palcos/marrabenta-evolucao-e-estilizacao-1950-2002>>. Acessado em dezembro de 2016.

MALOA, Joaquim Miranda. *Urbanização moçambicana: uma proposta de interpretação*. 2016. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/T.8.2016.tde-05082016-155420. Acesso em: 2022-01-16.

MATUSSE, Samuel. *Fany Mpfumo e outros ícones*. Maputo, 2013.

MELLO, Vanessa de Pacheco. Urbanismo português na cidade de Maputo: passado, presente e futuro. *urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana (Brazilian Journal of Urban Management)*, v. 5, n. 1, p. 71-88, jan./jun. 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/urbe/v5n1/a06v5n1.pdf>>. Acessado em fevereiro de 2021.

MONDLANE, Eduardo. *Lutar por Moçambique*. Maputo: Editora Nosso Chão, 1995.

# FRANTZ FANON DIANTE DA LITERATURA: ANALOGIA COM O ROMANCE “AMERICANAH” A PARTIR DE RELAÇÕES AFETIVAS COLONIZADAS

João Gabriel Mesquita Rocha Silva  
Graduando em História/UFBA, <http://lattes.cnpq.br/5173090640706660>,  
escrevaparamaome@gmail.com

Elizabeth de Jesus da Silva  
Doutora em Educação/UFBA, <http://lattes.cnpq.br/3089785123426262>,  
gigabeth3@gmail.com

Jorgeval Andrade Borges,  
Doutor em Educação/UFBA, <http://lattes.cnpq.br/7427698881691619>,  
jorgeval.aborges@gmail.com

Miguel Angel Garcia Bordas  
Doutor em Filosofia e Letras/UCB, [lattes.cnpq.br/2470034784958232](http://lattes.cnpq.br/2470034784958232),  
bordas@ufba.br

**Resumo:** Este trabalho buscar realizar uma analogia entre as obras “Pele negra, máscaras brancas” de Frantz Fanon e “Americanah” de Chimamanda Ngozi Adichie. Nesse sentido, o presente texto observa a trajetória pessoal e afetiva da personagem Ifemelu, foco central do romance de Chimamanda. A análise realizada permite perceber os padrões de colonização afetiva e psíquica da psicopatologia colonial descritos por Fanon a partir de personagens existentes nos romances “Je suis martiniquaise” e “Nini”. Assim sendo, o texto traz a personagem protagonista do romance “Americanah” para poder discutir a permanência na atualidade do fenômeno da alienação colonial estudado por Fanon. Assim sendo, o artigo faz uma ponte discursiva entre a literatura e os estudos sociológicos dedicados à temática racial com foco nas subjetividades. Fundamentalmente, se busca demonstrar como a literatura pode ser um veículo de investigação para fenômenos psíquicos. Do mesmo modo, é apresentado como em Fanon, corroborado por Adichie na atualidade, as sociedades com bases racializadas produzem profundos transtornos psicopatológicos.

## Introdução

A obra de Frantz Fanon “Pele negra, máscaras brancas”, publicada pela primeira vez em 1952, tem como temática central a alienação colonial. Originalmente seria um trabalho de conclusão de graduação, no entanto, tornou-se uma das obras mais importantes para se pensar não apenas as mazelas dos povos colonizados, sobretudo os negros, como também os impactos psíquicos nas subjetividades igualmente colonizadas. Na introdução, o autor apresenta uma percepção crítica e um olhar atento ao racismo e colonialismo, dois fenômenos intrínsecos em sua essência. Nesse sentido, apresenta a ideia de que a própria noção de negro

é um construto, fruto do processo colonial. Enquanto o branco se esforça para ser livre e o único a possuir a condição humana, restaria ao negro desejar ser branco. Por conseguinte, a questão do negro não apenas remonta a um contexto histórico material, mas, também se configura como uma problemática existencial. Esse processo é denominado pelo autor de psicopatologia colonial, refletida em nosso sistema de valores de um modo abrangente. Envolve o que consideramos bonito, atraente, digno, culto e humano. Desse modo, o europeu como referencial civilizatório e enquanto ser civilizado seria o propriamente humano.

Portanto, a alienação colonial, de fato, se coloca como elemento central da referida obra. Nesse aspecto, um dos principais mecanismos da alienação colonial está no uso da linguagem enquanto um instrumento de poder cultural. Nesse sentido, pensar o Brasil sob a luz dessa perspectiva traz um horizonte instigante para refletir nossa cultura. Assim sendo, nessa obra é abordado os mais diversos campos da psicopatologia colonial, analisando como tal situação afeta o indivíduo de forma profunda. O homem negro preso na busca em ser o que não é desvaloriza o que se é. Em nisso se constitui como objetivo a necessidade de assemelhar-se ao seu algoz. Portanto, os principais aspectos analisados pelo autor são questões de ordem afetiva entre indivíduos negros e brancos. Essa análise compõe, sobretudo, dois capítulos do livro: um destinado ao caso de mulheres negras e suas relações com homens brancos; outro, acerca de homens negros e suas relações com mulheres brancas. Ambos os capítulos possuem análises a partir de parâmetros psicológicos. Contudo, a escrita se faz de modo diferente do habitual, envolvendo uma forma lírica de tratar o tema, pois, os exemplos utilizados pelo autor para demonstrar os casos remontam a grandes romances da literatura africana e afro-americana. Estas obras literárias são utilizadas como recursos e fundamentos culturais para a investigação e análise da subjetividade da alienação colonial.

No romance “Americanah”, obra da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, se pode acompanhar, no foco principal da trama, as vidas emaranhadas de duas personagens que são o eixo condutor da narrativa: Ifemelu e Obinze. Estas personagens são, respectivamente, uma mulher e um homem nigerianos. Nesse caso, Ifemelu, a mulher, assume a posição de protagonista do enredo. Ainda que narrado em terceira pessoa, a escrita de Adichie se mostra sensível aos elementos psicológicos das personagens. A partir das lembranças despertadas nas personagens, constantemente avança e retorna temporalmente a narrativa. Nos possibilitando, assim, contemplar nas sutilezas diferentes aspectos de suas subjetividades, assim como suas histórias. Do mesmo modo, permite observar as nuances das marcas e dos efeitos de suas experiências anteriores em suas personalidades. Assim como

“Pele negra, máscaras brancas”, “Americanah” é uma obra extremamente crítica que aborda com afinco o imperialismo e a colonização cultural decorrente da colonização. Trata-se de um romance que traz experiências a partir de um ponto de vista pessoal das personagens que, ainda que sejam fictícios, se mostram aos olhos do leitor de modo extremamente verossímeis.

Desse modo, o objetivo desse texto é relacionar a análise fanoniana das subjetividades colonizadas com as experiências vividas pela protagonista no romance “Americanah”. Pretendeu-se analisar, em um primeiro plano, a referida obra de Frantz Fanon, sobretudo, no aspecto das questões afetivas. Feito isso, explora-se aspectos centrais da obra de Adichie e da trajetória da personagem Ifemelu no decorrer da trama. Buscando elucidar elementos de sua vida tanto de um modo geral como das relações afetivas. Relações afetivas desenvolvidas por ela com Dike, seu sobrinho, e com dois de seus namorados: Obinze, seu amor durante a vida na Nigéria e parte de sua vida nos Estados Unidos e Curt, um estadunidense branco de família rica.

Assim sendo, o texto está dividido em dois pontos. O primeiro ponto discute as reflexões de Fanon sobre as relações interraciais tendo como exemplos demonstrativos a literatura afro-caribenha e africana. Para tanto, Fanon trabalha as relações entre mulheres e homens negros com mulheres e homens brancos demonstrando como existe um impeditivo social baseado na racialização para um autêntico envolvimento afetivo. No segundo ponto se discute a problemática dos relacionamentos interraciais a partir da obra de Chimamanda Adichie buscando perceber analogias com as reflexões fanonianas e intencionando demonstrar como o fenômeno da alienação colonial perdura nos tempos de pós colonialismo.

### **Literatura como Representação Social nas Formulações Fanonianas das Relações Interraciais**

Os segundo e terceiro capítulos do livro “Pele negra, máscaras brancas” adentram aspectos psicológicos de caráter existencial dos denominados desembarcados. Essa parte da obra convida a pensar a assimilação de sujeitos racializados para além do campo material e de imersão social. Nesse sentido, utiliza como eixo demonstrativo a questão do afeto entre mulheres negras e homens europeus e homens negros e mulheres europeias. Portanto, o objeto se constrói a partir das relações afetivas entre o negro/a e o branco/a. No segundo capítulo intitulado “A mulher de cor e o branco” Fanon estabelece:

Neste capítulo, dedicado às relações entre a mulher de cor e o europeu, trata-se de determinar em que medida o amor autêntico permanecerá impossível enquanto não eliminarmos este sentimento de inferioridade, ou esta exaltação adleriana, esta supercompensação, que parecem ser o indicativo da Weltanschauung negra. (2008, p. 54)

O homem europeu e a mulher negra ocupam lugares distintos na hierarquia social de valores. Por conseguinte, a problemática fundamental seria não apenas o modo e motivação dessas relações, mas se nessas condições o amor autêntico seria possível. O que impediria a autenticidade afetiva é o complexo de inferioridade quanto ao outro. A alienação da mulher negra é vista como consequência do processo de racialização e assimilação dos sujeitos pelo modo de vida colonial manifesto de forma enraizada culturalmente. Essa prefiguração da mulher negra como inferior é concebido como um sintoma da psicopatologia colonial nesses indivíduos desembarcados.

No presente texto a análise utiliza como mecanismo uma obra da literatura africana, precisamente da literatura nigeriana. Em se tratando de uma problemática cultural, exemplos de outras literaturas foram selecionados com intenção em demonstrar os processos percebidos por Fanon a partir de personagens os quais configuram o perfil a ser investigado. Portanto, utiliza-se a literatura como um instrumento de representação social.

O primeiro caso abordado por Fanon (2008) é retirado do romance “Je suis martiniquaise”. Trata-se de uma obra relevante uma vez que apresenta um forte perfil autobiográfico. No romance em questão o leitor acompanha a trajetória de Mayoette Capécia. Nesse contexto, Fanon (2008) destaca o relacionamento da personagem protagonista com um homem europeu com nome André. Inicialmente, sublinha o fato de a própria autora ter vivenciado desejo em se casar com um homem branco. A partir dessa constatação, Fanon trabalha com trechos da referida obra no qual pode-se analisar elementos inconsciente da relação entre a protagonista com o personagem André, ressaltando o fenômeno submissão internalizada. Nesse particular Fanon aponta:

Mayotte ama um branco do qual aceita tudo. Ele é o seu senhor. Dele ela não reclama nada, não exige nada, senão um pouco de brancura na vida. E quando, perguntando-se se ele é bonito ou feio, responde: “Tudo o que sei é que tinha olhos azuis, que tinha os cabelos louros, a pele clara e que eu o amava” - é fácil perceber, se colocarmos os termos nos seus devidos lugares, que podemos obter mais ou menos o seguinte: “Eu o amava porque ele tinha os olhos azuis, os cabelos louros e a pele clara. (2008, p. 54)

Fanon (2008) utiliza Mayoette como exemplo de submissão afetiva através de um processo de racialização. Em sua argumentação aponta a disparidade do valor simbólico entre

o branco e o negro. O branco considerado detentor da virtude e da beleza, a cor do dia, eclipsando o negro a ponto de este significar a ausência desses elementos. Isso está presente no perfil de Mayoette cuja ausência de si em benefício do seu par europeu retrata a seguinte situação: aquele não apenas é belo e virtuoso como, aprioristicamente e igualmente, merecedor dessas e outras benesses.

Assim sendo, a submissão em Mayoette ocorre de modo profundo, representado não apenas por sua conduta em busca de algum modo para se embranquecer. Mas, em persistir nessa busca, ainda que ressentida e ciente de que jamais será percebida e almejada da mesma maneira. Segundo Fanon (2008), o objetivo em se embranquecer através do outro é o elemento basilar que amarra as relações sociais racializadas não apenas na esfera genética de embranquecer a linhagem enquanto inclusão social, mas se tornar branca através do amor de um branco. Quanto a isso há passagens marcantes nas reflexões fanonianas como a seguinte: “de fato, é normal na Martinica sonhar com uma salvação que consiste em branquear magicamente” (Fanon, 2008, p. 55). Mais enfático ainda se pode contatar na passagem abaixo:

Estamos prevenidos: Mayoette tende ao lactiforme. Pois, afinal de contas, é preciso embranquecer a raça; todas as martinicanas o sabem, o dizem, o repetem. Embranquecer a raça, salvar a raça, mas não no sentido que poderíamos supor: não para preservar “a originalidade da porção do mundo onde elas cresceram”, mas para assegurar sua brançura. (Fanon, 2008, p. 57)

O segundo exemplo utilizado neste mesmo capítulo do livro de Fanon (2008) para demonstrar relações entre a mulher negra e o branco é o romance “Nini” que acompanha a protagonista homônima. Nessa obra, com autoria de Abdoulaye Sadj, pode-se perceber a mesma linha de busca do embranquecimento através do amor do branco enquanto possibilidade sinônima de salvação social, contudo, em um âmbito distinto. Fanon (2008) nos apresenta, a partir da trajetória de Nini, um complexo de rejeição e arrogância. A personagem Nini tem como objetivo embranquecer, manifesto através de vieses conscientes e inconscientes em seu comportamento. No entanto, seria difícil estabelecer à vontade em embranquecer enquanto problema ou sintoma. Na personagem Nini, pode-se observar a psicopatologia colonial de modo evidente: uma mente alienada e colonizada pela racialização. Ao longo da trama, observa-se a personagem Nini rejeitar o personagem Mactar, o homem que a ama, pois ele é negro. Para ela, apenas serviria o amor do branco.

Daí vem a extrema perturbação de Nini: não é que um preto se atreveu a pedi-la em casamento? O personagem Mactar chegou até a lhe escrever: O amor que lhe ofereço é

puro e robusto, não tem o caráter de uma ternura intempestiva feita para ser embalada com mentiras e ilusões... Gostaria vê-la feliz, completamente feliz, num meio adequado ao seu charme, que creio saber apreciar... Considero uma honra insigne e uma imensa felicidade tê-la na minha casa e dedicar-me a você de corpo e alma. Seus encantos irradiarão no meu lar e iluminarão os recantos mais obscuros... Além do mais, considero-a evoluída demais e suficientemente delicada para rejeitar brutalmente a oferta de um amor leal, unicamente preocupado em fazer sua felicidade. (Fanon, 2008, p. 63)

No decorrer da narrativa é possível notar, de um modo semelhante à submissão de Mayoette a André, Mactar submetendo-se a Nini. Isso pelo fato de que Nini seria uma mestiça, descrita como quase branca, que prossegue o rejeitado. À priori, Nini considerou um ultraje a carta enviada por Mactar pedindo-a em casamento, pois sentiu-se com o orgulho de moça branca. Desse modo, percebe-se uma perspectiva particular em Nini, o horizonte de uma mestiça que reage negativamente ao afeto de um homem negro. Por ter uma tonalidade mais clara em sua pele, Nini apresenta um senso de virtude e superioridade quanto aos homens negros que lhe declaram amor. Essa situação configura a ideia racializada de que na escala da branquitude, tendo essa como meta última de virtude, a mestiçagem estaria à frente da negritude. Esta seria a justificativa de Nini, não enquanto desculpa, mas a explicação inconsciente que orienta suas ações seguintes e sua real indignação quanto ao amor demonstrado por seu semelhante. Chamar a polícia, alegando justificável a punição de Mactar pelo seu delito, a castração, expressa a profundidade da alienação colonial e seu consequente sistema de racialização social.

O fenômeno da alienação na obra fanoniana está umbilicalmente relacionada à situação colonial a qual os povos colonizados estão submetidos. Nessa perspectiva, alienação, racialização e colonialismo são realidades objetivas e subjetivas que se entrelaçam. Essa visão fanoniana tem sua base de influência nas formulações de Césaire (2020) para qual o racismo tem suas raízes no colonialismo e este, por sua vez, encontra sua fundamentação na sociedade capitalista, especialmente, em sua fase denominada imperialista.

Isso significa que o essencial aqui é ver com nitidez, pensar com nitidez, entender temerariamente, responder com nitidez à inocente pergunta inicial: o que, em seu princípio, é a colonização? É concordar que não é nem evangelização, nem empreendimento filantrópico, nem vontade de empurrar para trás as fronteiras da ignorância, da doença e da tirania, nem expansão de Deus, nem extensão do Direito; é admitir de uma vez por todas, sem recuar ante as consequências, que o gesto decisivo aqui é do aventureiro e do pirata, dos merceeiros em geral, do armador, do garimpeiro e do comerciante; do apetite e da força, com a sombra maléfica, por trás, de uma forma de civilização que, em um momento de sua história se vê obrigada internamente estender à escala mundial da concorrência de suas economias antagônicas. (Césaire, 2020, p. 10)

Rodney (2022), igualmente sob influência da obra de Césaire (2020), elabora uma teorização sobre o colonialismo europeu demonstrando, a partir do aspecto objetivo, o quanto as denominadas mazelas do continente africano se deve à dominação imperialista nesse continente. Nesse sentido, desconstrói a visão idílica do colonialismo posto pela historiografia burguesa e europeia:

Confrontados com as evidências da exploração europeia da África, muitos autores burgueses admitem, ao menos em parte, que o colonialismo funcionou favor dos interesses das metrópoles. No entanto, insistem que há outro tema a ser esclarecido: quanto os europeus fizeram pelos africanos e o fato de que é necessário fazer um balanço do colonialismo. Nesse balanço, eles colocam tanto os créditos quanto os débitos e, em geral, concluem que o bem superou o mal. Essa conclusão pode ser facilmente contestada, mas também é preciso chamar atenção para o fato de que esse raciocínio é, em si, enganoso. É um raciocínio que tem certa persuasão sentimental. Apela para o sentimento comum de que “afinal, tudo tem dois lados”. Esse argumento sugere que, por um lado, havia exploração e opressão; por outro lado os governos coloniais fizeram muito para beneficiar os africanos e desenvolver a África. Nossa alegação é de que isso é completamente falso. O colonialismo tinha uma única mão – era um bandido de um braço só. (Rodney, 2022, p. 233)

Possivelmente a maior contribuição da obra fanoniana está em buscar investigar os aspectos psíquicos do colonialismo e seu correlato no racismo, precisamente, nos transtornos patológicos que esse fenômeno opera tanto no colonizado como no colonizador. Desse modo, Fanon (2020) investiga com acuidade as experiências das doenças psíquicas no processo colonizador na África. Assim sendo, se poderia afirmar que os estudos fanonianos inicia trabalhando as subjetividades nas relações interraciais e, para isso, utiliza a literatura como fonte de análise. Em suas obras finais os estudos fanonianos investigam as subjetividades colonizadas em conflitos mais agudos dos transtornos psíquicos, tendo como fonte indivíduos internos em hospitais psiquiátricos na Argélia. É a partir dessa perspectiva em ver os efeitos subjetivos do colonialismo e seu correlato racismo que a obra fanoniana traz contribuições inovadoras e passíveis de serem trabalhadas na atualidade.

### **Complexo de colonizado na personagem do romance “Americanah”**

A narrativa do romance “Americanah” nos apresenta a personagem Ifemelu, nascida na Nigéria, mais especificamente em Lagos, onde passou toda a sua infância e adolescência. A obra de Adichie “Meio sol amarelo” (2014) se ambienta na década de 1990 na qual ocorrem uma série de acontecimentos históricos que afetaram a vida das personagens. “Americanah” não é a primeira obra da autora em que são mesclados fatos históricos com ficção, pois isso

pode ser visto ainda com mais ênfase em seu romance “Meio sol amarelo”. Nesse aspecto, Adichie (2008) trabalha e conecta a trajetória pessoais de seus personagens em meio à guerra civil nigeriana na situação pós-colonial. Como está expresso no texto abaixo a respeito da trajetória do personagem Ugwu e seu envolvimento na guerra de Biafra retratada no romance “Meio sol amarelo”:

Depois de notícias esplendorosas – os soldados de Biafra estavam expulsando os últimos contingentes do inimigo, as baixas nigerianas eram altas, as operações para concluir a ocupação estavam no fim -, Ugwu tecia fantasias sobre entrar para o exército. Ele seria como aqueles recrutas que iam para o campo de treinos – enquanto seus parentes e amigos ficavam de lado, aplaudindo - e saiam de olhar brilhante, vestindo corajosas fardas duras de goma, com meio sol amarelo cintilando na manga. (Adichie, 2008, p. 233)

No caso de “Americanah”, a história da personagem Ifemelu é marcada por sua ida aos Estados Unidos, colocando ênfase nos fenômenos históricos migratórios africanos. No início da sua vida adulta a universidade onde atua passa por um conjunto de greves em protesto às medidas tomadas pelo governo militar no País. Em meio a esse cenário, Ifemelu recebe uma bolsa de estudos de uma universidade estadunidense a qual aceita. A partir dessa situação vai morar com sua tia Uju, também nigeriana, que residia a quase uma década nos Estados Unidos. Uju migrou para os Estados Unidos após o falecimento de seu amante, um general do governo militar nigeriano, pai de seu filho Dike. A narrativa do romance inicia-se com Ifemelu adulta e vivendo nos Estados Unidos, decidida a voltar para a Nigéria. No entanto, a história se desenrola constantemente retornando e avançando no tempo a partir da necessidade narrativa e das memórias das personagens frente a novos acontecimentos. De modo que se pode contemplar não apenas a subjetividade presente como também o passado de Ifemelu.

Nos primeiros capítulos do romance, após abordar a infância e adolescência de Ifemelu, é apresentado o núcleo de amizade da personagem. Nesse contexto, é destacado o curso da educação básica no qual é possível contemplar o modo com o qual se enxerga a imigração por parte dos colegas. Devido à mudança de Ginika, uma das amigas de Ifemelu, para os Estados Unidos acontece diversas conversas entre colegas compartilhando suas experiências em relação a outros conhecidos que haviam migrado também para este país da América. Em uníssono, todos comentavam as mudanças drásticas em suas personalidades, um comportamento que denota superioridade quanto aos iguais, bem como a replicação de forma caricatural de hábitos e elementos culturais estadunidenses, especialmente a maneira como se pronuncia as palavras. Esse tipo de comportamento tem relação umbilical com o complexo de colonizado trabalhado por Fanon (2008), como fica denotado na passagem seguinte:

Ifemelu à sombra do cabelo de sua mãe. Era preto retinto, tão grosso que sugava dois frascos de relaxante no salão, tão cheio que tinha de passar duas horas sob o secador e, quando finalmente era libertado dos bobes rosa, saltava, livre e vasto cascadeando pelas costas como uma celebração. Seu pai dizia que era como uma coroa de glória. “É seu cabelo de verdade?”, perguntavam estranhos, esticando o braço para tocá-lo com referência. Outros indagavam “Você é jamaicana?” como se apenas o sangue estrangeiro pudesse explicar cabelos tão abundantes que não rareavam nas têmporas. Durante toda a infância, Ifemelu muitas vezes olhava no espelho e puxava seu cabelo, esticava os cachinhos, desejando que ficasse como o da mãe; mas ele permaneceu crespo e crescia com relutância; as cabeleireiras que os trançavam diziam que os fios cortavam que nem faca. (Adichie, 2014, p. 49)

Vê-se, portanto, como a necessidade em expressar superioridade surge em Adichie (2014) como resultado paradoxal de um sentimento de rejeição de si mesmo expressa em problemática corporal. Desse contexto em buscar uma compensação para o complexo de colonizado surge o título do romance uma vez que ao voltar à sua terra natal esses imigrantes se viam agora turistas em sua própria terra. Eram influenciados por um modo de vida americanizado, tentando continuamente preservar e até exibir os hábitos adquiridos no exterior. As jovens que assim retornavam eram chamadas “americanahs” devido à pronúncia do inglês. Ifemelu ainda jovem conhece Obinze, também nigeriano, posto na narrativa como seu grande amor com o qual desenvolve um relacionamento duradouro fundado em confiança e reciprocidade. Obinze era filho de uma professora universitária que havia estudado na Inglaterra, uma mulher intelectual a qual Ifemelu olha como um espelho, com imensa admiração.

Após a ida de Ifemelu aos Estados Unidos, ela mantém contato com Obinze por e-mails e outras correspondências. No entanto, para de respondê-lo devido a trauma oriundo de uma experiência vivenciada no continente americano. A trajetória pessoal de Ifemelu em sua nova morada é marcada por uma série de percalços: saudade de casa, dificuldade em se adaptar à nova cultura e, especialmente, problemas quanto à subsistência e trabalho. Nessas condições, teve que exercer trabalhos de forma clandestina. Destarte, a experiência de maior impacto em Ifemelu, quase que onipresente, sobrepondo e englobando os outros aspectos, foi a questão racial. Foi nos Estados Unidos que Ifemelu, a partir seu blog “Observações diversas sobre negros americanos feitas por uma negra não americana”, que exerceu sua última e mais bem sucedida ocupação descobrindo-se como negra. Não uma negra como as nativas, uma negra imigrante, não americana. Não era vista ou encarada da mesma maneira que as outras, encontrando compaixão e cumplicidade mais recorrentemente em grupos também de imigrantes.

Ifemelu possui uma personalidade extremamente questionadora, chegando a ser taxada de problemática por comentaristas descontentes com seu blog. Traço esse assaz marcante em sua personalidade, perceptível desde sua infância. Nos Estados Unidos de início mostrou extremada dificuldade em se adaptar. Estranhava muito Ginika, sua amiga, agora certamente qualificável como uma “Americanah”, bem como seu primo mais novo e grande parceiro Dike, o qual ela cuidou com muito afeto, tão semelhante a ela ainda que muito diferente.

Quanto às suas paixões Ifemelu é apresentada como inconstante e dinâmica no decorrer da trama. Ainda que carregando saudades e um carinho muito grande por Obinze, Ifemelu teve alguns outros relacionamentos, um deles com um rapaz chamado Curt. Se tratava de um homem branco, vindo de uma família com condições financeiras favoráveis. Um americano, branco e rico. Ifemelu inicialmente teve contato com ele através do trabalho. No período, estava trabalhando para a mãe dele, se conheceram na casa de sua chefe.

Curt possuía um comportamento polido, quase que treinado para agradar. Ao mesmo tempo em que encantava Ifemelu, com sua postura combativa e problematizadora quanto ao mundo, também a deixava desconfortável. Viviu uma vida confortável, de muitos luxos, o que permitiu a ela também, em algum sentido, poder investir no seu blog. No blog compartilhava, de modo aberto, reflexões e insatisfações com sua experiência. Ao longo da narrativa acompanha-se as cogitações de Ifemelu quanto aos seus interesses por Curt. Nesse sentido, se colocava como presa em um dilema: se de fato o amava. Tinha dúvidas de seus sentimentos em relação a Curt no que diz respeito em saber se seria o mesmo que sentia ao estar com um rapaz de sua cor e condição social. Nessa situação, admitia para si mesma estar confortável com a vida que eles levavam.

Ainda assim, Curt se portava quanto a Ifemelu com apreço e afetividade. Eventualmente, Ifemelu tinha curiosidade por outro rapaz e termina por manter relações novas. Curt ao descobrir termina o relacionamento com ela. No desenrolar da narrativa Curt se torna uma figura importante na trajetória de Ifemelu. Isso pelo fato de torná-la mais confortável com a realidade no novo país, bem como por fornecer a ela experiências que serviram como um choque de realidade, permitindo perceber a disparidade e desigualdade tanto social quanto racial de um modo mais profundo. Com isso, Ifemelu pode conhecer e apreender os comportamentos tanto dele quanto de sua família.

Do exposto acima, é possível pensar como em situação pós-colonial se processa fenômenos análogos àqueles existentes quando da vigência do colonialismo. Nesse sentido, cabe refletir sobre como Fanon (2022) alerta veementemente a respeito do processo histórico

que viria na situação pós-colonial, especialmente no que diz respeito às heranças do colonialismo com suas permanências nas novas sociedades africanas independentes. Nesse aspecto, dedicou veemente crítica ao papel das burguesias nacionais africanas quanto ao não cumprimento dos objetivos das descolonizações.

Num país subdesenvolvido, caberia a burguesia nacional autêntica ter como dever imperioso trair a vocação para a qual estava destinada, integrar-se na escola do povo, isto é, colocar à disposição do povo capital intelectual e técnico que ela conseguiu a duras penas obter, quando de sua passagem pelas universidades coloniais. Infelizmente veremos que, com bastante frequência, a burguesia nacional se desvia dessa via heroica e positiva, fecunda e justa, para se afundar, com a alma em paz, na via horrível, quase antinacional, de uma burguesia clássica, de uma burguesia burguesa, mediocrementemente, estupidamente, cinicamente burguesa. (Fanon, 2022, p. 149)

A esse processo de permanência de aspectos coloniais em países independentes Nkrumah (2018) denominou de neocolonialismo, compreendido como uma situação na qual ex-colônias adquirem sua independência política, mas mantendo ainda um conjunto de estruturas objetivas e subjetivas herdadas da colonização.

A África é um paradoxo que ilustra e coloca em evidência o colonialismo. Sua terra é rica e, no entanto, os produtos que vêm do seu solo e subsolo continuam a enriquecer, não predominantemente os africanos, mas grupos e indivíduos que trabalham para o empobrecimento da África. (Nkrumah, 2018, p. 53)

Desse modo, os elementos neocoloniais tanto podem ser de caráter social, político econômico, cultural, como igualmente de cunho psicológico. Interessante seria observar que as heranças coloniais em situação pós-colonial não estão exclusivamente nas estruturas das sociedades descolonizadas, mas também no cotidiano dos indivíduos. É, precisamente, na literatura africana e afro-americana que se pode notar, com certa clarividência, esse cotidiano ainda colonizado em países independentes ou ex-colônias. Esse fenômeno tanto pode ser visto em países do continente americano como africanos.

Esse discurso sobre o neocolonialismo e suas ações objetivas e subjetivas nos países africanos independentes possui na atualidade imensa importância provocando um fértil debate teórico em várias áreas do conhecimento envolvendo inúmeros intelectuais africanos, especialmente, das ciências humanas. Esse debate atual abre novos horizontes a partir da noção de autodesenvolvimento como resposta histórica ao neocolonialismo. A esse respeito as reflexões de Barbosa (2021) é de relevante oportunidade:

O que boa parte do pensamento africano buscou mostrar ao longo dos últimos três decênios é que o desenvolvimento deveria ser encarado como um fato total. Ou seja,

como autodesenvolvimento. Nesse fato total, o crescimento econômico é o critério mais visível. Mas é também o mais enganoso, pois ao se focar apenas nele, esquecemos que se está falando de um fenômeno social com múltiplas faces e consequências, implicando um debate sobre a identidade, a cultura, o gênero, a democratização social, os direitos humanos, a ciência e a tecnologia. Só com uma visão ampla e complexa de desenvolvimento, ou, melhor ainda, de autodesenvolvimento, pode-se começar a responderas múltiplas questões que surgem quando pensamos nesse conceito, como: O que é o desenvolvimento? Como realizá-lo? O que implica? Para quem é (ou não é) o desenvolvimento? Deve-se impor o desenvolvimento? (Barbosa, 2020, p. 163-64)

Portanto, o processo de independência não significou de imediato uma descolonização plena, envolvendo a totalidade social. Ainda que Fanon (2022) e Nkrumah (2018) alertassem para o fenômeno do neocolonialismo, somente em tempos atuais, como nos demonstra Barbosa (2020), essa discussão toma corpo em todo continente africano. Nesse sentido, a literatura africana auxilia nesse debate com suas impressionantes denúncias dos comportamentos e assimilações do complexo colonial ainda perdurante na África de hoje.

### **Considerações finais**

Frantz Fanon em “Pele negra, máscaras brancas” traz a questão existencial do ser negro enquanto um construto colonial em oposição e eclipsado pelo ser branco. Dessa situação a qual denomina de alienação colonial surgem implicações diversas propostas pelo autor, especialmente no que diz respeito à afetividade. Por sua vez, a narrativa que envolve a personagem Ifemelu em “Americanah” desenvolvida pela escritora Chimamanda Adichie permite algumas inferências. A obra de Adichie mostra uma série de aspectos que podem ser alinhados com reflexões e análises de Fanon em seu primeiro livro. Como exemplo pode-se destacar o processo de embranquecer-se na dimensão vivida pelos indivíduos racializados para se sentirem mais próximos à branquitude. Quanto mais assimilam elementos de seus colonizadores se tornam sensíveis à influência cultural colonialista. Desse modo, tanto Fanon como Adichie se mostram atentos ao fenômeno da alienação colonial.

Particularmente, no que diz respeito a Ifemelu e seu relacionamento com Curt, pode-se notar certos elementos que colocam em dúvida o amor sentido por Ifemelu, de modo a lembrar a questão dos afetos entre a mulher negra e o branco abordado por Fanon. Não se trata aqui em detectar elementos objetivos das duas figuras fanonianas de Mayoette e Nini expressas em Ifemelu. É possível sim observar, ainda que se tratando de obras de épocas distintas, semelhanças marcantes na condição do ser negro/a.

## Referências Bibliográficas:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Meio sol amarelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARBOSA, Muryatan S. *A razão africana: breve história do pensamento africano contemporâneo*. São Paulo: Todavia, 2020.

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

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FANON, Frantz. *Alienação e liberdade: escritos psiquiátricos*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FAUSTINO, Deivison Mendes. *Frantz Fanon: um revolucionário particularmente negro*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

FAUSTINO, Deivison Mendes. *A disputa em torno de Frantz Fanon: a teoria e a política dos fanonismos contemporâneos*. São Paulo: Intermeios, 2020.

NKRUMAH, Kwame. Neocolonialismo último estágio do imperialismo. *In: NKRUMAH, Kwame. Escritos*. São Paulo: Editora Ciências Revolucionárias, 2018.

RODNEY, Walter. *Como a Europa subdesenvolveu a África*. São Paulo: Boitempo, 2002

# LITERATURA INFANTO JUVENIL BAIANA DE AUTORIA NEGRA (2015 E 2020): ALGUNS APONTAMENTOS<sup>1</sup>

Ana Fátima Cruz dos Santos<sup>2</sup>

Doutoranda no Programa de Crítica Cultural – Letras/UNEB,  
<http://lattes.cnpq.br/5377093428497518>, [anafatimadossantos@yahoo.com.br](mailto:anafatimadossantos@yahoo.com.br)

Maria Anória de Jesus Oliveira

Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba,  
<http://lattes.cnpq.br/5909788979369447>, [anoriaoliveira@uneb.br](mailto:anoriaoliveira@uneb.br)

**Resumo:** O presente estudo resulta da trajetória de atuação na educação básica e do interesse em responder a certas indagações que nos atravessam. Ou seja, pretendemos compreender em qual aspecto a literatura infantojuvenil baiana de autoria negra publicada entre 2015 e 2020 rasura o racismo e inova o cenário literário. Os objetivos específicos aqui expostos são: 1) situar o campo da literatura infantojuvenil através das respectivas fontes teóricas; 2) Evidenciar a relevância social da Lei 10.639/2003 para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana, assinalando o seu impacto no mercado editorial no campo da Liju; 3) identificar as principais características das personagens quanto à nomeação, estética das ilustrações, ambiência e pertença social/familiar. Para tanto, efetivamos a pesquisa qualitativa interpretativa com abordagem bibliográfica recorrendo à área em questão. Das abordagens em foco, dialogamos com Nelly N. Coelho (2000), Maria Anória J. Oliveira (2003; 2010; 2014); Débora Araújo (2017), Daniela G. Nascimento (2019). Da Linguística Aplicada, os Letramentos de Reexistência (Souza, 2011) e Letramento Racial Crítico (Nascimento, 2019), entre outras fontes em pauta na explanação que se segue. Esperamos, através das reflexões, ampliar debates e favorecer a ampliação de subsídios dentro da abrangência da Lei Federal 10.639/03 que, no corrente ano (2023), completou duas décadas, mas ainda carece de muito investimento em nossos estudos.

## Introdução

A Literatura Infantil, enquanto uma das manifestações artísticas, também é reflexão sobre um contexto social, seus signos linguísticos e culturais. Nessa perspectiva, expressa o pensamento, as vivências de determinadas comunidades, suas experiências e pode, conforme estudos na área, contribuir para inferiorizar, ressignificar ou valorizar determinados segmentos étnico-raciais através da linguagem verbal e das ilustrações<sup>3</sup>. Nessa dimensão, há a

<sup>1</sup> Texto desenvolvido a partir de apresentação no XII COPENE, 14 de setembro de 2022.

<sup>2</sup> Sob a orientação da profa Dra Maria Anória de Jesus Oliveira

<sup>3</sup> Vejam-se algumas dessas fontes no presente texto

possibilidade de abrir trilhas para impulsionar outras percepções, e inspirar a liberdade de pensamento e expressão. Logo, buscamos compreender alguns pontos de vistas que remetem ao legado de matriz africano para aplainar o caminhar. Do mesmo modo, problematizamos a imposição do viés ocidental em nossa formação docente e discente, reiterando a urgência de ampliar as fontes de pesquisas que abrem trilhas para as perspectivas antirracistas.

Marimba Ani (1982), em um pensamento africano sobre a imagem das pessoas negras em linguagens, escreve que as histórias reproduzem, mesmo com momentos de ficção, as passagens dos povos e suas ações na terra; são mensagens por escrito de existências espirituais, em aspectos filosóficos. Parte desta afirmativa pode ser alcançada nos diferentes contos do gênero literário infantojuvenil como exemplos os contos de fadas, de mistérios e contos mitológicos.

Quando as marcas objetivas expressam racismo, violência de gênero, xenofobia, deve-se rever a linguagem presente nos materiais didáticos, teóricos e nas obras literárias. Assim vem ocorrendo desde as décadas de 1960 e 1970 quando, no Brasil, questionou-se a ausência de personagens negros ou sua subalternização nos livros didáticos (Silva, 1995). E na dissertação de Oliveira (2003) buscou-se compreender se determinadas obras literárias infantojuvenis brasileiras reforçavam visões negativas acerca dos personagens negros ou rasurem tal viés.

Em outras palavras, ambos os estudos destacaram que prevaleceu, décadas atrás, a invisibilidade e/ou a inferiorização atribuída aos referidos seres ficcionais. Com o advento de marcos legais nos currículos educacionais no Brasil, essa conjuntura foi se alterando, embora ainda haja muito a avançar para que haja, de fato, distintos segmentos étnico-raciais representados em nossa literatura e nos suportes didáticos.

Desde a sanção da Lei 10.639 em 2003, a qual altera a Lei de Diretrizes e Bases Nacionais n. 9.394/96, estabelecendo a obrigatoriedade do Ensino de História e Culturas Africanas e Afro-brasileiras nas escolas de Educação Básica no Ensino Fundamental II, busca-se a efetivação do direito ao respeito às diversidades dentro e fora das instituições e materiais educativos. Contudo, pesquisas realizadas desde então, nas áreas de Letras, Linguagens e Educação, apontam uma baixa efetivação da lei nesses espaços e uma dificuldade na publicação de livros didáticos e paradidáticos referenciando de forma inovadora personagens negros e negras<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Sobre a publicação e difusão dos materiais didáticos e paradidáticos, foi estudado a existência e aplicação dos mesmos nas escolas da comunidade quilombola de Santiago do Iguape, em 2013-2014, constatando que poucas obras eram inovadoras em referências e menções à África e culturas negro-diaspóricas em outros continentes (Santos, 2015 [dissertação/UNEB])

## **Breve revisão bibliográfica: situando o campo e a delimitação**

As pesquisas de Oliveira (2003), Araújo (2017) e Nascimento (2019) evidenciam a discrepância entre personagens negros e brancos na literatura infantojuvenil (Liju) brasileira. Foi identificado no mercado editorial brasileiro significativo aumento de obras que contemplam os descritivos da Lei e sem estereotípias na linguagem verbal e nas ilustrações (Nascimento, 2019). Nessa relação de obras publicadas, a maioria são de autoria da região sudeste. Mas, e na Bahia que a população negra é majoritária, será que esse quadro se altera? Fiquemos, por hora, com essa indagação.

Observando o quadro atual, indagamos: a partir de um conjunto de obras literárias infantojuvenis baianas de autoria negra publicadas entre 2015 e 2020 é possível identificar a rasura ao racismo e a resignificação das personagens/protagonistas negras? Na mesma direção, também buscamos situar o Mercado Editorial Brasileiro (MEB) e as editoras especializadas na área, a fim de atestar recuos e/ou avanços em termos de novas publicações dentro do viés afirmativo através da Liju.

A fim de respondermos às questões suscitadas, adentramos o campo dos Estudos de Linguagem, Linguísticos e Literários nesta tese de doutoramento realizada no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica/UNEB). Nesta exposição, traçamos o seguinte objetivo geral: pretendemos compreender em qual aspecto a literatura infantojuvenil baiana de autoria negra publicada entre 2015 e 2020 rasura o racismo e inova o cenário literário. Os objetivos específicos são: 1) situar o campo da literatura infanto-juvenil através das respectivas fontes teóricas; 2) Evidenciar a relevância social da Lei 10.639/2003 para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana, assinalando o seu impacto no mercado editorial no campo da Liju; 3) identificar as principais características das personagens quanto à nomeação, estética das ilustrações, ambiência e pertença social/familiar. Para tanto, efetivamos a pesquisa qualitativa interpretativa com abordagem bibliográfica recorrendo à área em questão.

O recorte pela autoria negra baiana advém da pesquisa documental das obras publicadas nacionalmente. Foi possível, desse modo, perceber aumento significativo de novas obras publicadas e, depois, certo retrocesso no mercado editorial. Um dos estudos que apresenta esse mapeamento resulta da tese de doutorado de Daniela Nascimento (2019), cujo levantamento ocorreu entre 2010 e 2015, considerando as narrativas que dialogam com a Lei 10.639/2003.

No que diz respeito às personagens no livro literário infantojuvenil, Nelly N. Coelho (2000) abre trilhas partindo de acepções na área literária. Contudo, o protagonismo negro não é o foco da citada autora. Das abordagens na área, em específico, Maria Anória J. Oliveira (2003) e Débora Araújo (2017), se detêm sobre o perfil inovador desses personagens negros nas histórias e tecem críticas às visões que reforçam o racismo.

Para ampliar as fontes teóricas e compreender como os referidos personagens são estruturados no âmbito da linguagem, recorreremos aos letramentos acionados nas narrativas (Souza, 2011) e às políticas racistas aplicadas a partir do uso da língua (Nascimento, 2019) que inferioriza ou supervaloriza os sujeitos e seu *ethos* social.

Destacamos a escolha do termo autoria negra ao referenciar o pertencimento racial de autores e autoras das obras, sob o viés crítico do que se entende por literatura negro-brasileira, com base nas acepções de Cuti Silva (2010), ao se reportar a uma escrita que carrega as marcas da existência da pessoa negra na diáspora africana no Brasil. Nessa perspectiva, pensamos as referências aos signos de ancestralidade e afro-diaspóricas. Também, os acervos linguísticos que emergem nos discursos cotidianos afirmando nosso *pretoguês*, segundo as acepções de Lélia Gonzalez (1988)<sup>5</sup>

### **Literatura Infantojuvenil, noções, valores africanos e afro-diaspóricos**

Antes de percorrermos o corpus de obras literária que será objeto de reflexões, consideramos importante fazermos alguns apontamentos acerca de outros legados que dialogam com nossas perspectivas que são antirracistas. Um desses legados é projeto “Irê Ayo” no Ilê Axé Opo Afonja que será contextualizado, a princípio.

A iniciativa do projeto “Irê Ayo” no Ilê Axé Opo Afonja, na dimensão propositiva de Vanda Machado (2006) nos guia ao universo das narrativas orais, às cosmovisões das (os) mais velhos e às africanidades. O projeto abarca itans e lendas africanas e afro-brasileira para estudantes da escola Eugênia Ana dos Santos, no São Gonçalo do Retiro-Salvador. As crianças nas aulas em que tinham acesso a tais narrativas aprendiam sobre valores humanos a partir da perspectiva africana de empatia, respeito aos mais velhos, compartilhamento de saberes. De pronto, esse projeto foi uma inspiração para gerações imprimirem esses valores nas histórias infantojuvenis como um exemplo para falarmos da diversidade dentro da humanidade.

<sup>5</sup> Filósofa e Antropóloga brasileira que nas décadas 1970 e 1980 apresentou o termo *pretoguês* para argumentar a influência de marcas linguísticas de línguas africanas na língua portuguesa brasileira por pessoas negras preconceituosamente classificado como erro de gramática

As memórias de gerações, memórias de povos desconhecidos, narrativas que podem ser revividas em outros corpos, anos à frente graças aos mestres e às mestras da palavra. Assim, deixam de ser apenas oralizadas para existirem também em suporte escrito. Os contos, portanto, são espelhos de um lugar, de suas comunidades reais ou imaginadas e é a partir deste viés, da encruzilhada entre o real e ficcional, que brotam os questionamentos sociais.

As histórias míticas podem trazer muitos exemplos para a vida cotidiana, incluindo lições sobre o mistério da natureza humana. São histórias que, aprendidas, serviam e ainda servem para dar continuidade à tradição, à cultura e aos sonhos de um determinado grupo de indivíduos ou de uma sociedade (Machado, 2006, p. 84). Ou como nos diz Frantz Fanon (1983, p. 17), “Falar é poder usar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de uma ou outra língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização.” Em outras palavras, compreendemos a Literatura como este lugar de dobra para ir de encontro ao racismo e às sequelas nocivas do colonialismo, os quais são formas de dominação entre os seres humanos.

Neste ponto de vista da multiplicidade, a Literatura vem a ser uma manifestação da Língua por um viés cultural, étnico, social e não enquanto um item fundante no letramento formal de aprendizado das categorias de alfabetização, codificação da Língua dentro do ambiente escolar. A descolonização do pensamento já introduzida por Fanon (1989), em décadas atrás, foi capaz de possibilitar a compreensão acerca do impacto da linguagem no comportamento humano, quando estamos diante dos iguais, pessoas negras, e quando estamos em conversa com pessoas socialmente brancas. Por este último olhar, a Literatura se faz presente e urgente em algum estágio da vida humana.

É importante frisar que a Linguagem está diretamente integrada à relação de poder entre sujeitos dentro de uma sociedade e dos mesmos para com outros sujeitos de outras comunidades de fala. Linguagem enquanto este “objeto de manipulação do poder” (Agambem, 2007), ou “objeto em que se inscreve o poder” (Barthes, 2010), ou ainda como um “mecanismo de manutenção de poder” (Ribeiro, 2019). Elemento de uso individual e/ou coletivo para modificar estruturas de domínio, competência ou força (política, social, cultural, econômica).

Logo, se observamos dentro do campo literário infanto-juvenil, podemos problematizar o que se entende por de humanidades, culturas e línguas, levando em conta a existência de textos literários que estereotipia falares africanos na diáspora. Ou, narrativas que figuram o corpo negro como um símbolo de solidão, desumanização, subalternização e outros

aspectos negativos. Tais pontos de vistas abrangem o que se entende por racismo epistêmico, se entendido à direção dos estudos filosóficos de Sueli Carneiro (2005).

O racismo epistêmico é um conjunto de dispositivos, práticas e estratégicas que invalidam ou rejeitam os referenciais filosóficos, históricos, científicos e culturais não ocidentais, explica Renato Nogueira (2019, p. 23-29). A partir do desenvolvimento do conceito pelas chamadas Epistemologias do Sul que seguem na linha contrária ao pensamento colonizador ocidental eurocêntrico, desenvolve-se o conceito de raciolinguística (Rosa e Flores, 2017, p. 4)<sup>6</sup> em diálogo com a noção de racismo epistêmico. Quer dizer: as “ideologias raciolinguísticas desempenham um papel integral na mudança epistemológica ao posicionar populações não europeias como sub-humano mais do que humanos menos evoluídos”. Trata-se, no caso, do uso das línguas como espaço de purificação e limpeza para o projeto colonial nas Américas e em África.

Contudo, ao se identificar que podemos mudar o curso das opressões étnico-raciais através do discurso, as obras literárias voltadas para crianças e jovens são campos férteis para endossar referenciais afirmativos de vivências negras no mundo e no Brasil. Um exemplo disso é o livro “A cor da Ternura”, de Geni Guimarães que, ainda na década de 1980, rasurava o racismo e inovava o cenário literário brasileiro (Oliveira, 2003).

A fim de compreendermos o sentido de debruçarmos sobre as caracterizações dos personagens protagonistas na Liju que desmobilizam o Racismo Epistêmico, partimos da premissa de que Literatura é arte, como sublinha Coelho (2000, p. 27-28) e Oliveira (2003) endossa, com o foco para as personagens negras na área em questão. Ou seja, a Literatura como espaço de criatividade, de tessitura de personagens que enredam cenas, dilemas e problematizações e as ressignificações identitária.

Conforme Nelly Novaes Coelho (2000, p. 29), a linguagem literária impacta a percepção do leitor/receptor, a exemplo das crianças e dos jovens, sobretudo. É o que reitera outras estudiosas da área até então citadas. Sua tessitura resulta da articulação entre o texto verbal e não verbal (foto, pintura, ilustrações, colagens etc). Mesmo na contemporaneidade, ainda encontramos obras impactadas pela finalidade utilitária/pedagógica, uma das vertentes que remontam ao final do século XVII, quando as obras destinadas às crianças e aos jovens visavam à formação de leitores das classes sociais abastardas, primando-se pela sua transição para a vida adulta (Cunha, 1986, p. 19-22).

<sup>6</sup>apud Nascimento, Gabriel (2019, p. 103-104)

O que está em foco na realidade é a função da literatura junto aos leitores, o que nos leva a endossar o que já se atestou anteriormente, ou seja, não há neutralidade na linguagem literária. Dentro desse viés, segundo Rosimeiri Cardoso (2017), a Literatura Infantil é muito relevante para o processo de formação da criança, pois possibilita a compreensão de si a partir das relações sociais, favorecendo a ampliação de horizontes acerca do mundo. Cardoso (2017, p. 31) ressalta que tanto os adultos quanto as crianças se encantam com o universo proporcionado pela Literatura Infantil ao desenvolver a “[...] afetividade, instigando o imaginário, satisfazendo os desejos de fantasia que todos têm”.

Do mesmo modo e em outra perspectiva, conforme a filosofia africana yorubá, a arte de nomear é de extrema relevância social. Nessa vertente nos apoiamos para enfatizar a necessidade de nos atentarmos aos nomes atribuídos às personagens. Afinal, a arte de nomear interfere na formação de caráter da criança e, conseqüentemente, na estrutura social em que a mesma está inserida (Omidire, et al, 2020). O nome conta uma história que envolve gerações de povos em suas trajetórias no plano existencial.

Através da simbologia dos nomes se narram lendas, mitos e distintas obras literárias mencionando origens, linhagens, as travessias, os significados etimológicos, filosóficos e certos aspectos históricos que atravessam as jornadas das personagens. Há nomes abordados sob o prisma da linguística, fundamentados em aportes teóricos, ressignificando relações sociais, étnico-raciais e as redes familiares. Com essa percepção, pautamos as obras literárias infantojuvenis baiana de autoria negra em diálogo com a Lei 10.639/2003, a qual reverbera nesta pesquisa, no ensino e na promoção de legados africanos e afro-brasileiro<sup>7</sup> (Trindade, 2013).

### **Personagens/protagonismos negros**

Nas narrativas, certas personagens expressam aspectos de personalidade, pertencimento cultural, social etc., em um determinado espaço coletivo. Desse modo, os traços de representatividade e sua simbologia podem impactar a subjetividade dos leitores. É uma das possibilidades para explicar a influência, por exemplo, do desejo em ser super-herói a partir da leitura de uma História em Quadrinhos com personagens heróis, atestando essa natureza dialógica da Literatura (Oliveira, 2014).

<sup>7</sup> A pesquisadora Azoilda Trindade cunhou o conceito de Valores Civilizatórios Afro-brasileiros (2013) para exemplificar as heranças culturais, linguísticas e filosóficas negro-africanas no cotidiano da sociedade brasileira a partir dos ensinamentos didático-pedagógicos nas escolas, referenciando a Lei 10.639/2003 como válvula propulsora para o exercício da diversidade.

No caso da literatura infantojuvenil, as imagens ilustradas provocam em quem lê o alcance sensorial de se afirmar ou negar a identidade negra a partir das características das personagens (Kühlewein, 2017, p. 197-198). Contudo, há questões como: o que significa ser protagonista em uma narrativa literária? O que é uma personagem?

Personagem pode ser uma “transfiguração de uma realidade humana”, uma “espécie de ampliação ou síntese de possibilidades de existência” permitidas ou relacionadas à figura humana (Coelho, 2000, p. 74-75). Logo, a personagem do mundo real com uso dos recursos do imaginário, uma grande encenação de possibilidades, de construções ou reproduções dos mundos já existentes e redimensionados.

Segundo Coelho (2000, p.152-153), a classificação das personagens – *personagens-tipo* – partem da perspectiva que o autor quer apresentar ao leitor: um personagem com *individualidades*, ao que ela nomeia de individualista, ou com valorização do grupo, “bando” a que busca representar, chamada de *personagem-coletiva*. Ambas as classificações estão sugeridas ao observar o comportamento psicológico e social das personagens protagonistas nas narrativas infantojuvenis.

Nas narrativas cujas personagens figuram grupos étnico-raciais negros, as mesmas receberam olhares mais críticos quanto à associação ao texto verbal e à repercussão social da imagem a partir da obra “A cor da ternura” de Geni Guimarães, cuja afetividade no âmbito familiar, a atribuição de nomes, a ascensão profissional e a não subjugação da protagonista diferenciaram o referido livro de outras produções na década de 1980 e, inclusive, nessas travessias do século XXI (Oliveira, 2003; 2014).

Após sanção da Lei Federal 10.639/2003, passamos a contar com obras da LijAfro<sup>8</sup> – que têm consonância com “A cor da ternura” em publicações mais ilustradas como “Omo obá, histórias de princesas”, de Kiusam de Oliveira (2009); “Betina”(2009), de Nilma Lino Gomes e “Histórias da Preta”, de Heloisa Pires Lima(1998) (no cenário de publicação nacional), às quais trazem engajamento político, referências filosóficas de base africana, ilustrações não estereotipadas das personagens, enunciações afirmativas, estética negra com foco narrativo na primeira pessoa do discurso e afetividade entre pessoas negras, como Daniela G. Nascimento (2019) e outras estudiosas da área explicitam.

As protagonistas crianças ou adultas femininas não trazem relatos de subalternidade e, sim, de respeito aos mais velhos, de honra às tradições orais. São aspectos como esses que cogitamos encontrar na Liju baiana de autoria negra. Para tanto, vejamos alguns apontamentos a respeito de tais produções publicadas entre: 2015 e 2020.

<sup>8</sup> Abreviatura para Literatura Infantojuvenil Afro-brasileira proposta por Nascimento (2019).

## Liju baiana de autoria negra e a 10.639/2003: pontuações e diálogos

A partir de 2013, em uma investigação ainda em fase inicial sobre a Liju acima citada, identificamos alguns títulos abaixo relacionados, buscando estudar as caracterizações predominantes das personagens que podem favorecer a afirmação identitária dos (as) leitores.

Dentre as categorias que utilizaremos em consonância com Art. 26 A da lei 10.639/2003, destacamos: a) estética das personagens; b) atribuição de nome próprio; c) protagonismo: africanos e/ou negro-brasileiros; d) territorialidade africana e/ou brasileira (diáspora negro-africana).

QUADRO 1 – Autorias negras baianas e suas respectivas obras em diálogo com a lei 10639/2003 (publicadas entre 2015-2020)<sup>9</sup>

<b>AUTORIA</b>	<b>OBRA</b>	<b>ANO</b>	<b>CATEGORIAS IDENTIFICADAS</b>
<i>Davi Nunes</i>	Bucala, a princesa do quilombo Cabula	2015/2019	estética das personagens; nomes próprios; territorialidade afro-diaspórica
<i>Cassia Valle</i>	Calu, uma menina cheia de histórias	2017	estética das personagens; territorialidade afro-diaspórica
<i>Bruno Miranda</i>	Manoelita, cachos em flores	2018	estética das personagens; nomes próprios
<i>Érico Brás</i>	O mundo da menina rainha	2016	nomes próprios; territorialidade afro-diaspórica
<i>Kalypsa Brito</i>	Pretinha de Ébano	2016	estética das personagens; nomes próprios; territorialidade afro-diaspórica
<i>Lázaro Ramos</i>	O caderno sem rimas da Maria	2018	estética das personagens; nomes próprios
<i>Livia Natália</i>	As férias fantásticas de Lili	2018	estética das personagens; territorialidade afro-diaspórica
<i>Verônica Bonfim</i>	Akili e seu tambor falante	2016	estética das personagens; nomes próprios; territorialidade africana/afro-diaspórica
<i>Lorena Ribeiro</i>	O divertido Glossário da Jana	2020	estética das personagens; nomes próprios; territorialidade afro-diaspórica
<i>Gabriel Swahili</i>	Vovô Garvey	2020	estética das personagens; nomes próprios; territorialidade afro-diaspórica
<i>Regina Luz</i>	ALIKA	2020	estética das personagens; nomes próprios; territorialidade afro-diaspórica

Fonte: da autora (2021/2022)

<sup>9</sup> Foram citadas aqui obras destinadas ao público infantojuvenil que tenham ilustrações acompanhadas dos textos em toda a obra no gênero conto.

Das onze obras com onze autorias selecionadas conforme as categorias elegidas, sete abarcam as três categorias mencionadas com relação às personagens/protagonistas. Em todas as obras acima relacionadas, as personagens são negras a partir do fenótipo associado à cor da tez nas ilustrações. Destas, apenas as narrativas *Bucala*, *Pretinha de Ébano*, *O divertido glossário da Jana*, *Vovô Garvey* e *Alika* fazem menção ao pertencimento étnico-racial através da linguagem verbal.

Quanto à nomeação, apenas *Calu*, *Lili* e *Manoelita* não referenciam a origem do nome, ou apelido, o que ocorre em *O divertido glossário da Jana*. Ainda assim, não são apelidos, a exemplo de *Calu*, *Lili* e *Jana*. No entanto, se partirmos das reflexões de Asante (2019, p. 07), observaremos que se trata de um “Nó” a ser desmanchado, pois, [...] aqui na diáspora, fomos assaltados em nossos nomes, e por causa desse roubo, não demos o devido valor aos nomes de origem africana. Isso produziu consequências drásticas porque ainda não temos o domínio apropriado do ser existencial africano [...].

Endossamos a crítica de Asante por entender que a consciência de nossa existência no mundo parte inicialmente do nome que recebemos da ancestralidade, ou da comunidade. Esse modo africano de nos vermos afirmativamente foi se perdendo na diáspora devido aos apagamentos culturais e linguísticos aos quais as pessoas negras foram submetidas (Nascimento, 2019) principalmente após o processo de escravização colonial europeia no continente sulamericano.

Sobre a estética, não identificamos traços exagerados, ou seja, estereotipados ou conotações negativas, como tende a ser associado aos corpos negros ilustrados ou narrados nos livros literários. Exceção à parte é o livro *O mundo da menina rainha*, de Érico Brás (2016), que a personagem principal e a mãe apresentam traços estereotipados nos olhos e nos pés: olhos esbugalhados e pés grandes desproporcionais.

No conjunto de obras prevalece a diversidade nos tons associadas à tez negra. Também, multiplicidades de cabelos/penteados, formatos de rosto, quebrando a lógica racista que diz sermos nós, negros e negras, iguais. Nas narrativas mapeadas, exceto em *Vovô Garvey* e *Alika*, há a valorização da beleza negra em traços ou elementos físicos, tecendo fios que endossam a beleza negra em sua diversidade.

Quanto à territorialidade africana, mencionando pertencimento histórico a algum país, à comunidade do continente africano, o que não ocorre em *Calu*, *Manoelita* e *Cadernos sem rimas de Maria*. Contudo, a territorialidade diaspórica mencionando o Brasil, as identidades diferenciadas e o reconhecimento das raízes africanas na diáspora brasileira atravessam boa parte das narrativas.

O gênero Literatura Infantojuvenil tem a possibilidade de mudar perspectivas, fortalecer etimologias, saberes filosóficos e culturais e traçar rotas de formação identitária a partir das leituras verbais e imagéticas que uma obra literária proporciona. É nesta direção que salientamos a importância de tais obras para as crianças e jovens, haja vista a busca de ampliação de horizontes dos leitores. O conjunto de narrativas de autoria negra baiana, a nosso ver, favorece tais perspectivas, mas aqui apenas as enfocamos, posto se tratar de uma pesquisa em fase inicial, conforme evidenciamos a princípio.

### **Considerações em trânsito**

A Literatura Infantil e Juvenil pode reforçar preconceitos, racismos e outras visões deturpadas acerca dos grupos sociais marginalizados numa sociedade afro-diaspórica como a brasileira. Na contramão desses retrocessos, há produções que rasuram as limitações impostas pelos grupos hegemônicos brancocêntricos, e abrem trilhas para impulsionar outras percepções, e inspirar a liberdade de pensamento e expressão.

Não basta, portanto, haver personagens/protagonistas negros nos livros, há que se romper com certos ciclos e suas sequelas nocivas para a sociedade como um todo, como explicita Oliveira (2014) e as demais pesquisadoras endossam, a exemplo de Araújo (2017) e Nascimento (2019).

Destacamos, do nosso recorte, com o foco no protagonismo de personagens negros na Literatura Infantojuvenil publicadas no Brasil, a partir de estudos precedentes. Destes, pautamos, principalmente, as pesquisas de Maria Anória de Oliveira (2003; 2010), com uma delimitação que abrange a Litu brasileira de finais dos anos 80/90 e um *corpus* de produções brasileiras e moçambicanas contemporâneas (pós sanção da 10.639/03); a tese de Daniela Nascimento (2019), na análise dos pontos de interseção entre esse gênero literário – entre 2003 e 2015 - e a Lei 10.639/2003, trazendo novos dados e conceitos na área em questão, além da entrevista às escritoras.

O resultado parcial diante das pesquisas citadas e o estudo efetivado em onze obras de autoria negra baiana (publicadas entre 2015-2020) não privilegiam as vivências culturais que remetem à ancestralidade africana, os panteões religiosos, embora apareçam em uma ou outra narrativa. Não há, nos livros, a problematização do racismo e as personagens/protagonistas são negras, expressando distintas tonalidades associadas à cor da tez ilustradas nas obras. Se distanciam, nesses aspectos, de outras produções analisadas anteriormente, considerando as fontes que respaldam a presente exposição.

Ou seja, em dezessete anos de promulgação da Lei 10.639 e demais que posteriormente endossaram a busca pela de visibilidade e respeito aos segmentos étnico-raciais negros, como podemos atestar através do Estatuto da Igualdade Racial, lei 11.645/2008) e outros marcos afins. Partimos do ponto de vista de que a literatura infanto-juvenil tem um papel importante nessa direção propositiva não só para a população negra como, também, para a sociedade como um todo. Foi o que a estudiosa Ana Célia da Silva (1995) expressou em seus estudos pioneiros com foco para o livro didático, reverberando em diversas pesquisas.

Contudo, após a sanção da 10.639/03, o mercado editorial ampliou suas produções e, nelas, ocorreu a ascensão de personagens negros aos papéis de protagonistas (Oliveira, 2003; 2014). Da primeira à segunda década de promulgação da citada Lei vivemos momentos de avanços e retrocessos quanto à publicação da Liju (Nascimento, 2019).

Pensar o cenário da Liju baiana de autoria negra, portanto, torna-se urgente para termos uma visão mais ampla e aprofundada acerca das produções destinadas às crianças e aos jovens que são, majoritariamente, negros e precisam ser representados com a devida dignidade. Esse é um dos aspectos que poderá favorecer o cumprimento da lei 10.639/2003 nas ambiências educacionais e nos espaços sociais, sobretudo. O que está em pauta, a nosso ver, diz respeito à necessidade de o Estado, as instituições de ensino e o mercado editorial investirem em políticas de incentivo à leitura, às publicações e a difusão de obras que afirmam as identidades distintas que nos atravessam, redimensionado a nossa existência no mundo. Endossamos e complementamos, assim, as palavras da escritora nigeriana Chimamanda Adichie: “Muitas histórias importam” a todos nós e não só aos grupos sociais marginalizados historicamente.

### **Referências Bibliográficas:**

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução Antônio Guerreiro. 1. Ed. 2. Reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ALMEIDA, Gabriel Swahili Sales de. *Vovô Garvey*. Ilustrações de Edson de Souza. 1. ed. São Paulo: AI Brasil, 2020.

ANI, Marimba. *Yurugu: uma crítica Africano-centrada do pensamento e comportamento cultural europeu*. Lagos: Africa WorldPress, 1982. Versão digitalizada.

ARAUJO, Débora Cristina de. *Relações étnico-raciais na Literatura Infantil e Juvenil: a produção acadêmica stricto sensu de 2003 a 2015*. Relatório Final de Estágio Pós-doutoral. Programa de Pós-graduação em Educação Universidade Federal do Paraná, 2017.

ASANTE, Molefe Kete. *O livro dos nomes africanos*. São Paulo: Afrocentricidade Internacional do Brasil. 2019.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. E posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2010.

BRÁS, Érico. *Lindas águas: o mundo da menina rainha*. Ilustrações Bruno Túlio. São Paulo: Editora Uirapuru, 2016.

BRITO, Kalypsa. *Pretinha de Ébano*. Ilustrações Junior Pakapym. Salvador (Ba): Kawo-Kabiyesile, 2016.

CARDOSO, Rosimeiri Darc. Os encantos da cultura afro-brasileira na Literatura Infantil. In *Literatura infantojuvenil africana e afro-brasileira: vertentes*. QUINTILHANO, Silvana Rodrigues; CARDOSO, Rosimeiri Darc; GOMES, Celina de Oliveira Barbosa (Org.). São Paulo: Todas as Musas, 2017.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em: 10 mar. 2023

COELHO, Nely Novaes. *Literatura Infantil: teoria, prática, didática*. 2000.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura Infantil: teoria e prática*. São Paulo, Editora Ática, 1986.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Adriano Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

GONZALEZ, Lélia. As amefricanas do Brasil e sua militância. In: *Maioria Falante*. vol. 7, p. 5, mai./jun. 1988.

GOVERNO FEDERAL DO BRASIL. *Lei 10.639/2003*. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/110.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm). Acesso em 03/09/2022.

JOVINO, Ione da Silva. Personagens negras na Literatura Infantil brasileira de 1980 a 2000: revisitando ao tema. In: *38ª reunião Nacional ANPEd*. 01 a 05 de outubro 2017, São Luis – MA. 17p.

LUZ, Regina. *Alika*. Organizador Fernando Oberlaender. Ilustrações por Rebeca Silva. 1. ed. Salvador: FB Publicações, 2019

KÜHLEWEIN, Carla. Princesas africanas: do leitor ao (com)texto. In: *Literatura Infantojuvenil africana e afro-brasileira: vertentes*. Organização de Silvana Rodrigues Quitilhano; Rosimeiri Darc Rodrigues; Celina de Oliveira Barbosa Gomes. São Paulo: Todas as Musas, 2017.

MACHADO, Vanda. Tradição oral e vida africana e afro-brasileira. In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (Orgs.). *Literatura afro-brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006, p. 77-112.

MIRANDA, Bruno. *Manoelita: cachos em flores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Minifoco, 2018.

MOURA, Clóvis. *Sociologia do Negro Brasileiro*. São Paulo: Editora Ática. 1988.

NASCIMENTO, Daniela Galdino. *O terceiro espaço: confluências entre a literatura infanto-juvenil e a lei 10.639/2003*. 356f. Tese (doutorado). Universidade Federal da Bahia. Centro de Estudos Afro-Orientais, 2019.

NASCIMENTO, Gabriel. *Racismo Linguístico: os subterrâneos da linguagem e do racismo*. Belo Horizonte: Letramento, 2019

NATÁLIA, Lívia. *As férias fantásticas de Lili*. Lustrações por Carolina Teixeira. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

NOGUEIRA, Renato. *O ensino de Filosofia e a Lei 10.639*. Rio de Janeiro: CEAP, 2011.

NUNES, Davi. *Bucala: a princesa do quilombo do Cabula*. Ilustrações de Daniel Santana. Rio de Janeiro: Malê, 2019

OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. *Negros personagens nas narrativas literárias infanto-juvenis brasileiras: 1979-1989*. 2003. 182f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Departamento de Educação, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2003.

OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. *Personagens negros na literatura infanto-juvenil brasileira e moçambicana (2000-2007): entrelaçadas vozes tecendo negritudes*. Tese (Doutorado em Letras). Departamento em Letras, UFPB, João Pessoa, 2010.

\_\_\_\_\_. *Áfricas e diásporas na literatura infanto-juvenil no Brasil e em Moçambique*. Salvador: EDUNEB, 2014.

OMIDIRE, Félix Ayoh'; FILHO, Adinelson (Àkànbí Ode); DAMASCENO, Aldaíce (Àsàbí Édú). *Èko Dàra! 2 - curso básico de língua e cultura Yorubá*. Segundo Selo, 2020.

RAMOS, Lázaro. *Caderno sem rimas da Maria*. Ilustrado por Mauricio Negro. Rio de Janeiro, RJ: Pallas, 2018.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen (Feminismos Plurais), 2019.

RIBEIRO, Lorena. *O divertido glossário da Jana*. Ilustrações: Quezia Silveira. Salvador: Ed. Do autor, 2020.

RODRIGUES, Rosimeiri Darc. Os encantos da cultura afro-brasileira na Literatura Infantil. In: *Literatura Infantojuvenil africana e afro-brasileira: vertentes*. Organização de Silvana Rodrigues Quitilhano; Rosimeiri Darc Rodrigues; Celina de Oliveira Barbosa Gomes. São Paulo: Todas as Musas, 2017.

SANTOS, Ana Fátima Cruz dos Santos. *Educação escolar quilombola em Santiago do Iguape: análise de livros didáticos e paradidáticos*. Alagoinhas, 2015. 115f. il. Dissertação – (Mestrado em Crítica Cultura) – Universidade do Estado da Bahia. Campus Disponível em [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=3343211](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=3343211). Acesso em 12 maio 2022.

SILVA, Ana Célia da. *A discriminação do negro no livro didático*. Salvador-Ba: EDUFBA/CEAO, 1995.

SILVA, Cuti. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de Reexistência*: poesia, grafite, música, dança: Hip-Hop. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se Negro*: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. 2ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, [1983] 1990

TRINDADE, Azoilda. TRINDADE, Azoilda Loretto da. Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros na Educação Infantil. In: TRINDADE, Azoilda Loretto da (org). *Africanidades brasileiras e educação*: Salto para o futuro. Rio de Janeiro: TV escola /MEC, 2013.

VALLE, Cassia. PALMEIRA, Luciana. *Calu*: uma menina cheia de histórias. Ilustrações de Maria Chantal. Rio de Janeiro: Malê, 2017

VIEIRA, Renata de Almeida. *O Preconceito como Objetivação Humana*. 2008. 142f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2008.

## POÉTICAS POLÍTICAS PARA O NÃO ESQUECIMENTO: ESCRITAS NEGRAS

Jorge Luis Lopes Junior

Bacharel em Museologia pela UFOP, <http://lattes.cnpq.br/4565848954835367>,

[jorgelopes.contato@outlook.com](mailto:jorgelopes.contato@outlook.com)

Kassandra da Silva Muniz

Doutora pela Unicampi, <http://lattes.cnpq.br/2766912329416918>,

[kassymuniz@gmail.com](mailto:kassymuniz@gmail.com)

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é indagar como as práticas artísticas das artistas Castiel Vitorino Brasileiro (1996), Jota Mombaça (1991) e Katita Mamba Negra (1996) podem ativar narrativas silenciadas a partir do uso do corpo como estratégias política e epistemológicas na manutenção dos discursos hegemônicos e da ocupação dos espaços institucionais. Ou seja, interessam-nos visibilizar a potência dessas performances no campo da memória cultural a fim de entender os aspectos em comum que se fazem presentes nas obras “Eclipse”, “NÃO VÃO NOS MATAR AGORA” e “Dançando para resistir”. Para tanto, conduzimos nossa pesquisa em diálogo com autoras/es que nos apresentam modos de ver que rasuram as lógicas canonizadas no campo das literaturas, linguagens e artes na diáspora. Este trabalho é parte da monografia “Pelo direito à lembrança: identidades LGBT’s negras nas performances da memória”.

### Introdução

“Por que sou levada a escrever?  
Porque a escrita me salva da  
complacência que me amedronta. Porque  
não tenho escolha. Porque devo manter  
vivo o espírito de minha revolta e a mim  
mesma também. Porque o mundo que crio  
na escrita compensa o que o mundo real  
não me dá. No escrever coloco ordem no  
mundo, coloco nele uma alça para poder  
segurá-lo. Escrevo porque a vida não  
aplaca meus apetites e minha fome.  
Escrevo para registrar o que os outros  
apagam quando falo, para reescrever as  
histórias mal escritas sobre mim, sobre você  
[...]”

Gloria Anzaldúa<sup>1</sup> (1942-2004), em *Falando em línguas: uma carta para as mulheres do terceiro mundo*.

<sup>1</sup> Glória Evangelina Anzaldúa foi uma escritora lésbica norte-americana da teoria cultural chicana, teoria feminista e teoria queer.

A escrita do corpo através da arte, durante séculos, não foi associada as nossas identidades LGBT negras; isso não significa, contudo, que nunca estivemos aqui. O exercício de revisarmos os cânones na História da Arte tem sido uma tarefa de muitos(as) de nós. É fato que sempre houve artistas LGBT negras/es/os que compartilharam uma consciência radical política; “trata-se... de uma escolha pautada na tentativa ética de estar no mundo” (Pedroni, R.; Vieira, M., 2019, p. 438).

A experiência para nossas existências na arte pode ser lida como um movimento de libertação, mas sobretudo de fazer história, para que aqueles que virão possam acionar as nossas memórias para lutar contra todos os tipos de opressão. Neste sentido, reverberar os nossos desejos para fora da nossa comunidade é um modo de encararmos as nossas próprias experiências e inevitavelmente criarmos condições de vida.

As narrativas artísticas de Castiel Vitorino Brasileiro (1996), Jota Mombaça (1991) e Katita Mamba Negra (1996) partem de uma escrita que se traduz através do corpo, a escrita de um corpo que enuncia a presença para se fazer lembrado. As subjetividades produzidas através da enunciação elucidam o direito de permanecer, num movimento radical de resposta aos processos de aniquilamento no qual as suas identidades foram colocadas com alvo.

Aqui, a arte, radicalizada na imersão do contexto, cria outras instâncias de inteligibilidade e de leituras do mundo, assim como produz e participa de qualidades de resistência próprias. A dimensão política do fazer artístico, nesse viés, não diz respeito necessariamente a participação militante em determinada causa ou mobilização, ainda que isso por vezes ocorra naturalmente. O que está em jogo é a análise crítica da responsabilidade social do campo de conhecimento em arte e seus modos particulares, e por isso mesmo imprescindíveis, de compreensão da realidade e sua superação. (Pedroni, R.; Vieira, M., 2019, p. 441)

Desobedecer é a regra. Enfrentar uma luta desigual no qual as lógicas de dominação do Estado operam em ações distintas que se configuram num jogo de repressões. Me parece que hoje, no Brasil, existe uma agenda extremamente vinculada ao sistema de aparelhos ideológicos do Estado. Para a professora Thula Pires (2018):

Levando em conta os efeitos do colonialismo jurídico, defende-se que só faz sentido pensar em ações estratégicas com o uso do direito (usando o direito contra o direito) se estamos pactuados com as limitações desse campo. As potencialidades dos direitos humanos só fazem sentido se entendidas a partir das representações sobre o humano que define os próprios contornos da proteção jurídica. A cruel realidade dos que vivem na zona do não ser não evidencia violação de direitos, mas a mais bem-acabada aplicação do direito (e dos direitos humanos), nos termos em que foi construído para atuar e para os sujeitos para os quais ele foi pensado para funcionar. (Pires, 2018, p. 67)

Em um país como o Brasil – cujas estatísticas nos apresentam as vidas de LGBT negras como àquelas eleitas para morrer, os ruídos através dessas memórias evocam na arte o desejo de autonomia de criação das suas próprias narrativas, assim, incidindo sobre os aspectos culturais, políticos, econômicos, institucionais e epistemológicos.

A extensão da lógica de apagamento e violência simbólica acerca das memórias LGBT negras, mas não só, perpassa também o campo da História da Arte do Brasil; a quase ausência dessas narrativas nas instituições de ensino e fomento à cultura é visível, reafirmando a ideia de que produzir o esquecimento é um mecanismo das narrativas hegemônicas para instaurar uma história unívoca. Como nos lembra a professora, pesquisadora, curadora e artista Renata Felinto (2019):

No que tange ao sistema da arte essa palidez, essa ausência dos assuntos que dizem respeito às negras e negros é evidente, desde o acesso à educação em artes visuais, seja do ponto de vista da formação humana quanto do da formação profissional; do acesso aos meios de criações artísticas; das formas de exibição, comercialização, escritas e registros dessas criações e acontecimentos; bem como os instrumentos de análises e de abordagens que, por vezes, desconsideram e negligenciam os contextos históricos e sociais de inserção da pessoa negra no Brasil. (Santos, 2019, p. 343).

Felinto chama atenção para a teoria e a prática da democratização dos acessos aos meios de representatividade, à visibilidade e à diversidade no âmbito das Artes Visuais no Brasil. Sua crítica põe o dedo na ferida ao problematizar como essa história foi escrita e para quem foi escrita.

As artistas em foco neste estudo revelam os limites do que foi imposto aos corpos, sugerindo outras possibilidades para si e aos processos do sistema da arte, “ali onde a história se esforça em colocar o passado a distância, a memória busca fundir-se nele”. (Candau, 2021, p. 132). É neste sentido que a arte se instaura como campo de desdobramentos do trauma colonial, num fluxo onde essas vozes são potencializadas por um discurso radical. Os gestos emergidos por essas artistas se apresentam em atos viscerais, seguindo não apenas um viés estético, mas também o lugar onde o presente é reconfigurado e colocado em questão.

Dessa forma, a introdução do estudo dessas produções também contempla a contextualização e o alcance da dimensão de apartamento do povo negro em relação a uma gama de direitos, e que mesmo ser artista, que remonta um pensar e fazer inerentes à condição humana, torna-se um enorme desafio visto que além dessas condições básicas de existência, há um sistema que legitima (ou não) quais obras são relevantes, quais obras podem ou devem ser expostas como comercializáveis, quais biografias agregam valor às obras, etc. (Santos 2019, p. 349)

Ao pensarmos nas práticas artísticas de Castiel Vitorino Brasileiro (1996), Jota Mombaça (1991) e Katita Mamba Negra (1996) é necessário adentrarmos a um campo órfico e ontológico de imaginação radical. Existe um campo de tensão que situa uma linha tênue entre o dizível e o indizível, um lugar no qual essas identidades reivindicam aspectos das assimetrias presentes na História. Assim, elas rompem com os limites que as estruturas sociais impõem à linguagem: “a questão é que a linguagem ao mesmo tempo em que confere, que possibilita uma existência, ela também a ameaça” (Muniz, 2009, p. 29).

A via de mão dupla das encruzilhadas em que essas artistas restituem suas próprias humanidades interseccionam o território das práticas rituais estreitando a relação com as imagens do inconsciente e as fronteiras físicas e ideológicas. Neste sentido, o corpo-encruzilhado da artista Castiel Vitorino Brasileiro (1995) carrega uma noção de tempo-espaço espiralar que, como aponta Leda Maria Martins (2021, p.63) compreende a dimensão performativa num movimento que retorna, restabelece e também transforma o que tudo incide.

**Figura 1. Castiel Vitorino Brasileiro; Eclipse, Espaço Percível de Liberdade, 2021.**



Imagem de Evan John

**Figura 2. Castiel Vitorino Brasileiro; Eclipse, Espaço Percível de Liberdade, 2021**



Imagem de Evan John

Na obra *Eclipse*<sup>2</sup>, 2021, apresentada no Hessel Museum of Art, em Nova York, a artista Castiel Vitorino Brasileiro se apresenta numa dimensão de temporalidade Kalunga, no qual,

[...] um logos circular (o fim é a origem, a origem é o fim), que se subtrai às tentativas puramente racionais de apreensão enquanto algo de fundamental de que não se recorda nem se fala, mas não falta, pois se simboliza no culto [...] aos princípios cosmológicos e aos ancestrais. (Sodré, 2017, p. 97)

A escolha pelos materiais carvão, sal e água numa proposta de reorganização de um espaço circular dão conta de narrar o lugar em que o corpo da artista habita, um tempo espiralar. Nessa ambiência, mais precisamente no espelho d'água que a artista criou, acontece a projeção da imagem de Castiel, desta vez ondulante, em espirais que emanam as suas forças e energias vitais, materializando o seu espaço percível de liberdade. Para Martins (2021): “No âmbito desse pensamento e perspectiva, Kalunga, o princípio-deus-da-mudança, é a força em movimento, e, por causa disso, nossa Terra e tudo nela estão em perpétuo movimento. (Martins, 2021, p. 207)

A cultura afro-diaspórica, com todo seu arcabouço ancestral, é indispensável para situar o papel dessas obras no contexto histórico, na permanência dos ruídos que ressoam fora das salas dos museus. Por outro lado, o desdobramento dessas práticas artísticas revela muitas

<sup>2</sup> O termo é derivado do termo grego antigo ἔκλειψις, do verbo ἐκλείπω, "deixar para trás", uma combinação do prefixo ἐκ-, das preposições ἐκ, ἐξ, "fora", e o verbo λείπω, "deixar".

das salas dos museus. Por outro lado, o desdobramento dessas práticas artísticas revela muitas vezes o modo como os museus têm deslocado essas narrativas. Eclipse, Espaço Percível de Liberdade, enquanto processo dialético entre o ser e a impermanência da obra no mundo, partilha uma condição que possibilita o público pensar a relação das memórias da artista em Kalunga, a partir de uma perspectiva dual, que em parte se localiza no espaço invisível (orun) e em outra parte no visível (aiê).

Pela ótica da temática central deste trabalho, que questiona o apagamento das memórias LGBT nos museus e nos cânones da cultura, esses atos performativos em deslocamento colidem com a hegemonia social, sexual e ideologias conservadoras; a performance recai nessas inter-relações pelas quais os corpos são percebidos num cenário em que,

A linguagem tem uma possibilidade dupla: pode ser usada para afirmar a universalidade verdadeira e inclusiva das pessoas, ou pode instituir uma hierarquia em que somente algumas pessoas são elegíveis para falar, e outras, em virtude de sua exclusão do ponto de vista universal, não podem “falar” sem desautorizar simultaneamente sua fala. (Butler, 2016, p. 209)

Para a autora, o processo de exclusão pelos meios discursivos no qual o patriarcalismo impede que outras identidades assumam o controle de suas próprias narrativas, essas corporeidades só são elegíveis para levantar à voz quando rasuram as normas regulatórias que mantém as hierarquias. Neste sentido, “nomear a norma é o primeiro passo rumo a uma redistribuição desobediente e anticolonial da violência, porque a norma é o que se nomeia, e nisso consiste seu privilégio” (Mombaça, 2021, p. 75). É importante lembrar que na Museologia, e nos museus, as categorias de gênero sempre permearam os processos de colecionismo. Assim, a Museologia e os museus podem também ser entendidos como espaços elegíveis para construção de projetos e ações que mobilizem a sociedade, positivamente, sobre as identidades e memórias LGBT.

Os museus significam relações de poder ao preservarem referências culturais e o fazem numa esfera muito influente que é a simbólica. Essa esfera simbólica atua no reforço de convenções socialmente aceitas, produzidas e reproduzidas. Essa esfera simbólica também tem um papel importante na modelagem de identidades individuais e coletivas, inclusive nas de gênero. A política da masculinidade também é uma convenção socialmente aceita, de caráter simbólico, portanto essa política passa como verdade na medida em que é naturalizada e não questionada. (Oliveira, 2018, p. 21)

Se o patriarcado, no Ocidente, cumpriu historicamente sua função de demarcar, categorizar, diferenciar, violentar os corpos, quase sempre de modo punitivo sob um olhar limitado a visão binária, é necessário reconhecer que, ainda hoje, a Museologia e os museus

fundamentam muitos de seus processos a partir dessas categorias que tanto questionamos. Fato é que a tensão presente nos discursos de gênero e sexualidade dinamiza as articulações entre os elementos ou incorporações presentes nas narrativas negras, como variantes de uma certa homogeneização das práticas performativas que se operam no limite do risco.

**Figura 3. Jota Mombaça; A GENTE COMBINAMOS DE NÃO MORRER; 2018; 120’; Performance**



Imagem de José Frade.

A performance intitulada A GENTE COMBINAMOS DE NÃO MORRER, 2018 da artista Jota Mombaça (1991), tem o título inspirado na escrevivência<sup>3</sup> da escritora Conceição Evaristo<sup>4</sup>, a performance foi apresentada na Galeria Avenida da Índia, em Lisboa, Portugal. Nesta ação, Mombaça realiza a construção de facas artesanais com materiais precários como galhos, cacos de vidros e barbante vermelho. A escolha desse objeto na ação é um modo de criar uma metáfora para o que ela tem proposto como redistribuição da violência. Neste sentido, o objeto cortante se inscreve em uma estratégia simbólica de autodefesa, mas também de possibilidade de reinvenção de novos mundos.

O fato de ser um objeto cortante, cuja forma e técnica de construção alude a uma lança ou arma “pré-histórica”, sugere que novos mundos nasceram de histórias de violências, e para isso muitas vezes outros mundos ou foram cortados. A obra problematiza o rasgo, o corte e o risco como elementos presentes nas tensões entre arte e política. Pela perspectiva crítica atual, e que mais interessa a essa discussão, a obra fala de processos de ruptura, luta, sobrevivência

<sup>3</sup> O conceito de Escrevivência foi cunhado pela escritora negra brasileira Conceição Evaristo. O termo aponta para uma dupla dimensão: é a vida que se escreve na vivência de cada pessoa, assim como cada um escreve o mundo que enfrenta.

<sup>4</sup> Conceição Evaristo é linguista, professora e escritora negra brasileira.

e resistência, o que pode ser problematizado pelas noções de corpo, gênero, raça, sexualidade e epistemicídio presentes na luta LGBT<sup>5</sup>.

NÃO VÃO NOS MATAR AGORA<sup>6</sup>, nesse sentido, é um modo de enunciar o que se opera a partir do risco, desse lugar à margem no qual a artista está inserida. A narrativa sobre a violência, a morte, é uma constância na prática de Mombaça. No país em que o índice de mortalidade contra pessoas trans e travestis ocupa o ranking mundial de assassinatos, a denúncia de Mombaça, por meio da arte, é de extrema importância. A sua prática artística não só borra o discurso hegemônico reproduzido pelos espaços institucionais, mas reestabelece as possibilidades de vida. Assim, a urgência em visibilizar os paradoxos acerca do corpo de mulheres negras é um papel fundamental na construção da memória social da comunidade LGBT.

Não abandonar a si mesmo, não ceder à renúncia da sua própria identidade e não permitir que se complete o destino programado de extinção de qualquer rastro de memória sobre o seu passado têm sido, sem dúvida, o grande legado que a existência negra tem construído ao longo dos séculos de história do Brasil. Foi em face de si, assegurando-se na capacidade intrínseca humana de produzir sentido, que enunciar-se ganhou status, para muitos, de prática de vida. (Lima, 2017, p. 68)

A obra de Mombaça carrega em si aspectos do passado que constituem o presente. Nesse sentido, as lógicas de controle na diáspora operam de um modo em que os vestígios da memória são intencionalmente soterrados pelos limites impostos às nossas identidades. E essa tensão nos constitui enquanto comunidade LGBT negra em diáspora e, dessa forma, “o corpo não é apenas a sua materialidade, mas igualmente tudo que o cerca e o constitui, bem como os discursos que representa e que o formam” (Gomes Junior, 2020, p. 20). As identidades LGBT negras em diáspora se anunciam num modo de ser que produz avivamentos prolongados na gravidade, que são capazes de instaurar na História um levante sobre os escombros coloniais.

Se a performatividade é com frequência associada ao desempenho individual, pode se provar importante reconsiderar essas formas de performatividade que operam apenas por meio das formas de ação coordenada, cujas condições e cujo objetivo são a reconstituição de formas plurais de atuação e de práticas sociais de resistência. (Butler, 2019, p. 15)

<sup>5</sup> O conceito de Epistemicídio é proposto pela filósofa, escritora e ativista negra do Movimento Social Negro Brasileiro e fundadora do Géledes – Instituto da Mulher Negra, Sueli Carneiro. No qual ela define que, “o epistemicídio se realiza através de múltiplas ações que se articulam e se retroalimentam, relacionando-se tanto com o acesso e/ou a permanência no sistema educacional, como com o rebaixamento da capacidade cognitiva do alunado negro” (Carneiro, 2005). CARNEIRO, Aparecida Sueli; FISCHMANN, Roseli. A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. 2005. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

<sup>6</sup> NÃO VÃO NOS MATAR AGORA é o primeiro livro da artista, Jota Mombaça. A obra foi publicada em 2021 na coleção Encruzilhada da Editora Cobogó.

Já em meio às batalhas Voguing, nasce Katita Mamba Negra (1996), performer, natural de Cristalina, Goiás. A artista é uma das principais precursoras do movimento Voguing Ballroom Brasil. Através da gestualidade de seu corpo, a Legendary<sup>7</sup> Mother da House Of Mamba Negra reencena a memória daquelas que a antecedem no movimento *ball culture* – pulsando ao som das batidas dos *beats* do Vogue, Katita performa a sua história de orgulho e resistência.

Energia é uma palavra fundamental para compreender o Vogue. A trama criada pelas performes em cena se articulam num jogo de batalhas no qual as particularidades de cada identidade lançam luz ao espaço em que essa dança acontece. Em Dançando para resistir, 2022, a performer e Mother da House Of Mamba Negra, Katita Mamba Negra, conta os seus primeiros passos no movimento Ballroom Brasil.

Protagonista da sua própria história, Katita performa em diferentes espaços da cidade projetada para ser capital do país, a concreta Brasília. No vídeo Dançando para Resistir, 2022, o corpo da artista juntamente com os outros membros da House dança em diferentes planos da cidade, cuja alegoria da modernidade é apresentada através da sua arquitetura e nos bastidores que antecedem uma *ball*. A possibilidade de operar sob as margens da cidade é, por si só, um mecanismo de poder. A informação contida no corpo da artista, os elementos apresentados em suas apresentações reafirmando o domínio do tempo, sustentando na pele um fio de informações ancestrais que necessitam de enormes quantidades de energia para serem trasbordadas, é o que há de mais transgressor nos limites da sua pele.

**Figura 4. Katita Mamba Negra in making of do video “Dancing to Resist<sup>8</sup>, 2022”**



2022”. Imagem Cortesia da artista

<sup>7</sup> O título de Legendary é atribuído as pioneiras da cena Ballroom

<sup>8</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZhnpF5DQ3lw>.

A Ballroom tem origem datada em meados dos anos 1970, na cidade Nova York, tendo como um dos principais precursores Crystal LaBeija<sup>9</sup> e Willi Ninja<sup>10</sup>. No documentário Paris is Burning<sup>11</sup>, Willi Ninja descreve o *voguing* como *throwing shade*, fato é que Vogue é muito sobre contar a história de alguém através do movimento, uma cultura LGBT baseada em práticas de performances, competições e estruturas de apoio social. Logo, a Ballroom pode ser lida como um território de convivência e acolhimento LGBT.

Segundo Raffestin (1993), ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente, o ator o territorializa, neste sentido,

[...] um espaço onde se projetou um trabalho, seja energia e informação, e que, por consequência, revela relações marcadas pelo poder. [...] o território se apoia no espaço, mas não é o espaço. É uma produção a partir do espaço. Ora, a produção, por causa de todas as relações que envolvem, se inscreve num campo de poder [...]. (Raffestin, 1993, p. 144).

Isto posto, pode-se dizer que o território Ballroom é um espaço híbrido em que os sujeitos estabelecem com o espaço um diálogo entre os limites e as fronteiras que existem no ato da ocupação. Assim, poder e território ocupam uma mesma lógica, acima de tudo, no desejo dessas subjetividades em construir uma narrativa a partir de múltiplas realidades.

Retomo as palavras de Beatriz Nascimento para lembrar que a construção desses sujeitos negros em diáspora metaforicamente se apresenta como uma reinvenção do que a autora propôs como quilombo. Considerando o corpo como um território, logo, “quando eu estou, eu sou” (Ôri, 1989, s.p.).

No Brasil, esse território aqueerlombado<sup>12</sup> acolhe essas práticas com intuito de fortalecimento dos processos identitários e enaltecimento da cultura negra LGBT. As *ballrooms* no Brasil acontecem em todos os estados do país, nos quais pessoas LGBT’s se

<sup>9</sup> Crystal La Beija, nasceu em 1930, era uma mulher trans negra, drag queen e ativista do Movimento LGBT. Fundadora da House of Labeija, em 1968. A House é frequentemente creditada como o início do sistema de houses na cultura do baile. Labeija, se tornou uma figura materna para centenas de jovens LGBT em situação de vulnerabilidade socioeconômica em Nova York.

<sup>10</sup> Willi Ninja, nasceu em William Roscoe Leake, em 1961, no Queens em Nova York, foi um dançarino autodidata que ganhou sua reputação como dançarino de voguing no Washington Square Park. Willi ficou popularmente conhecido como padrinho do voguing, sendo pioneiro na cena ballroom nova-iorquina. As suas técnicas e estilo únicos, o consagraram como um dos melhores da cena. Sua memória vive, à medida que segue inspirando as novas gerações.

<sup>11</sup> O filme ‘Paris is Burning’ gira em torno da classe marginalizada da cena queer de Nova York e das drag balls frequentadas por personalidades icônicas e extravagantes da comunidade afro-camERICANA, latina, gay e transgênero. Este filme pode ser considerado como um levante da comunidade queer dentro de um contexto que celebrava e fortalecia o orgulho dentro de uma cultura oprimida. Disponível em <https://mubi.com/films/paris-isburning>

<sup>12</sup> O termo aqueerlombado é uma variação ressignificada da palavra aquilombamento, utilizada pela comunidade LGBT negra no Brasil.

reúnem e performam em algumas categorias; os vencedores recebem troféus e ganham prestígio dentro da cena. Esse movimento, no Brasil, surge em meados de 2016, e torna-se o refúgio das existências mais marginalizadas dentro do movimento LGBT.

O sujeito que emerge entre as rachaduras do urbano, movendo-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos, é o sujeito político pleno. Para esse sujeito, a questão fundamental é recapturar uma nova ideia, uma nova imagem e uma nova noção coreográfica de movimento. A pergunta comum que os confrontos políticos do contemporâneo global (e, apesar da singularidade histórica, geográfica de cada um) nos colocam hoje é: o que, de fato, é um movimento verdadeiramente político? (Lepecki, 2012, p. 57)

Os gestos que pulsam na pele de Katita numa batalha de vogue friccionam os espaços da cidade ao mesmo tempo que estancam as linhas abertas das hierarquias coloniais. Os desencadeamentos circunscritos pela sua narrativa confrontam os veios que traçam os limites da pele nas ruas. A necessidade de se fazer, num certo sentido, escuro, através do retorno daquilo que opera no risco, reflete em projeções que denunciam todos os campos de extermínio em que nossas identidades foram colocadas como alvo. É neste lugar de ação que a imagem aciona o limite fugaz sobre o que se anuncia.

### **Considerações Finais**

A urgência em refletir as escritas negras na arte contemporânea brasileira sob a lógica performativa é uma tentativa emancipatória para nossas presenças se fazerem vistas. A necessidade de reestabelecer os paradoxos acerca das práticas artísticas de mulheres trans/travestis negras cumpre um papel fundamental nessa transformação, neste sentido, denunciar as violências que o Estado, e as instituições impõem a essas identidades.

Portanto, as questões relacionadas ao gênero nos apresentam aspectos que denunciam o machismo, sexismo e a perspectiva binária condicionada pelos museus de arte e a esfera pública – a potência das identidades de mulheres trans/travestis negras nos dão abertura para reconstruir a leitura do tempo nas brechas da linguagem. Neste sentido, as performances do corpo transbordam nas camadas da memória atualizando o que entendemos até agora como arte contemporânea no contexto brasileiro.

As categorias e epistemologias sociopolíticas acionadas pelas artistas Castiel Vitorino Brasileiro (1996), Jota Mombaça (1991) e Katita Mamba Negra (1996) no campo das artes são capazes de evocar sentidos que mobilizam as leituras sobre o que constituímos no nosso

imaginário sob as vidas LGBT's negras no Brasil. Por fim, são essas reivindicações grafadas a partir das experiências vividas no corpo que serão capazes de rasurar as lógicas excludentes sistematizadas pelas instituições, lançando à existência, a possibilidade de se fazerem lembradas na cartografia dos espaços.

## Referências Bibliográficas

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia*. 4 ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

GOMES JUNIOR, João. O corpo na história. *ALBUQUERQUE: REVISTA DE HISTÓRIA*, v. 12, p. 12-24, 2020.

LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia. *Ilha*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41- 60, 2012.

LIMA, Diane Sousa da Silva. *Fazer sentido para fazer sentir: ressignificações de um corpo negro nas práticas artísticas contemporâneas afro-brasileiras*. 2017. 202 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

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

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MUNIZ, Kassandra. *Linguagem e Identificação: uma contribuição para o debate sobre ações afirmativas para negros no Brasil* / Kassandra da Silva Muniz. – Campinas, SP : [s.n.], 2009.

PEDRONI, R.; VIEIRA, M. de S. Enfrentamentos permanentes em ativismos artísticos. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 36, p. 423-448, 2019. DOI: 10.5965/1414573103362019423. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/14708>. Acesso em: 24 ago. 2022.

PIRES, Thula. Racializando o debate sobre direitos humanos: limites e possibilidades da criminalização do racismo no Brasil. *SUR – Revista Internacional de Direitos Humanos*, v. 15, n. 28. 2018, p. 70. Disponível em: <https://sur.conectas.org/wp-content/uploads/2019/05/sur-28-portugues-thula-pires.pdf>.

RAFFESTIN, Claude. *Por uma Geografia do Poder*. Tradução de Maria Cecília França. São. Paulo (SP): Ática, 1993.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?. *Revista GEARTE*, Porto Alegre, RS, v. 6, n. 2, jul. 2019. ISSN 2357-9854. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/94288/53218>.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Rio de Janeiro: Editora vozes, 2017.

OLIVEIRA, A. C. A. R. de. Colecionismo a partir da Perspectiva de Gênero. *Museologia & Interdisciplinaridade*, [S. l.], v. 7, n. 13, p. 15–30, 2018. DOI: 10.26512/museologia.v7i13.17753. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17753>.

# QUEM TEM MEDO DA PALAVRA NEGRO<sup>1</sup>

Cuti

Doutor em Literatura Brasileira (Unicamp)

Em uma das cenas do musical *Bixiga*, que narra a história do bairro paulistano, cuja propriedade dos imóveis é majoritariamente de italianos e seus descendentes, uma personagem diz a outra que agora não é mais “crioulo” que se fala, mas “afrorescente”. Um toque de riso. É corrigida por sua vizinha que pronuncia “afrodescendente”. As duas expressões não pertencem à dinâmica reivindicatória e histórica do Movimento Negro, que moveu o país no sentido da necessidade de assumirmos a nossa diversidade racial e cultural. Uma é muito antiga (crioulo) a outra, historicamente recente. Por que, então a palavra “negro” vem sendo banida tanto por racistas quanto por pessoas que advogam as africanidades no Brasil?

A humanidade nasceu na África. Então, todos nós, seres humanos, somos afrodescendentes, até a personagem da peça *Bixiga*, descendente de italianos. E as atrizes. E afro-brasileiro, portanto, é todo brasileiro. Mas, isso do ponto de vista científico e não social. Nesse particular, até raça – que não existe para a ciência – desempenha um papel fundamental. Mas, palavras iniciadas pelo prefixo “afro” não representam em sua semântica a pessoa humana como ocorre com a palavra “negro”. Esta diz de pronto sobre o fenótipo: pele escura, cabelo crespo, nariz largo e lábios carnudos, e história social. Variações nesses itens são infinitas. “Afro” não necessariamente incorpora tal fenótipo, sobre o qual incide a insânia branca do racismo. Branca porque é dos brancos. Um “afro” pode ser branco. Há milhões deles. No “afro”, o fenótipo negro se dilui. É por isso que o jogo semântico-ideológico tem se estabelecido e o sutil combate à palavra “negro” vem se operando, pois ela não encobre o racismo e, além disso, lembra reivindicações antirracistas. Tais reivindicações contestam a base sobre a qual se erige o racismo no mundo: a ilusão de superioridade congênita dos povos despigmentados, aqueles que descendem dos grupos que, há milênios, migraram do interior da África para as regiões mais frias do planeta. O sol que nos garante a vida é, em seus excessos, implacável.

<sup>1</sup> Uma pequena tiragem foi publicada pela Mazza Edições (cortesia do autor, a uma das edições do Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros, em julho de 2012). O texto teve nova publicação revista no livro *O Racismo e o Negro no Brasil: Questões para a Psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p.197-212, antologia de textos organizada por Noemi Moritz Kon, Maria Lúcia da Silva, e Cristiane Curi Abud, está também revista pelo autor.

Os humanos têm melanina na pele por proteção, nariz largo e cabelos crespos também, para viver em zonas tropicais. A humanidade originou-se em zona tropical. Daí a pigmentação. A dispersão, adaptação ao clima frio, isolamento e os múltiplos cruzamentos corresponderam às alterações físicas diversas que se vê, hoje, no mundo. No mais, são as conquistas armadas – a letalidade das armas também é resultado de necessidade de sobrevivência em ambiente de natureza mais hostil – de uns povos sobre outros e a necessidade de se justificar tais vitórias sanguinárias que criaram as ilusões de superioridade congênita. Um assaltante que invade a sua casa com armas possantes, mata seus familiares, estupra, transmite doença, rouba seus pertencentes, faz você trabalhar para ele, obedecer às suas ordens, esse assaltante pode, se ele for fisicamente diferente de você, atribuir à diferença a superioridade que sente em relação a você, acreditar nisso e fazer até você crer nos argumentos dele. Pode também escrever livros e mais livros, produzir filmes e mais filmes, e ensinar para gerações e gerações, por vários meios, que você é inferior e ele é superior por conta das diferenças fenotípicas. Racismo é isso, associado a consequências inimagináveis de violência, tortura, morte e perversa exclusão. Isso porque racismo implica em crença, dominação e ódio. E existe por haver gente que acredita nele e desenvolve dentro de si os preconceitos (ideias, sentimentos e emoções) contra o diferente, e acabam praticando a discriminação (impedimento de acesso ao emprego, humilhação, desprezo, violência etc). Assim como só existem drogas por haver aqueles que a consomem e vendem e outros que fazem de conta que não enxergam o problema. Logo, só existe racismo porque há quem pratique a discriminação racial e aqueles que são coniventes com a prática, por acreditar que povos ladrões de outros povos são congenitamente superiores. E por que há seus praticantes e os que fazem de conta que não têm relação com o assunto? Por que a ilusão de superioridade racial cria vantagens práticas para ambos? Um chefe de departamento pessoal ou um empregador qualquer que discrimina negros favorece a quem? Aos brancos ou aos mais despigmentados, pois o racismo se pauta, no Brasil, além dos traços já apontados, pela graduação da melanina na pele. Por isso na TV, por exemplo, os brancos predominam. Os coniventes sabem disso. Por essa razão, silenciam, como a professora que vê e ouve um aluno discriminando outro e não age em defesa do discriminado, dando a entender que não é com ela. Mas é com ela, sim! Educar implica preparar para uma convivência harmônica. A prática do racismo desagrega a sociedade e impede seu potencial humano de se manifestar plenamente. E o Brasil precisa de coesão do seu povo para ter equilíbrio social e prosperidade sustentável. Entretanto, no cotidiano competitivo, quem está preocupado com isso?

A prática do racismo usa como principal arma a humilhação dos negros. Desde um escrito maldoso em porta de banheiro até a violência de um policial ou de um bandido que pode levar à morte um inocente, ou mesmo um culpado, sem julgamento, o racismo atua como crença de superioridade grupal. Como muitas pessoas acreditam nele, há quem se ache no direito de humilhar e violentar os outros. Uma pessoa racista é um ser complexado, ou seja, alguém com doença psíquica. Se um indivíduo diz que ele é o Super-homem, está querendo dizer que tem poder mais que os outros. O sentimento de superioridade congênita por ter pele e olhos claros, nariz estreito e cabelo liso é uma doença psíquica. Como é uma doença psíquica que atinge muitas pessoas, torna-se uma patologia social. Para esse grupo – que se constitui o grupo hegemônico, do ponto de vista da economia e da política –, tal patologia acaba sendo incluída dentro dos parâmetros de normalidade das relações raciais. Então, todas as formas de violência advindas dela são invisibilizadas, tornam-se nada. Ou seja, é como se não existissem.

A discriminação racista no Brasil não é uma discriminação de origem. Até chegou a ser, quando se imaginava que o africano trazia sangue impuro. A ideia ficou lá, na época colonial, porém não deixou de lançar suas ramificações no presente.

Um branco racista e estrangeiro que aqui chega será mais bem tratado socialmente do que um negro de qualquer nacionalidade. Aliás, as figuras africanas brancas ou mestiças têm tido boa acolhida no país, diferentemente dos africanos negros, uma vez que a cor da pele escura é simbologia historicamente construída. Contudo, na verdade, ninguém é discriminado por ser negro, mas porque há milhões de brancos que sofrem daquela patologia de “ser o Super-homem!”. Um louco deve ser internado para se submeter a tratamento. No caso das doenças coletivas, sobretudo de um grupo hegemônico, quem procura curá-las é que é considerado o doente. Há, portanto, uma inversão.

Nós, seres humanos, nos iludimos por várias razões, quanto à autoimagem que cada um produz, pois quase sempre é uma idealização. Um branco ou mestiço racista, perante um negro, busca uma compensação para qualquer de suas deficiências. Ancorar-se na ilusão racista é também um ato de cobrir deficiências ou fragilidades pessoais. Mas, não é só. A razão principal é ter vantagens em relação aos negros. Sempre que temos necessidade de humilhar alguém, queremos gritar que somos melhor que a pessoa humilhada e ver essa falácia reconhecida socialmente. Um racista faz isso se baseando em uma convicção. Diante de um negro, ele, branco ou mestiço racista, quer ser Super-homem! Quando desqualificar o outro se torna difícil, o indivíduo racista amarga um desequilíbrio interno sem solução que não seja arriscar-se a uma agressão verbal ou física que pode lhe custar caro. Quando você

agride alguém, está correndo o risco de ser agredido. A frase atribuída a Luís Gama – “Todo escravo que mata o seu senhor comete um ato de legítima defesa” –, se traduzida para o contexto racista da vida cotidiana brasileira atual, acarreta a legitimação da lei milenar do “olho por olho, dente por dente”. Sabemos, porém, que a vingança é sempre desproporcional, não se contenta com pouco. Quem discrimina há de ficar desconfiado de que a vingança está a caminho, mesmo que a água do lago esteja parada. Esse é o lado do assombro: para o racista, todo negro significa uma iminente possibilidade de um ato de revide daquilo que sofreu ou sofre, ou, ainda, do que poderia sofrer. Há, portanto, no inconsciente coletivo brasileiro, um medo branco que é preciso, a todo momento, refrescar para que ele, supostamente, não recrudesça em mais prática de racismo. Na época colonial, os escravizadores usavam a técnica da violência preventiva. Para lermos o presente das relações raciais no Brasil, temos de considerar o significado atual daquilo. A prática discriminatória é uma intimidação que funciona no dia a dia como uma atitude preventiva dos brancos racistas contra o que os assusta. Um negro com poder, para a consciência e, sobretudo, inconsciência racista, só pode significar a prática da vingança.

E a palavra “negro” nisso tudo? Por que razão ela vem sendo deixada de lado, em particular na instância instituída do saber, a universidade? Por que vários segmentos organizados da população negra também têm aderido a essa mudança, optando pelo prefixo “afro”, enquanto outros segmentos fazem questão de manter a palavra “negro” e promovê-la?

No ano 1978, nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, foi lançado o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial. Por que seus organizadores não deram o nome de Movimento Afro-...? Não se trata de mera escolha gratuita de palavra. As palavras trazem conteúdo, têm suas histórias no idioma, seus significados e suas morfologias não são para sempre. Daí serem escolhidas ou rejeitadas. Naquele momento (e ainda hoje), foi escolhida a palavra “negro” por ser a única do léxico que, ao ser empregada para caracterizar organização humana, não isenta o racismo. Desde a Antiguidade, com suas correspondências nos outros idiomas, ela vem acumulando história. Usada em diversos contextos para demarcar significados negativos, foi utilizada pelo racismo para caracterizar a suposta inferioridade dos africanos de pele escura. Os povos que foram ficando mais claros durante o longo período histórico da humanidade guerrearam contra os mais escuros. É dessa passagem que remonta o uso da cor para estigmatizar.

Analisando o Brasil, último país a abolir a escravização (esse dado é importante!), vamos encontrar os próprios negros assumindo a palavra no seu aspecto positivo, para nomear seu movimento de reivindicação de plena cidadania. Já em 1930, em São Paulo, uma

organização, que se tornou um partido político por curta duração, chamou-se Frente Negra Brasileira. E assim outras tantas organizações de antes e posteriores traziam em seus nomes a palavra “negro”. Na década de 40, em Paris, estudantes negros das Antilhas e da África haviam fundado o movimento da Negritude. Na década de 60, a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos empregou a palavra “black”, cuja versão correta, no contexto social brasileiro, é “negro”, e não preto, como querem alguns. Ou seja, este assumir a palavra “negro” pelos próprios negros não é recente, nem tampouco local.

Tendo a palavra servido para ofender, no momento em que o ofendido assume-a, dizendo “ser negro”, ele dá a ela um outro significado, positivando o que era negativo. Aqui, acontece algo estranho para quem ofende. Se a palavra perde o poder de ofender, o ofensor perde um instrumento importante na prática (discriminação) e na manutenção psíquica (o preconceito) do racismo. Por outro lado, a palavra “negro” não o deixa em paz, por trazer em sua semântica a histórica opressão escravista e colonialista, e desafia a convicção em que se baseia a doença psíquica do racismo. Qualquer circunstância de inferioridade ou igualdade com relação a um negro desequilibra o branco racista, impelindo-o a comportamentos agressivos que podem, de alguma maneira, redundar em punição, inclusive a vingativa.

É preciso levar em conta que ideologia não é um organismo de ideias paralisadas. Não, é móvel o tempo todo, pois precisa rearticular-se. A ideologia racista brasileira tem dois componentes básicos: o branqueamento e a autonegação. No primeiro caso, trata-se do ideário de intelectuais brancos, desde o século XIX até o século XX, promovendo a hipótese de que o país iria tornar-se um país de população exclusivamente branca no futuro, ou seja, com a eliminação física do negro por meio da miscigenação. Por isso, eles elegeram a “mulata” como símbolo de passagem para a mulher ideal, a branca, e chegaram a pronunciar em alto e bom som que o Brasil era um país mestiço. Alguns ainda vivem arrotando esse argumento e não o de que o país é de todos, independente da coloração de sua pele e de seus traços físicos. Quando dizem “mestiço”, entretanto, estão querendo dizer “não negro” ou “quase branco”. A ideologia tem disso, não explícita, deixa as suas verdadeiras intenções encobertas por palavras outras. A ideologia racista brasileira adora um eufemismo, aquela figura de linguagem que disfarça, que substitui palavras como “ladrão” por expressões como “amigo do alheio” e assim por diante, porque o componente operacional do racismo à brasileira é a hipocrisia. Com a constatação de que aquela fantasia não deu certo, pois, a população atual de negros (pretos e pardos) já ultrapassou os 50% da população brasileira, a ideologia já se rearticulou antes, em meio à apologia da mestiçagem, dizendo que os negros não são inferiores, apenas as culturas africanas estavam em estágio inferior, por isso seus ascendentes foram escravizados.

Daí, então, começou a mudança que vem sendo explorada até hoje; não se trata de racismo, mas sim de cultura. Esses arranjos, que levam a livros, artigos e outras formas de produção cultural, são complexos que atuam no convencimento das pessoas ao longo de décadas de produção teórica e ensino das novas gerações. Há vários livros responsáveis por isso, textos de autores comemorados, alguns cujas obras até têm sido publicadas em quadrinhos. Podia citá-los, mas não o farei. Já são por demais promovidos.

Se, segundo a ideologia racista, a cultura do negro é a inferior, muitos têm se voltado para ela para tentar valorizá-la, de forma que deixe de sê-lo. Por isso, pensam: se a palavra “negro” foi utilizada para desqualificar, para inferiorizar, vamos substituí-la, pois é à África, às origens, que se deve voltar os olhos, para de onde os negros brasileiros vieram. Esse é o ponto de vista racista. Não nos enganemos. Cultura, no caso, significa não se referir a racismo, muito menos combatê-lo. Pelo contrário, significa esvaziar de qualquer conteúdo crítico as manifestações culturais de origem africana. As atenções serão, dessa maneira, voltadas para os aspectos de autenticidade da matriz de origem, características estilísticas, preocupações formais etc. Para isso, lançou-se mão, desde o início do século passado, do prefixo “afro”. Hoje, os africanos que por aqui aportam, principalmente os das camadas dirigentes dos países daquele continente, agradecem por esse prefixo reatar o elo com a origem, e de forma amistosa. Só que isso tudo deve ser revestido de silêncio quanto ao racismo e sua violência histórica, que está na base econômica e social do Brasil. Muita gente hoje, com as expressões formadas a partir de “afro”, trabalha “confortavelmente”, sem necessitar de confronto com a ideologia racista, negando-lhe a existência. Pronto, chegamos ao segundo aspecto básico do racismo, a invisibilidade de si mesmo. Como sua prática implica o mascaramento, o racismo mantém a sua existência intocável. O que se diz inexistente funciona como um fantasma. Quando se tenta detê-lo, ele desaparece. As pessoas racistas são muito hábeis em sua prática. Sabem de antemão que não se podem deixar denunciar. Dissimular é a prática transmitida de pais para filhos, há séculos. Os brancos, entre si, chamam os negros de pretos, riem deles, mas, se houver um entre eles, disfarçam, procuram manter a hipocrisia alerta e, se este reagir a qualquer deslize deles, ele, o negro, será acusado de racista ou complexado. É o jogo. No mais, “foi brincadeira”. Assim, não empregar socialmente a palavra “negro” é impedir a transformação do seu significado negativo para positivo, é abortar o processo iniciado pelos próprios negros na busca de sua cidadania. Se, estes conquistaram o “Dia Nacional da Consciência Negra”, os brancos precisam – auxiliados por outros não-brancos – alterar isso, pois “consciência negra” não aponta para “cultura” no sentido ingênuo, e, sim, no sentido crítico de luta contra o racismo; por conseguinte, contra o

privilégio que ele garante para os brancos e para os menos escuros. Os argumentos contra a palavra aliada à consciência são os mais deslavados. O principal deles é que “consciência não tem cor”. É de se perguntar, a esse respeito, sobre a paz. Se também não tem, porque aparece sempre como branca? Outro argumento é o de que a palavra “negro” estaria ligada a um essencialismo, como se não fosse o racismo o responsável por essencializar o branco como “Super-homem”. A palavra “negro”, ao traduzir o humano, existencializa-o, demonstra que os indivíduos e grupos se fazem na prática social. Enfim, o que existe nesse aparente jogo semântico é a vontade – e o empenho – para se manter as coisas como estão nas relações raciais no Brasil: branco discriminando como se fosse normal, negro anestesiado, com medo de reagir, e mestiço fazendo o jogo da omissão, em busca das vantagens de se sentir branco.

Na luta semântica entre a palavra “negro” e aquelas associadas ao prefixo “afro”, a arte desempenha um papel fundamental. Se a arte brasileira, majoritariamente, faz ouvidos de mercador para o racismo e suas consequências (tomando-o como brincadeira, fatos sem relevância para a vida das pessoas), tanto na música, quanto na literatura, nas artes cênicas e nas artes plásticas, isso não é unanimidade. Se um dos maiores sucessos de bilheteria – o filme *Tropa de Elite 2* –, para o fenômeno da matança de negros no Rio de Janeiro apenas sussurra a expressão “limpeza étnica” na boca de uma das personagens, em um discurso desqualificado pelo herói-narrador, podemos imaginar o que se dá no restante da produção cinematográfica e nas demais. Todavia, há cineastas negros, há um cinema, assim como há uma literatura, um teatro, uma arte negro-brasileira, enfim. A produção daí gerada também vem sendo carimbada com “afro” por estudiosos. Não é preciso dizer que os pais desses estudos, iniciados nas primeiras décadas do século XX, foram brancos e, uns tantos, racistas. Hoje em dia, o rótulo está sendo promovido por várias pessoas de boa vontade, dentre elas as que têm horror de tocar no assunto racismo. A intenção de não empregar a palavra “negro”, para caracterizar tal produção, foi proposital e ainda é. Mas nem tudo nessa atitude é assim. Negros e mestiços que desejam que o racismo desapareça por um passe de mágica igualmente utilizam o “afro”. Logo, todas as consequências funestas do racismo podem ser encobertas, ou melhor, não lembradas e, portanto, não sofridas ou *ressofridas*. Lembrar o sofrimento dói, lembrar que ele pode surpreender-nos na próxima esquina dói mais ainda. Motivo para que tantos negros neguem, eles próprios, que o racismo existe e os atinge. Acontece que, com essa falsa consciência, ficam vulneráveis. São pegos desprevenidos e terão sempre de elaborar um novo esforço psíquico de autoenganação: passar ferro quente na própria consciência para alisá-la. Nesse ponto, mora a grande responsabilidade da arte negro-brasileira, não permitir que o custo psíquico do autoengano prossiga tão alto. A constituição do imaginário de uma

população é feita especialmente pela produção cultural. Nesta, as formas mais eficazes encontram-se no campo das artes, porque manipulam não apenas os aspectos racionais das relações humanas, mas também os emocionais. O imaginário racista da população brasileira vem sendo alimentado há séculos por uma arte que, no tocante às relações inter-raciais, é alienada. Ela é a responsável por não enfrentar o fantasma do racismo, que de fantasma só tem a técnica do disfarce, pois é muito prático. Há toda uma produção que apresenta o Brasil como um país de pura harmonia racial. Nenhum estranhamento, como se estivéssemos em uma terra de pessoas cuja diferença fenotípica nada representasse. É a técnica do silêncio.

No campo das artes negro-brasileiras, a recepção branco-racista exerce seu papel de coerção ideológica. É como se pronunciasse: “Se falar de racismo, eu não te aceito.” Muitos produtores negros acabam se intimidando com a ameaça implícita no ministério, em secretarias de cultura e outros organismos oficiais, nas empresas de fomento e em outras instâncias de promoção das artes, como a mídia. Aí, toca ensinar dança afro para filho de madame! Sem nenhuma problematização da realidade problemática. Cultura! Carnavalização! Ingenuidade. Silêncio. Portanto, a relação entre o nível de intimidação dos negros que produzem arte no Brasil e o nível de seu enfrentamento é que determina não só seu volume como sua qualidade. Para se produzir bem, é preciso produzir bastante, profunda e progressivamente. O entusiasmo desses produtores está intimamente ligado à articulação entre os limites que lhes foram e são impostos pela intimidação racista e sua capacidade de resistência. Às vezes, um simples funcionário racista de um órgão público consegue engavetar projetos importantes de arte negro-brasileira, gerando problemas que objetivam ocasionar a perda de entusiasmo. E isso também vale para os racistas membros das comissões avaliadoras de projetos. Há uma luta, sim. Um funcionário ou avaliador desse naipe veste-se de fantasma (pois se manifesta hipocritamente), mas não é um deles. Assim, outros tantos. A capacidade de resistência pressupõe um discurso de resistência que, na conquista do espaço devido, ouse abordar o racismo como conflito humano consequente, pois a arte negro-brasileira, quando atua no imaginário geral da população brasileira, liberta não apenas o negro das garras do racismo silencioso, mas também o branco e o mestiço daquilo que têm ou ainda lhes resta de se imaginarem “Super-homem”. São as pesquisas sobre a historicidade do racismo, associadas às pesquisas das matrizes africanas, que constituem o estofado de uma arte negro-brasileira vigorosa. A fragilidade de grupos e artistas solitários está em compactuar com o chamado “racismo cordial”, pois a maioria aprofunda-se na pesquisa das formas culturais de origem africana e descuidam (em geral, por medo) completamente daquela relacionada com o racismo. As produções acabam derivando para o folclore, para a ingenuidade sem densidade

humana. Esta densidade se alcança pela valorização do conflito, por mais “intestinal” que ele seja. Ao empregarem a estratégia de silenciar o conflito para serem mais bem aceitos ou menos rejeitados, não atingem o aprofundamento humano de suas criações, sobretudo por não aproveitarem suas vidas e a de outros negros como inspiração criadora. A existência (e não a essência) da população negra, na sua relação com a população mestiça e branca no contexto mundo, é o material primordial da arte e de uma nova estética, para que essa última não seja uma mera imitação de modismos (inclusive tecnológicos) de uma arte brasileira alienada. O samba, até hoje, é o exemplo máximo de arte alienada no contexto da questão racial. A maior parte de sua produção faz vista grossa ao racismo, compactua com o silêncio imposto pela ideologia. Embora seja produzida majoritariamente por negros e negro-mestiços, é subserviente diante da ideologia racista: cala-se ou tergiversa. Raras são as exceções. Ainda bem que elas existem, para demonstrar que o futuro já nasceu. O símbolo Zumbi não está presente por acaso, mesmo tendo sido soterrado durante séculos por uma historiografia perversa. Infelizmente, a noção de cultura ingênua foi tão calcada no imaginário artístico nacional que artistas ficam sempre hesitantes se seu produto pode desagradar o público caso toque no assunto relativo às relações inter-raciais. Há, contudo, uma sedução na arte que transpõe o agrado e se impõe. Ela só é atingida com o trabalho aprofundado no campo das vivências humanas e no tocante à beleza (e não apenas neste item). O racismo tem história e complexidade humana. Se não for considerado sob esse prisma, torna-se guirlanda, enfeitezinho, só para dizer que o assunto não foi esquecido, ou surge como gemidos críticos. Outra coisa: racismo não é só assunto de negro. Os brancos estão envolvidos até o mais recôndito da alma (para os que acreditam em alma – podemos dizer subjetividade, para os descrentes). Só que não admitem, em sua maioria. Relações humanas são complexas ou não. Contudo, toda aparência é transparente para os olhos do artista capaz de desvendar onde se alojam os medos, os desejos, as emoções, onde a humanidade esconde seus segredos.

Estamos diante da questão do que é e do que não é importante sabermos sobre o Brasil. Camadas submersas da nossa realidade estão prenhes de revelações. O conhecimento produzido sobre as questões atinentes às relações raciais já é considerável. Entretanto, a formação escolar e acadêmica dos produtores de arte ainda não contempla esse saber, deixando seus formandos quase sempre sem o instrumento necessário para abordar as relações inter-raciais no que têm de humano e profundo. Tergiversar a respeito do assunto é a lição que a escola nos ensina. Há um vazio promovido pela *eurocentralização* do conteúdo do saber a ser ministrado, além da promoção da hipocrisia nas relações raciais, uma necessidade quase que doentia de se demonstrar o domínio da matriz europeia, de se assujeitar a ela como

garantia de aprovação. É a expectativa de êxito que foi instituída que nos leva a isso. Há, no tocante aos valores culturais hegemônicos, muita coisa que precisa ser superada. Aí, as noções racistas acerca da realidade nacional devem ser demolidas. Não é fácil. Algumas estão cristalizadas em forma de consenso e crença. Quem enfrenta crença enfrenta encrença. A arte é a melhor maneira de se caçar fantasmas, ideal para colocá-los a nu de seus disfarces.

Afinal, quem tem medo da palavra “negro”? A expressão “medo” pressupõe que tenhamos uma dada prevenção contra o que pode ocasioná-lo. Assim, evitamos situações que nos podem meter medo. As palavras também, pelo tanto que são carregadas de significados, podem nos meter medo. Há, ainda hoje, muitas pessoas que evitam certas palavras como se, ao pronunciá-las, o malefício fosse atraído. É provável que a palavra “negro”, tanto para quem é racista como para sua vítima conformada, deva ter aquele sentido de tabu: se falar, atrai. No caso, atrai a vingança do negro contra o branco ou a prática do racismo do branco e do mestiço contra o negro. Então, silenciar a palavra seria uma medida de precaução. É evidente que essa maneira de sentir e pensar não se coaduna com nenhuma visão séria para solucionar problemas sociais. Qualquer proposta sensata ancora-se em medidas de se tirar a sujeira de debaixo do tapete, e não colocá-la ou mantê-la ali. Esconder situações de opressão é preservar tais situações. Portanto, se a palavra lembra e faz lembrar questões que a sociedade brasileira precisa superar, então é ela – a palavra “negro” – que precisamos empregar. Se ela amedronta, pela sua semântica crispada, pela sua verdade existencial, apazigua. Pois, se não para superar o racismo em seu amplo espectro, para que a Lei 10.639/2003, o Estatuto da Igualdade Racial, artigos na Constituição e outras leis que proíbem a discriminação em elevadores e outros espaços? E mais, para que Movimento Negro, incluindo inúmeras entidades militantes, ONGs, grupos e outras formas de atuação da população negro-brasileira? Pode-se imaginar ser possível para um branco racista pronunciar a palavra “negro” positivamente? Não. Mas aquelas palavras feitas com o prefixo “afro” podem ter para ele o significado de cultura ingênua, sem conotação crítica alguma, ou ter o significado das danças e cantorias que deleitavam senhores e sinhás brancas no tempo da escravização, feitas para o consumo, com garantia de nenhuma indigestão psíquica. Em outras palavras, mero carnaval.

Se o Brasil se concebe branco e mestiço, precisa se conceber negro. Não o fazendo, o país vai continuar rejeitando a si próprio. O negro-brasileiro não é africano, assim como os brancos daqui não são europeus, por mais que uma pequena parcela lute pela dupla cidadania e para que tradições de seus avós sejam preservadas. O branco daqui está doentamente identificado, pois só se identifica consigo. O negro luta para identificar-se consigo, pois está

identificado apenas com o branco, assim como o mestiço. No Brasil, a identidade só faz sentido se for consigo e com o outro, não como subserviência a padrões estéticos ou identificação histórica, mas empaticamente. O racismo vem postergando isso. É por essa razão que brasileiro, em geral, não gosta de ser brasileiro. O uso da palavra “negro” positivada, pelo influxo do Movimento Negro, atua no sentido de promover a superação do racismo e reforçar a identidade vilipendiada secularmente. Abandoná-la é solapar as conquistas já feitas nesse sentido. Não há identidade negra possível sem o combate progressivo ao racismo. A ideia de “cultura” isenta de vida e, portanto, de conflito, só reforça a hipocrisia instaurada como norma. Não há identidade brasileira sem identidades negra, índia e mestiças livres dos padrões hegemônicos brancos.

Semelhante ao crucifixo diante da possibilidade de se deparar com o demônio, a palavra “negro” positivada cumpre a função de exorcizar o racismo convicto, o enrustido e a anestesia de suas vítimas. É só dizer a palavra, sem medo de ser feliz.

### **Referências Bibliográficas:**

ARAÚJO, Zoel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura negra, literatura afro-brasileira: como responder à polêmica?. In: SOUZA, FLORENTINA; LIMA, NAZARÉ (org.). *Literatura afro-brasileira*. Salvador : Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília : Fundação Cultural Palmares, 2006.

MOORE, Carlos. *Racismo & sociedade*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis, RJ : Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978.

RAMOS, Guerreiro. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 1995.

SANTOS, Helio. *A busca de um caminho para o Brasil: a trilha do círculo vicioso*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

**Ana Fátima Cruz dos Santos** (Pós-Crítica/UNEB/Grupo de Pesquisa Iraci Gama/Grupo de Pesquisa Nyemba) é Licenciada em Letras Vernáculas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), especialista em Docência no Ensino Superior pela UNIJORGE (2010-2012) e Mestre em Crítica Cultural – Letras/UNEB (2013-2015), com a pesquisa sobre os textos diversos de escritoras e escritores negros para a Formação de Professores conforme as Leis 10.639/2003 e Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Quilombola. Doutoranda no Programa de Crítica Cultural – Letras/UNEB (2020) realiza estudos em Literatura negro-brasileira infantojuvenil. E-mail: [anafatimadossantos@yahoo.com.br](mailto:anafatimadossantos@yahoo.com.br).

**Ana Lúcia Silva Souza**, cria dos movimentos negros, é pós-doutora em Linguística Aplicada, docente do Instituto de Letras – UFBA e do programa de pós-graduação PROFLETRAS, lidera o Grupo de Pesquisa Rasuras: Letramentos de Reexistência na diáspora negra também na UFBA. Integra a Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as – ABPN. Coordena pesquisas e projetos em estudos dos letramentos, identidades e relações raciais, hip-hop e juventudes, com foco em educação, formação inicial e continuada de professoras/es. Assina diversas publicações, entre elas Letramentos de Reexistência, poesia, grafite, música dança, hip-hop (Ed. Parábola). E-mail: [analisilvasouza@uol.com.br](mailto:analisilvasouza@uol.com.br)"analisilvasouza@uol.com.br

**Cuti** é pseudônimo de Luiz Silva, mestre em Teoria da Literatura e doutor em Literatura Brasileira. É autor de 22 títulos individuais, nos gêneros poesia, conto, dramaturgia e ensaio. Foi um dos criadores da série *Cadernos Negros*, em 1978, bem como do grupo de escritores *Quilombhoje*, em 1980. Publicou, dentre outros, *Negroesia* (poemas), *Literatura Negro-brasileira* (ensaio), *Contos Crespos*, *Negrhúmus Líricos* (poemas), *Lima Barreto* (Ensaio), *Tenho Medo de Monólogo & Uma Farsa de Dois Gumes* (dramaturgia), *Axéconchego* (poemas) e *A Pupila é Preta* (contos). E-mail: [cutiescritor@terra.com.br](mailto:cutiescritor@terra.com.br)

**Débora Campos de Paula** é doutoranda em filosofia PPGF/UFRJ, Mestre em Saúde Coletiva pelo IMS/UERJ, Graduada em Educação Física pela UFRJ. Artista, intérprete/pesquisadora/criadora, preparadora corporal e arte educadora, atuando na transdisciplinaridade: corpo, memória, arte negra e arte educação. Fundou o Núcleo de pesquisa em filosofias do corpo, vinculado ao Lab. OUSIA – PPGF/UFRJ. Integra o Núcleo de Investigação em Filosofias Ancestrais (NIFAn), o Programa de Pesquisa e Extensão –

Unilab (AnDanças), é pesquisadora no grupo de pesquisa Geru Maa – Lab. de Africologia e Filosofia Ameríndia/UFF. Idealizadora e realizadora do projeto “Ancestralidade em Movimento: Conexão Mulher” no Centro Coreográfico RJ- 2022, contemplado pelo edital Foca. Ministrou a disciplina Corpo, dança e identidade negra no curso de mestrado em Relações Étnico-raciais, PPRER/CEFET. E-mail: [debcampos2222@gmail.com](mailto:debcampos2222@gmail.com).

**Drieli Leide Silva Sampaio** é mulher negra da Amazônia, poeta, dançadeira de marabaixo, professora de Língua Portuguesa da rede municipal de Mariana - MG na escola Dom Luciano e também atua como coordenadora da área da linguagem da modalidade EJA das escolas do município. É mestre em Estudos da Linguagem – POSLETRAS, Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP (2020). Possui Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa pela UFOP (2020) e graduação em Turismo pelo Instituto de Estudos Superiores da Amazônia - IESAM (2010). Pesquisa principalmente nos seguintes temas: Turismo, Discurso e Memória; Linguagens Culturais; Educação Antirracista; Ensinos de Língua Portuguesa; Discursos e Identidades; Afro-saberes amazônicos e brasileiros; Memória Coletiva; Feminismo Negro e Cultura Afro-brasileira especialmente o Marabaixo. E-mail: [drieli.sampaio@aluno.ufop.edu.br](mailto:drieli.sampaio@aluno.ufop.edu.br)

**Elizabeth de Jesus da Silva** tem doutorado e Mestrado pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia. Com graduação em Licenciatura em História pela Universidade Católica do Salvador e Especialização em Educação Profissional Técnica de Nível Médio Integrada ao Ensino Médio na Modalidade de Educação de Jovens e Adultos pelo Centro Federal de Educação Tecnológica da Bahia. Atualmente em Estágio Pós-Doutoral em Educação no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia. Coordenadora do Grupo de Estudos Afro-pedagógico (GEAP-Sankofa). Membro da Associação Brasileira de pesquisadores/as negros/as (ABPN), do Grupo de Pesquisa História da Cultura Corporal, Educação, Lazer e Sociedade (HCEL) e do Grupo África Mundo (UESB). Professora aposentada da Educação Básica (Secretaria da Educação do Estado da Bahia). Supervisora do PIBID/UFBA – História (2018-2020). Tem experiência na área de História, com ênfase em relações étnico-raciais, atuando nos seguintes temas: história, ensino, educação, jogos tradicionais africanos, diversidade, popularização do conhecimento científico, cultura corporal afro-brasileira, África. E-mail: [gigabeth3@gmail.com](mailto:gigabeth3@gmail.com).

**Fernando Porfírio Lima** é estudante do Bacharelado em Cultura pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), bolsista de Iniciação Científica CNPq, tendo realizado

pesquisas na área de textualidade e cultura, cultura tradicional e saberes e história da arte na afro-diáspora. Atualmente é membro do Comitê de Acompanhamento de Políticas Afirmativas e Acesso à Reserva de Cotas - COPARC/UFRB. E do Conselho Municipal de Promoção da Igualdade Racial - COMPIR/PMSA. Com atuação nos grupos de pesquisa, Tempo Ritual e Espaço Festivo (UFRB), História e Cultura Afro-Atlântica (UFRB) e Linguagem e Racismo (UFSB). E-mail: [fernandoporfirio@aluno.ufrb.edu.br](mailto:fernandoporfirio@aluno.ufrb.edu.br).

**Glauce Regina Assis de Paula, Ashanti Bintah**, é arte educadora, atuante nas escolas públicas do município de São Paulo, nas quais desenvolve pesquisa e projetos voltados para o resgate da cultura, das filosofias e da ancestralidade negra e panorâmica que a atravessa enquanto artista plástica e professora. É mestrande em Filosofia pela UFRJ, mulher preta, mãe solo e proponente de ações culturais juntamente ao Projeto Coyote Vive! E-mail: [ashantibintah@ufrj.br](mailto:ashantibintah@ufrj.br)

**Isabela Santos de Almeida** possui doutorado em Literatura e Cultura (PPGLitCult/UFBA). É professora do Instituto de Letras da UFBA, área de Filologia e é mãe de Bento Augusto. Desenvolve pesquisa na área de Crítica Textual, vinculada à linha de pesquisa Crítica e processos de criação em diferentes linguagens, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. É membro do Grupo de pesquisa Nova Studia Philologica e da Equipe Textos Teatrais Censurados. Dedicar-se, especialmente, à pesquisa acerca dos textos teatrais censurados, no período da ditadura militar, na Bahia. E-mail: [isabela.prof@gmail.com](mailto:isabela.prof@gmail.com), [isabelasa@ufba.br](mailto:isabelasa@ufba.br)

**João Gabriel Mesquita Rocha Silva** é graduando do curso de História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi bolsista do Programa de Iniciação a Extensão pela Pró-Reitoria de Extensão Universitária da UFBA desenvolvendo atividades no Programa intitulado “Educação Plural e Narrativas da Diversidade: construindo diálogos com Frantz Fanon e pensadores da contemporaneidade. E-mail: [escrevaparamaome@gmail.com](mailto:escrevaparamaome@gmail.com).

**Jorge Luis Lopes Junior** é Museólogo. Bacharel em Museologia pela Universidade Federal de Ouro Preto. Suas pesquisas se inserem na área de Estudos Culturais e Performance; Arte Contemporânea; Memória; Museus e Museologia Social com foco nas questões étnico-raciais,

gênero e sexualidade. Atualmente é membro da Rede LGBT de Memória e Museologia Social. E-mail: [jorgelopes.contato@outlook.com](mailto:jorgelopes.contato@outlook.com).

**Jorgeval Andrade Borges** é graduado em Licenciatura em História pela Universidade Católica do Salvador (1992), Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (2009) e doutorado em Educação pela Universidade Federal da Bahia (2014). Atualmente é professor Titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) atuando na Graduação do curso de História e no Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Ensino de História da UESB. Bolsista de Pós-Doutorado Senior CNPq. Tem experiência na área de História, com ênfase em História da África, atuando principalmente nos seguintes temas: História da África, Educação, Ensino de História, Multiculturalismo e Memória. E-mail: [jorgeval.aborges@gmail.com](mailto:jorgeval.aborges@gmail.com).

**Kassandra da Silva Muniz** é Mãe de Ellen Vitória e Jamal Ayo. Pernambucana. De Axé! Pós-doutora em Linguística Aplicada pela UNB. Doutora e mestre em Linguística pela UNICAMP. Licenciada em Letras pela UFPE. Professora Associada do Depto. de Letras da UFOP. Nesta instituição, foi coordenadora adjunta do curso de Especialização UNIAFRO: promoção da igualdade racial na escola; Coordenadora do NEABI/UFOP (2010-2014); coordenadora do PIBID AFRO (2011-2017). Coordenou o Centro de Extensão do campus Mariana e foi Coordenadora da área de Ciências Humanas da IC da Propp/UFOP. Coordenou também o GT-Práticas Identitárias em Linguística Aplicada, da Associação Nacional de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (ANPOLL – gestão 2018-2021). Desde 2010 é líder do grupo de pesquisas GELCI – linguagens, culturas e identidades. Suas pesquisas se inserem na área de Estudos Culturais e Performance; Linguística Aplicada; Antropologia Linguística com foco nas questões étnico-raciais e gênero, e Literaturas de autoria negrofeminina. Nos últimos anos vem se dedicando a pesquisar esses campos a partir de uma concepção de Linguagem como Mandinga. E-mail: [kassymuniz@gmail.com](mailto:kassymuniz@gmail.com).

**Luciana Moreno** é formada em Letras. Professora adjunta da Universidade do Estado da Bahia, atua no Departamento de Educação – Campus XIII/ Itaberaba e no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem. Coordena o Grupo de Estudos Literatura e Periferia (s) – GELP(s) e desenvolve projetos de leitura literária em escolas públicas e espaços socioeducativos de Salvador, a partir da metodologia dos Círculos de Leitura. Integrou o grupo de pesquisa Contemporâneos, dedicado aos estudos de literatura brasileira

contemporânea. Participa de projetos de produção de livros e realiza revisão textual de periódicos e livros literários. E-mail: [lusamog@gmail.com](mailto:lusamog@gmail.com).

**Luzileide de Jesus Santos** é Mestre em Letras pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Doutoranda em Estudos de Linguagens (UNEB). Pós-Graduada em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal da Bahia – UFBA e em Políticas Públicas e Educação pela Faculdade de Santa Cruz da Bahia – FSC. Graduada em Letras Vernáculas pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB (2012). Membro do grupo de pesquisa LEALLL – Linguagens e Educação: Alfabetização, Leitura, Linguística. Atualmente é coordenadora pedagógica dos Anos Iniciais no município de Elísio Medrado-BA e formadora do Programa DCRB na escola, atuando principalmente nos seguintes temas: Pós-modernidade, Formação da Competência Leitora de Alunos do Ensino Fundamental, Gêneros Textuais, Literatura Afro - brasileira e Projeto Político Pedagógico. E-mail: [luzileidejss@yahoo.com.br](mailto:luzileidejss@yahoo.com.br).

**Marcos Antônio Alexandre** é Professor Titular da UFMG, onde atua na graduação e na pós-graduação do curso de Letras e ministra disciplinas no curso de Teatro. É bolsista do CNPq – Nível 1C, integrante cofundador do Mayombe Grupo de Teatro (1995), Coordenador do NEIA – Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade da FALE/UFMG. Coordenou o CEA – Centro de Estudos Africanos da UFMG (março de 2018 a fevereiro de 2023) e realizou pesquisas de pós-doutorado sobre Teatro Negro, no ISA – Havana e no PPGAC, da UFBA (2008-2009), e sobre Alteridades e Performance, no Instituto Hemisférico de Performance e Política das Américas – NYU e no NEPPA – PPGAC – Unirio (2017-2018). É crítico colaborador do Site Horizonte da Cena e Membro da Associação Internacional de Críticos de Teatro (IACT-AICT). Publica e desenvolve pesquisas sobre literaturas hispânicas, performance, teatro latino-americano e teatro negro. Entre os livros publicados e organizados, destaca-se: *O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba* (Malê, 2017). E-mail: [marcosxandre@yahoo.com](mailto:marcosxandre@yahoo.com).

**Maria Anória de Jesus Oliveira** é Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba/UFPB (2010), com estágio Pós-doutoral (UFMG, 2015). Docente credenciada do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós Crítica), da Universidade do Estado da Bahia/UNEB e do curso de Letras da mesma instituição (desde 1998). Líder do grupo de pesquisa: Letramentos, Identidades e Formação de Professores/as, autora do livro “Áfricas e

diásporas na literatura infanto-juvenil no Brasil e Moçambique (2014), pela Editora da UNEB (EDUNEB); é uma das organizadoras dos livros: Literaturas afro-brasileiras e africanas: produção, ensino e possibilidades (2020) em parceria com Ana Rita Santiago; Literatura, língua e artes: linguagens d'Áfricas e de suas diásporas (2021) em parceria com Ana Lucia Silva Souza e Iris Amância, entre outras publicações; é coordenadora da Área Literatura, Linguagens e Artes (ABPN), membro da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN) e da Associação Baiana de Pesquisadores/as Negros/as (APNB). É coordenadora local do Núcleo PIBIDLetras (UNEB/CAPES) no campus II (2022 a atualidade). E-mail: [anoriaoliveira@uneb.br](mailto:anoriaoliveira@uneb.br).

**Miguel Angel Garcia Bordas** é graduado em Filosofia e Letras – Universidad Central de Barcelona – UCB (1972), Especialização no Instituto de Ciências da Educação – ICE (1973), Doutorado em Filosofia – Universidad Complutense de Madrid – UCM (1976), Pós-doutorado em Sociosemiótica na Universidade Autónoma de Barcelona – UAB (1993). Atualmente é professor Titular-aposentado da Universidade Federal da Bahia FAGED/UFBA e trabalha como professor Especial vinculado aos Programas de Pós-graduação em Educação e o Doutorado Multiinstitucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento com temas relacionados à formação de professores com questões de socio semiótica na construção de conhecimento numa perspectiva sociocultural refletindo sobre matrizes da linguagem e do pensamento, formas de convivência, valores e princípios estéticos e morais, como lugares e não lugares, territórios e ideologias em diversas culturas que constituem os imaginários sociais existentes, focalizando questões e conflitos de inclusão assim com temas de (in)disciplina, violência e educação especial. E-mail: [bordas@ufba.br](mailto:bordas@ufba.br).

**Oton Magno Santana dos Santos** é Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp (2017), Mestre em Letras: Linguagens e Representações (Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC) (2010), Especialista em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa (2004) e Graduado em Letras com habilitação em Inglês, pela UESC (2000). Líder do grupo de Pesquisa LEALLL – Linguagens e Educação: Alfabetização, Leitura, Linguística e Literatura (Uneb). Atualmente é professor de Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa da Universidade do Estado da Bahia, Campus XX – Brumado, categoria Adjunto, Professor credenciado ao Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) da Uneb, Campus I, Coordenador institucional do PIBID na UNEB (2022-Atual). Membro do Comitê de Iniciação Científica da Uneb. Autor do livro *Educação literária no*

*Ensino Médio: Percursos Etnográficos* (2020). Linha de pesquisa: Leitura, Literatura e Identidades, Áreas de interesse: Literaturas Brasileira, Educação Literária, Formação do Leitor e Livro Didático. E-mail: [omsantos@uneb.br](mailto:omsantos@uneb.br).

**Pedro Arão das Mercês Carvalho** é graduando em Letras com habilitação em Português e Inglês pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Integrante do Grupo de Pesquisa Discurso e Tensões Raciais (dTer). Foi voluntário de iniciação científica no projeto "Arquivo das nomeações raciais: estudo histórico, linguístico e discursivo". Atualmente, é bolsista Fapesb no projeto de pesquisa "Discurso, arquivo e memória: tensões raciais no eixo Ilhéus-Itabuna entre os séculos XIX e XX". Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Análise do Discurso. E-mail: [pedrarao@gmail.com](mailto:pedrarao@gmail.com).

**Rafaela Sampaio** é graduanda em Letras Vernáculas, pela UNEB – Universidade do Estado da Bahia. Atuou como Monitora de ensino do componente Leitura e produção de texto, foi monitora voluntária do Gelps (Grupo de estudos literatura e periferia) e foi bolsista CAPES/BRASIL no projeto *Escritas contemporâneas: desafios teórico-críticos* na modalidade de Iniciação Científica da Universidade do Estado da Bahia em parceria com a PUC- Rio de Janeiro. E-mail: [rafaelasampaio1907@gmail.com](mailto:rafaelasampaio1907@gmail.com).

**Rayrlaine Ariana Geraldo** da Silva é graduanda em Teatro pela Escola de Belas Artes (EBA/UFGM). Foi bolsista pelo PIBIC/CNPq (2020-2021) com a pesquisa de iniciação científica "Dramaturgias negras contemporâneas: contextos e reflexões" orientada pelo professor da Faculdade de Letras (Fale/UFGM) Marcos Antônio Alexandre. Atualmente é produtora executiva no projeto "Afrodengo", um podcast cujo objetivo é discutir afetividades negras na universidade, realizado pela Coletiva Kilumba de Teatro com apoio da Pró-reitoria de Assuntos Estudantis (PRAE/UFGM). E-mail: [rayrlaineariananick@gmail.com](mailto:rayrlaineariananick@gmail.com).

**Renata Giovana de Almeida Martiello** é Licenciada em Educação Física pela UFRJ, Bacharel em Ciências Sociais também pela UFRJ e Mestranda em Filosofia do PPGF – IFCS/UFRJ. Professora de educação física das redes municipal e estadual do Rio de Janeiro desde 2000, atuante em projetos sociais com utilização da capoeira enquanto tecnologia social que promove a resignificação das existências e das identidades de crianças e jovens. Organizadora do Núcleo de Pesquisas em Filosofias do Corpo – IFCS/UFRJ na busca da prática capoeira e dos movimentos afro-referenciados como produtores de saberes e filosofias.

Pesquisadora do Nifan – Laboratório Ousia – IFCS/UFRJ. Especialista em História da África e do Negro no Brasil pela Universidade Candido Mendes. Mestre de capoeira. E-mail: [renatacapoeira@gmail.com](mailto:renatacapoeira@gmail.com).

**Rogério Modesto** é Professor Adjunto de Linguística e Língua Portuguesa do Departamento de Letras e Artes (DLA) da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). É graduado em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre e doutor em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Lidera o Grupo de Pesquisa Discurso e Tensões Raciais (dTer) e tem por interesse de pesquisa a questão dos discursos racializados e os discursos metalinguísticos nos quais comparecem atravessamentos étnico-raciais. E-mail: [rlmsantos@uesc.br](mailto:rlmsantos@uesc.br).

**Vércio Gonçalves Conceição** é Doutor em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura – UFBA, com a pesquisa “Narradores da Marrabenta: Música e Nação em Moçambique”, programa em que também se tornou Mestre, com a dissertação intitulada “Nós Matamos o Cão-Tinhoso: anticolonialismos, projetos de nação e protagonismos de (novos) homens moçambicanos” (2016). Desde a Graduação em Letras e Artes, pela Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC, tem desenvolvido estudos sobre as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Atuou como pesquisador da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, com o seguinte tema: Estudo de Propriedades Sintáticas e Semânticas de Verbos da Língua Portuguesa. E-mail: [seuverciahproducao@gmail.com](mailto:seuverciahproducao@gmail.com).