

**DIÁSPORA,  
FABULAÇÃO  
E FORJA EM  
COREOGRAFIAS  
DO PENSAMENTO**

---



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**MARIA DOLORES SOSIN RODRIGUEZ**

**DIÁSPORA, FABULAÇÃO E FORJA  
EM COREOGRAFIAS DO PENSAMENTO**

Salvador  
2022

**MARIA DOLORES SOSIN RODRIGUEZ**

**DIÁSPORA, FABULAÇÃO E FORJA  
EM COREOGRÁFIAS DO PENSAMENTO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Literatura e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Arivaldo Sacramento

Salvador  
2022

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Sosin Rodriguez, Maria Dolores  
Diáspora, Fabulação e Forja em Coreografias do  
Pensamento / Maria Dolores Sosin Rodriguez. --  
Salvador, 2022.  
265 f. : il

Orientador: Arivaldo Sacramento de Souza.  
Tese (Doutorado - Programa de Pós Graduação em  
Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da  
Bahia, Instituto de Letras, 2022.

1. Diáspora. 2. Fabulação. 3. Coreografia. 4.  
Literatura Negra. 5. Artes Negras. I. Sacramento de  
Souza, Arivaldo. II. Título.



*Universidade Federal da Bahia*

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA  
(PPGLITCULT)**

ATA N° 3

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA (PPGLITCULT), realizada em 28/04/2022 para procedimento de defesa da Tese de DOUTORADO EM LITERATURA E CULTURA na área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, do(a) candidato(a) MARIA DOLORES SOSIN RODRIGUEZ, de matrícula 217123813, intitulada Diáspora, Fabulação e Forja em Coreografias do Pensamento. Às 14:00 do citado dia, On-line, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Profa. Dra. CARLA DAMEANE PEREIRA DE SOUZA, substituindo o Prof. Dr. ARIVALDO SACRAMENTO DE SOUZA, que apresentou os outros membros da banca: Profª. Dra. ROSINES DE JESUS DUARTE, Profª. Dra. SUZANE LIMA COSTA, Prof. Dr. ALECSANDRO JOSE PRUDENCIO RATTS e Prof. Dr. SILVIO ROBERTO DOS SANTOS OLIVEIRA. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra ao(à) examinado(a) para apresentação do trabalho de Doutorado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. A banca examinadora emitiu o seguinte parecer: "a tese apresenta uma potente inovação metodológica pelo modo como o corpus foi construído e apresentado, bem como pela forma e pelo nítido lugar autoral da doutoranda. Destacamos também a atualização do referencial teórico, a montagem experimental do texto e a forma crítica-poética da sua escrita. Somos, por isso, de parecer favorável à aprovação da tese, ressaltando, ainda, o excelente desempenho da doutoranda durante a defesa". No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo(a) presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

**Dr. ALECSANDRO JOSE PRUDENCIO RATTS, UFG**

Examinador Externo à Instituição

**Dr. SILVIO ROBERTO DOS SANTOS OLIVEIRA, UNEB**

Examinador Externo à Instituição

**Dra. ROSINES DE JESUS DUARTE, UFBA**

Examinadora Interna



*Universidade Federal da Bahia*  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA  
(PPGLITCULT)**

**Dra. SUZANE LIMA COSTA, UFBA**

Examinadora Interna

**Dr. ARIVALDO SACRAMENTO DE SOUZA, UFBA**

Presidente

**MARIA DOLORES SOSIN RODRIGUEZ**

Doutorando(a)



*Universidade Federal da Bahia*

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA  
(PPGLITCULT)**

**FOLHA DE CORREÇÕES**

**ATA Nº 3**

**Autor(a): MARIA DOLORES SOSIN RODRIGUEZ**

**Título: Diáspora, Fabulação e Forja em Coreografias do Pensamento**

**Banca examinadora:**

Prof(a). ALECSANDRO JOSE PRUDENCIO RATTS Examinador Externo à Instituição

Prof(a). SILVIO ROBERTO DOS SANTOS  
OLIVEIRA Examinador Externo à Instituição

Prof(a). ROSINES DE JESUS DUARTE Examinadora Interna

Prof(a). SUZANE LIMA COSTA Examinadora Interna

Prof(a). ARIVALDO SACRAMENTO DE SOUZA Presidente

---

Os itens abaixo deverão ser modificados, conforme sugestão da banca

1. [ ] INTRODUÇÃO
2. [ ] REVISÃO BIBLIOGRÁFICA
3. [ ] METODOLOGIA
4. [ ] RESULTADOS OBTIDOS
5. [ ] CONCLUSÕES

**COMENTÁRIOS GERAIS:**

---

Declaro, para fins de homologação, que as modificações, sugeridas pela banca examinadora, acima mencionada, foram cumpridas integralmente.

**Prof(a). ARIVALDO SACRAMENTO DE SOUZA**

Orientador(a)



## **AGRADECIMENTOS**

“Amarra o teu arado a uma estrela”:

À minha mãe, Maria Luisa Rodriguez Rodriguez, minha casa e minha procura (*in memoriam*);

Ao meu pai, Benigno Sosin Rodriguez, meu grande amigo, cachito mio (*in memoriam*);

A Edson César de Souza Sobrinho, companheiro rebelde e amoroso: “Joguei no céu o meu anzol/ Pra pescar o sol/ Mas tudo que eu pesquei/ Foi um rouxinol/ Levei-o para casa/ Tratei da sua asa/ Ele ficou bom/ Fez até um som/ Ling, ling, leng/ Ling, ling, leng, ling”;

Às minhas três irmãs, Ana Paula Sosin Rodriguez, Maria Hermínia Sosin Rodriguez, Maria Luisa Rodriguez Sant’Ana, enigmas e também outras intérpretes de nossas lembranças inventadas;

Ao prof. Dr. Arivaldo Sacramento, meu orientador, meu mestre, professor da beleza: “imbelezô eu”;

Ao amigo Jorge Augusto, irmão, parceiro de caminhada: “não atrapalhem a nossa viagem”;

À amiga Silvana Carvalho da Fonseca: que me presenteia com sua inteligência, com sua música e com girassóis: “[...], mas ganhei, pois eu trazia Nanã, ê, no coração”;

À Glauce Souza, com quem compartilho ideias, sonhos, viagens e planos: “Das margens do Paraguaçu/ em plena América do Sul/ só remanescente ficará”;

Ao meu malungo Fabio Rodrigues Filho: “quando eu venho de Luanda, eu não venho só [...]”

Ao amigo Gleisson Santos, ouvidos, olhos e coração bem atentos: “Lembrar a meninice é como ir/ Cavucando de sol a sol/ Atrás do anel de pedra cor de areia”

Ao meu grande amigo Dilton Lopes de Almeida Júnior, pela ajuda com tudo. Isso materializa as nossas invenções nesses últimos 21 anos de amor e coragem: “Vejo essas novas pessoas que nós engendramos em nós e de nós”;

À banca: Profa. Dra. Rosinês Duarte; Profa. Dra. Suzane Lima; Prof. Dr. Alex Ratts e Prof. Dr. Silvio Roberto dos Santos Oliveira: muito obrigada por tudo;

À todas as professoras e aos professores que me ensinaram e ensinam;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento desta pesquisa. Certamente, não seria possível sem isso;

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura e à todas as pessoas que atuam nele como servidoras técnicas: o meu muito obrigada;

Às artistas negras e aos artistas negros, enfim, aos artífices do mundo e da vida;

À Marilly Gallardo: esta tese também é com e sobre você.



## **RESUMO**

A memória e o movimento, aqui transcritos enquanto relatos pessoais e coreografias, atuam como metodologias para refletir sobre o papel do corpo na produção do conhecimento em sentido amplo: teórico-artístico-científico. A partir de três ensaios coreográficos e um primeiro movimento, experiências de racialização são analisadas levando-se em consideração as relações entre dança, palavra e literatura, assim como as relações com outras artes. As dimensões da socialização racial, levando-se em consideração variados espaços de trânsito, mais notadamente os espaços da família, da universidade e da arte, são pensadas no sentido de buscar interpretações para o trauma, para a outridade e para o que é chamado de produção de conhecimento incorporado. Para a realização de tal empreendimento, as discussões desenvolvidas contam com o pensamento de Saidiya Hartman e o seu método de fabulação crítica (2021); Mahomed Bamba e a fabulação como elemento imprescindível para as populações da diáspora africana (2012); Grada Kilomba e o seu método de pesquisa fundamentado em sujeitos, em relatos pessoais e no teor episódico do racismo (2019); a dimensão da experiência para intelectuais negras em contextos diversos ao redor do mundo, mais notadamente as brasileiras Lélia Gonzalez (1984), Beatriz Nascimento (2018) e Sueli Carneiro (2011); a importância das danças negras a partir de Inaicyra Falcão dos Santos (2021) e Nádir Nóbrega (2017); as reflexões sobre os sentidos do pensamento coreográfico e as políticas do movimento de André Lepecki (2017); as relações entre corpo e memória de Esiaba Irobi (2002), Leda Maria Martins (1997) e Conceição Evaristo (2003). Além disso, esta tese conta com as reflexões de Edimilson de Almeida Pereira e o que ele definiu como a epistemologia afrodiáspórica (2017) e a construção de uma residência simbólica e epistemológica de Lewis Gordon (2016); na dimensão do trauma, as interpretações possíveis advindas das obras de Rosana Paulino (1994-2015), Leno Sacramento (2017) e Zózimo Bulbul (1974). Levando em consideração as formas de socialização racial e as dimensões da atribuição de uma outridade, propõe leituras para as relações entre raça, Estado e família, contando, sobretudo, com as contribuições de Elizabeth Hordge-Freeman (2019), Lia Vainer Schuman (2018), Grada Kilomba (2019), Sueli Carneiro (2015) e Stuart Hall (2016). Mais estritamente sobre a dimensão do corpo e da experiência na construção do conhecimento – sobretudo,

no que tange a realizada por mulheres negras, discutindo, de modo mais próximo, o que chamo de conhecimento incorporado e pensamento coreográfico, contei com as autoras Livia Natália (2015), Maya Angelou (2018), Beatriz Nascimento (2019) e Lubi Prates (2019). Também foram de grande importância as contribuições de Luiza Bairros (1995), Lélia Gonzalez (1984), Sueli Carneiro (2011) e Denise Ferreira da Silva (2017). Pensando as relações das mulheres negras com a institucionalidade e com a produção de epistemologias próprias, foram fundamentais as presenças de Sônia Beatriz dos Santos (2007), Grada Kilomba (2019), Giovana Xavier (2019), bell hooks (2019) e Maria de Lourdes Siqueira (2006). Já sobre a dimensão do corpo e da experiência, foram de importância inestimável as obras de Beatriz Nascimento (2018), Igiaba Scego (2018), Renata Felinto (2014) e Alex Ratts (2008). Analisando e elaborando mais detidamente o pensamento coreográfico, contribuíram Luciane Ramos Silva (2017), Nádir Nóbrega (2017) e Conceição Evaristo (2005). Concluímos levando em consideração a dimensão da incompletude, do silêncio e do lapso no tocante ao que elaboramos, exatamente por considerarmos essa a grande questão subjacente ao pensamento da afrodiáspora e de sua geografia da memória.

**Palavras-chave:** Diáspora. Afrodiáspora. Fabulação. Coreografia. Literatura negra. Artes negras. Memória.

## **RESUMEN**

Memoria y movimiento, aquí transcritos como relatos personales y coreografías, actúan como metodologías para reflexionar sobre el papel del cuerpo en la producción de conocimiento en un sentido amplio: teórico-artístico-científico. A partir de tres ensayos coreográficos y un primer movimiento, se analizan experiencias de racialización teniendo en cuenta las relaciones entre danza, palabra y literatura, así como las relaciones con otras artes. Las dimensiones de la socialización racial, teniendo en cuenta diversos espacios de tránsito, entre los que destacan los espacios de la familia, la universidad y el arte, son pensadas en el sentido de buscar interpretaciones para el trauma, para la alteridad y para lo que se denomina producción de conocimiento incrustado . Para llevar a cabo tal empresa, las discusiones desarrolladas se apoyan en el pensamiento de Saidiya Hartman y su método de fabulación crítica (2021); Mahomed Bamba y la fabulación como elemento esencial para las poblaciones de la diáspora africana (2012); Grada Kilomba y su método de investigación a partir de sujetos, relatos personales y el contenido episódico del racismo (2019); la dimensión de la experiencia para los intelectuales negros en diferentes contextos del mundo, entre los que destacan las brasileñas Lélia Gonzalez (1984), Beatriz Nascimento (2018) y Sueli Carneiro (2011); la importancia de las danzas negras de Inaicyra Falcão dos Santos (2021) y Nádir Nóbrega (2017); las reflexiones de André Lepecki sobre los significados del pensamiento coreográfico y las políticas del movimiento (2017); las relaciones entre cuerpo y memoria de Esiaba Irobi (2002), Leda Maria Martins (1997) y Conceição Evaristo (2003). Además, esta tesis se apoya en las reflexiones de Edimilson de Almeida Pereira y lo que él definió como la epistemología afrodiásporica (2017) y la construcción de una residencia simbólica y epistemológica de Lewis Gordon (2016); en la dimensión del trauma, las posibles interpretaciones surgidas de los trabajos de Rosana Paulino (1994-2015), Leno Sacramento (2017) y Zózimo Bulbul (1974). Teniendo en cuenta las formas de socialización racial y las dimensiones de la atribución de una alteridad, propongo lecturas para las relaciones entre raza, Estado y familia, apoyándome, sobre todo, en los aportes de Elizabeth Hodge-Freeman (2019), Lia Vainer Schuman (2018), Grada Kilomba (2019), Sueli Carneiro (2015) y Stuart Hall (2016). Más estrictamente sobre la dimensión del cuerpo y la experiencia en la construcción del saber –sobre todo, en lo que se refiere al realizado por las mujeres

negras, discutiendo, más de cerca, lo que llamo saber corporeizado y pensamiento coreográfico, conté con la autoras Livia Natália (2015), Maya Angelou (2018), Beatriz Nascimento (2019) y Lubi Prates (2019). También fueron de gran importancia las contribuciones de Luiza Bairros (1995), Lélia Gonzalez (1984), Sueli Carneiro (2011) y Denise Ferreira da Silva (2017). Pensando en las relaciones de las mujeres negras con la institucionalidad y la producción de epistemologías propias, la presencia de Sônia Beatriz dos Santos (2007), Grada Kilomba (2019), Giovana Xavier (2019), bell hooks (2019) y Maria de Lourdes Siqueira (2006). En cuanto a la dimensión del cuerpo y la experiencia, los trabajos de Beatriz Nascimento (2018), Igiaba Scego (2018), Renata Felinto (2014) y Alex Ratts (2008) fueron de inestimable importancia. Luciane Ramos Silva (2017), Nádir Nóbrega (2017) y Conceição Evaristo (2005) contribuyeron en un análisis más detallado y elaboración del pensamiento coreográfico. Concluimos teniendo en cuenta la dimensión de incompletitud, silencio y lapso en lo que hemos elaborado, precisamente porque consideramos que esta es la gran pregunta que subyace en el pensamiento de la Afrodiáspora y su geografía de la memoria.

**Palabras clave:** Diáspora. Afrodiáspora. Fabulación. Coreografía. Literatura negra. Artes negras. Memoria.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO: ENSAIOS COREOGRÁFICOS .....</b>	<b>05</b>
<b>PRIMEIRO MOVIMENTO .....</b>	<b>09</b>
INVENTAR, ESCREVER, DANÇAR .....	21
O ETERNO DEUS MU DANÇA! .....	29
<b>COREOGRAFIA I .....</b>	<b>35</b>
CORPO NEGRO: LUGAR DE MEMÓRIA .....	41
UMA MEMÓRIA AZEVICHE .....	47
DO IMPEDIMENTO DE UM TRAUMA NEGRO .....	65
<b>COREOGRAFIA 2 .....</b>	<b>85</b>
O OUTRO QUE ME HABITA .....	89
O BRANCO É O OUTRO .....	123
<b>COREOGRAFIA 03.....</b>	<b>141</b>
MULHERES NEGRAS QUE OUSAM DIZER EU .....	153
NÓS ESTAMOS AQUI: PRESENÇA, EXPERIÊNCIA E CONHECIMENTO INCOPORADO .....	163
PENSAMENTO COREOGRÁFICO: COM UM TEXTO TAMBÉM SE DANÇA .....	187
<b>BREUS, INFINITOS E SILÊNCIOS .....</b>	<b>223</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>231</b>

# **APRESENTAÇÃO:**

## **ENSAIOS**

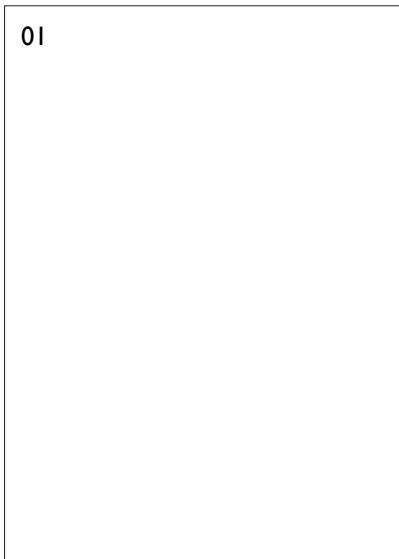
## **COREOGRÁFICOS**





MARU LI  
MARIA  
VAL  
ANA  
MARI  
RUTH  
N

DE RUE CDA  
OS ULTRA MAE  
FRAMI A



**Figura 01:** Fotodança “Encarnado”<sup>1</sup>, 2022.

Fonte: Arquivo pessoal.

---

<sup>1</sup> “encarnado

en·car·na·do

adj

1 Que se encarnou; que se humanou: O Verbo encarnado.

2 Que é da cor de carne ou do sangue; vermelho.

sm

1 A encarnação das estátuas, imagens etc.

2 A cor vermelha” (ENCARNADO. In: DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa. Brasil: Michaelis, 2022. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/encarnado>. Acesso em: 23 mar. 2022).

Esta tese constitui-se como um corpo vivo. Ou perecível. Que, no fim das contas, são expressões que servem para dizer de uma mesma coisa. Tudo que está vivo perece. É por isso que há uma escolha em fazer dela o registro de um momento não só meu, em particular, mas dos acontecimentos que, de alguma forma, circularam e compuseram a minha vida e a vida do país e do mundo entre os anos de 2017 e 2021<sup>2</sup>. Atravessada pelo tempo também de uma pandemia, contaminada, ela mesma, por traumas e repetições, pelas pausas e pelas guerras, pelas respirações minhas e pelas respirações que tivemos que fazer, às vezes, de modo desesperadamente necessário.

Existe uma performance na linguagem impressa aqui, que se revela em notas de rodapé e na frequência com que as palavras constroem uma movimentação, as ideias definem um ritmo, uma dança e uma impostação, em uma multiplicidade de artefatos lidos como artísticos, teóricos e críticos: peças de teatro, ensaios, músicas, contos, danças, fotografias, poesia, poesia, poesia... etc. Depois dos primeiros momentos de opacidade, que ainda perduram em alguma medida, esta pesquisa foi se revelando, in-

---

<sup>2</sup> E, em algumas poucas ocorrências, o ano de 2022.

clusive para mim que, antes, não havia achado ainda o modo de fazê-la, de realizá-la, de, enfim, transpor as coreografias em algo que pudesse ser dito agora assim, refletindo a pesquisa que realizava, como uma tese. O tom que assumo também expressa uma cadênciça que se constitui ao som das irregularidades das situações e de minha própria subjetividade. E assim, então, esta tese se encontra estruturada, a partir de uma aparente independência entre as suas partes que, todavia, dizem uma da outra e elaboram uma coreografia negra de um pensamento<sup>3</sup>. São ensaios coreográficos:

Incialmente, temos o Primeiro Movimento que, na verdade, foi o último a ser escrito. Nele, elaboro, em um primeiro momento, a discussão acerca da fabulação como dispositivo teórico e também metodológico e a dimensão imaginativa da diáspora africana. Para tanto, aponto e analiso as contribuições de Kênia Freitas (2018), Saidiya Hartman (2020), Mohamed Bamba (2012), Kim Butler e Petrônio Domingues (2020). Também é avaliado e cotejado com o que desenvolvo, o método utilizado por Grada Kilomba (2019): uma pesquisa fundamentada em sujeitos, em relatos pessoais e no teor episódico do racismo. Em um segundo momento desse mesmo movimento, apresento algumas relações possíveis entre dança e literatura, levando em consideração o que elaboraram, disseram e dançaram Dolores Ponce (2010) e Inaicyra Falcão dos Santos (2021). Também desenvolvo o começo da abordagem coreográfica, para além da dança, pensando na dimensão política do movimento enunciada por André Lepecki (2017).

Na Coreografia 01, nos deslocamos através das análises acerca da memória e do trauma. Pensando o corpo negro como um lugar de memória, contamos com Rosana Paulino (1994-2015), com Muniz Sodré (1998), Leda Maria Martins (2002), Conceição Evaristo (2003, 2007), Maria Antonieta Antonacci (2017) e Esiaba Irobi (2002). Na discussão acerca do trauma negro, ressaltamos as contribuições de Leno Sacramento (2017), Zózimo Bulbul (1974), Ta-Nehisi Coates (2015), Lorna Simpson (1990), Edimilson de Almeida Pereira (2017) e Jota Mombaça (2017).

Na Coreografia 02, levando em consideração as formas de socialização racial e as dimensões da atribuição de uma outridade, proponho leituras para as relações entre raça e família, contando, sobretudo, com as contribuições de Elizabeth Hordge-Freeman (2019), Lia Vainer Schuman (2018), Grada Kilomba (2019), Sueli Carneiro

<sup>3</sup> Expressão tomada emprestada e surgida de uma das muitas leituras que Arivaldo Sacramento realizou deste trabalho.

(2015) e Stuart Hall (2016).

Por fim, na Coreografia 03, penso mais estritamente a dimensão do corpo e da experiência na construção do conhecimento – sobretudo, no que tange a realizada por mulheres negras. Além disso, também discuto, de modo mais próximo, o que chamo de conhecimento incorporado e pensamento coreográfico. A fim de adensar as análises produzidas nessa coreografia, contei com as autoras Lívia Natália (2015), Maya Angelou (2018), Beatriz Nascimento (2019) e Lubi Prates (2019). Também foram de grande importância as contribuições de Luiza Bairros (1995), Lélia Gonzalez (1984), Sueli Carneiro (2011) e Denise Ferreira da Silva (2017). Pensando as relações das mulheres negras com a institucionalidade e com a produção de epistemologias próprias, foram fundamentais as presenças de Sônia Beatriz dos Santos (2007), Grada Kilomba (2019), Giovana Xavier (2019), bell hooks (2019) e Maria de Lourdes Siqueira (2006). Já sobre a dimensão do corpo e da experiência, foram de importância inestimável as obras de Beatriz Nascimento (2018), Igiaba Scego (2018), Renata Felinto (2014) e Alex Ratts (2008). Analisando e elaborando mais detidamente o pensamento coreográfico, contribuíram Luciane Ramos Silva (2017), Nádir Nóbrega (2017) e Conceição Evaristo (2005).



# **PRIMEIRO MOVIMENTO**



Em abril de 2021, eu lancei um livro chamado *Procurem Luisa no Mercado de Arte Popular* (Estúdio Arumã). Nele, tentei registrar, em um exercício de memória, a relação da minha mãe com o espaço em que trabalhou por mais de quarenta anos. Nascidos em Vigo, na Galícia (Espanha), meus pais migraram e quando finalmente chegaram em Feira de Santana, onde residiram por volta de 50 anos, encontraram no MAP<sup>4</sup> uma residência acolhedora. O livro foi feito apenas com as memórias da minha mãe (e, de algum modo, as minhas e a de tantas outras pessoas) porque achei que era uma das formas de seguir contando essa história e também seguir em contato com esse local que também me abrigou. Como ela não estava mais aqui e meu pai, já havia muito, não trabalhava mais lá, o livro era um jeito de agradecer à minha mãe, às suas colegas e aos seus colegas de trabalho, com quem conviveu durante tanto tempo.

Acompanhando o lançamento dele, realizei duas entrevistas com trabalhadoras e trabalhadores do MASP, que me disseram coisas a respeito daquele espaço que, no fim das contas, abrigou e abriga todas e todos nós.

Em uma aparência de arquivo, o *Procurem* é um experimento também editorial,

---

<sup>4</sup> Abreviatura para Mercado de Arte Popular.



**Figura 02:** Livro “Procurem Luisa no Mercado de Arte Popular” (Estúdio Arumã, 2021)  
Fonte:Arquivo pessoal.



pois reproduz, de algum modo, os pedaços das lembranças, os fragmentos de vida, o que se é possível juntar. O que foi possível juntar no momento de sua edição. E, além disso, também possui coisas minhas escritas, relatos antigos de doze anos atrás com os quais já não me afinizo totalmente, mas pelos quais nutro simpatia, pois são registros dessa memória, alguns poemas, fotografias tiradas por mim e algumas fotografias do arquivo familiar que estão sob minha posse e cuidado, documentos que narram a história da minha mãe etc.

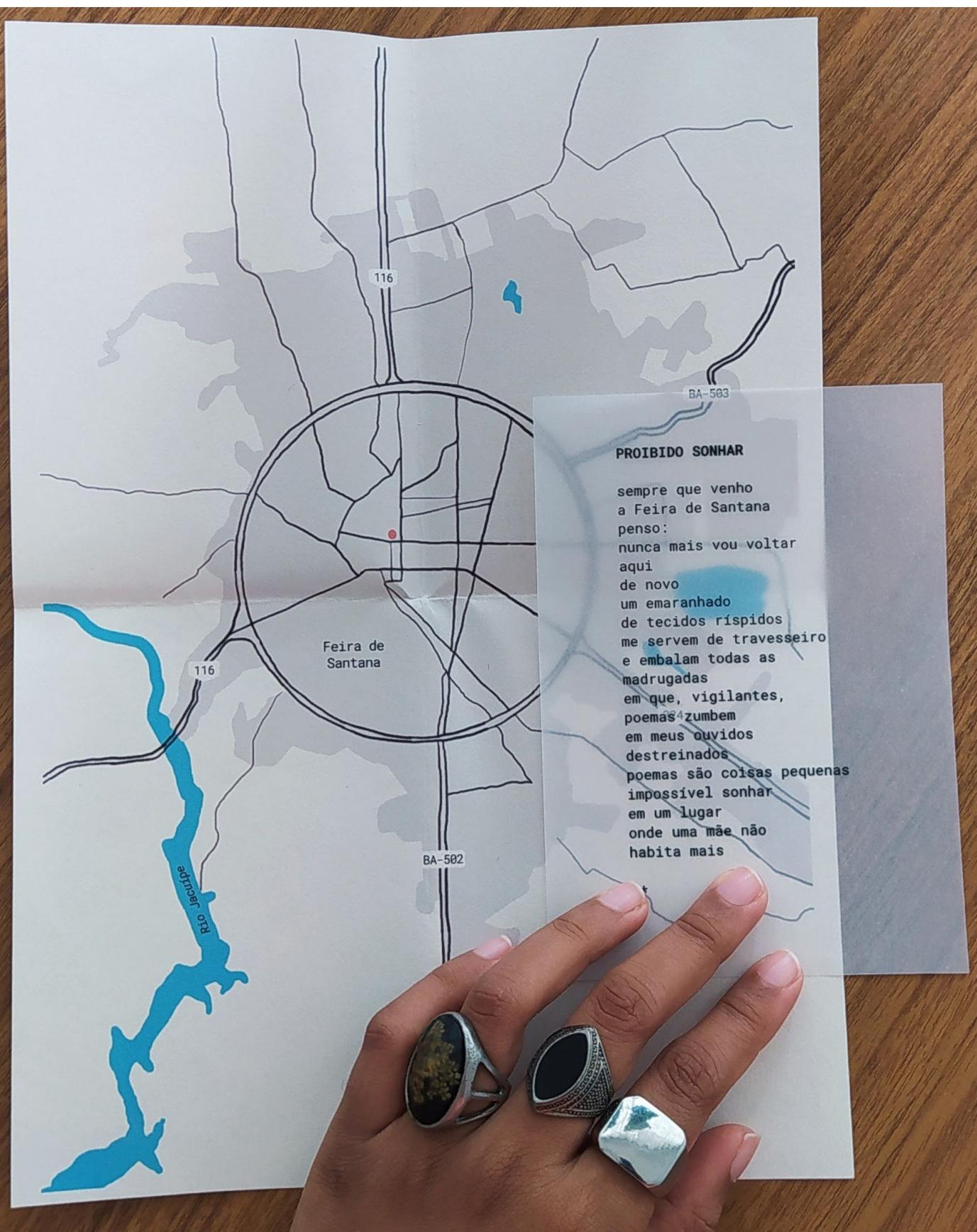
Longe de querer eu mesma ler o meu próprio livro, porque seria impossível para mim fazê-lo agora, tendo em vista todos os acontecimentos que o envolvem, inclusive a sua escrita concomitante com esta tese, gostaria de ressaltar uma das experiências deslocadoras dele e que pode resultar em novos deslocamentos aqui – sempre com o desejo do pensamento enquanto experiência<sup>5</sup>:

Os deslocamentos realizados por meus pais e que possibilitaram a existência do livro e desta tese: ao chegarem em Feira de Santana e constatando a impossibilidade deles de viverem longe do mar, já que haviam nascido na costa, meus pais logo foram em busca da praia mais próxima. Na avaliação deles, o verdadeiro paraíso na Terra: a praia de Cabuçu, no Recôncavo Baiano. Essa dimensão migrante da experiência deles também poderia contar sobre a possibilidade cinética dessas existências.

Ao me adotarem, meus pais me registraram em Saubara, município onde fica a praia de Cabuçu, assim como as praias de Bom Jesus dos Pobres, praia de Araripe, dentre outras. Havia já, desde então, uma vida que se produzia em deslocamento. Minhas três irmãs e eu nascemos, cada uma, em uma localidade diferente. Afora isso, a minha própria existência, permeada e, na verdade, constituída por razão de uma grande coreografia de proporções literalmente continentais, a diáspora negra africana, possibilitava outras rotas na vida dessa família (e vice-versa).

Em uma das partes do livro *Procurem Luisa no Mercado de Arte Popular*, temos o mapa de Feira de Santana. Em vermelho, um círculo marcando, mais ou menos, onde estaria localizado o MAP. O mapa vem dobrado e, junto a ele, ou melhor, dentro dele, tem uma folha menor com um poema impresso em folha de papel vegetal, para podemos jogar com essa permeabilidade entre cidade e poema, entre a procura e o que, de

<sup>5</sup> Mencionei também essa expressão em minha dissertação de mestrado. Alix Está Ausente foi defendida em 2017 nesta mesma instituição e neste mesmo programa. Falar do pensamento como experiência implica em dizer, dentre outras coisas, que não são as conclusões factuais que almejamos, mas a experiência do percurso, do caminho, da busca, como, inclusive, o próprio nome do livro sugere.



**Figura 03:** Páginas do livro “Procurem Luisa no Mercado de Arte Popular” (Estúdio Arumã, 2021)Fonte:Arquivo pessoal.

certa forma, a constitui. A ideia antes dessa era propor também algo que destacasse o deslocamento de Vigo e, por isso, cogitei usar também um mapa da Espanha. Mas, para a publicação desse livro, onde o foco principal era falar da relação da minha mãe com o Mercado de Arte Popular e, por conseguinte, com Feira de Santana, essa me pareceu uma solução mais acertada.

No poema impresso na página acima, podemos ler:

### **PROIBIDO SONHAR**

sempre que venho  
a Feira de Santana  
penso:  
nunca mais vou voltar  
aqui  
de novo

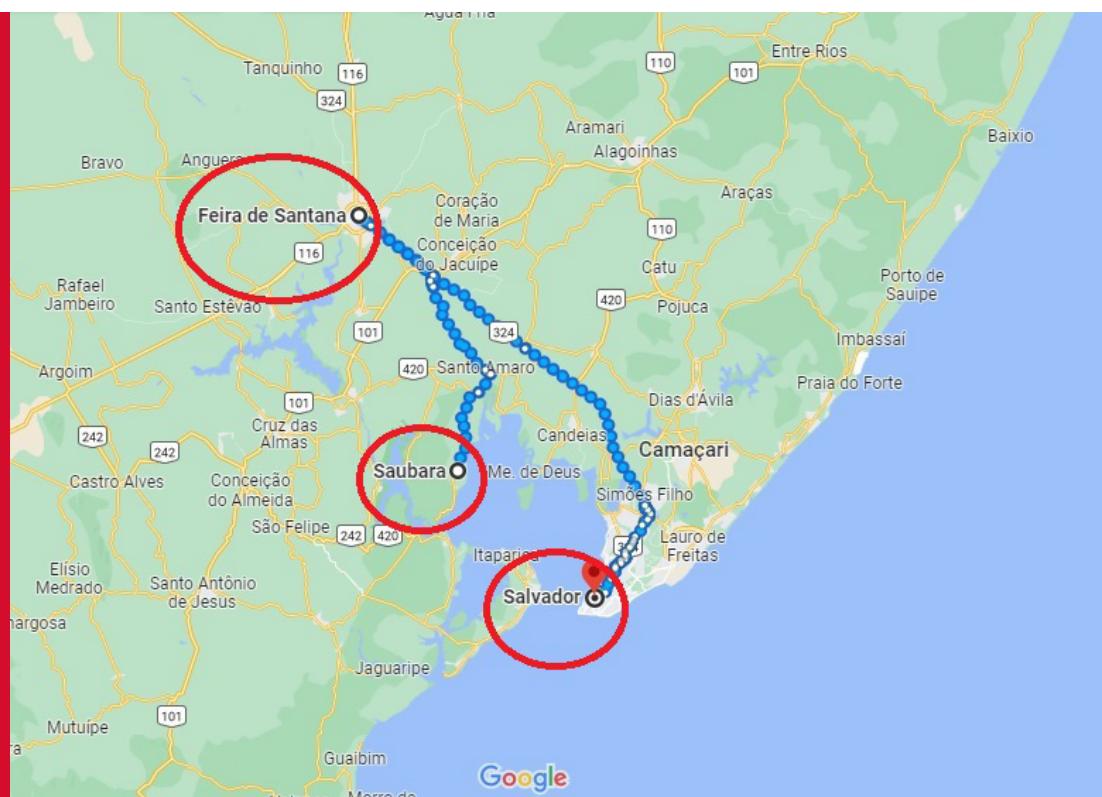
um emaranhado  
de tecidos ríspidos  
me servem de travesseiro  
e embalam todas as  
madrugadas  
em que, vigilantes,  
poemas zumbem  
em meus ouvidos  
estreinados

poemas são coisas pequenas

impossível sonhar  
em um lugar  
onde uma mãe não  
habita mais (RODRIGUEZ, 2021).

Queria pensar, então, no trânsito, nesses momentos em que os lugares nos dizem alguma coisa de nossa constituição, não porque eles nos determinam, mas porque nós os determinados. Fiz o exercício de pensar na força coreográfica que une Saubara, Feira de Santana e Salvador. Ainda que não houvesse, dada as condições de minha adoção, nenhum documento atestando que o meu lugar de nascimento fosse mesmo Saubara, em um jogo de búzios foi confirmado que eu descendia mesmo, biologicamente, de uma família do Recôncavo da Bahia e essa informação, portanto, advém de uma das formas de escrita das mais importantes. Eu não procurei saber disso, eu não fui até o jogo de búzios para obter essa informação, foi uma informação dada espontaneamente, de forma não induzida ou provocada – quer dizer, induzida e provocada apenas por minha presença. E isso nos diz algo.

Saubara também tem muita importância em minha vida por eu ter passado sempre quase todas as férias, de 01 a 03 meses, a depender do ano, nela. Meus pais se mudavam para Cabuçu no final de dezembro e só retornavam para Feira de Santana, no mínimo, 30 dias depois. Meu pai chegou mesmo a morar lá direto por mais de dez anos pouco tempo antes de vir a falecer. Então, é impossível negar a importância disso para mim e é por isso que, ainda que não apareça de forma aprofundada o suficiente, essa relação, essa casa que o Recôncavo é para mim é uma das coreografias que mais sustentam as elaborações que faço. Os deslocamentos que foram promovidos, sempre serão lidos partindo de Saubara:



**Figura 04:** Mapa do trajeto Saubara – Feira de Santana - Salvador  
Fonte: Google Maps

De Saubara para Feira de Santana e, só então, bem mais recentemente, para Salvador. Esse trajeto sempre é levado em consideração nas análises que faço, mesmo que, por ventura, ele não apareça de modo tão evidente.

Esse movimento que me uniu a minha família não aparece de modo pacificado. Existem momentos difíceis que decidi explorar nesta tese por acreditar que, sim, a minha experiência, a experiência negra, em seus variados contextos e comportando

as suas variadas diferenças, podem servir como subsídio crítico e teórico. Por certo que o racismo que aparece entre uma página e outra, entre um relato e outro, está em seu lugar de domínio mais complexo, como muitas vezes vem a ser, que é um lugar que se move envolto a outros afetos. A presença do racismo, muitas vezes, levando em conta as minhas relações familiares, se move junto com o cuidado e com o amor, por exemplo. Ou com a intenção do que poderia ser cuidado e/ou amor. Por isso, esta tese se constrói com a certeza de que estes eventos residem, muitas vezes, no que há de mais duro e mais difícil no tocante às hierarquias raciais.

A racialidade, como sabemos, possui efeito para as raças socialmente construídas e percebidas, falar das pessoas brancas e de como elas podem ser lidas e percebidas também é falar de raça. E, com o racismo em nosso horizonte de experiências, é muito difícil de pensarmos criticamente ainda a existência da família sem a presença do racismo. Independente das condições que as constituíram, as famílias são um ponto sensível para tratarmos de raça. Inclusive porque, é o que eu analiso em alguns momentos desta tese, a família e o Estado podem apresentar comportamentos sensíveis semelhantes e podem, muitas vezes, usar da enorme gama de afetos disponíveis para funcionarem – talvez, dependam disso.

Ainda de modo mais complexo e levando-se em consideração que não haverá generalizações, a não ser aquelas que escapem de modo inconsciente, todas as análises a respeito dos relatos pessoais aqui apresentados se dão levando em consideração as especificidades e particularidades que cabem às pessoas e as situações tratadas. Levando isso em consideração, também ressalto a experiência de famílias negras, onde, de modo semelhante, a raça atua enquanto elemento de negociação das relações afetivas familiares e de outras abordagens múltiplas no tocante à relação entre raça e intimidade, exatamente como expõe Elizabeth Hodge-Freeman no livro *A cor do amor: características raciais, estigmas e socialização em famílias negras brasileiras* (2019). O livro é a publicação de sua pesquisa etnográfica com duração de 14 meses em um bairro da Cidade Baixa em Salvador, onde analisou mais de dez famílias negras.

No capítulo “O Rosto de um Escravo”, a pesquisadora afro-estadunidense introduz a sua pesquisa dizendo:

A cor do amor pensa as famílias como espaços críticos da produção, contestação e negociação racial. O livro explora a socialização racial como o processo por meio do qual os significados e as fronteiras

raciais são transmitidos e no qual se ganham capital e estratégias práticas que são necessárias para enfrentar a vida e gerenciar suas posições na sociedade. [...] Ao estudar famílias em que há uma significativa variação racial e fenotípica em seu cerne, analiso como os indivíduos de uma mesma família são posicionados de formas diferentes e são socializados com práticas, linguagens e emoções que correspondem às suas posições numa sociedade racializada. (HOR-DGE-FREEMAN, 2019, p. 16).

Ela também menciona a força das mulheres negras que envolvem os demais membros das famílias em práticas de resistência às opressões, ao mesmo tempo em que estigmas raciais ainda são reforçados. Além de chamar a atenção para essa intersecção entre raça e gênero, ela também menciona o vasto repertório de estratégias de negociação, que se configuram como um sistema de práticas, estratégias discursivas, humor e inovações ideológicas, nomeando essa capacidade de “fluência racial” (FREEMAN, 2019, p. 20).

No tocante a estas elaborações realizadas por Elizabeth Hordge-Freeman, posso constatar que, embora a minha família tenha assegurado meu acesso a todos os lugares aos quais os demais membros também acessaram, outros elementos da ordem das relações, dos afetos e, sobretudo, do entendimento a respeito sobre o significado do corpo negro e da experiência negra ainda estiveram e estão presentes em nossa convivência e construção.

Nesse sentido, a minha mãe sempre teve um lugar de destaque, haja vista não uma romantização de sua figura e do seu papel, mas a percepção mesmo de uma capacidade sua de ter, a partir da minha presença e também da sua forte ligação com o Mercado de Arte Popular<sup>6</sup>, desenvolvendo uma competência no que diz respeito ao que podemos chamar de letramento racial.

---

<sup>6</sup> O MAP se solidificou, durante todos esses anos, como um espaço proeminente negro – abarcando uma série de manifestações culturais negras, além de possuir grande número de trabalhadoras negras e trabalhadores negros.



## INVENTAR, ESCREVER, DANÇAR

As pessoas de cor sempre teorizaram – mas de forma bastante diferente do modelo ocidental de lógica abstrata. Inclino-me até a afirmar que o nosso teorizar (e eu uso aqui intencionalmente o verbo em vez do substantivo) aparece frequentemente em nossas formas narrativas, nas histórias que criamos, em adivinhações e provérbios, nos jogos de linguagem, já que o dinamismo de ideais parece nos agradar mais do que qualquer rigidez.

Barbara Christian (2002, p. 85).

Os sentidos para a fabulação estavam mais ou menos evidentes para mim porque eu estava considerando que fabular era inventar; fabular era, de algum modo, a capacidade de criar algo a partir da realidade, mas que a superasse ou que pudesse, na verdade, aumentar os sentidos para essa realidade factual primeira, criando possibilidades especulativas, ficcionais. Só seria possível ser uma pessoa negra da diáspora africana, por exemplo, se inventássemos, precisamos inventar esse tempo todo e inventar não significava necessariamente mentir ou, ainda que assumisse essa dimensão da mentira, não seria algo menor ou falso. Teorizar, em alguma medida, também é fabular. Nada mais familiar para uma estudiosa da literatura do que entender a fabulação como condição imanente e como condição incontornável para a possibilidade de vida.

Tendo em vista, ainda, o contexto dos estudos literários, a fábula, um tipo narrativo de aparência definida, onde animais pensam, falam e se relacionam como seres humanos, é comum e amplamente conhecida, sobretudo, na literatura infanto-juvenil, levando em consideração o seu caráter curto e moralizante (quando em sua dimensão ocidentalizada).

Esses parênteses que encerram o parágrafo anterior só apareceram por conta das contribuições do professor, pesquisador e autor Sílvio Roberto dos Santos Oliveira: a fábula como gênero africano e esse gênero como uma apropriação de narrativas africanas transformando-as em clássicos para o Ocidente foram duas (das muitas) colocações feitas por ele no dia da banca de defesa deste trabalho<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Saliente a publicação de quatro volumes com fábulas e contos negros da África e da diáspora negro-africana: Coleção Fábulas e Contos Negros e Crioulos – organizada por Edson César de Souza Sobrinho e com tradução de Gleisson Santos, Wellington Silva e Welber Trindade (Editora Segundo Selo, Salvador, 2022).

Há, inclusive, a hipótese de Esopo ser africano.

Na teoria da literatura, todavia, existe uma discussão acerca da distinção entre fábula e trama, entendendo-se a primeira como a matéria prima de uma obra:

Estabeleçamos, portanto, como postulado básico, que a obra literária é elaboração de um tema fornecido pela realidade concreta. Este tema, ou a soma de motivos que o compõem, se traduz pela noção formalista de fábula. Assim o entendem também Wellek e Warren quando afirmam que a fábula corresponde à matéria prima da obra e está ligada à experiência ou às leituras do autor (CARONI, 1974, p. 159).

Ou, ainda, em uma distinção mais objetiva:

Tomachevski adota, como ponto de partida para o estudo da elaboração artística, a distinção entre fábula e trama (1) Fábula é o conjunto dos acontecimentos ligados entre si e transmitidos ao leitor no decurso da obra: pode ser exposta de maneira prática, segundo a ordem cronológica e causal dos acontecimentos. A trama (2) constitui o conjunto destes mesmos acontecimentos, porém, segundo a ordem em que aparecem na obra. A fábula, é, pois, o fato acontecido na realidade, e a trama o modo pelo qual o leitor toma conhecimento deste fato. No primeiro caso, temos o acontecimento bruto, e, no segundo, elaboração do mesmo pelo artista. (CARONI, 1974, p. 157).

A relevância dessa discussão feita por Italo Caroni para o trabalho que aqui realizo é a localização do termo fábula e fabulação para a construção desta pesquisa. Sendo uma questão enunciada dentro dos estudos literários, adiantada pela presença das narrativas fabulares, mas também tratada pelos formalistas russos que, ao contrapô-la ao enredo, apontam a primeira como uma sequência cronológica, enquanto o segundo como uma ordem não-cronológica, ela aparece quase como um sinônimo para história ou, melhor dizendo, para narrativa. Essa distinção entre fábula e trama perdem o que poderiam apresentar de verdadeiramente substancial, considerando-se que, como se verá nas coreografias adiante, a distinção entre vida e obra, e até mesmo a distinção entre tese e vida, aparecem intensamente permeáveis.

Segundo, no entanto, a compreensão de fabulação que eu vinha tecendo, fabular, no meu contexto específico, também dizia sobre a necessidade de escapar àquela realidade factual primeira para habitar a mim mesma e ao mundo. Anos mais tarde, lendo bell hooks a primeira vez, em um componente curricular ministrado pela professora Florentina de Souza, fiquei admirada com a descrição que ela fazia da sua

formação no texto “Intelectuais Negras”. Já ali era possível encontrar muitos lugares de contato entre as nossas condições, aparentemente, tão distintas – apesar de também profundamente parecidas. Meus pais também eram da classe trabalhadora, mas éramos pertencentes a uma “classe média – média”, como se dizia. E eu vivia em um lugar de maioria branca, ao passo que bell hooks, imersa em uma sociedade segregada, convivia com pessoas negras em sua maioria.

Ainda assim, nos encontrávamos na condição de inadequação, seja por desejo de nos dedicarmos a uma vocação intelectual, que nos levava a uma dimensão de incompreensibilidade em relação a comunidade na qual estávamos inseridas, seja pela redenção que os livros traziam, de alguma forma, e nos faziam suspeitar que o mundo não era só este aqui, de agora, o mundo também estava naquelas páginas – aqueles livros inventavam, fabulavam possibilidades de existência que antes pareciam insuspeitas e, depois, nos demos conta de que aqueles livros também eram, no começo e no fim das contas, uma forma de comprometimento com as mudanças sociais que desejávamos.

A nossa aparente diferença, então, nos levara a produzir realidades parecidas: “No meu caso, voltei-me para o trabalho intelectual na busca desesperada de uma posição oposicional que me ajudasse a sobreviver a uma infância dolorosa” (HOOKS, 1995, p. 465); “Ferida, às vezes perseguida e vítima de abusos, encontrei na vida intelectual um refúgio, um abrigo onde podia experimentar uma sensação de atuar sobre as coisas, e com isso construir minha identidade subjetiva” (HOOKS, 1995, p. 466). Esse era o sentido para mim de criar, de inventar e de fabular: poder agir, atuar criticamente sobre as coisas.

Com efeito, havia também, anteriormente, a dimensão da qual falei. Ler era, de alguma maneira, estar imersa em uma realidade paralela àquela e isso, por si só, já me trazia benefícios, já me permitia ficar sozinha sem me sentir solitária, já me possibilitava a inserção em um mundo onde eu cabia sem ser questionada ou sem ser transformada em alguém desimportante. Os anos escolares foram insuportáveis para mim e, não à toa, foram, talvez, os anos em que mais li durante toda a minha vida.

Depois disso, já na construção desta pesquisa, que parecia ser uma possibilidade de articulação, então, entre dimensões produtoras de sentido que gravitavam ao redor do que eu entendia como uma inescapável condição de invenção: para pessoas negras, para a afrodiáspora, mas também para uma pessoa em condições de adoção

como a minha, chegava ao cenário da teoria crítica racial brasileira, se pudermos fazer uso dessa nomenclatura, os outros usos para o termo fabulação. Antes disso, todavia, li um texto de Mahomed Bamba, discutido também no próximo capítulo, em que ele expõe, a partir das experiências diáspóricas, a importância da memória e os níveis semelhantes entre a fabulação e a reconstrução histórica, pois

[...] a atividade mnemônica das populações negras, durante e depois da escravidão no Brasil, Caribe ou USA, serve-lhes como meio vital de reconstituição e reinvenção de uma nova forma cultural a partir dos traços daquilo que o sistema da escravidão perniciosa e maquiavelicamente tentou obliterar ou apagar. Razão pela qual as comunidades diáspóricas mantêm uma relação ontológica e quase visceral com o seu passado mais do que as demais diásporas (BAMBA, 2012, p. 1).

Essas diásporas imaginadas (BUTLER; DOMINGUES, 2020), que dizem respeito às distintas experiências históricas e realidades culturais das comunidades descendentes de africanas e africanos, como salienta Kim D. Butler, chamando a atenção também para os sentidos da diáspora como um modo de análise e como fruto de dispersões de pessoas, ideais e culturas:

É na experiência pessoal que a diáspora ressoa como um conceito além das fronteiras da academia. Comunidades frequentemente distintas em todo o mundo negro às vezes se reúnem em torno de questões comuns específicas, afinidades culturais ou legados políticos da raça e do colonialismo (BUTLER, 2020, p. 57).

Voltando à dimensão fabular, propriamente dita, estou tentando, aqui, reconstituir, a partir da minha memória, os momentos em que a fabulação aparece como um recurso crítico, analítico e de produção importante – para, inclusive, contribuir com o rastreamento de alguns usos que se tem feito dela em contextos variados. Assim, ainda em conversas que transitavam, como Bamba, com o cinema, Kênia Freitas e Laan Mendes de Barros publicam o texto “Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro” (2018), onde pensam as práticas fabulares de artistas negros. Nele, há uma menção ao uso do termo que já era realizado por Gilles Deleuze, em um dos textos de *Cinema II – A Imagem-Tempo*.

Pensando a fabulação no cinema, mas também na literatura, Deleuze diz:

A ficção é inseparável de uma “veneração” que a apresenta como

verdadeira, na religião, na sociedade, no cinema, no sistema de imagens. Ninguém entendeu as palavras de Nietzsche, “elimina tuas venerações”, tão bem quanto Perrault. Quando Perrault se dirige a suas personagens reais do Quebec, não é apenas para eliminar a ficção, mas para libertá-la do modelo de verdade que a penetra, e encontrar ao contrário a pura e simples função de fabulação que se opõe a esse modelo. O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro [...] (DELEUZE, 1990, p. 182-183).

Pensando, então, no que ele, em outro momento, qualificou como devir minoritário, ele elege a fabulação como o recurso que pode servir como força de expressividade, como força imaginativa, operando onde a impossibilidade existira anteriormente.

Para Kênia Freitas e Laan Mendes de Barros, o que Deleuze faz é negar a oposição entre real e ficcional e sugerir o jogo entre a ficção e a fabulação, mas, a partir das contraposições feitas por Kara Keeling, eles afirmam:

Voltando à formulação feita por Deleuze no processo de fabulação no documentário moderno, Keeling aponta uma ausência de criticidade do filósofo em relação a este processo nos filmes de Jean Rouch. Keeling acredita que: “Há um perigo nesse impulso de se tornar o outro que eu acho particularmente saliente quando o Eu afirmando ser outro ocupa uma posição de privilégio em relação às hierarquias de poder existentes”<sup>20</sup> (KEELING, 2011, p. 63-64). Para Keeling esse perigo se situa no tensionamento entre a insistência no apontamento das especificidades históricas e a reivindicação por ruptura histórica - na tensão entre produção e reprodução das diferenças. Quais sujeitos deveriam (e poderiam) reivindicar tais rupturas e quais sujeitos possuem concretamente nas correlações de forças estabelecidas socialmente agência para operá-las? São questões que as observações de Keeling nos apontam (FREITAS, BARROS, 2018, p. 109-110).

Além das contribuições de Keeling, eles nos apontam, como estratégias críticas de fabulação negra, os nomes de Tavia Nyong’o (e sua afro-fabulação) e Saidiya Hartman (e sua fabulação crítica). Para essa última, destinarei uma atenção especial em instantes. Sobre o primeiro, posso dizer brevemente, os autores ressaltam que ele desafia as noções de representação, seja como o “falar por”, seja como o “descrever/demonstrar artisticamente”, ressaltando a indiscernibilidade dos processos políticos e artísticos. O livro *Afro-Fabulations: The Queer Drama of Black Life*, de Nyong’o ainda não possui, até o momento, tradução publicada no Brasil.

O ensaio *Vênus em Dois Atos*, de Saidiya Hartman, (2020) foi publicado, pela primeira vez no Brasil, no Dossiê “Crise, Feminismo e Comunicação”, da Revista Eco Pós da UFRJ, com tradução realizada por Fernanda Silva e Sousa e Marcelo R.S. Ribeiro, com revisão da própria Kênia Freitas e de Liv Sovik. Em 2021, como já anunciava uma das notas do texto do dossiê, ele ganha publicação em livro na antologia de ensaios *Pensamento Radical Negro* (Crocodilo Edições e N-I Edições, 2021) - na esteira também da tradução e publicação do livro de Hartman, *Perder a Mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão* (Editora Bazar do Tempo, 2021).

Em “Vênus em Dois Atos”, a autora, como ela apresenta, “[...] examina a ubíqua presença de Vênus no arquivo da escravidão atlântica e luta com a impossibilidade de descobrir qualquer coisa sobre ela que já não tenha sido afirmada” (HARTMAN, 2021, p. 105). Vênus foi como nomearam duas garotas negras escravizadas a bordo de um navio. O que ela faz, então, é não apenas discutir acerca da importância dos arquivos, mas questionar a produção dos arquivos, como um lugar ele mesmo de produção de violência:

Não se pode perguntar “Quem é Vênus?” porque seria impossível responder a essa pergunta. Há centenas de milhares de outras garotas que compartilham suas circunstâncias, e essas circunstâncias geraram poucas histórias. E as histórias que existem não são sobre elas, mas antes sobre a violência, o excesso, a falsidade e a razão que se apoderaram de suas vidas, transformaram-nas em mercadorias e cadáveres e identificaram-nas com nome lançados como insultos e piadas grosseiras. O arquivo, nesse caso, é uma sentença de morte, um túmulo, uma exibição do corpo violado, um inventário de propriedade, um tratado médico sobre gonorreia, umas poucas linhas sobre a vida de uma prostituta, um asterisco na grande narrativa da História [...] (HARTMAN, 2021, p. 107).

Para fazer mais que o arquivo e, portanto, falar para além da violência que criou esses arquivos, desejando não repeti-los, a autora se questiona sobre a narrativa, sobre a narração. Em outros momentos desta tese, falaremos sobre a narração, a criação possível e, ao mesmo tempo, impossível das pessoas negras. A autora aqui fala da narrativa que poderá encarnar a vida e o quanto de pessoal tem nessa escrita – esse me parece exatamente o ponto que, podemos dizer, metodologicamente, é tensionado em todo esta tese.

No entanto, este outro modo de escrita, como a autora se refere, constitui-se em um romance de resistência que ela fracassou narrar, por não querer ultrapassar as

fronteiras do arquivo, que “excedesse as ficções da História”. Esse modo de dizer faz com que Hartman se coloque em um lugar onde a história e a literatura se encontram e onde ela parece ceder às regras da primeira, pois tudo que desejava narrar estava além dos parâmetros da História:

O romance de resistência que fracassei em narrar e o evento de amor que me recusei a descrever levantam questões importantes sobre o que significa pensar historicamente sobre assuntos ainda contestados no presente e sobre a vida erradicada pelos protocolos de disciplinas intelectuais. O que é necessário para imaginar um estado livre ou para contar uma história impossível? [...] É preciso que o futuro da abolição seja performado primeira na folha de papel? Ao me afastar da história dessas duas garotas, será que eu estava sustentando as regras da corporação histórica e as “certezas fabricadas” de seus assassinos e, ao fazê-lo, eu não tina selado seu destino? Não tinha também relegado as duas ao esquecimento? No final das contas, foi melhor deixá-las como as encontrei? (HARTMAN, 2021, p. 119)

Nesse momento, me parece que as contribuições da teoria da literatura poderiam extrapolar, se ela assim desejasse, os compromissos que ela parece precisar ter em relação à História. Não no tocante ao teor de verdade, ou de verossimilhança, mas no quesito de compromisso com o campo disciplinar, que ela expõe os limites, mas ainda aparece presa a ele. Como todas e todos nós de alguma forma.

O que transforma esse ensaio de Saidiya Hartman, então, em uma espécie também de prescrição sobre o método da fabulação crítica que guia essa prática, em uma história escrita com e contra o arquivo. Ela diz:

Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, re(a)presentando a sequência de acontecimentos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, tentei comprometer o status do acontecimento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido, o que poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito [...] Aplainando os níveis do discurso narrativo e confundindo narradora e falantes, esperava iluminar o caráter contestado de História, narrativa, acontecimento e fato, derrubar a hierarquia do discurso e submergir a fala autorizada no choque de vozes. O resultado desse método é uma “narrativa recombinante”, que “enlaça os fios” de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro, recontando a história da garota e narrando o tempo da escravidão com o nosso próprio presente [...] (HARTMAN, 2021, p.122).

A partir dos deslocamentos que exerce, a coreografia do pensamento de Saidiya Hartman oferece contatos proveitosos para nós porque, em sua pesquisa reali-

zada em Gana e na obra *Perder a Mãe*, ela apresenta de modo indiscernível os relatos pessoais dela, junto aos achados históricos e ao seu itinerário de pesquisa. A narrativa e a história juntas e em tensão, resultam nessa recusa em preencher lacunas e dar fechamento a uma exigência do método.

Assim, esta tese, ao trazer os meus relatos, também atua nessa dobra do método. Eu sou ao mesmo tempo a escritora que está inescapavelmente vinculada em relação com o que pesquisa, com a impossibilidade dos arquivos, quanto aquela sobre quem os arquivos podem dizer nada ou quase nada ou, na verdade, produzir para mim uma história que apenas reafirma o terror e a desposesseção. Eu seria a própria Vênus e também o que restou vivo dela para poder contar ou inventar. Ou, como faço nas coreografias a seguir, fabular criticamente.

Por outra via, também é importante quando encontramos no livro *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*, de Grada Kilomba, o desenvolvimento de sua pesquisa fundamentada em uma metodologia que ela, citando Paul Mecheril, diz ser uma pesquisa centrada em sujeitos, usando também entrevistas não diretivas baseadas em narrativas biográficas. Por também me utilizar da análise episódica, realizo o movimento de partir de minhas próprias narrativas biográficas que são trazidas em movimentações resultantes de uma ativação da memória, apresentadas sobre o nome de relatos:

Desse modo, se esses ensaios parecem preocupados em narrar as emoções e a subjetividade como parte do discurso teórico, vale lembrar que a teoria está sempre posicionada em algum lugar e é sempre escrita por alguém. Meus escritos podem ser incorporados de emoção e subjetividade, pois, contrariando o academicismo tradicional, as/os intelectuais negras/os se nomeiam bem como seus locais de fala e de escrita, criando um novo discurso com uma nova linguagem. Eu, como mulher negra, escrevo com palavras que descrevem minha realidade [...] O discurso das/os intelectuais negras/os surge, então, frequentemente como um discurso lírico e teórico que transgride a linguagem do academicismo clássico. Um discurso que é tão político quanto pessoal e poético, como os escritos de Frantz Fanon ou os de bell hooks [...] (KILOMBA, 2019, p. 58-59).

## O ETERNO DEUS MU DANÇA<sup>8</sup>



**Figura 05:** Imagem para o poema “Herança”

Fonte: Arquivo Pessoal.

<sup>8</sup> Referência ao disco e música homônimos de Gilberto Gil. Sobre eles, podemos ler em seu site: “De acordo com Gil, o vocábulo “mu”, para designar uma divindade, assim como a palavra “mudança” transformada em nome próprio também de uma entidade divina, é uma licenciosidade poética, fundamentada semanticamente, contudo, numa relação com o termo Lemúria, do qual é extraído, e que é, segundo estudiosos esotéricos das idades, o nome da região pré-Atlântida de onde ter-se-ia originado a raça negra. Na verdade, conta ele, “a criação do vocábulo foi acidental, tendo ocorrido em decorrência da decomposição da palavra ‘mudança’ em ‘mu-dança’ [...] tudo acabou ficando apropriado, tanto os substantivos Mu e Mudança significando dois deuses (um deus-deus e um deus-deusa) como o verbo dançar, já que a música era dançante, meio disco, meio funk. Sendo que o sentido de ‘mudança’ era, antes de tudo mais, o motivo principal da canção: a idéia paradoxal da transformação como a única constante do universo.” Disponível em <https://gilbertogil.com.br/producoes/detalhes/o-eterno-deus-mu-danca/>. Acesso em 10 de março de 2022.

<sup>9</sup> Poema presente no livro *Procurem Luisa no Mercado de Arte Popular*:

não me reconheço em ti pela cor da tua pele  
nem dos teus cabelos  
não é a cor da tua íris que me lembra quem sou  
mas o que está solapado por detrás do teu olho  
mas o que a tua pele não disfarça,  
contrariando a imposição que carrega,  
o que os teus cabelos não podem revelar  
a tua parcela que assenta a minha presença  
as parcelas de ti que revelam a minha existência:  
I) o modo do teu olhar  
II) o jeito como as tuas palavras me ordenam  
III) como a tua presença me compõe  
e me projeta no que ainda não chegou a ser orientando o tempo com que me decretas  
IV) a maneira do teu corpo afirmar, desde 1989,  
que todo ele me gesta  
me atirando para fora de ti contra a frieza do mundo  
V) o calor que emanás e que me mostra  
que, no fundo daquilo em que em ti não estou,  
há uma voz que ninguém capta,  
mas que me legitima  
e vai dizendo de mim antes de eu chegar (RODRIGUEZ, 2021)

O desejo de abordar uma teoria do pensamento a partir da dança para que esta pesquisa pudesse ser escrita, é, na verdade, marcado pela percepção anterior que havia na relação que eu estabelecia, por herança ou por vinculação eletiva, do pensamento como movimento, como instância capaz de realizar deslocamentos, não apenas subjetivos ou figurados, mas deslocamentos objetivos. Me parecia óbvio que o fato de eu estar sentada em uma das cadeiras do prédio do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia encontrava ecos ou era ele mesmo um gesto advindo daqueles momentos anteriores onde eu via as Caretas de Acupe, lia Franz Kafka no recreio, lia cantigas de amigos, de escárnio e maldizer nas salas da Universidade Estadual de Feira de Santana, eram esses textos, junto com tantos outros que me fizeram chegar, em movimentos não retilíneos, até esta sala em Salvador, até esta pesquisa, por exemplo.

Então, o pensamento movia. E esse interesse por um pensamento que se move está no cerne da movência como uma atribuição também da literatura, da literatura como movimento, como produtora de solavancos, como impulsionadora de trajetos e percursos. Uma relação mais ou menos óvia se avolumava, produzindo tensão sobre uma tradição que estancava o literário ao papel, à mente sem corpo, à ausência de movimento.

Pensando a relação entre dança e poesia, Soraia Maria Silva, em seu livro a respeito das relações entre Gilka Machado e Eros Volúsia (mãe e filha – poeta e dançarina, respectivamente), fala sobre as relações entre movimentação e linguagem a partir de, basicamente, duas proposições teóricas: a “dansintersemiotização” e a “semiodiversidade”. Pensando na primeira, ela discute a transcendência dos movimentos de dança a partir da integração com outras linguagens artísticas. Já na segunda, como o nome sugere, há um apontamento para a natureza diversa da semiótica. No entanto, há uma fragilidade, ao meu ver, na discussão, pois a autora fala em termos de uma “evolução do pensamento artístico na busca de realização de uma obra que idealmente concebida fora do self [...]” (SILVA, 2007, p. 33), considerando que a convivência e a interrelação entre as artes são resultantes de uma evolução natural da própria arte e também do ser. Isso seria a repetição de uma vontade evolucionista que coloca a discussão em termos que julgo inapropriados e insatisfatórios, pois essa compreensão escapa ao que gostaria de pensar em termos da nossa conversa inicial: o texto literário como criador de movimento.

Mesmo que a autora aponte as relações entre Gilka Machado e Eros Volúsia,

em termos de uma tradução intersemiótica, enunciando até mesmo o efeito de recriação elaborado por Haroldo de Campos, acredito que esse ainda não seja o ponto nem os termos da discussão que aqui realizamos, pois não estamos interessadas na tradução de uma linguagem para a outra, mas na própria dimensão do texto escrito e seus efeitos.

Em outra tentativa de diálogo temos, todavia, a autora Dolores Ponce e o seu livro *Danza y literatura, ¿qué relación?* (2010). Mais especificamente nos capítulos “*Es pensable la danza sin la escritura? Las relaciones posibles*” e “*¿Es pensable la literatura sin el movimiento?*”, ela investe na relação entre essas duas linguagens. Ainda que haja já, em vista disso, uma discordância também evidente: Ponce pensa a dança e a literatura como linguagens que se utilizam de matérias diferentes, pois a matéria da dança seria o corpo e a matéria da literatura seria a letra. Isso também está ao largo das elaborações que realizamos no decorrer dos textos coreográficos que se seguem. Adianto que discordamos, principalmente, por essa argumentação cooperar com a separação, em última instância, de corpo e mente.

A escolha por nomear estes capítulos de “coreografias” não tem a ver mera-mente com a desobediência em relação aos gêneros textuais acadêmicos, mas pela necessidade de indicar que estes capítulos são e foram razão de contínuos deslocamentos e operaram uma política do movimento, como diz André Lepecki. Por isso, é importante que falemos agora sobre o que essa mudança coreográfica estrutural e crítica tem a oferecer às discussões que realizamos.

Diante da natureza liberta dos movimentos e da própria dança, coreografar pode parecer um gesto antinatural, já que pressupõe uma organização e um agrupamento desses movimentos. Isso me soava incômodo, até que fui fisgada, primeiro, por uma colocação de Arivaldo Sacramento que me disse, em uma de nossas reuniões de orientação, que a coreografia era a responsável por fazer todo mundo dançar igual e que isso era uma das razões do prazer e do divertimento e não de outra coisa nas periferias: dançar igual.

Foi com essa inflexão que eu me voltei também para as danças negras e vi nelas uma usualidade de movimentos organizados, coreografados – a própria dança dos orixás, voduns e inkices, mas também as danças chamadas de populares<sup>10</sup> e as próprias

---

<sup>10</sup> Maracatu, frevo, bumba-meу-boi, samba de roda, jongo, quadrilhas juninas etc.

danças urbanas<sup>11</sup>. A coreografia era também um registro de um movimento anterior, detentor de um significado, detentor também de uma narrativa histórica e poética, e repeti-lo era invocar o que aqueles gestos implicavam – sem excluir a potência criativa e criadora. É possível dançar igual, mas cada pessoa do seu jeito e ao seu modo.

Assim, a proposta de dança-arte-educação de Inaicyra Falcão dos Santos, por exemplo, nos coloca diante do que ela chama de “compromisso com a tradição” (FALCÃO, 2021, p. 29). Em *Corpo e Ancestralidade* (2021), ela nos mostra como ocorreram o processo criativo e a montagem cênica de “Ayàn: símbolo do fogo”: “[...] Procuro, assim, recuperar e reelaborar o universo simbólico e mítico do tambor batá. A vivência pessoal no processo da pesquisa tornou-me consciente dos movimentos corporais, técnicos e da possibilidade da criação estética” (SANTOS, 2021, p. 31). Sem se esquecer nunca do potencial criativo, Inaicyra Falcão propõe uma recriação artística com base em movimentos coreografados a partir do universo do tambor Bátá e do poema “Ayán: Símbolo do Fogo” - poema que ela criou e que serviu de roteiro para a montagem cênica.

Nesse sentido, sendo guiada pela pesquisa, levada a me colocar coreograficamente diante dela, converso com o capítulo “Masculinidade, solipsismo, coreografia: Bruce Nauman, Juan Dominguez, Xavier Le Roy”, do livro *Exaurir a Dança: Performance e a Política do Movimento* (2017), de André Lepecki. Ao discutir a coreografia ocidental, o autor chama de “subjetividade particular” a existência fundamental de um “macho dançarino solitário”. Talvez, para entendermos melhor esta afirmação e até onde essa discussão nos interessa, devamos voltar para a introdução, “A Ontologia Política do Movimento”:

[...] um reenquadramento da coreografia fora de limites disciplinares artificialmente autônomos, bem como o reconhecimento da força da ontologia política da modernidade em todo o seu estranho e hipercinético ser. Tratar o coreográfico fora dos limites próprios da dança sugere uma expansão do privilegiado objeto de análise da pesquisa em dança; exige dessa pesquisa que ela pise em outros campos artísticos, criando novas possibilidades de se pensar as relações entre corpos, subjetividades, política e movimento (LEPECKI, 2017, p. 27).

Ora, acredito que é neste ponto que o autor acrescenta muito ao intento aqui

---

<sup>11</sup> Vogue, hip-hop, breaking etc.

explorado. A dimensão coreográfica, então, não está detida na dança. Reorientando os próprios limites da dança, ela aparece como expressão das movimentações sociais e dos posicionamentos e reposicionamentos dos sujeitos: “um modo cinético de ser-no-mundo” (LEPECKI, 2017, p. 31). Por isso que o macho dançarino solitário é uma marca da coreografia ocidental, transcorrida sob o jugo da misoginia, do machismo e de masculinidades solitárias.

Ainda nesse sentido, o autor nos traz o manual de dança *Orchesographie*, de Thoinot-Arbeua. Nele, a relação entre coreografia, escrita e lei nos deixa entender melhor a relação entre solipsismo e masculinidade. Em *Orchesographie* (1589) é quando a palavra coreografia se insinua pela primeira vez. Ela é a junção entre escrita (*graphie*) e dança (*orchesis*), mas a história desse neologismo vai muito além:

[...] um jovem advogado retorna de Paris para Langres para visitar seu velho mestre de “matemática”. Mas o professor do advogado, Thoinot Arbeau, não é só um matemático, ele é também um padre jesuíta e um mestre de dança. Capriol, o advogado, implora ao seu professor Arbeau, mestre de dança/padre/matemático, que o ensine a arte de dançar, para que Capriol possa viver mais adequadamente na sociedade, ou, como ele mesmo coloca, para que “não seja difamado por ter o coração de um porco e a cabeça de um burro” (Arbeau, 1966: 17). No momento crítico em que a dança encontra seu destino como coreografia, vemos o trabalho coordenado de um advogado e de um padre. Eis aqui um poderoso dueto inaugural para considerarmos a relação ontohistórica da coreografia com a força da lei. Um casal de homens dançando dentro de um espaço psicofilosófico, teológico e sexualmente específico (gendered), triangulado por discursos e disciplinas bastante severas: matemática, religião, direito. O desejo do jovem advogado pela dança como modo de socialização inicia um projeto que é tão cinético quanto textual, tanto social quanto subjetivo, tanto corporal quanto escritural: *orchesographie*. Na emergência de *orchesographie* como novo significante, como prática, como vínculo tecnológico da dança com a escrita, como laço pedagógico entre homens, como resposta a um chamado da e pela lei, alguns fatores não cinéticos bastante intrigantes assumem um papel importante: a lei, a escrita, o ateliê recluso, a homossociabilidade pedagógica e, paradoxalmente (dado o casal dialógico), o solipsismo (LEPECKI, 2017, p. 63).

Daí advém também o sentimento parcialmente conflitante com o que discutimos anteriormente: a coreografia como uma condição individual, que presentificaria, como o autor diz, a força do ausente no campo do desejo masculino. Essa ideia solitária destacada pelo autor também contém a força do encontro, ainda que em virtualidade. E é por isso que conflitamos parcialmente, porque a coreografia é um presente do futuro deixado pelo mestre, pela mestra. A coreografia é também o

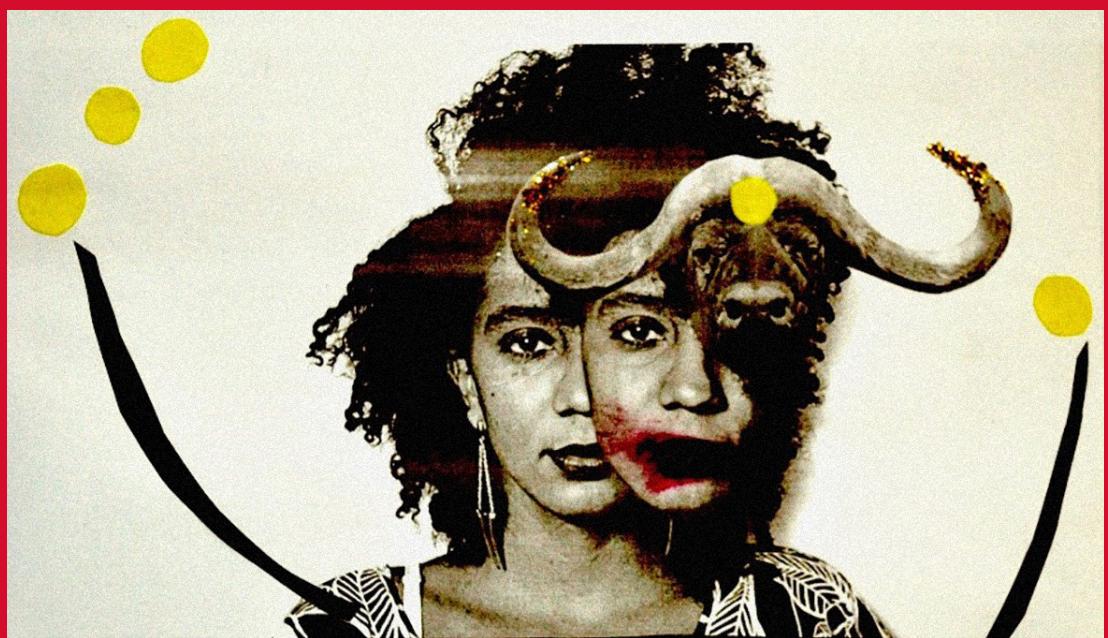
conhecimento, a recordação do movimento que produz e é, ela mesma, a história, a experiência, a passagem de quem veio antes. Como o autor aponta no final do capítulo, com Wittgenstein, Deleuze, Guattari e Le Roy, essa individuação, a partir de um deslocamento da noção de indivíduo, transforma o coreográfico como uma prática de potencialidade política.

# **COREOGRAFIA I**









06

07

08

**Figuras 06, 07 e 08:** Série “Quem Dança ao Redor da Minha Presença”, 2015-2016  
Fonte: Arquivo pessoal.

## CORPO NEGRO: LUGAR DE MEMÓRIA

Quando escolho essas três colagens para abrirem esta discussão, em um primeiro momento, escolho de modo intuitivo. Depois de já ter escrito as páginas que se seguem é que o motivo se descortina, se concretiza e, aqui, passo a verbalizá-lo. Essas três colagens, feitas por mim em épocas distintas, são de uma série que eu viria a chamar muito tempo depois de “Quem Dança ao Redor da Minha Presença”. Existem movimentos que se realizam e somente irão se confirmar, se mostrar em sua totalidade, ou se mostrar de forma mais generosa, um pouco depois.

Seguir o encalço desses movimentos requer coragem. Escolho dizer isso agora para escancarar a linha que vem alinhavando as discussões que se tecerão, com coragem e medo, daqui em diante. E as palavras “medo” e “coragem” assumem aqui um sentido longe do que pensamos quando pensamos sobre elas em um primeiro momento. O medo pode ser bom e a coragem nem tanto, tudo isso depende da circunstância e dos sujeitos sociais enunciadores e viventes.

Quando escolho essas três colagens para abrirem esta discussão, escolho porque elas deflagram, pelo menos, três inkices que se mostram presentes em minha vida mesmo antes de eu saber o que significava inkice: Nkosi, Mutualambô e Bamburucema. Esse título que elas receberam em conjunto, “Quem Dança ao Redor da Minha Presença”, é um título que deflagra muito do que eu tento dizer e digo daqui para frente na discussão que se segue.

Essas três colagens também estão muito relacionadas com a produção “Parede da Memória” - isso eu também cheguei a concluir depois.

Nessa obra, Rosana Paulino, artista negra brasileira nascida em São Paulo, reailiza o exercício de muitas pessoas negras no Brasil: ela remonta, através de fotografias antigas, as suas genealogias. Trazendo as imagens de pessoas da sua família em repetição, ela preenche toda uma parede de memórias. E, aqui, três verbos ficaram em evidência: *perseguir, remontar e preencher*:





**Figura 09:** “Parede da Memória”, Rosana Paulino  
Fonte: Claudia Melo para Revista Continente.<sup>12</sup>

Perseguir – nós, pessoas negras da diáspora, tivemos um rompimento chamado colonização, seguido da escravidão, que nos coloca em um lugar distanciado de uma genealogia facilmente cartografável. Perseguir também porque existe uma espécie de neurose branca generalizada<sup>13</sup> no Brasil com a lembrança de antepassados europeus que, pouco importa se fizeram parte de esquadrões jesuítas da morte ou se foram invasores sanguinários de terras indígenas, sempre figuram como razão para garbo e elegância;

Remontar - porque é um exercício da memória, dentro das limitações do possível, tendo em vista a falta de acesso a toda uma instrumentalização de registros fotográficos que as famílias negras historicamente possuem, é uma tarefa de buscar o quase impossível e construir de modo artesanal, literalmente, tendo em vista os suportes escolhidos por Rosana nessa obra, uma lembrança;

Preencher – porque ela usa a repetição, a partir de xerox dessas fotografias, para completar toda a parede e preencher afere uma vontade de ocupar um espaço que estava vazio.

Uma das coisas que conseguimos distinguir nessa obra é o exercício braçal da memória negra fundamentada em lembranças afetivas familiares. Construindo esse produto da diáspora, ela escolhe uma parede, um pedaço de concreto, onde a obra se estende horizontalmente e no qual ela se esmera em preencher extensivamente. “Aqui está a minha família. Aqui está a minha árvore genealógica. Aqui estou eu. Aqui estão vocês” – ela parece nos dizer.

Mas ela diz mais, pois as fotografias são costuradas em pequenos patuás. Os patuás como elementos de sorte e de proteção é que dão forma e materializam a poética de Paulino nessa obra. A resolução das fotografias também confere a tonalidade dessas memórias, opacas, desbotadas e sem muita definição. Construída de 1994 a 2015, ela concentra onze fotografias que se multiplicam em 1500 registros, patuás e frações, fragmentos que acionam a própria natureza dessa memória.

<sup>12</sup>Cf. “Rosana Paulinho: quando imagem vira corpo”, Revista Continente. <https://revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino>. Acesso em 23 de março de 2022).

<sup>13</sup> Sobre “neurose cultural brasileira”, ver Lélia Gonzalez em *Racismo e sexism na cultura brasileira* (1984).

Em diálogo com a sua obra, as minhas colagens respondem: “Aqui está o que eu sou. Aqui está a minha família. Aqui está quem eu posso ser. Aqui estamos nós”. A sequência de colagens também dá conta de mostrar uma família que se estabelece no contato com o ancestral. O ancestral preparou para mim esses olhos com que olho para as telas e para os livros. Dimensionou, projetou, em um passado profético, o lugar em que eu estaria hoje e qual seria a materialidade do meu corpo. Desenhou essa minha outra árvore genealógica, fundamentada em ligações que ultrapassam os laços consanguíneos em todas as suas possibilidades e impossibilidades: tanto a família de terreiro quanto a minha família que me recepcionou em adoção não compartilham comigo o DNA rastreável. Compartilham comigo um DNA improvável, mas que se repete para muitas pessoas negras em famílias ao redor do mundo.

Sobre o Brasil, Marco Aurélio Luz diz sobre esse pertencimento chamando a atenção para o seguinte fato:

Linguagem, comunicação, ethos, caracterizam desde o egbe, a identidade negra nacional.

Esta identidade negra não se caracteriza apenas pelo continuum negro-africano, mas por sua forma própria de reposição no Brasil, desenvolvendo uma forma própria de relações sociais, valores e linguagem características e originais. (LUZ, 2017, p. 383).

Ou, como menciona Muniz Sodré em *Samba, o Dono do Corpo*: “[...] terreiros – nome dado às comunidades litúrgicas-culturais que agrupam os descendentes de africanos no Brasil” (SODRÉ, 1998, p. 26).

Nesse sentido, o candomblé acaba por assumir um lugar de construção narrativa de uma teia familiar composta pelas memórias e histórias do corpo. É o corpo que sou e quem dança ao redor da minha presença que me fazem conhecer pessoas, cerimônias e o espaço do terreiro.

Essa produção artística minha seria a construção particular das minhas memórias. Conversando com a obra de Rosana Paulino, chegamos a construções de vias distintas, mas que se entrecruzam em algumas partes do caminho.

A memória para mim e para a outra artista acaba chegando em um lugar de fabulação que é pertinente a construção de memória também no mundo branco-o-idental. Toda memória é inventada. Apesar disso, levando em consideração o nosso lugar - particularmente mulheres, particularmente negras, particularmente nascidas

no Brasil -, algo mais se apresenta.

As nossas memórias possuem o seu grau de invenção, mas estão operando a partir da nossa experiência particular com a nossa identidade, produzida em grande medida pela memória que escreve com o nosso corpo, a partir também das dimensões de gênero e raça compartilhadas coletivamente. Para Mahomed Bamba, o nível de fabulação e o nível de reconstituição histórica são inseparáveis na representação das realidades diáspóricas (BAMBA, 2012).

Essas performances dos nossos corpos, desenhadas por nossas identidades particulares, também operam no registro, por meio das artes visuais, da memória de uma história também particular, que não apenas se repete, mas também inventa formas de contar-se, invocando uma temporalidade espiralada por meio dos movimentos pendulares da lembrança e do esquecimento (MARTINS, 2002).

## UMA MEMÓRIA AZEVICHE

Na biografia de um mundo desenhada com lápis ocidental, uma tensão entre história e memória se eleva à medida em que também se elevam os desejos sobre o que pode ser descartado e sobre o que deve ser retido, guardado, preservado nos discursos oficiais para, assim, emular e preservar as narrativas ficcionais de produção de um lugar, de uma gente e de uma vontade de grafar os acontecimentos com um agá maiúsculo, de uma História com botões de ferro e olhos de vidro, como canta Gilberto Gil.

Esse embaraço é tratado, por exemplo, em Nietzsche, em *Segunda Consideração Intempestiva*; por Foucault, em *Arqueologia do Saber*; por Freud, em *Lembrar, Repetir, Elaborar* ou em *Lembrar Escrever Esquecer*; leituras sobre Benjamin de Jeanne Maria Gagnebin; em *História e Memória*, de Le Goff; a partir da problemática da produção arquivista em *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana*, por Derrida; pensado a partir do trauma branco-judaico, em Benjamin, em *Sobre o Conceito da História*; em *A Memória, a História, o Esquecimento*, de Ricouer.

Nesse rol exemplificativo sobre o tema, muito pode ser pensado, contestado e elaborado, de fato, sobre os fantasmas, os rastros, os vestígios e os problemas de um desejo de tatuar de forma definitiva a História na pele do Mundo. Posso estendê-los no chão, como algo em cima da terra. Mas é nessa terra onde procuro plantar um novo campo de tensões.

E digo novo não porque inédito no mundo ou porque é um pensamento inovador ou, menos ainda, de vanguarda. Novo porque desejo empreender uma mirada aos meandros de uma memória negra que conversa com aquela criança que eu fui e que me habita, tentando explicar pra ela que, sim, ela é importante no mundo - embarcando nesse movimento do que posso chamar de dupla diáspora, pois envolve uma criança negra e um lar adotivo branco.

Da impossibilidade de se afirmar com certeza o lugar do seu nascimento ou de identificar alguém que mostre os indícios de como envelhecerá, das respostas lacunares aos médicos que perguntam se há caso deste ou daquele mal na sua família, porque as taxas de pressão e glicemia não são narrativas hereditárias que poderão servir de parâmetro para a ciência médica convencional. Mas é possível e importante

que eu diga agora, para essa criança, que existem coisas que estão escritas debaixo da sua pele - e, também, por cima -, habitando a sua intolerância à lactose e a sua falta de apetite até os 08 anos, o seu corpo é um texto.

Existe um apelo hipnótico na história que se confunde com a nossa vontade de redenção, nos disse Benjamin. “Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Ele diz isso para interrogar o investigador historicista interessado em construir e manter o passado dos chamados vencedores, ao que acrescenta: “Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos que venceram antes” (BENJAMIN, 1994, p. 225). No entanto, o desejo de uma memória negra é, no céu da história, um desejo que se fundamenta na história não como lugar estanque ou como lugar redentor, mas como fundamento de construção de sentido para aquelas pessoas a quem o verbo esquecer foi impositivo e usado como ferramenta de dominação.

Quais são os documentos possíveis de análise dentro de uma dimensão ainda escravagista e colonial do mundo?

Não é equivocado ver em Michael Pollak, por exemplo, uma interessante questão sobre “[...] a importância de memórias subterrâneas que, como parte interessante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “memória oficial”, no caso a memória nacional” (POLLAK, p. 4, 1989). Mesmo estando ele se voltando apenas para o que a história oral tem, nesse sentido, ressaltado. E eu digo “mesmo” porque o poder da oralidade se arquiteta como um poder que está na base da cultura negra da diáspora e tem muita importância porque é esse poder que vem narrando também a minha história, mas ele não leva em conta o que Esiaba Irobi chama de “escritas performativas” (IROBI, p. 273, 2002).

Ao invocar escritas performativas, Irobi está afirmando as possibilidades de escritas que se erigem em outros suportes, não apenas no suporte grafocêntrico - as escritas que têm o corpo como meio, suporte, como utensílio e como experiência criativa de produção de saberes, epistemes e textos multimodais, polissêmicos e que produzem e guardam uma memória:

A alfabetização que herdamos da tradição pedagógica Ocidental é moldada a partir de uma forma tipográfica ou criptográfica. Ou seja, ser alfabetizado significa dominar a leitura e a escrita de uma ciência

determinada, de uma ciência logocêntrica, possuidora de determinadas estruturas ortográficas e caligráficas, assim como sua origem e história (IROBI, 2012, p. 288).

Essa memória negra, então, está condensada na problemática dos arquivos, dos monumentos, mas não se fundamenta apenas nos documentos tomados hegemonicamente como históricos, não pode ser pensada somente a partir dos textos escritos, não tem nos seus pilares as produções do Cérebro Eletrônico. Por esse teor, talvez, é de difícil compreensão para uma grande parcela dos teóricos fundamentados em uma premissa ocidental de materialidade logocêntrica – ou, para uma parte das discussões que circulam sobre as produções de memória, os mecanismos de operacionalização dessa memória criados pelas pessoas negras da afrodiáspora seja um critério praticamente inobservável, mas é a coreografia, o movimento, o balanço, os gestos dos corpos que também produzem uma possibilidade de leitura do que viria a ser essa memória negra. O *lócus* de onde essa história também pode ser pensada é o corpo negro.

Na primeira vez, eu estava caminhando pelas ruas de Feira de Santana. Tropecei em um hidrante e fiz um arranhão no joelho de onde saíram alguns feixes de sangue. Nesse momento, eu comecei a passar mal, a minha pressão baixou, a minha memória sumiu por longos três segundos. Quando recobrei a consciência, vi que estava perto de casa. Cheguei em casa tremendo, suando frio. Essa cena se repetiria por mais algumas vezes. Eu nunca havia cogitado ir em um terreiro. Não conhecia, que eu soubesse, nenhuma pessoa de santo.

Quando eu tinha dez anos de idade, em mais um dos intervalos na biblioteca do colégio, encontrei um livro sobre os orixás. Dias depois, lendo o jornal em um domingo, provavelmente o caderno 2, encontrei uma ilustração de Xangô. Recortei-a e coleei no meu diário. Anos depois, eu passei por essas crises todas durante alguns meses, pensava que estava gravemente doente. Quando decidi contar o que estava acontecendo para uma colega do curso de Letras, ela me disse que era de um terreiro de Umbanda e que ir em uma sessão de atendimento na próxima quinta-feira às 19:00 poderia me ajudar.

Eu fui a primeira vez e passei cinco anos nesse terreiro. Lá, me foi dito que eu tinha algo para ser cuidado, que seria preciso cuidar. O que estes teóricos brancos

ocidentais conhecidos por discutir a memória - muitos deles, a partir dos traumas fundantes das sociedades modernas europeias - diriam sobre esse acontecimento? Em que lugar a memória do meu corpo, que se conecta com a memória de um povo, a partir da tecnologia de uma gestualidade e experiência, pode ser alocada, descrita ou percebida pela teoria produzida por essas pessoas?

E, mais uma vez, talvez, seja difícil para uma parcela das pessoas que produz teoria, que pensa o mundo e que fundamenta epistemologias pautando um legado escrito “na tradição pedagógica Ocidental [...] a partir de uma forma tipográfica ou criptográfica” (IROBI, 2012, p. 288), entender que essa experiência única para mim, mas plural e reiterada para muitas pessoas de santo, para muitas pessoas negras, é uma experiência inelegível para uma teoria que se fundamente apenas no que o registro escrito em papéis pode fornecer e para quem essa experiência concreta está circunscrita no campo do fantástico, do falacioso, do sobrenatural e do místico.

Esse corpo existe com uma memória que escreve - nele e com ele. O passado existe, dessa forma, não como vontade de redenção ou esperança vazia: “Antes e depois da escravidão, estas transmissões foram veiculadas por meio da inteligência do corpo humano ao invés de vídeos, filmes ou letramentos tipográficos (por exemplo, jornais, notebooks ou literatura dramática) [...]” (IROBI, 2012, p. 275).

A inteligência do corpo traduzida em experiências múltiplas, portanto, também lampeja no céu da história, anunciando um lugar de encontro entre os tempos. Essa inteligência vem também desafiando as tentativas de apagamento e minimização desse corpo e dessa história. Segundo Irobi:

[...] Em suma, o que Merleau-Ponty e outros filósofos europeus estão tentando dizer é que o corpo humano é a principal fonte, lugar e centro de percepção e expressão, seja ela física ou transcendental. Curiosamente, isto não é nenhuma novidade para os africanos. Séculos antes de Hegel, Husserl, Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty nascerem, nas culturas africanas havia espaços onde a vida era e continua sendo uma atividade intensamente performativa e ritualizada. (IROBI, 2012, p. 276).

Assim, Leda Maria Martins se conecta quando invoca a performance da oralitura, sendo a oralitura, ela mesma, “[...] atos de fala e de performance”, sobre a qual ela ainda acrescenta:

[...] matizando neste termo a singular inscrição do registro oral que,

como littera, letra, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de littura, rasura da linguagem, alteração significante, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas (MARTINS, p. 21, 1997).

Em Ponciá Vicêncio (2003), essa memória negra é elaborada de duas formas por Conceição Evaristo. Não chego a afirmar que de maneira antagônica, porque negro e branco não são antagônicos, mas, a partir de duas grandes passagens do romance, dois grandes eventos se estabelecem como uma investida no pensamento sobre a memória negra, por meio da arte literária de Conceição, estabelecendo-se por intermédio do corpo. Lemos que Vicêncio é o sobrenome herdado dos brancos, antes proprietários de pessoas escravizadas, proprietários, na narrativa, dos corpos das pessoas da família de Ponciá, a protagonista:

O tempo passava, a menina crescia e não se acostumava com o próprio nome. Continuava achando o nome vazio, distante. Quando aprendeu a ler e a escrever, foi pior ainda, ao descobrir o acento agudo de Ponciá. Às vezes, num exercício de autoflagelo ficava a copiar o nome e a repeti-lo, na tentativa de se achar, de encontrar o seu eco. E era tão doloroso quando grafava o acento. Era como se estivesse lançando sobre si mesma uma lâmina afiada a torturar-lhe o corpo. Ponciá Vicêncio sabia que o sobrenome dela tinha vindo desde antes do avô de seu avô, o homem que ela havia copiado de sua memória para o barro e que a mãe não gostava de encarar. O pai, a mãe, todos continuavam Vicêncio. O tempo passou deixando a marca daqueles que se fizeram donos das terras e dos homens. E Ponciá? De onde teria surgido Ponciá? Por quê? Em que memória do tempo estaria escrito o significado do nome dela? Ponciá Vicêncio era para ela um nome que não tinha dono. (EVARISTO, 2003, p. 29)

O nome é um elemento não só de identificação, mas de ordenamento simbólico e performativo de uma identidade. Pois, mais do que batizar ou designar, promove a nossa existência a partir de um lugar. O nome é, assim, um local de enunciação. Para as pessoas negras, em condição de escravização, foi imposto por aqueles que, insatisfeitos com a posse dos nossos corpos, também os nomeavam, impunham-nos o seu sobrenome para marcar-nos a partir do desejo de uma propriedade definitiva. Não à toa, a capoeira e o candomblé promovem, em seus momentos iniciáticos, cerimônias onde o verdadeiro nome é dado, como parte da identidade que será re-assumida, re-encarnada, re-nascida.

Na passagem transcrita, vemos a insatisfação de Ponciá com o seu nome. Eu também não gostava do meu quando era criança, por razão de ser, diziam, um nome pesado demais, grande demais, forte demais para um corpo tão pequeno. Depois, eu vi que eu e meu nome acabamos nos identificando de forma indissociável, era como se ele também guardasse um segredo, o segredo do meu nome, escolhido por meu pai para homenagear a sua avó. Outro nome para mim, talvez, ainda se revelará.

Conceição Evaristo, no entanto, quando traz esse traço constitutivo da identidade de Ponciá, atravessada pela marca da escravidão e da colonização, atravessada e marcada com o nome daqueles que fustigaram, oprimiram e violentaram ela e toda a sua família, também traz a herança mais profunda que Ponciá carrega em seu corpo, como memória, e que nenhum nome poderá modificar. Ponciá traz em si a história do seu avô que ela sequer chegou a efetivamente conhecer. Essa memória negra escreve, no seu corpo, a sua história, os traços do seu avô, os gestos, as manias, o jeito de encurvar o corpo, de olhar para o nada. “A menina ouvira dizer algumas vezes que Vô Vicêncio havia deixado uma herança para ela” (EVARISTO, 2003, p. 29):

Vô Vicêncio com a mulher e os filhos viviam anos e anos nessa lida. Três ou quatro dos seus, nascidos do “ventre livre”, entretanto, como muitos outros, tinham sido vendidos. Numa noite, o desespero venceu. Vô Vicêncio matou a mulher e tentou acabar com a própria vida. Armado com a mesma foice que lançara contra a mulher, começou a se autoflagelar decepando a mão. Acudido, é impedido de continuar o intento. Estava louco, chorando e rindo. Não morreu o Vô Vicêncio, a vida continuou com ele, independentemente do seu querer. (EVARISTO, 2003, p. 51)

Ponciá herdara do avô a sua insubmissão e a tragédia de uma suposta loucura.

Conceição Evaristo opera, desde a sua literatura, uma teoria da memória negra. Estabelecendo um jogo duplo em que a violência é desafiada com a presença de um antepassado, um ancestral, que tatua a pele e vive em Ponciá a partir de formas encarnadas de existência contínua. Esse jogo, por sua vez, escancara o poder desse lugar de memória negra, o corpo, que não pode ser rastreado, mas que opera ativamente no mundo.

A teoria de Evaristo também nos interroga sobre o poder de um nome e afirma um espaço onde elucubramos os desdobramentos e as formas de uso do verbo resistir. Operando no lado sensível da realidade e transformando a vida em uma

possibilidade de formas muitas vezes incapturáveis, Conceição traz a literatura para mostrar as contingências de desobediências que o corpo negro – o corpo de mulheres negras – pode promover para desautorizar as formas institucionais de sujeição e de subjugação.

Não sabem eles que esse corpo, que aparece no tecido da História escrita com o lápis ocidental, ora mostrado de forma desfigurada, como uma massa amorfa sob os efeitos da dominação, ora resignado, fazendo festa para seu próprio prazer, mas também para a distração dos seus feitores, é, e sempre foi, um corpo dotado de narrativas e memórias que escapam por entre as linhas retas dos mapas e fluem, circunscrevendo círculos e formas emancipadas, fora das suas possibilidades calculadas de domínio e prisão.

No capítulo de *Entre Orfe(x)u e Exunouveau* em que discute a epistemologia afrodiáspórica, Edimilson de Almeida Pereira traz uma passagem em que elege um fato sociológico como paradigmático para o entendimento dessa episteme específica. Ele diz que Roger Bastide escreve, numa publicação de 1985, que o primeiro grito de uma pessoa antes escravizada e agora liberta havia sido sobre o fato de agora poder ter uma casa com janelas e porta do fundo. Negando-se a interpretar isso como uma repetição do desejo de confinamento dos negros e pobres a “entrada de serviço”, Bastide reveste esse acontecimento de importante significado simbólico, pois isso significa sair sem ser visto, fugir do controle dos brancos e também expressa um desejo de abertura em relação aos valores europeus impostos:

O episódio narrado por Bastide, no entanto, realça os traços de uma epistemologia afrodiáspórica que enfatiza os processos de resistência à opressão, através da retenção e da transformação de experiências. As janelas, vistas pelo autor como uma abertura a outros valores – acrescentaríamos, não exclusivamente europeus – e a porta situada fora do alcance do poder dominante representam, como dissemos, um modo de reelaboração, no domínio simbólico, dos fatos que se impõem ao sujeito. Em termos estéticos, encontram-se aqui os componentes – e o desafio – para uma prática literária em que o mergulho na realidade social faz-se pari passu à reinvenção da linguagem e à experimentação de formas poéticas e ficcionais. (PEREIRA, 2017, p.74).

Nesse sentido, ainda, lembro o meu ensaio “Bolar no Santo: A Memória do Corpo em um Conto de Lande Onawale” (2018) publicado na coletânea organizada por Jorge Augusto e lançada pela Editora Segundo Selo. Escrevi esse ensaio no final

de 2016. Nesse momento, eu não conhecia ainda Leda Maria Martins e me mobilizou sobremaneira conhecê-la posteriormente e ter escutado a sua conferência no encerramento do II Seminário Rasuras, ocorrido na Universidade Federal da Bahia no final de 2017, quando o meu texto ainda não havia sido publicado, mas já havia sido encaminhado para o editor. Nessa conferência, Leda apresentou um trabalho que tinha como título “Memória do Corpo”.

Logo em seguida, durante a realização desta pesquisa, no livro *Memórias Ancoradas em Corpos Negros* (2017), de Maria Antonieta Antonacci, li um capítulo onde uma das seções chama-se “Memória do Corpo”. Leda disse na conferência mencionada: “Nós somos os ancestrais daqueles que ainda não nasceram” (2017)<sup>14</sup> e já havia dito, anteriormente, em “Performance do Tempo Espiralar” (2002), trazendo o pensamento de Ngugi Wa Thiong’o, que é isso que constrói essa temporalidade espiralada negra, não linear.

No ensaio “Performances da oralitura: corpo, lugar da memória”, ela traz o *lieux de mémoire e o milieux de mémoire* de Pierre Nora, dizendo:

a memória do conhecimento [...] constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de memória [...] ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meio de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes (MARTINS, 2003, p. 67).

Assim, o corpo, que ela chama de lugar de memória, é o veículo de feitura e transmissão de oralituras. Ele, ela diz, ao mesmo tempo produz, expressa e restaura um conhecimento. Referindo-se especificamente aos Congados - mas, dentro do meu entendimento, essa contribuição sobre a memória do corpo e do corpo enquanto lugar de memória pode ser estendida muito além das performances rituais – ela diz que “[...] o corpo é um portal, que simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória” (MARTINS, 2003, p. 78).

Faço uma longa citação de mim mesma, pois acredito que seja necessário, talvez, pensar um pouco mais sobre o que eu disse anteriormente. No ensaio, pode-se ler:

---

<sup>14</sup>Trecho de sua fala na conferência de encerramento do Seminário Rasuras, UFBA, auditório do PAF III.

A chaga colonial e a escravidão são, portanto, movimentos violentos de desterritorialização que marcam a identidade dos africanos em diáspora no Brasil, com vistas a uma anulação do sujeito negro, que nos fazem desconfiar da ligação entre território e identidade. O que outorga o senso de identidade e união para os negros brasileiros não é a ideia de nação, que sempre nos legou o espaço dos porões, mas a identidade calcada na identificação étnicoracial. Pensar no corpo como um espaço, uma localidade, é pensar que a corporalidade negra anuncia uma história que, no contexto de uma chamada pós-colonialidade, é negligenciada pelos documentos oficiais e pela produção de um imaginário coletivo que sustentam a ideia de identidade nacional.

Esse corpo traz consigo uma história e uma presença que nos faz entrever a cintilação de uma história e de uma narrativa que é esclarecida pelo orgulho da celebrada miscigenação, fruto de violência, sobretudo contra as mulheres negras, como ressalta Lélia Gonzalez (1984). Gonzalez vai nos dizer que o mito da democracia racial exprime o racismo que se configura como a neurose cultural brasileira e que ele existe à revelia do entendimento de que a miscigenação é fruto do estupro de muitas mulheres negras e índias.

Achille Mbembe evoca os problemas da autoctonia, isto é, os problemas que residem no fato de se acreditar que o indivíduo pertence ao lugar ao qual nasceu e com ele se identifica, e que carrega em si uma tentativa essencializante. Mbembe desloca os lugares de conforto que a identidade vinculada ao território traz: “Na prosa do nativismo, assim como em algumas versões das narrativas marxistas e nacionalistas, uma quase equivalência é estabelecida entre raça e geografia” (MBEMBE, 2001, p.15). Embora Hall fale de um “essencialismo estratégico”, anunciado por Spivak, que foi utilizado em algum momento e expresso através de estratégias que condensam o significante “negro”, ele também nos questiona se esse movimento essencialista ainda é necessário.

O fato é que a questão do território para a formação de subjetividade do ser diaspórico tem um desenvolvimento intrincado com uma outra ideia de lugar, de casa e de espaço. Eu sustento aqui a ideia de que o corpo se tornou uma nova maneira de territorialização dos corpos negros. E isso se deve, também, além do que elencarei a seguir, a uma articulação de corpo proposta pela cosmogonia africana. Um dos marcadores que sustentam essa relação com o corpo é anunciado pela primazia da palavra. Hampaté Bâ diz: “Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda a sorte” (BÂ, 1982, p. 181). Esse é um valor civilizatório africano e um legado deixado, por exemplo, para as comunidades estruturadas a partir de fundamentos que pautam o culto aos orixás, voduns e inkices.

Essa característica está ancorada em vários desdobramentos. Nas tentativas de dominação iniciadas com a escravidão, os corpos negros passaram a ser casa, lugar e espaços de reordenamento. Marco Aurélio Luz diz que “a identidade negra não se caracteriza apenas pelo continuum negro-africano, mas por sua forma própria de reposição no Brasil, desenvolvendo uma forma própria de relações sociais, valores [...]” (LUZ, 2008, p.89-90). Hall traz o corpo como “capital cultural”, o único que nós, negras e negros, tínhamos em algum momento. A isso, ele acrescenta que:

[...] esses repertórios da cultura popular negra — uma vez que fomos excluídos da corrente cultural dominante — eram frequen-

temente os únicos espaços performáticos que nos restavam e que foram sobre-determinados de duas formas: parcialmente por suas heranças, e também determinados criticamente pelas condições diáspórica nas quais as conexões foram forjadas. A apropriação, cooptação e rear-ticulação seletivas de ideologias, culturas e instituições europeias, junto a um patrimônio africano — cito novamente Cornel West —, conduziram a inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como a meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade (HALL, 2003, p.343).

Vemos, então, uma indicação de que essa maneira de narrar a si mesmo, de construir um self e uma identidade também coletiva, faz referência a uma ancestralidade. E vou além, junto com Hall, quando ele diz de uma “tela de representação” que nós, negros e negras, construímos e ela só é possível a partir da ideia do corpo negro como agente e localidade ancestral. (RODRIGUEZ, p. 317-318, 2018).

No momento em que escrevi isso, eu estava interessada em pensar sobre como o corpo negro é uma casa. E como ele se configura, muitas vezes, como única possibilidade de morada para pessoas marcadas pela experiência colonial e escravista. O ensaio surge com a intenção de desenvolver uma leitura sobre o conto de Lande Onawale chamado “Mukondo” (2011), mas não quer explicar o conto, quer apenas criar a partir dele uma possibilidade de leitura que nos permita pensar sobre a experiência do protagonista, onde a vivência da incorporação no âmbito religioso do candomblé aparece como um chamado vindo do passado e do futuro para reordenar a existência e vivenciar o tempo de uma maneira distinta, tendo como fundamento a relação com o sagrado.

Existe uma vontade de investigação que norteia esta pesquisa. Ela reside na minha experiência que está sendo pulverizada ao longo do texto. Pelas especificidades e pelos pormenores dessa experiência é que procuro arquitetar um pensamento sobre a memória desse corpo que se estende para além das performances rituais. Não é apenas o desejo de encontrar e desvendar o segredo dessa existência, mas a vontade de dar seguimento ao elenco de perguntas que desmontam certezas, tentando me desviar de um essencialismo que residiria na tentativa e na falsa expectativa de explicar e encontrar um conjunto de signos que determinariam o que seria ser negra ou negro.

Assim, não se trata de demonstrar uma relação de causalidade óbvia ou determinista. Mas observar o que estaria ao largo de análises menos atentas aos pres-

supostos de onde parto.

Nesse sentido, as minhas memórias são as responsáveis por subverter a metodologia que se experimenta neste trabalho, fazendo dele um terreno de tensões. Desejosa de pensar, também, em como podemos pensar-fazendo (escrever-pensando ou viver-escrevendo), direcionando os nossos esforços para um além-mar sobre a entrada das pessoas negras nas instituições acadêmicas brasileiras e os seus efeitos desdobrados em possibilidades de arriscar novos métodos.

Nesse sentido ainda, Lewis Gordon elabora contribuições importantes para o que aqui se realiza. Esse autor, ainda com pouquíssimas traduções para a língua portuguesa, nos chega de modo mais próximo, talvez, com a chegada também de um interesse cada vez mais constante a respeito da obra de Frantz Fanon. É ele o prefaciador da edição de *Pele Negra, Máscaras Brancas* da EDUFBA. Mas é em um texto traduzido por Cleber Daniel Lambert da Silva em 2019, que encontramos uma discussão, que, sim, conta com aportes fanonianos, mas onde Gordon discute “A Existência Negra na Filosofia da Cultura”. Sobre a discussão de método, ele diz: “[...] se a gramática de nosso método é colonial, poderíamos produzir relações coloniais até na maneira com a qual pretendemos combatê-las” (GORDON, 2016, p. 457).

Sendo ainda mais contundente sobre isso e localizando a trajetória do seu próprio trabalho a respeito do tema, ele nos provoca ainda mais: “Eu dei o nome de decadência disciplinar (GORDON, 2006) ao esforço fornecido para dar completude aos modelos teóricos das ciências humanas [...] A colonização epistemológica é também metodológica” (GORDON, 2016, p. 458).

É essa busca de um lar, ou melhor, esse encontro com o lar que nos fez e faz produzir esta pesquisa:

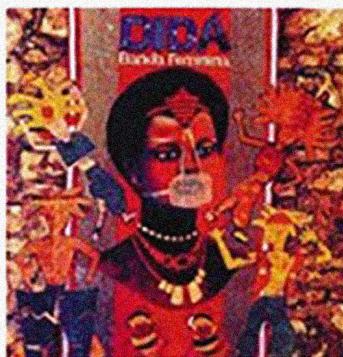
[...] Mas o lar, nesse sentido, não designa necessariamente um domicílio real. Pode ser uma residência simbólica e epistemológica. Pode-se, por exemplo, conseguir uma forma de liberdade encontrando sua residência intelectual, sua residência artística, esses elementos da vida que fazem com que nós nos sintamos em casa no mundo (GORDON, 2016, p. 464).

Penso se a alegria do esquecimento, da qual fala Friedrich Nietzsche (2003), não é garantida apenas àqueles que tem o direito e o privilégio de poder lembrar. A lembrança garantida por lares institucionais seguros. Em outras palavras, seria insu-

## anedota I

13 de janeiro de 2011 às 15:29  ▾

Quando eu tinha uns dez anos de idade (ou doze), minha irmã me levou até o Pelourinho, numa noite. Era verão, afinal. Entramos numa daquelas vielas e estava tocando a Banda Didá, aquelas dez mulheres me ensinaram o poder de um instrumento. Aquelas bocas silenciadas e, no entanto, tanto poder de comunicação naqueles corpos... era um misto de admiração e estranheza.



elas usavam máscaras iguais a esta

**Figura 10:** Relato em bloco de notas do Facebook.

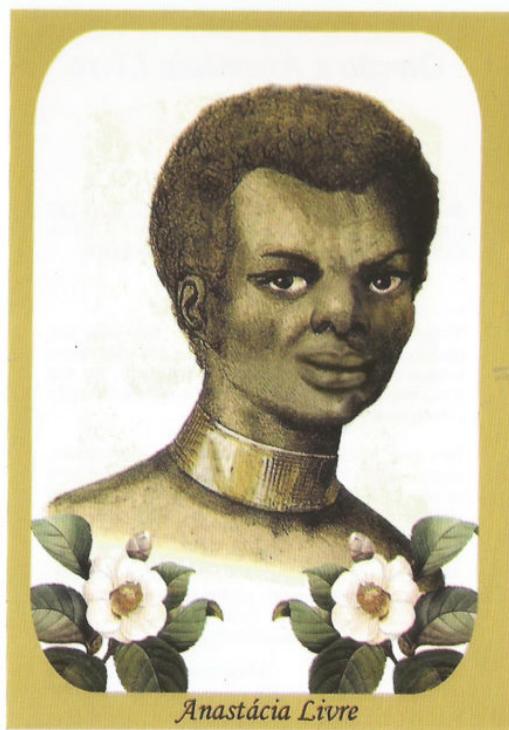
Fonte: Página pessoal em rede social.

portável mesmo a vida sem o imperativo do esquecimento, mas não quando ele é erigido sistematicamente dentro dos discursos oficiais e imposto para pessoas que não conseguem remontar a sua árvore genealógica porque todos os documentos e toda a tecnologia institucional de gerência de lembranças (o Estado, a máquina fotográfica, o computador etc.) sempre existiram à sua revelia, atuando, em grande medida, contra elas.

Essa violência contida no controle de lembranças e memórias, mencionada em *1984* de George Orwell, não acontece em um mundo distópico e produzido a partir da potencialização de feixes de um futuro possível, essa violência é a violência fundante do mundo moderno, junto com o assassinato em massa através de armas de fogo, envenenamento alimentar, hiperencarceramento, sucateamento das engrenagens hospitalares, criminalização das práticas culturais negras etc., do processo genocida com que o mundo movimenta e canaliza o seu ódio antinegro (FLAUZINA, 2006).

Não esquecer é um trabalho ético-estético, epistemológico. É também para isso que esta pesquisa existe enquanto gesto que escreve. Enquanto política que se arqueja em tese. Enquanto tese que cria uma força de enunciação crítica negra.

O relato da *Figura 10*, acima exposto, foi feito em 2011. Ele alude ao final de



### Oração a Anastácia Livre

Festa dias 12 e 13 de Maio.  
Comemora-se todos os dias 12 e 13.

Se você está com algum PROBLEMA DE DIFÍCIL SOLUÇÃO e precisa de AJUDA URGENTE, peça esta ajuda a Anastácia Livre.

#### ORAÇÃO

Vemos que algum algoz fez da tua vida um martírio, violentou tiranicamente a tua mocidade, vemos também no teu semblante macio, no teu rosto suave, tranquilo, a paz que os sofrimentos não conseguiram perturbar.

Isso quer dizer que sua luta te tornou superior, conquistaste tua voz, tanto que Deus levou-te para as planuras do Céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil a quem luta por dignidade.

Anastácia, és livre, pedimos-te ... roga por nós, proteja-nos, envolve-nos no teu manto de graças e com teu olhar bondoso, firme e penetrante, afasta de nós os males e os maldizentes do mundo.

Monumento à voz de Anastácia  
Yhuri Cruz, 2019

**Figura II:** Monumento à voz de Anastácia (2019), de Yhuri Cruz  
Fonte: Projeto Afro<sup>15</sup>.

semana em que minha irmã Ana Paula trouxe a mim e a minha sobrinha para passarmos o final de semana juntas em Salvador. Morávamos em Feira de Santana e vir para “a capital” naquela época tinha algo de especial. Chegamos aqui de ônibus. À noite, ela nos levou ao Pelourinho e assim eu relatei a impressão daquele dia:

A escrita quase pueril dessa lembrança faz manifestar a memória da minha sensação de pertença a esse grupo de mulheres. Lembro que nós não dançávamos, um silêncio aparente se fez, mas dentro de mim havia muito barulho. Um sentimento de incompreensão que no relato eu digo ter soado como “estranheza”.

Eu nunca havia ouvido falar de Anastácia, mas entendia a metáfora que se desvelava naquela cena: as bocas podiam estar silenciadas, mas os corpos estavam altivos e vibrantes, falando e sendo textos, contando histórias inteiras de mulheres que vieram de longe e resistiram - o movimento dos braços, o som do tambor, tudo anunciaava uma ligação muito forte e algo que subia por debaixo do chão daquele cenário e se integrava a mim - o chão também tem uma memória. Ali estavam “o texto africano e

<sup>15</sup> “Conversa com Artista:Yhuri Cruz e a Ressignificação dos Símbolos”. Disponível em <https://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-com-artista-yhuri-cruz-e-a-ressignificacao-dos-simbolos/>. Acesso em 23 de março de 2022.

afro-diaspórico (isto é, a performance Negra)" (IROBI, 2012, p. 289) - uma produção narrativa e epistemológica que encandece o céu das nossas memórias negras.

Na obra *Monumento à voz de Anastácia* (2019), de Yhuri Cruz, vemos uma imagem de Anastácia distinta da que habita o imaginário popular<sup>16</sup>. Nela, ela aparece, inclusive, sem a alcunha que fixa a sua aparição ao evento da escravidão. Nesse monumento, o artista dialoga com os panfletos de missas ou com os santinhos e a sua imagem ganha, desse modo, sem a mordaça, sem o flagelo, o verdadeiro sentido de uma beatificação: "conquistaste tua voz". Dedicada a voz de Anastácia, a obra traz, de um lado, as datas de seu festejo<sup>17</sup>, acompanhadas de uma oração.

É interessante que a obra chame a atenção, já a partir do título, para um elemento do corpo que é, por sua vez, a expressão de sua presença: a voz. A voz, que é uma dimensão do corpo, aparece constantemente como uma tradução da própria experiência, da própria vida, a voz como tradutora de todo o corpo. Assim, quando Yhuri Cruz realiza essa espécie de elegia, produzindo um novo sentido para o que seria um monumento, fabulando uma nova possibilidade para Anastácia e para nós, ele interpõe uma relação com a divindade, com a transcendência.

Na imagem, a santa, a negra mulher é aquela que pode nos salvar, nos dando também a graça de uma voz livre, o poder desse corpo reescrito. O artista nos oferece uma chance de reescrita da história. Em seu pescoço, ao invés de correntes, um colar, uma gargantilha de ouro, dois ramos abertos em flor também nos são ofertados e também servem de oferenda para a própria figura de Anastácia. Em verde e amarelo, essa santa que sorri, ilustra uma história possível para esse país e para quem acredita na liberdade de uma voz, na liberdade do corpo negro.

Na passagem que trouxe sobre uma noite de verão em Salvador, irrompeu o que é descrito por Maria Antonieta Antonacci quando descreve:

Atitudes corporais, cantos, percussões, escarificações, ornamentos, vestes, adereços, junto a máscaras e seus impactos ao virem a público [...] São prolongamentos corporais que acionam regimes de energias na constituição de comunidades de destino, abrindo potenciais de comunicação entre corpos que, por seus códigos, gestos e ritmos expressam anseios e sentimentos inverbalizáveis (ANTONACCI, 2017, p. 296).

<sup>16</sup> E também religioso, já que existe um culto muito expressivo à Anastácia. Sua imagem é vendida em casas de produtos religiosos e ela é retratada sempre com a boca tampada.

<sup>17</sup> Em Salvador, há uma comemoração à santa no dia 12 de maio na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.

Mas que, aqui, tentamos verbalizar, ou chegamos a verbalizar tudo o quanto é possível, no sentido de formular um entendimento sobre, pelo menos, a abrangência, o impacto e a ativação dessa memória negra que resultou desse encontro com a Banda Didá e uma menina negra de nove anos na cidade de Salvador no ano de 1999. No entanto, quais os significados seriam possíveis se, naquela noite, as mulheres tirassem, elas mesmas, sem o gesto de terceiros, as suas mordaças? Creio que as outras dimensões de suas presenças, com seus tambores empunhados como elementos de escrita, elas realizaram esse gesto.

Em outro momento marcante de encontro com a escrita de Conceição Evaristo, artista negra da palavra, e o seu texto chamado “Da Grafia-Desenho de Minha Mãe – Um dos Lugares de Nascimento de Minha Escrita”, encontramos uma indagação quanto aos mecanismos de alfabetização que nos iniciam para o mundo letrado por meio da escrita e da leitura de sinais gráficos, a alfabetização herdada da tradição Ocidental, como ainda nos coloca Irobi (2012).

Esse “modo particular de vivenciar o real”, onde “[...] o texto torna-se o intermediário entre o sujeito e o mundo” (ZILBERMAN, 1988, p. 37) é subvertido por Conceição a partir da experiência narrada. A grafia-desenho da sua mãe - o ato de se agachar e desenhar o sol na terra úmida, invocando o astro responsável por secar as roupas que ela lavara e que garantiriam o sustento da família – instaura outra ligação desse sujeito com o mundo, onde não são as letras quem promovem o letramento da autora, mas o gesto.

Esse gesto maneja a produção de um sentido primevo para a autora, que o chama de lugar nascedouro da sua escrita:

Talvez o primeiro sinal gráfico, que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe? Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda? Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espa-

ço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão. (EVARISTO, 2007, p. 16).

Trazido de um lugar de memória, esse relato de Conceição também rasura a experiência escrita como sendo a única que reside, como fonte, na experiência de escritoras e escritores. Não só como inspiração para a construção narrativa, quando ela diz dos chamados, relatos e gritos das suas tias e vizinhas, mas também no que ela diz ser “[...] a escrita diferencial de minha mãe” (EVARISTO, 2007, p. 20), a autora e teórica emula em sua escrita a potência de uma gestualidade que evoca a corporalidade negra como portal para sua escrita.

Conceição Evaristo tem chamado esse portal de escrevivência. Desse modo, focalizamos aqui o nascedouro de escrita como sendo o corpo e sua grafia, ao recolher todas as vozes e entendendo voz como parte dessa corporalidade que grava no corpo literário o corpo negro da autora. É com todo o corpo que essa voz se inscreve. A voz é produzida por todo o corpo. Para a autora, essa escrita nasce comprometida com “a função”; “a dor”; “a urgência”; “a necessidade”; “a esperança”: “É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida?” (EVARISTO, 2007, p. 17). Ela nos pergunta e ela mesma aponta as respostas.

Cabe ressaltar aqui que o critério que fundamenta o uso dessa escrevivência como um incômodo, uma ferramenta de enfrentamento aos silenciamentos impostos e uma subversão das hegemonias raciais, sexuais e de gênero, vê na escrita uma possibilidade, a partir do papel inequívoco da palavra escrita como espaço de atuação e disputa.

Assim, Conceição invoca e reinaugura o gesto de escritura do mundo, a partir das múltiplas escritas negras presentes no tecido da vida. Sobre essa escritura de sua mãe, vemos a influência do que Edimilson de Almeida Pereira chamou de “formas poéticas tradicionais introduzidas no Brasil pelos africanos” ainda apresentadas de forma insondável pela literatura brasileira:

[...] Ressalte-se a dificuldade de identificarmos essas formas se herdamos um cânone literário à base da cultura ocidental, no qual sobressaem certos modelos de lírica (em que alma e corpo, à mercê do idealismo platônico, entram em contradição) e de formas textuais (em que se impõe o elogio ao decassílabo e à fulguração do soneto), apenas para citar dois pontos, como nos defrontarmos com a poética sagrada e erótica dos orikis no Candomblé? ou com

a melangé banto-católica dos cantopoemas no Congado? ou com o sistema de metáforas dos vissungos? ou com a poética gráfico-visual dos pontos riscados de Umbanda? Onde estão as antologias dessas obras? Qual o perfil dos enunciadores dessas poéticas? Em que medida se situam na fronteira entre a função ritual, com finalidades imediatas, e a função poética, resultante da experimentação e da valorização da linguagem em si mesmo?

As respostas restritas a essas perguntas sinalizam para a maneira como as culturas negras ainda ocupam um lugar dúvida em nosso circuito literário [...] (PEREIRA, 2017, p. 58)



## DO IMPEDIMENTO DE UM TRAUMA NEGRO

*não sou urubu  
pra comer a carniça do ocidente [...],*

Cuti (2010, p.76)

A sala escura e as cadeiras arrumadas de modo que uma encruzilhada se formasse no centro do Teatro Vila Velha, Salvador, Bahia. Outubro de 2017. Leno Sacramento entra em cena, o seu corpo estendido no chão parecia deixar presumida uma narrativa que é introduzida a partir do seu fim, a morte da protagonista. Mas, até nisso, o solo, dirigido por Roquildes Junior, redimensiona as nossas expectativas e nos coloca diante de um questionamento que, talvez, insinua um lugar norteador para o espetáculo. *En(cruz)ilhada* pergunta: como esse corpo negro revestido de memórias resiste a tantas mortes?<sup>18</sup>

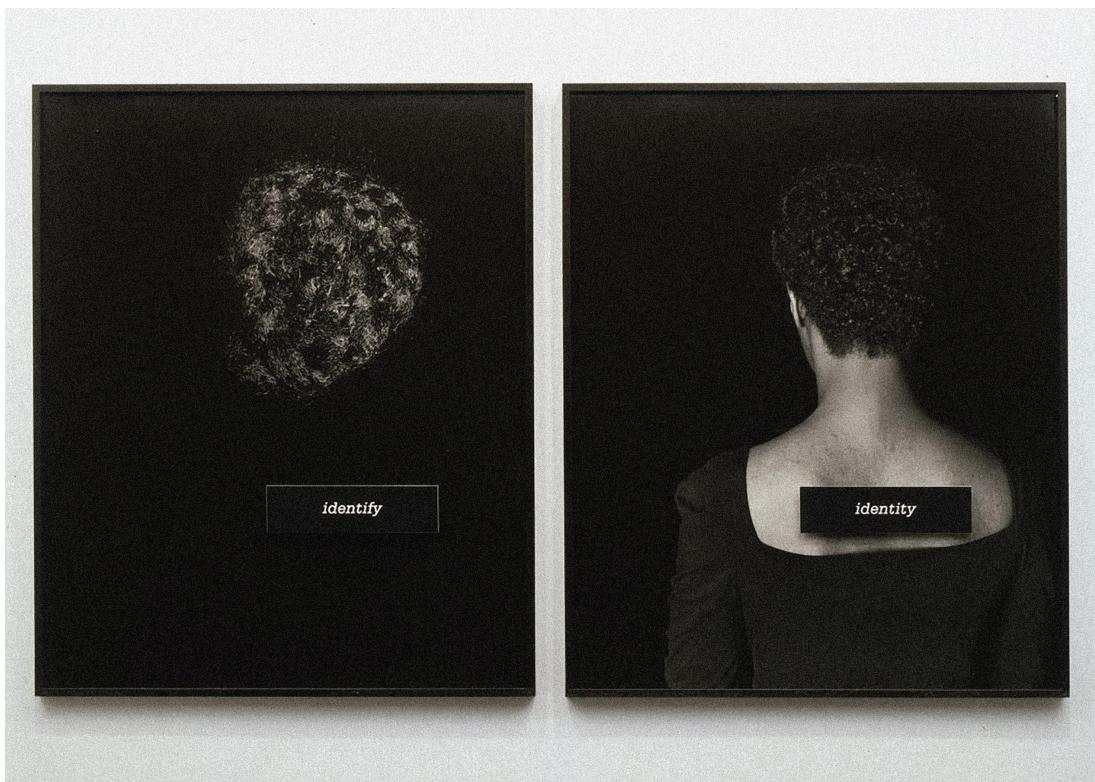
*En(cruz)ilhada* afirma: “morremos várias vezes e de diferentes formas”; “o racismo enlouquece”; “esse corpo parece ser infundável, e é”; “racismo é uma palavra pequena para dores tão lancinantes”.

Sem nenhuma fala da única personagem em cena, exceto quando há uma passagem na infância, o corpo de Sacramento é mobilizado a partir das vozes e ações de outras pessoas que aparecem apoiadas em recursos audiovisuais. Em situações diversas, em ônibus, bancos e entrevistas de emprego, esse corpo responde à violência racial. O silêncio dessa pessoa, da qual não sabemos sequer o nome, muito menos de onde vem ou a idade, trajando camiseta, tênis e calça jeans, é aparente e subvertido por uma comunicação não-verbal que extrapola em muito a linguagem verbal.

O efeito que isso provoca não vem apenas em decorrência do que sentimos como se, praticamente, adivinhássemos o que ele diz, mas porque o seu corpo diz e diz, inclusive, daquilo que não pode ser elaborado verbalmente e que nos torna cúmplices daquela dor. Por reconhecermos as similitudes em relação as nossas experiências pessoais, pois, embora múltiplo em suas formas, o racismo é repetitivo nos seus pressupostos e as pessoas negras que vivenciam as cenas que vão sendo reconstruídas se conectam com momentos em que são deflagradas experiências traumáticas.

---

<sup>18</sup> A peça foi escrita e performada por Leno Sacramento, dirigida por Roquildes Júnior com a trilha sonora de Gabriel Franco.



**Figura 12:** Obra “Id”, de Lorna Simpson, 1990.

Fonte: Site oficial da artista.<sup>19</sup>

Esse corpo que sofre também está em um estado de desamparo, fragilizando a pessoa diante do Estado e do olhar perscrutador de uma sociedade sonhada por esse Estado. A metáfora do Sonho Americano subvertida por Ta-Nehisi Coates em *Entre o Mundo e Eu* (2015) avulta o também sonhado desejo de impetrar *O Genocídio do Negro Brasileiro* (NASCIMENTO, 2017).

Coates elabora, nesse livro escrito para o seu filho, a sua narrativa pessoal sobre como é ser negro nos Estados Unidos. Talvez, o esforço dele nisso seja incomparável e único em sua vida, dada as circunstâncias e a forma como ele constrói a sua articulação para tratar desse assunto *sin perder la ternura jamás*, fazendo com que ele lance mão de moduladores teóricos que sejam capazes de tornar legível, para um jovem rapaz, um país marcado por uma violência tão abissal. No entanto, ele também não poupa o fervor de uma sinceridade cortante para alertar a sua cria sobre o que está à sua espreita:

Os destruidores são apenas homens que fazem cumprir os caprichos de nosso país, interpretando corretamente sua herança e seu legado. É difícil encarar isso. Mas toda a nossa fraseologia – relações raciais, abismo inter-racial, justiça racial, perfiliação racial, privilégios

<sup>19</sup> Disponível em <https://lsimpsonstudio.com/photographic-works/1990>. Acesso em 20/09/2017.

dos brancos, até mesmo supremacia dos brancos – serve para obscurecer o fato de que o racismo é uma experiência visceral, que desaloja cérebros, bloqueia linhas aéreas, esgarça músculos, extrai órgão, fratura ossos, quebra dentes. Você não pode deixar de olhar para isso, jamais. Deve sempre se lembrar que a sociologia, a história, a economia, os gráficos, as tabelas, as regressões, tudo isso acabará atingindo, com grande violência, o corpo (COATES, 2015, p. 21).

É dramática e enternecedora a forma como ele traduz a sua experiência para o seu filho. Afastando todas as alegorias que flirtam com uma experiência de dor apenas no seu sentido metafísico, ele traz corporalidade, corporifica a violência racial e não a desloca das produções de áreas do saber que, por sua vez, não são citadas a esmo, mas alocadas nos desdobramentos do racismo, com efeitos no corpo.

E, sobre o Sonho, mais do que uma subversão do que ele representa, Coates faz uma elaboração dele a partir de um deslocamento que traz o protagonismo para o olhar negro sobre o que seria o *American Dream*:

O Sonho tem aroma de hortelã, mas gosto de torta de morango. E durante muito tempo eu quis escapar para dentro do Sonho, estender meu país sobre a cabeça como se fosse um cobertor. Mas isso nunca foi uma opção, porque o Sonho repousa sobre nossas costas, a cama feita de nossos corpos (COATES, 2015, p.22).

Ainda que agindo de forma desesperançosa diante de algumas percepções de sua própria vida, e partilhando isso de forma muito honesta, o autor investiga e desloca a arquitetura de um mundo concebido para o aniquilamento do corpo negro. É nesse sentido que o desamparo, também evidenciado em *En(cruz)ilhada*, por meio do corpo do ator Leno Sacramento, ressoa como resultado de um aviltamento do Estado e da sociedade contra esse corpo, porque, como já disse, essas duas instâncias sonham o mesmo sonho.

Esta peça está ligada de um modo muito particular ao curta-metragem *Alma no Olho* (1974), de Zózimo Bulbul. Além das relações mais óbvias que aparecem por congruências estéticas e de formatos, o corpo assume a centralidade das narrativas apresentadas. No filme, dedicado a John Coltrane, o ator-diretor aparece sozinho e não possui falas.

Na verdade, assim como Sacramento, ele dialoga com uma presença virtual que se apresenta, nesse caso, através de uma música: um jazz desconcertante. Esses

elementos, com imagens em preto e branco, escrevem a história da diáspora negra africana a partir dos movimentos de um corpo e alguns poucos acessórios de figurino.

Nos dois casos, a falta de identificação das personagens não é um erro. É uma constatação sobre a condição da pessoa negra no mundo. Ao passo que vivenciamos uma luta pelo direito à memória que acompanha todo o processo insidioso de apagamento da nossa história, essa ausência de identificação é estratégica porque fala a partir de uma experiência compartilhada, a experiência negra.

Na obra “Id”, *Figura 12*, de Lorna Simpson, por sua vez, observamos que a disputa pela narrativa e pela identidade está esfrangalhada na potência de um devir que se transforma em aprisionamento e estereótipo. O corpo negro nessa obra aparece de forma enigmática. Uma cabeça e uma mulher de costas - as duas imagens com o dizer identify. Essa obra parece remeter as fotografias que integram o registro feito de pessoas encarceradas, em condição de privação de liberdade.

Lorna Simpson, artista de Nova York, propõe mais do que uma mera representação, mais do que uma mera identificação com o belo, afastando-se de elementos que qualificam e tecem as tramas de uma arte relacionada com a tradição da europeidade e dos modos recorrentes com que a fotografia, quando e se reconhecida como arte, pode vir a ser expressa e apreciada em muitos circuitos. O que é capturado não é apenas um momento único, particular e individual, mas que isso: é um retrato histórico e cultural que reflete as imposições violentas que circunscrevem enquadramentos sociais e invadem as formas de captação e leitura social sobre o corpo de mulheres negras.

Ainda que esteja difusa, a identificação é marcada pela imposição da palavra que baliza o lugar desse corpo como facilmente identificado e caracterizado, trazendo consigo as marcações estereotipadas: o corpo é o texto, antes de ser qualquer coisa, antes mesmo de se mostrar totalmente e de forma concreta, esse corpo se apresenta como um corpo de uma mulher negra e isso implica em dizer que, em muitos contextos, somos culpadas, criminosas, hipersexualizadas, suspeitas, condenadas, desprovidas de capacidade intelectual, permanentemente disponíveis para o sexo e igualmente vulneráveis à violência sexual.

A subversão do jogo criminoso que nos objetifica é uma ferramenta para a afirmação de nossa humanidade e identidade. Patricia Hill Collins, ao tratar sobre a importância da dimensão cultural para as mulheres negras, diz: “Outra dimensão da

cultura das mulheres negras que tem gerado interesse considerável entre as feministas negras é o papel da expressão criativa em moldar e sustentar as autodefinições e autoavaliações de mulheres negras” (COLLINS, 2016, p. 112). Assim, ela enfatiza que poder se autodefinir e se autoavaliar são formas de produção que nos são caras. E elas podem se dar por meio da fotografia.

O entalhe dos corpos de mulheres negras nas salas de estar da História é uma deformação, é a configuração do desejo de permanência do poder que constrói e mantém hegemonias e que sustentam as formas estéticas que blindam a supremacia branca, fomentam o sucesso do capitalismo transnacional, amparam o status quo, enaltecem o poder masculinista que edifica o patriarcalismo, a heteronormatividade e a transfobia. A isso, Collins acrescenta:

A insistência de mulheres negras autodefinirem-se, autoavaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. O status de ser o “outro” implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco. Nesse modelo, homens brancos poderosos definem-se como sujeitos, os verdadeiros atores, e classificam as pessoas de cor e as mulheres em termos de sua posição em relação a esse eixo branco masculino. Como foi negada às mulheres negras a autoridade de desafiar essas definições, esse modelo consiste em imagens que definem as mulheres negras como um outro negativo, a antítese virtual da imagem positiva dos homens brancos (COLLINS, 2016, p 105).

Por isso, ao assumir o lugar de poder autodefinir-se, a mulher negra também rompe com a ficção do eu que existe versus um outro, mecanismo que nos transforma em apêndice da cultura branca. Na fotografia, assim como na literatura e em outras artes, a mulher negra, ao assumir o lugar da criação, também assume o lugar central de sujeito, ela define quem ela é a partir do olhar que tem de si mesma e do que a cerca.

Angela Davis, por sua vez, no capítulo “Subexposto: a Fotografia e a História Afro-americana” do livro *Mulheres, Cultura e Política* (2017), faz uma série de interrogações sobre a importância e a relação de fotógrafas negras e fotógrafos negros para a construção da história dos afro-americanos. Apesar de dizer que existiam pessoas negras em atividade desde os primeiros momentos da história da fotografia, ela tam-

bém chama a atenção para o fato de que a população negra não era considerada um tema adequado, até mesmo para fotógrafas negras e fotógrafos negros.

Ao pinçar um de seus questionamentos, sinalizo para o que move também esta escrita: “Quais fotógrafos afro-americanos buscaram criar verdadeiras imagens negras, fotos cujo poder criativo expusesse e condenasse a evolução da mitologia visual do racismo?” (DAVIS, 2017, p. 188).

A experiência compartilhada da dor negra é uma das questões que atravessam todas as obras que foram abordadas até aqui. Quando pensamos em trauma, no entanto, a experiência branca aparece como sendo a formatadora desse lugar de entendimento. Em muitas obras, brasileiras, inclusive, vemos um desejo e um esforço muito maior de apreciação, compreensão e solidariedade com às narrativas traumáticas dos judeus do que com as narrativas de pessoas que foram escravizadas e/ou descendentes dessas pessoas e/ou narrativas negras que falem sobre o grande trauma brasileiro: a escravidão.

Em *Discurso Sobre o Colonialismo*, Aimé Césaire localiza:

Sim, valeria a pena estudar clinicamente, no pormenor, os itinerários de Hitler e do hitlerismo e revelar ao burguês muito distinto, muito humanista, muito cristão do século XX que traz em si um Hitler que se ignora, que Hitler vive nele, que Hitler é seu demônio, que se o vitupera é por falta de lógica, que, no fundo, o que não perdoa a Hitler não é o crime em si, o crime contra o homem, não é a humilhação do homem em si, é o crime contra o homem branco, a humilhação do homem branco e o ter aplicado à Europa processos colonialistas a que até aqui só os árabes da Argélia, os ‘coolies’ da Índia e os negros da África estavam subordinados. E aí está a grande censura que dirijo ao pseudo-humanismo: o ter, por tempo excessivo, apoucado os direitos do homem, o ter tido e ainda ter deles uma concepção estreita e parcelar, parcial, facciosa e, bem feitas as contas, sordidamente racista. (CÉSAIRE, p. 18, 1978).

Assim, ao localizarmos a importância de uma política da memória, ou de uma memória política, talvez, no tocante a uma urgência sobre a memória negra e suas variadas formas de inscrição, precisamos identificar e assentar os lugares que organizam os nossos pressupostos. A artista e teórica argentina Maria Angélica Melendi diz, na introdução da sua obra *Estratégias da Arte em uma Era de Catástrofes* (2017), reorientando o entendimento acerca do marco temporal utilizado por ela no título, afastando-se da cronologia instituída por Eric Hobsbawm que vê como sendo o período de 1914 até 1945, fim da Segunda Guerra Mundial, a sua era das catástrofes:

A Shoah, Hiroshima, Vietnã; às catástrofes citadas pela maioria dos intelectuais – de Adorno a Hobsbawm, de Shoshana Felman a Andreas Huyssen – é urgente agregar as que aconteceram no âmbito latino-americano, começando pelo extermínio dos americanos nativos e a escravidão dos africanos – e a exclusão que persegue até hoje os descendentes de ambos --, e passando pela Guerra da Tríplice Aliança, a ingerência norte-americana nos países do continente que os levou a invadir a República Dominicana em 1965 e Granada em 1983, e o apoio, ainda norte-americano, a ditaduras brutais, como a de Pinochet, no Chile, e as dos generais argentinos, uruguaios e brasileiros na segunda metade do século XX (MELENDI, 2017, p. 16).

Pode-se entender que ela abre espaço para um novo marco civilizatório, como exige o Movimento de Mulheres Negras. Embora eu discorde com o uso indistinto da palavra “civilizatório”, posto que é esse um instrumento ocidental moderno de morte, engendrado a partir de uma edificação, uma imposição ficcional do conceito de civilização (civilidade, civilizar, civil) como algo elevado, moralmente engrandecedor e que pode trazer benefícios, quando o que acontece é o contrário. O engano na persistência no uso dessa expressão é também um efeito das formas coloniais que assaltam à nossa linguagem. Pensar um novo tipo de sociedade é, também, pensar sobre isso.

Isso não traz impedimentos, todavia, para a luta antirracista e antipatriarcal das mulheres negras que constrangem o poder do falo, o poder supremacista branco, o poder do capital e o poder das normatividades sexuais, reivindicando à humanidade de mulheres negras em sua radicalidade, a partir de uma luta histórica por direitos e cidadania plena. As mulheres negras estão, nesse sentido, requisitando um novo direito à memória para as pessoas negras. Uma nova política da memória que seja capaz de realocar a história, posicionando o mundo em um lugar onde as protagonistas escondidas de todas as coisas possam aparecer e ocupar aquilo que é seu de direito, o seu lugar na História.

Nesse sentido também, as artes negras são fundamentais para que esse reposicionamento aconteça. Elas aparecem como “um dos únicos lugares onde é possível interiorizar os conflitos e elaborá-los como experiência” (MELENDI, 2017, p. 16). Figurando como um modo particular de narrar a história, de realocá-la, contrapondo-se a ela, dedicando-se, muitas vezes, àquilo que foi recalculado.

No texto “Arte Afro-Brasileira Para Quê?”, publicado na revista O Menelick 2º Ato, ano III, edição zero XII, Alexandre Araújo Bispo e Renata Felinto chegam as seguintes considerações finais:

Como efeito direto dessa atuação artística emerge a demanda por visibilidade do passado, e no presente. Já foi o tempo em que artistas negros eram recolhidos em hospícios e lá morriam como os irmãos Timóteo, ou se matavam como Emanuel Zamor. Outros tempos, velhos conflitos, novas condições sociais para lidar com os racismos que a todo tempo afloram e se atualizam, potentes sim, mas também há outras armas para atacar o império. (BISPO; FELINTO, 2017, p. 66)

Assim, a arte negra tem sido condutora de uma força que corre por fora das zonas formais modeladoras dos saberes e sítios oficiais institucionalizados. Ressalto, no entanto, que outras formas de apreensão do mundo e de construção da história, das identidades e subjetividades negras também são privilegiadas aqui. Por entender, inclusive, que a minha própria inscrição no mundo, que também se dá por meio deste exercício de pesquisa, opera desde a arte e com a arte, fazendo dela um dos espaços possíveis de minha construção, também considero outros espaços, outros exercícios e outros produtos como formas produtoras importantes – levando em consideração a problemática da definição e a própria conceituação a respeito dos objetos e dos fazeres artísticos.

Em “Narrar o Trauma – a Questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas”, Márcio Seligmann-Silva também faz uso desse mesmo léxico que, como vimos, anuncia um lugar circunscrito e delimitado. Apenas por sua enunciação, nós já podemos supor o quê que esse crítico, teórico e escritor entende por “testemunho”, “trauma” e “catástrofe histórica”<sup>20</sup>. Quando começamos a lê-lo, podemos desconfiar que o trauma seja elaborado a partir de uma perspectiva freudiana; o testemunho, possivelmente, tem relação com um registro escrito ou falado desse trauma; a catástrofe histórica remete-se ao período trazido por Hobsbawm e rasurado por Maria Angélica Melendi em outro momento desse texto, ou seja, o período de catástrofes europeias e de dramas civilizatórios de uma parcela do mundo que exclui, a priori, pessoas não-brancas<sup>21</sup>.

Assim, Seligman-Silva faz a discussão do que ele chama de uma política da me-

<sup>20</sup> Kuan Peixoto, de 12 anos, morreu ontem após ser baleado “por engano” durante operação da polícia militar na comunidade da Chatuba, em Mesquita, estado do Rio de Janeiro (18 de março de 2019).

<sup>21</sup> Dois jovens brancos entram atirando em uma escola em Suzano, no estado de São Paulo. Eles matam sete pessoas dentro do ambiente escolar e uma pessoa fora da escola. Esse acontecimento desperta na sociedade os questionamentos sobre a influência dos jogos de computador e não da redução da maioridade penal, como já aconteceu com casos em que jovens negros cometem crimes ou infrações penais de menor relevância sem sequer atentar contra a vida de outras pessoas (março de 2019).

mória. O que se comprova com a leitura do texto é que ele se esquece, por descuido ou inclinações de outra ordem, de mencionar outras tragédias, mesmo que a título de exemplificação ou por respeito ao contexto em que ele se insere, o brasileiro. Sobre o testemunho, diz que ele se constitui em uma necessidade absoluta, uma condição de sobrevivência, uma atividade elementar: “[...] no sentido de que dela depende a sobrevida daquele que volta do Lager (campo de concentração) ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66).

Essa outra situação radical de violência não é desdobrada no texto a partir de contextos que não sejam os contextos brancos, europeus e ocidentais. Para o autor, o estatuto de uma outridão só se estabelece no interstício entre aqueles que estiveram em situações adversas das catástrofes históricas, colocadas dentro dos limites que já foram mencionados, sendo que os chamados “outros” são apenas aqueles que presenciaram e vivenciaram a catástrofe de perto. O outro é, então, aquele que esteve nos campos de concentração ou nas guerras e de lá voltou como sobrevivente. E, logo, tem uma urgência em narrar o que vivenciou.

Essa urgência, no entanto, é tangenciada por uma impossibilidade. Sendo o trauma “uma memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69), ele só é narrado a partir de uma inverossimilhança: “A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para a sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70).

Assim, a argumentação de Marcio é plausível, não obstante tenha como protagonismo a História no que ela tangencia em incompletude.

Em um dado momento de uma performance em que eu experimentei trabalhar com o uso dos tecidos, trago à memória as mães que tiveram seus filhos mortos em desdobramentos do trauma colonial escravagista brasileiro, por meio da violência de Estado, a partir de assassinatos orquestrados contra a juventude negra. Costuro em uma lona de três metros de altura, estando em um lugar alto para que a imagem do tecido possa ser melhor visualizada, exercitando o aspecto de um rio ou de uma cascata. Em um alinhavado, bordo a dor das mães negras, a partir de manchetes em que a cachina do Costa Barros é narrada - cinco jovens, Carlos, Cleiton, Roberto,

Wilton e Wesley, comemorando o primeiro emprego de um deles, são mortos com cento e onze tiros disparados contra o carro em que eles estavam.

Essa obra tem por nome “Histórias de mães negras costuradas com pontos alinhavados”. Na história desse crime, há a construção de uma narrativa por meio da mídia, de acordo com os desdobramentos desse genocídio. Depois da morte dos cinco jovens, uma das mães adoece e morre de depressão. Nas manchetes que eu utilizei na montagem das minhas costuras, pode-se ler:

## Mães de jovens mortos em chacina de Costa Barros buscam justiça

Depois do drama de Joselita de Souza, que morreu de tristeza segundo parentes, as outras quatro mulheres que perderam seus filhos cobram atenção do estado

**Figura 13:** Manchete sobre o caso Costa Barros  
Fonte: Folha de São Paulo.

## Após mãe 'morrer de tristeza', médicos cobram apoio para 'sobreviventes'

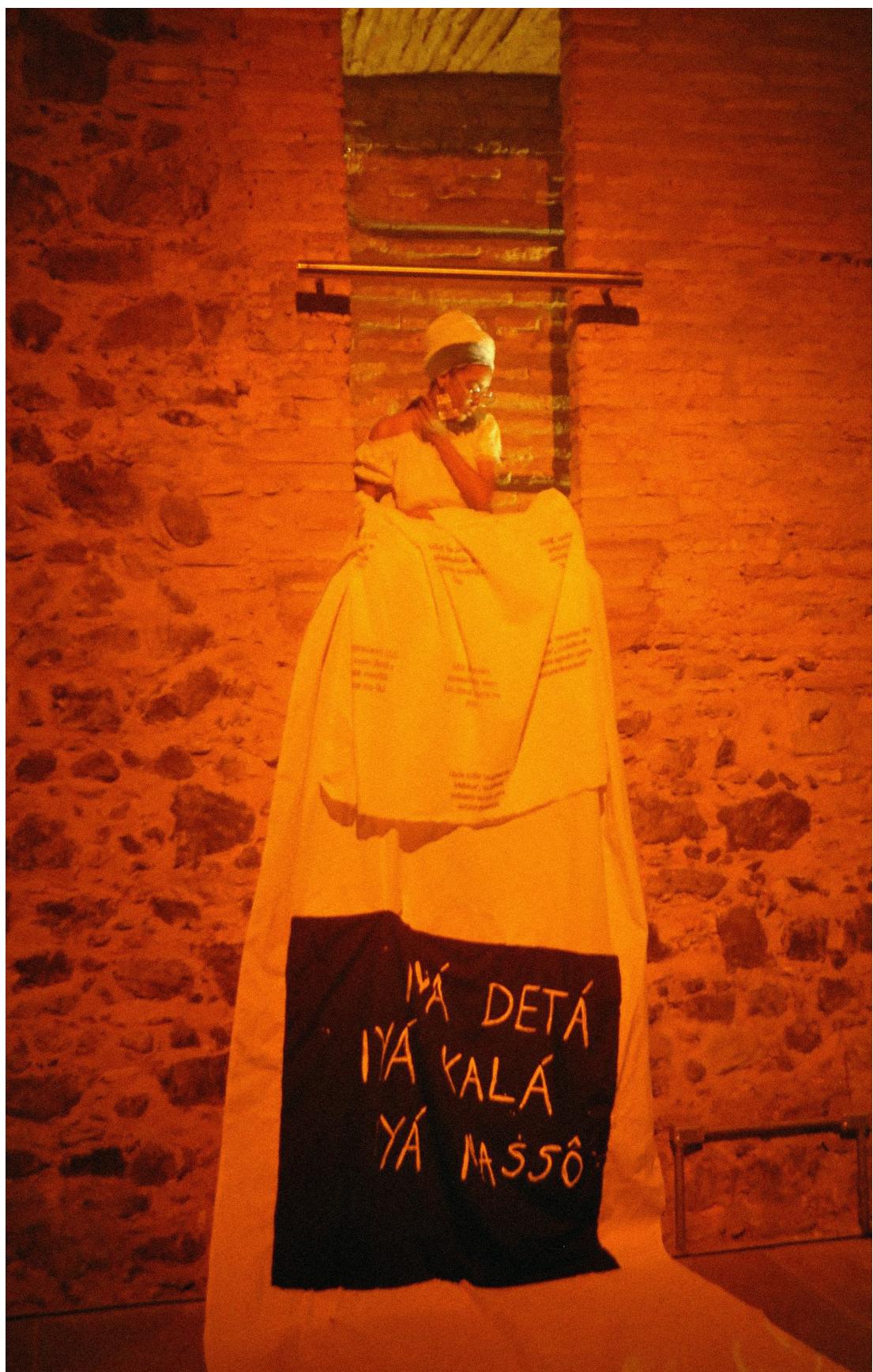
Psiquiatras criticam assistência oferecida a parentes de vítimas da violência

**Figura 14:** Manchete sobre o caso Costa Barros  
Fonte: Folha de São Paulo.

Está refletido em mim esse trauma, apesar de eu não ser mãe. Essas mães negras são sobreviventes, como salienta a manchete, de um trauma ocasionado por uma grande catástrofe chamada “Genocídio do Negro Brasileiro” (NASCIMENTO, 2017). Genocídio da Negra Brasileira.

Nesse meu trabalho, eu costurei os nomes de três grandes mães, tidas como as fundadoras do Candomblé de Nação Ketu, sobre as quais estávamos pesquisando naquele momento na Residência Artística Obirìn, onde a performance foi realizada, em 2018, Yá Detá, Yá Kalá e Yá Nassô, costurei também a manchete e costurei um outro tecido no qual poderíamos ler os nomes de outras mães negras das artistas que estiveram comigo nesse processo.

Essa experiência performática também trouxe um senso de identificação e de



**Figura 15:** Performance Histórias De Mães Negras Costuradas Com Pontos Alinhavados, 2018.

Fonte: Arquivo pessoal.

entrelaçamento dessas narrativas, em uma espécie de reconhecimento da dor coletiva dessas mulheres negras.

Seligmann-Silva diz que “o trabalho de (tentativa) introjeção da cena traumática praticamente se confunde com a história da arte e da literatura” (SELIGMAN-N-SILVA, 2008, p. 70). Nesse sentido, o “Histórias de mães negras costuradas com pontos alinhavados” é uma das formas de elaboração do trauma, a partir da criação de um modo testemunhal, também pode-se dizer, de alguém que está vivendo uma catástrofe. Entretanto, produções como a minha escapam ao olhar e à análise do autor.

Ser uma intelectual negra tem sido também estar em uma localidade de observação de redes de colonialidades, operadas desde lugares promovidos por racismo e misoginia, que sustentam muito da crítica e da teoria produzida em níveis nacionais e internacionais. Perceber como os jogos de poder se estruturam a partir de omissões e de elaborações que não levam em conta a produção negra, nem artística, nem crítica e nem teórica, me faz perceber e atuar em discussões como a estabelecida por Márcio Selingmann-Silva de modo que a minha produção, além de ser revisora de coisas que são produzidas de um lugar de supremacia e dominação branca e masculina, também apareça como a fabricação de um lócus de enunciação importante, combinado e ordenado a partir da historicidade dos movimentos negros, dos movimentos de mulheres negras e das e dos intelectuais e artistas negras e negros.

Levando-se em consideração esse ponto de vista, é ainda a violência uma agenciadora destas produções. O espaço da crítica e da teoria é ainda um espaço colonizado. As opções de dizer e de silenciar de Seligmann-Silva apontam para o seu envolvimento com as especificidades de um desses mundos. Ele também diz: “Os algozes sempre procuram também apagar as marcas do seu crime. Esta é uma questão central que assombra o testemunho do sobrevivente em mais de um sentido” (SELIGMAN-N-SILVA, 2008, p. 75).

Assim, aqui eu também falo de um lugar testemunhal, deixando emergir uma voz que tentam silenciar.

Edimilson de Almeida Pereira, em *Entre Orfe(x)u e Exunouveau* (2017), questiona “como é possível narrar desde o núcleo do horror?” (PEREIRA, 2017, p. 39). Essa pergunta é introduzida por uma extensa análise do autor acerca das condições das pessoas negras no Brasil, elaborando a sua argumentação a partir dos crimes da colonização e da escravidão de onde iniciamos a nossa experiência aqui nesse país. Seria



**Figura 16:** Performance Histórias De Mães Negras Costuradas Com Pontos Alinhavados, 2018.

Fonte: Arquivo pessoal.

esse, então, o lugar do trauma negro, instaurada a partir do movimento desterritorializante da diáspora africana.

A partir de um viés que ele chama de crítico-maneirista que, ele diz, não coloca respostas imediatas para os problemas de representação das diversidades sociais e culturais do país, mas “expõe a necessidade de se realizar uma reflexão profunda sobre o modo como a Literatura Brasileira tem apreendido as suas diversidades de gênero, etnia, classe social, etc.” (PEREIRA, 2017, p. 39), Pereira realiza uma segunda questão: “[...] que aspectos derivados do olhar dos sobreviventes do “torpor letal”, confinados nos navios negreiros do passado e nas periferias do Brasil contemporâneo, podem ser interpretados como estimuladores de uma experiência literária divergente da lógica *contraste/síntese?*” (PEREIRA, 2017, p. 39).

Não é exagero chegar à conclusão de que, consequentemente, esse lugar pode ser entendido como o lugar do trauma – entramos na modernidade a partir da experiência da escravização (GILROY, 2012).

O autor também diz que “[...] a experiência da diáspora africana nos chama a atenção para um cenário dinâmico, no qual a reorganização social do sujeito afro-descendente, incluindo-se aqui as suas práticas literárias, é tensionada por diferentes modulações de tempo, espaço, gênero e classe social”, e que teóricos e teóricas “têm mapeado o dilema da “dupla consciência” do afrodescendente. Ou seja, um dilema que o desafia a construir a sua realidade de sujeito numa sociedade que o reificou e a pensar em sua identificação com uma outra cultura, muitas vezes hostil à sua cultura de origem” (PEREIRA, 2017, p. 21).

Se quisermos amplificar as palavras do teórico, crítico e escritor negro de prosa e poesia, chegaremos a conclusões parecidas sobre o lugar da intelectual negra e do intelectual negro. Esta pesquisa também diz sobre esse lugar do trauma porque quem fala é uma mulher negra, pesquisadora vinculada a um programa de pós-graduação de uma instituição federal:

O sacrifício de um número elevado de pessoas, durante a diáspora negra, evidencia a fragilidade da linguagem corrente para descrever e analisar, de maneira humana e profunda, as cenas de horror engendradas pelo tráfico. Dito de outra maneira, a linguagem herdada dos articuladores da violência não é capaz de despir-se de seus atributos para falar criticamente da realidade de injustiça que ela própria ajudou a consolidar. Todavia, o horror existiu existe; para os agentes da literatura, em particular, torna-se cada dia mais urgente colocar em cena a linguagem ou as linguagens que darão conta de

corroê-lo, caso desejemos, como sujeitos sociais, estabelecer novos e mais justos modos de convivência (PEREIRA, 2017, p. 39).

Angulando a questão desde esse ponto, o desconforto invade essas páginas de muitas formas. As repetições, as repetições neuróticas, os fantasmas, uma escrita quase obsessiva, como pede um texto dessa natureza. Interrupções como essa, como agora. Colagens, desenhos que se fazem. Tudo isso seria interrompido em outras produções, mas acredito que o registro histórico desse momento também se faz por meio da ciência e da academia e é também a minha função fazê-lo.

O desconforto que experimento é exposto, é uma fratura exposta na construção deste texto, desta pesquisa. E é necessário que seja assim, pois este é um veículo metodológico de experimentação da linguagem e das formas.

Quando as reservas de vagas para estudantes e professoras e professores negras e negros foram aprovadas, a partir de legislações federais específicas, entravam para o debate não só o ingresso, mas a permanência, as metodologias aplicadas, as reformas curriculares, os modos de avaliação e de ingresso por meio de um barema orientado por padrões europeus, uma banca formada também por sujeitos sociais diversos, abertos ou não à discussão dessas questões.

O que se tem em conta nesse momento é que com a entrada desta pesquisadora negra, seria fonte de adoecimento impossibilitar e obliterar os modos de produção dissidentes que entraram junto com ela ou que estão em processo de desenvolvimento, a partir da ideia de que esse também é o lugar da ciência, possibilitar a forja de novos modos de entender, falar e solucionar problemas sociais.

Como sugeriu uma professora branca em outro momento, esta pesquisa não é feita para o meu deleite ou para emular o meu divã particular. Esta pesquisa é feita dessa forma como produto de desdobramentos de leituras, experiências e produções negras que colocam o meu lugar não como particular, ainda que intransferível, mas como uma crítica e como uma produção “que funcione como um detonador de novas experiências discursivas capazes de subverter os processos de recepção da escrita relacionada aos contextos de afrodescendência” (PEREIRA, 2017, p. 41).

E mais:

O fim do regime escravista, em 1888, não significou o fim da degradação social das comunidades da diáspora africana. São sinais dessa realidade os mais baixos índices de desenvolvimento humano entre as populações negras; os mais altos índices de criminalidade entre

a mesma população; a projeção de imagens estereotipadas de negros e negras nas grandes redes de mídia do país; a manutenção, no senso comum, de que os atos desviantes e ameaçadores da ordem se associam, mais cedo ou mais tarde, a algum indivíduo negro, etc. Diante disso, é pertinente levar-se em conta a condição do escritor ou escritora que escreve sitiado em um país como o Brasil à primeira vista autônomo, mas apoiado sobre uma frágil democracia (PEREIRA, 2017, p. 42- 43).

Falamos desse lugar sitiado, estamos imersas nele e aqui, desde a Universidade Federal da Bahia, instituição onde uma supremacia pode ser expressa em números, apenas cerca de 3% do seu corpo docente é formado por pessoas negras. Esse lugar de sítio reproduz os trâmites genocidas do Estado brasileiro.

Em 1977, Abdias Nascimento disse:

Tampouco à universalidade da universidade brasileira o mundo negro-africano tem acesso. O modelo ocidental europeu ou norte-americano se repete, e as populações afro-brasileiras são tangidas para longe do chão universitário como gado leproso. Falar em identidade negra numa universidade do país é o mesmo que provocar todas as iras do inferno, e constitui um difícil desafio aos raros universitários afro-brasileiros.

Há toda uma encenação montada cujo escopo é dissimular a realidade concreta do ensino universitário. A Universidade Federal da Bahia, por exemplo, mantém hoje, em 1977, um Centro de Estudos Afro-Orientais que se integra na parafernália utilizada no desaparecimento dos descendentes africanos sob a égide da miscigenação (NASCIMENTO, 2017, p. 114).

O que vem a seguir é uma denúncia contra Waldir Freitas Oliveira, diretor do CEAO naquele momento, que havia publicado um artigo em que não aponta soluções para a erradicação do racismo e diz estar preocupado com as organizações negras que se apresentam como “tendências desintegracionistas”, as quais “poderão evoluir no sentido da formação no Brasil de grupos raciais convivendo lado a lado sem que venham a integrar-se definitivamente”:

É profundamente lamentável que o Centro ainda ignore o fato irrefutável de que as populações negra e branca estejam há quatrocentos anos “vivendo lado a lado”. É uma pena que um centro dito de estudos não saiba que o negro e sua cultura sempre tenham sido mantidos como estranhos dentro da sociedade brasileira vigente, cujo único propósito, como o do próprio Oliveira, é que as populações afro-brasileiras desapareçam, sem deixar rastro, do mapa demográfico do país (NASCIMENTO, 2017, p. 115).

A esse histórico de denúncias e levantes negros dentro dos espaços institucionalizados, podemos acrescentar a voz e a participação de vários grupos e coletivos que aparecem insurgindo contra as arbitrariedades que Abdias observava no mencionado centro em 1977. Além disso, a partir das movimentações que exercem dentro da Universidade Federal da Bahia, alguns desses movimentos também articulam uma rede de pessoas, técnicas administrativas, estudantes, professoras e professores que pautam uma permanente política de permanência para pessoas negras dentro do espaço acadêmico.

No texto “O Mundo é Meu Trauma”, Jota Mombaça escreve:

Àquelas de nós cuja existência social é matizada pelo terror; àquelas de nós para quem a paz nunca foi uma opção; àquelas de nós que fomos feitas entre apocalipses, filhas do fim do mundo, herdeiras malditas de uma guerra forjada contra e à revelia de nós; àquelas de nós cujas dores confluem como rios a esconder-se na terra; àquelas de nós que olhamos de perto a rachadura do mundo, e que nos recusamos a existir como se ele não tivesse quebrado: eles virão para nos matar, porque não sabem que somos imorríveis. Não sabem que nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras. Sim, eles nos despedaçarão, porque não sabem que, uma vez aos pedaços, nós nos espalharemos. Não como povo, mas como peste: no cerne mesmo do mundo, e contra ele (MOMBAÇA, p. 21, 2017).

Esse texto, registro de experiências suas como um corpo - preto, de gênero inconforme, brasileiro, nordestino - que sofre com as violências raciais, sexuais e de gênero, coloca o mundo como o seu trauma. Sigmund Freud, ao descrever o seu conceito sobre trauma, não podia prever o mal-estar não da civilização, mas dos seres que vêm sendo há séculos tratados como não-humanos, não-civilizados, abjetos, ameaçadores e bárbaros.

A loucura, a raiva, a violência e a transgressão parecem ser um direito.

Neste trabalho crítico, também incorporo, para o exercício teórico, as ferramentas utilizadas por escritoras negras e escritores negros. E é por isso que me articulo em mais este ponto:

O caminho aberto para essas temáticas [...] demonstra que o enfrentamento do horror é uma condição necessária para que escritores e escritoras abordem o inenarrável representado pela violência do tráfico de escravos e pela situação de ameaça que paira diariamente sobre as populações afrodescendentes. Narrado, sob o ponto de vista das vítimas ou de outros sujeitos que saibam, através da literatura, compreender a dor do outro como sua própria

dor, o horror deixa de pertencer ao domínio da não-linguagem e do esquecimento para integrar-se à vida social sob forma de uma linguagem a ser escavada a fim de tornar-se recurso ético e estético capaz de enfrentá-lo na expectativa de impedir a sua repetição (PEREIRA, 2017, p. 53).

Também entramos nas questões concernentes ao que Walter Benjamin traz sobre o lugar do narrador e da impossibilidade de narração. Ou, como nomeia Jeanne Marie Gagnebin, as questões concernentes sobre o fim da narração tradicional. Ela diz: “Esta discussão também sustenta as narrativas, simultaneamente impossíveis e necessárias, nas quais a memória traumática, apesar de tudo, tenta se dizer - narrativas e literaturas de testemunho que se tornaram um gênero tristemente recorrente do século XX, em particular (mas não só) no contexto da Shoah” (GAGNEBIN, 2009, p. 49). Ainda fazendo menção à tragédia europeia, ela pontua discretamente que não diz respeito apenas ao contexto da Shoah.

Nesse capítulo de *Lembrar escrever esquecer* (2009), Jeanne Marie G. comenta dois ensaios de Walter Benjamin, “O Narrador” e “Experiência e pobreza” que, ela pontua, aparentam ter conclusões opostas. Neles, a questão da experiência é desenvolvida de forma semelhante e a noção acerca do trauma é elaborada em cotejamento com o que Freud propõe quanto à dificuldade de desenvolvimento do simbólico e a sua consequente falta de conexão com a linguagem.

Nessa contraposição, me interessa pensar, inicialmente, estas duas citações acerca dos ensaios de Benjamin:

Em “Experiência e pobreza”, Benjamin insiste justamente nas mutações que a pobreza de experiência acarreta para as artes contemporâneas. Não se trata mais de ajudar, reconfortar ou consolar os homens pela edificação de uma beleza ilusória [...] a experiência – Erfahrung – não é mais possível, que a transmissão da tradição se quebra e que, por conseguinte, os ensaios de recomposição da harmonia perdida são logros individualistas e privados” (GAGNEBIN, 2009, p. 52).

Já em “O Narrador”: “[...] formula uma outra exigência; constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas”. Ela completa: “O narrador também seria a figura do trapeiro, do Lumpensammler ou do chiffonnier, do catador de sucata e de lixo, esta persona-

gem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder” (GAGNEBIN, 2009, p. 53)

Assim, em um primeiro momento, o que ressalto acerca dos textos benjaminianos, e da análise que é feita sobre eles, é a condição de importância da narração do trauma. Narrar, nesse sentido, é desimportante e, por isso mesmo, fundamental. Em um segundo momento, também é interessante a esta análise a importância que é atribuída, então, à própria pessoa responsável pela narração. A sobrevivente.

Dito isto, a teórica acrescenta: “[...] o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido” (GAGNEBIN, 2009, p. 54).

O inenarrável, como nomeia Edimilson de Almeida Pereira, assim se apresenta tanto pelo seu teor de impossibilidade de narração advinda do trauma, quanto pela falta de exegese histórica que envolve o apagamento organizado e meticuloso da biografia do povo negro em toda a Diáspora.

Em *A Resistência do Objeto: O Grito de Tia Hester*, de Fred Moten – traduzido por Matheus Araújo dos Santos –, poderíamos pensar mais um pouco, talvez, na dimensão disso que aqui estamos chamando de trauma. Em uma explícita conversa e discordância com Saidiya Hartman, ele elabora uma crítica do sujeito. Ele aponta a recusa ao chamamento por uma subjetividade, pois isso remeteria à sujeição e à subjugação. O ponto discutido por Moten diz respeito, então, à subjetividade como performance.

No entanto, ele faz isso levando em consideração a narrativa biográfica de Frederick Douglas, descrita por Hartman, onde Douglas relata a cena em que viu a sua tia Hester ser açoitada. Esse momento trágico, traumático, é enunciado como o momento de surgimento do sujeito. É precisamente no grito emitido por tia Hester onde ouvimos uma das fortes expressões das lembranças traumáticas de Frederick Douglas, onde Fred Moten diz: “[...] Onde o grito vira fala, vira música – longe do impossível conforto de origem – reside o traço de nossa linhagem” (MOTEN, 2020, p. 37).



# **COREOGRAFIA 2**





**Figura 17:** Fotografias sem título, 2010.  
Fonte: Arquivo pessoal.

## O OUTRO QUE ME HABITA

Ora, era evidente, eu possuía um segredo,

Frantz Fanon (2008, p. 117).

Ser negra e, além disso, crescer em uma família branca, fez com que a assunção do lugar do outro/ da outra ganhasse uma relevância posicional diante do mundo para a minha formação subjetiva desde sempre.

Compartilho das abordagens que apontam para uma desterritorialização, que nos impõem, muitas vezes, um alto nível de mistério incognoscível sobre a origem ou diante mesmo dos processos de formação histórica, devido aos ferimentos da colonização e da escravidão que singram os caminhos das pessoas negras em ambientes pós-escravagistas e pós-coloniais, onde o uso dos “pós” soa como uma irresponsabilidade conceitual:

O racismo cotidiano refere-se a todo vocabulário, discursos, imagens, gestos, ações, olhares que colocam o sujeito negro e as Pessoas de Cor não só como “Outra/o” – a diferença contra a qual o sujeito branco é medido – mas também como Outridade, isto é, como a personificação dos aspectos reprimidos na sociedade branca (KILOMBA, 2019, p.78).

Uma mulher negra. Um lar branco. O interior do estado da Bahia. O Brasil. Essa constituição me levou a um polo radical da experiência de ser o outro. Uma outra. A outra.

Primeiro, por ser mulher em um lugar misógino e patriarcal. Depois, por ser negra em uma disposição de mundo racista, onde nós, pessoas pretas, somos tratadas no limite de uma inumanidade. Por fim, uma cidade em que a história e o desejo mercante que a nomeiam tem origem em uma elite latifundiária branca, coronelista, portanto, fundada no escravagismo.

E, como elabora Grada Kilomba, esta pesquisa também está fundamentada em sujeitos falantes, mas, diferentemente da autora, não me utilizei de entrevistas nem de episódios de terceiros. Trouxe os meus próprios relatos, as minhas próprias narrativas

biográficas.

Desse modo, voltamos a nos encontrar com a metodologia desenvolvida por Kilomba, sobretudo no que concerne à pesquisa centrada em sujeitos:

A pesquisa centrada em sujeitos, como argumenta Paul Mecheril (1997, p. 33) em seu trabalho pioneiro sobre o racismo cotidiano, examina as experiências, auto-percepções e negociações de identidade descritas pelo sujeito e pela perspectiva do sujeito. Tem-se o direito de ser um sujeito – político, social e individual – em vez da materialização da Outridade, encarcerada no reino da objetividade. Isso só se torna concebível quando existe a possibilidade de expressar a própria realidade e as experiências a partir de sua própria percepção e definição, quando se pode (re)definir e recuperar a própria história e realidade. Se as mulheres negras, bem como outros grupos marginalizados, têm o direito capital, em todos os sentidos do termo, de ser reconhecidas como sujeitos, então também devemos ter esse direito reconhecido dentro de processos de pesquisa e de discursos acadêmicos. Esse método de focar no sujeito não é uma forma privilegiada de pesquisa, mas um conceito necessário. (KILOMBA, 2019, p. 81-82).

Assim, tudo seria mais compreensível e a matemática faria mais sentido se essa sequência de adjetivações que realizei produzissem leituras tão óbvias como esses enunciados: “Toda vez que sou colocada como “Outra”, estou experienciando o racismo, porque eu não sou “outra”. Eu sou eu mesma” (KILOMBA, 2019, p. 80).

Insistindo um pouco nessas descrições adjetivas: Feira de Santana, também conhecida como a Terra de Lucas, onde viveu Lucas da Feira<sup>22</sup>. Uma família comandada por uma figura materna, minha mãe, Maria Luisa Rodriguez Rodriguez. Durante muitos anos, observei lares negros e percebi que havia muita idealização minha em acreditar que as temáticas raciais seriam tratadas melhor em famílias formadas apenas por pessoas negras.

As tensões raciais, e talvez não houvesse como ser diferente, se deram em vários desdobramentos das relações familiares que foram se estabelecendo com a minha chegada. Minha mãe, de algum modo, exerceu um mecanismo de tamponamento que impedia que essas tensões emergissem e que essa questão aparecesse de forma mais explícita, sobretudo em relação à disposição afetiva de outros membros da família.

<sup>22</sup> Esta é uma abordagem sobre o caráter complexo das histórias, pois Lucas da Feira foi uma presença negra responsável por diversos momentos de insubordinação ao sistema escravagista feirense, sendo considerado um grande símbolo e marco para a luta pela liberdade e pela emancipação até os dias de hoje.

Em um estudo importante dentro da área em que se deteve, Lia Vainer Schucman analisa famílias inter-raciais no livro resultado de seu pós-doutorado: *Famílias Inter-Raciais: Tensões Entre Cor e Amor* (2018). Muito mais interessada em observar as nuances que atravessam as hierarquias raciais no contexto das famílias, ela não se concentra em nenhuma família onde a situação envolva adoção, mas sempre em famílias constituídas por casais inter-raciais e heterossexuais que têm filhos.

A possibilidade de famílias que foram formadas no contexto da adoção não é sequer citada. No entanto, saliento um dos trechos das suas notas finais:

Os resultados desta pesquisa mostram que existem diferentes formas individuais e coletivas de responder às hierarquias raciais que estruturam a sociedade brasileira. [...] Essa diversidade no interior das famílias vislumbra ser ali um dos espaços privilegiados para o desenvolvimento de estratégias para o enfrentamento, acolhimento e elaboração da violência racista vivida na sociedade de forma mais ampla, mas também o locus de legitimação e vivência racistas (SCHUCMAN, 2018, p. 133).

O estudo dela deflagra, então, que as relações no interior das famílias se dão de modo único e particular. Ainda que meu imaginário, meu esboço infantil e fantasmagórico tenha se construído a partir de uma idealização que, no mais das vezes, dançava com o desejo que era produzido na ausência, não foi difícil olhar pro lado e perceber as famílias negras próximas a minha que se desenvolviam de maneira muito diferente da que eu considerava ser a de um lar negro – é o que veremos mais adiante quando trago algumas questões e contribuições realizadas por Elizabeth Hordge-Freeman e a sua pesquisa sobre famílias negras e as negociações e estratégias afetivas que tem por base as variações fenotípicas de seus membros.

As minhas irmãs podem ser lidas nesse processo dentro do “mecanismo de negação” proposto por Lia Vainer Schucman quando ela analisa as entrevistas realizadas com duas famílias. No capítulo de título ““Minha mãe pintou meu pai de branco”: afetos e negação da raça”, ela aborda como os membros não-brancos têm a sua negritude negada na família. Assim agiram as minhas irmãs durante toda a vida, pois negaram, até para elas mesmas, a existência de qualquer diferença em mim.

É muito interessante a abordagem que a autora faz, trazendo o qualificante da branquitude:

Há, ainda, outros depoimentos que indicam que Valéria e Maria, mesmo tendo se relacionado com negros e terem filhos considerados negros, não adquiriram o que Twine (2006) nomeou como racial literacy. Ambas se relacionam com o seu outro negando a esse outro a possibilidade de sê-lo – elas recobrem esse outro com a categoria do mesmo. Neste sentido, salta aos olhos uma das características mais fortes da branquitude, a saber, uma identidade construída em torno de si mesma (SCHUCMAN, 2018, p. 55).

Essa neutralização, por assim dizer, acabou por tornar-se um aglomerado de negações que, em última instância, negavam a minha própria existência. Eu só poderia existir, e isso sempre foi notável e comprehensível para mim desde a mais tenra idade, se existisse em minha complexidade e totalidade: como uma menina negra.

No capítulo 08 de *Memórias da Plantação*, uma das entrevistadas de Grada Kilomba, uma mulher negra que também é filha adotiva em uma família branca, relata uma conversa com uma amiga branca e vê nessa conversa também a presença da mãe. A frase “mas para mim você não é negra” que ela escuta é analisada assim pela autora:

Tais confissões ambivalentes previnem que pessoas brancas sejam confrontadas, em suas vidas cotidianas, com a realidade de pessoas negras e com as formas pelas quais percebemos, experienciamos e sentimos essa realidade (Essed, 1991). Além disso, elas também impedem o sujeito branco de ter de lidar com o desconfortável fato de que diferenças existem e que essas diferenças surgem através de processos de discriminação [...] A fobia, nesse cenário, reside no mecanismo de negação, que expressa como se é odiada/o exteriormente: “Você não é negra”. O que aconteceria se aquelas/es que negam ver sua negritude de repente a enxergassem? E por que elas e eles não podem vê-la de imediato? Por que precisam negá-la? (KILOMBA, 2019, p. 146).

“A Experiência Vivida do Negro”, como traz Frantz Fanon, a partir do espanto: “[...] e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos”, ao qual ele acrescenta: “[...] qualquer ontologia torna-se irrealizável em uma sociedade colonizada e civilizada” (FANON, 2008, p. 103): a existência sob o signo de uma impossibilidade. Embora tenhamos criado mecanismos extremamente sofisticados de comunicação entre nós, mediados pela arte, pelos fazeres e modos de relações que aparecem por toda a Diáspora Negra – isso, talvez, seja o que Fred Moten chama de performance preta<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> “A estética negra não se dá em benefício de uma oposição simples ou complexa entre Technik e Einglichkeitkeit, mas nos movimentos de improviso entre essa oposição. Qual o conteúdo de (tua) técnica negra? Qual a essência da (tua) performance negra? Um imperativo está implícito aqui: preste atenção nas performances (negras), já que cabe aos que prestam esse tipo de atenção reteorizar essência, re-presentação, abstração, performance, ser” (Moten; Harney, 2016, p. 28).

Essa impossibilidade que nos espreita tem essa negação ontológica expressa de diversas formas. Repetindo a pergunta usada por Fanon: “Será que li bem?” (FANON, 2008, p. 113), lembrei do poema “Diariamente”, do autor José Carlos Limeira.

A vida da pessoa negra parece ser possível apenas como uma fabulação. É sempre com algum espanto que encontro na dicção impostada a partir da literatura negra, mas também no compartilhamento de experiências em outros espaços de trânsito negro, nas ruas, em grupos de movimentos sociais, movimentos de mulheres negras e outros encontros dessa ordem, a similitude de lócus de sofrimento e compartilhamentos de traumas (mas também de lócus de compartilhamentos de cantos, danças, palavras, gesto e ações que operam saúde e possibilidade de existência)<sup>24</sup>:

#### DIARIAMENTE

A mim basta o espelho  
a calça azul  
o papel, o lápis  
e essa coragem  
de sair todos os dias de manhã  
encontrar as mesmas pessoas  
os mesmos sobressaltos  
o relógio de ponto  
o telefone  
os documentos.

A mim basta  
essa coragem teimosa  
de engolir o café das nove  
de fumar o quinto cigarro  
com a mesma determinação  
de destruir  
o que resta dos pulmões

Me basta mesmo  
essa coragem quase suicida  
de erguer a cabeça  
e ser negro  
vinte e quatro horas por dia

(LIMEIRA, 2000, p.15).

---

<sup>24</sup> Ah, poetas Negros conhecidos e desconhecidos, com que frequência suas dores loteadas nos seguiraram? Quem vai computar as noites solitárias amenizadas por suas canções, ou as panelas vazias ressignificadas pelas suas histórias? Se fôssemos um povo dado a revelar segredos, nós poderíamos erguer monumentos e fazer sacrifícios às memórias dos nossos poetas, mas a escravidão nos curou dessa fraqueza. Pode ser que seja suficiente, no entanto, dizer que nós sobrevivemos na proporção exata da dedicação dos nossos poetas (incluindo pregadores, músicos e cantores de blues) (ANGELOU, 2018, p. 216).

Essa coragem quase suicida que nos impulsiona, que também é dita por Fanon:

O que isso significa para mim, senão um desalojamento, uma extirpação, uma hemorragia que coagulava sangue negro sobre todo o meu corpo? No entanto, eu não queria ser esta reconsideração, esta esquematização. Queria simplesmente ser um homem entre outros homens. Gostaria de ter chegado puro e jovem em um mundo nosso, ajudando a edificá-lo conjuntamente (FANON, 2008, p. 106).

Essa coragem que nos faz ver o mundo sempre a partir de um lugar duplo, ou triplo, nos lança a condição de sermos sempre algo além de nós mesmos. Vivendo como se algo de nós precisasse ser traduzido, feito ou relacionado de forma diversa porque a compreensão só vem, quando vem, depois de um árduo trabalho de observação e adequação ao mundo, mundo que parece inadequado para nos acomodar.

Querer ser simplesmente um homem e viver sendo, ao mesmo tempo, um negro. A inescapável condição, ressaltada no poema ao dizer sobre as vinte e quatro horas por dia. Em contrapartida, o relógio, a calça azul, fumar ou encontrar as pessoas, ainda que exijam alguma coragem, são formas de o poeta se relacionar com o real que estão dentro da condição de alguma escolha, de uma ação que pode ou não ser realizada.

Ainda que, nesse movimento, Fanon apareça focando uma experiência, uma coreografia essencialmente masculina, ele é esse crítico da questão do ser na ontologia:

[...] Dessa forma, os elementos cinéticos, bem como as topografias particularmente políticas, raciais e de gênero da ontologia repercutem na definição do ser. O que a crítica da ontologia de Fanon evidencia é que a oscilação da presença entre ser e não-ser não representa uma vaga e abstrata reflexão teórica sobre o status filosófico da subjetividade negra dentro do colonialismo, mas que uma tal oscilação ricocheteia de volta para o corpóreo, podendo inclusive ser iniciada por uma descarga nervosa, um esforço muscular, uma contorção ou um tremor. Ela pode ser provocada pela súbita inclinação do chão, por seus ignorados tremores, por suas ranhuras camufladas. Por fim, a conturbação cinética da presença também pode ser despertada pelo impacto da linguagem. Tal como a força vertida num insulto racial que leva um homem negro a tropeçar nas ruas de Lyon, indicando como os significantes guardam uma balística própria, poderosa e com miras bem precisas (LEPECKI, 2017, p. 174).

Em contrapartida, a coragem que é suicida, *kamikaze*, não é a de ser negro, mas a de, erguendo a cabeça, sem descanso ou escapatória, viver essa condição em todos os momentos da vida. Pensando a respeito disso, articulo, ainda com Fanon:

Meu corpo era devolvido desancado, desconjuntado, demolido, todo enlutzerado, naquele dia branco de inverno. O preto é um animal, o preto é ruim, o preto é malvado, o preto é feio; olhe, um preto! Faz frio, o preto treme, o preto treme porque sente frio, o menino treme porque tem medo do preto, o preto treme de frio, um frio que morde os ossos, o menino bonito treme porque pensa que o preto treme de raiva, o menino branco se joga nos braços da mãe: mamãe, o preto vai me comer! (FANON, 2008, p. 106 -107).

Chamo a atenção, mais uma vez, para os efeitos corpóreos descritos por Fanon. O corpo negro, esse arranjo multidimensional e multiespacial. Em uma alusão à situação em que uma criança aponta para ele, na França, e o exibe sem pudor, dizendo: “mamãe, olha, um preto!”, ele se coloca diante da imposição de não ser ele mesmo, mas o Outro, o preto. Apenas o preto. E o seu corpo treme. Em um efeito irônico dos contrários, eis a aparente contradição: o preto é um animal, mas ainda assim treme. Sente frio e não raiva, embora a estivesse sentindo também naquele momento, quem sabe?

Esse trecho da obra *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008) me parece ter sido a centelha para construir o argumento do livro *A Descoberta do Frio* (2011) de Oswaldo de Camargo<sup>25</sup>. Publicado inicialmente em 1979, a novela é sobre um frio que adoece e incapacita e é sentido apenas por pessoas negras. Na passagem seguinte, podemos ler um diálogo a respeito de Josué, vítima do frio, ele não consegue falar porque não para de tremer:

Doutor Lucas, após breve hesitação, entreabriu, para exame, as pálpebras do friorento:  
 -Hum! Diria que está tudo bem. Mas ele treme. Estranho... não têm ideia de como começou?  
 -Doutor – falou Laudino -, as doenças de negro no Brasil já foram examinadas, e muito bem, pelo médico Octávio de Freitas. Li o livro dele. Lá se fala em ainhum, suifa, subiá, drancúnculo, um batalhão de moléstias. Mas isso aqui, doutor - Laudino, mão sobre os gorros de Josué, proferiu, decisivo -, isso aqui é frio! (CAMARGO, 2011, p. 44).

A materialização de uma metáfora sobre o racismo, atribuindo-o a uma sensação que adoece, não tem apenas a função de dar um maior entendimento aos efeitos do racismo. A corporificação dele em um sentimento inteligível para todas as pessoas é um artifício do autor para tornar os efeitos do racismo reconhecíveis para todas as

---

<sup>25</sup> Digo isso porque *Pele Negra, Máscaras Brancas*, de Frantz Fanon, foi publicado a primeira vez em 1952.

pessoas que o leem.

Assim, o efeito produzido é o de um arcabouço jocoso, possibilitando que as pessoas não-negras consigam identificar e mensurar, em seus próprios corpos, quais as consequências possíveis de ataques tão sistemáticos como os produzidos pela violência racializada.

Em contrapartida, possui o efeito de também provocar nas pessoas negras, e essa foi a minha impressão, o reconhecimento de uma sensação sobre o que é estar na condição de alvo dessa violência e que nos aproxima umas das outras, tanto por ser uma sensação verbalizável e reconhecível, como por ser algo que nos coloca em um dialogismo pedagógico com aquelas pessoas que costumam não compreender o que é ter essa coragem (quase) suicida e ser negra vinte e quatro horas por dia. Despontando como uma possibilidade de leitura de um segredo:

Doutor! Precisamos de uma coisa: um nome para esse frio que está pegando os negros, os crioulos, os malunguinhos como esse aí.

-Como sabe que é coisa de negros?

- Já se investigou. Já se desconfiava. A gente já esperava. Um nome, doutor! Nós iremos aos jornais, à TV, precisamos de um nome! Um nome para essa miséria! (CAMARGO, 2011, p. 46-47).

Um nome é capaz de revelar o mistério, desvelar o segredo e expor o que subjaz em algum lugar do inatingível?

O reconhecimento da dor como um lugar de encontro frequente entre as pessoas negras é rechaçado e admitido com a mesma intensidade pelos movimentos negros e pelas teorias raciais críticas que falam sobre a capacidade de reconhecimento dessas subjetividades e de reconhecimento entre pessoas negras.

Em muitos momentos durante a minha experiência e vivência acadêmica, a dor foi um lugar para o encontro com outras pessoas negras em um ambiente que sustenta ardilosamente uma ideia aparentemente difusa sobre a nossa inadequação, sobretudo porque esse sentimento de desencaixe comumente é colocado a partir de uma individualização do processo, atribuindo às próprias pessoas negras o insucesso dessas experiências.

Conheço muitas mulheres negras que desejam trilhar um caminho de pesquisa e ensino dentro da universidade, mas se acham incapazes porque cruzaram com docentes que as desestimularam ou que as julgaram pessoalmente, fazendo-as supor

que elas detinham um problema cognitivo pessoal e intrínseco e não conseguiriam alcançar as questões e as discussões, sobretudo dentro do campo dos estudos da Teoria da Literatura.

Conheci muitas colegas e muitas estudantes negras, tanto quando estive na posição de docência ou de discência, que relataram coreografias institucionais violentas. E elas pareciam tremer de frio sozinhas. Muitos são os momentos em que, com o sentimento profundo de que as nossas experiências são válidas e informam sobre as desigualdades raciais, de gênero e de sexualidade nos espaços acadêmicos, sentamos para discutir textos teóricos e as nossas vivências subvertiam o sentido, afastando-nos, e muito, das proposições que eram elaboradas por este ou aquele teórico de uma dada tradição.

Em muitos momentos, as horas reservadas para a discussão teórica eram invadidas em, pelo menos, cinquenta por cento do tempo, para que colocássemos as nossas experiências como corpos estranhos dentro dos variados ambientes da universidade, inclusive em relação aos paradigmas epistêmicos propostos. Os relatos sobre maus tratos não se exaurem ainda que abordemos os campos mais altos dentro das hierarquias de controle, gerência e dominação que existem nos diversos departamentos, congregações e institutos que formam o universo acadêmico.

Os relatos de violência, que comumente julgam como sendo da ordem de uma violência simbólica, mas que nós sabemos as atribuições e resultados físicos que desencadeiam, a força cinética que operam, parecem ser infinitos. Precisamos pensar, de forma mais elaborada, sobre como eles podem ter uma produtividade que engendre mais do que uma mera problematização e explicitação das violências de classe, do racismo e do sexism.

Precisamos não porque não já o fazemos, mas porque é necessário estabelecer, inclusive dentro dos nossos próprios grupos, como essas ocorrências reiteradas de perseguições, deméritos e hostilidades nos afetam no exercício das nossas atividades intelectuais e como elas podem ser retribuídas para o próprio sistema de dominação patriarcal, branco e heteronormativo. Alguns tem operado isso a partir do que chamam de redistribuição desobediente da violência, a exemplo de Jota Mombaça (2016).

Nesse sentido, ainda, bell hooks fala sobre achar a própria voz, tema abordado aqui quando lemos brevemente a obra de Yhuri Cruz e seu *Monumento à voz de Anastácia* (2019). Em um dos capítulos do *Ensino a Transgredir: a Educação como Prática*

da Liberdade, ela estabelece, durante o diálogo com o pensador crítico e professor universitário branco Ron Scapp:

Um dos aspectos menos compreendido dos meus escritos sobre pedagogia é a ênfase na voz. Achar a própria voz não é somente o ato de contar as próprias experiências. É usar estrategicamente esse ato de contar – achar a própria voz para também poder falar livremente sobre outros assuntos. É disso que muitos professores universitários têm medo. Tive um momento difícil no semestre passado no City College, no meu seminário sobre Escritoras Negras. Na última aula, falei com os alunos sobre a contribuição que cada um deles havia dado à sala; mas, quando falaram, eles me mostraram que nosso curso os tinha deixado com medo de fazer outros cursos. Confessaram: “Você nos ensinou a pensar criticamente, a desafiar e a confrontar, e nos encorajou a ter voz. Mas como podemos fazer outros cursos? Nesses cursos, ninguém quer que nós tenhamos voz!”. Essa é a tragédia de uma educação que não promove a liberdade (HOOKS, 2013, p. 199).

Nessa argumentação, hooks se demonstra bastante interessada pela possibilidade de abrangência de uma prática pedagógica promotora de liberdade, como ela mesma menciona. Mas, ela mesma, em outros momentos dessa conversa com Ron Scapp e em outros capítulos do livro, aponta como o corpo docente é configurado, em sua maioria, por pessoas não habituadas a serem questionadas que ocupam o lugar da docência como uma possibilidade de perpetuarem seus lugares de favorecimento, fundamentados na manutenção do *status quo* e das regalias que movimentam os capitais culturais e simbólicos de modo a preservar-lhes um lugar de destaque nas relações sociais, incluindo o próprio espaço acadêmico.

Com a abrangência das políticas de ações afirmativas e nesse momento em que tudo parece estar por um triz, dado a substancialidade de desastres e crimes contra as pessoas negras que tem galopado a partir da assunção do atual presidente, nós temos em conta que travamos e travaremos sempre batalhas que não serão dissipadas com a chuva.

Em um texto de nome “Aprendendo com a Outsider Within: a significação sociológica do pensamento feminista negro” (2016), Patricia Hill Collins expõe as especificidades das intelectuais negras que produzem a partir de um lugar que, como opera o nome escolhido por ela e que não recebeu uma tradução de Juliana de Castro Galvão, estão dentro e fora em contextos acadêmicos e institucionais: “outsider within”. Esse dentro-fora nos confere uma posicionalidade interessante, segundo a

autora, que foca na utilidade desse ponto de vista.

Segundo Patricia Hill Collins, esse lugar nos dá a possibilidade de tecermos, criticamente, produções que questionem as próprias disciplinas acadêmicas. Isso porque, quando falamos desse lugar de dentro-fora, estamos abordando e elucidando o ponto de vista de mulheres negras sobre as diversas questões que são colocadas nesses campos disciplinares. Quando uma colega negra nos relata que questionou à professora de Literatura Brasileira porque ela não trouxe nomes de escritoras negras para serem trabalhados durante o semestre, ela estava, ao mesmo tempo, a partir de uma atitude que é pedagogizante, mostrando que o cânone literário é formado de ausências que não podem mais ser negociadas, mas também induzindo a professora a pensar sobre o seu próprio lugar de docente e pesquisadora que produz à revelia da existência de produções negras importantíssimas para as concepções do campo e para a própria formação e leitura do país.

Essa abordagem traz desconfortos necessários para o ambiente acadêmico dos cursos no geral, e, mais especificamente, para o curso de Letras, mas ela só foi possível devido a atitude de uma aluna negra que, como Patricia Hill Collins diz, traz a marginalidade como uma experiência que pode ser estimulante, mas também, muitas vezes, dolorosa. Resultando em uma indisposição da docente em relação a pessoa que lhe chamou à atenção publicamente durante a aula, ações como essa podem também trazer represálias, tanto pelo desconforto que emerge de uma violência no manejo do poder hierárquico em sala de aula, quanto pelo fato de que a estudante teria que lidar com a ameaça de seguir sendo aluna da professora por razões variadas: seja porque precisa desse componente curricular para formar-se, seja porque não pode se matricular em outro horário, porque exerce alguma atividade laboral nos outros turnos, já que essa é muitas das vezes a condição das estudantes negras e dos estudantes negros etc.

O que acontece durante esses processos é que o lugar de outridade é produzido também como ferramenta de isolamento dessas pessoas, operando como uma via de controle e aniquilamento dessas vozes. Collins ressalta que “[...] ideologias racistas como sexistas compartilham a característica comum de tratar grupos dominados – os “outros” – como objetos aos quais faltam plena subjetividade humana” (COLLINS, 2016, p. 106).

Assim, ela também aponta uma importância sociológica do pensamento fe-

minista negro porque ele é capaz de estabelecer indagações sobre os processos de legitimação de conhecimentos que se estabelecem a partir da figura dos *insiders*. Esses sujeitos são, nas palavras de Collins, aqueles que compartilham visões de mundo similares, adquiridas por uma educação e treinamento profissional específicos, compartilhando também padrões de classe social, gênero e raça.

Sobre os *insiders*, eu estabeleci uma discussão com uma das turmas do meu estágio doutoral. Ministrando uma aula, coloquei algumas questões para as estudantes e os estudantes sobre as formas de legitimação utilizadas pela academia na seleção de obras e de metodologias. Pensando que a academia impõe uma experiência fundamentada no reconhecimento entre os pares, questionei as pessoas sobre quem seriam, então, os nossos pares, tendo em vista a formação estratificada da universidade, que continua exibindo números muito díspares em relação aos membros que fazem parte dela.

Ainda que com uma paridade de gênero interessante, não temos, por exemplo, um número expressivo de docentes negras. Quem seriam então os meus pares? Quem são as pessoas responsáveis por legitimar o que eu produzo?

A mulher negra é uma pária dentro da universidade pública brasileira. Eu ainda sou uma pária. Sobretudo porque permaneço, como agencia Patricia Hill Collins, “enraizada” em minhas “próprias experiências enquanto mulher negra” (COLLINS, 2016, p. 122).

Já há algum tempo, tenho articulado mecanismos contra o sistema de dominação fundamentado em uma outrificação que nos é imposto. Em 2017, tive um texto recusado pela revista do Instituto de Letras, a Revista Inventário. Para a minha surpresa, a revista havia aberto uma seção intitulada “Relato de Experiência”. Me senti compelida a escrever, então, sobre uma das muitas histórias transcorridas nas salas de aula desse instituto e que ficam confinadas nas discussões dos grupos de pesquisas negros ou nas conversas dos corredores ou nas conversas particulares que nós, comunidade negra acadêmica, estabelecemos como alternativa ao silenciamento.

Esse texto falava, a partir de uma articulação e manejo crítico-teóricos, de uma experiência de ridicularização e tentativa de silenciamento que eu havia vivenciado em um dos semestres do meu curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. A professora branca me interrompeu durante a apresentação de um seminário onde eu e um colega branco trabalhávamos com a obra de Jorge de

Lima. Os autores que seriam trabalhados pela turma foram impostos pela professora. Mesmo sendo um curso sobre Teoria da Lírica, ela havia selecionado aqueles autores que, para ela, eram dignos de serem analisados à luz (sic) de uma pretensa teoria direcionada a partir das discussões que ela havia manejado durante todo o semestre.

O relato insistente desse acontecimento tem me acompanhado desde então. São paranoias e repetições, tentativas de elaboração de um trauma que ganha alguma relevância porque concentra em si muitas das outras “pequenas” articulações das violências que apareceram produzindo pedregulhos durante todo o meu processo de elaboração e gestação contínua da minha experiência enquanto uma intelectual negra com vinculação institucional.

Ressalto também que ouvi, durante toda a repetição neurótica desse acontecimento, em diversos momentos e lugares distintos que, mesmo sem eu nunca ter citado o nome dessa professora branca, o reconhecimento imediato dessa docente, porque essa tem sido a sua prática histórica enquanto e muitas pessoas reconheceram sujeitos com atribuições, agravos e modo de violação semelhantes.

A máscara de flandres usada por Anastácia aparece aqui novamente em uma interpretação de Grada Kilomba:

[...] a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento dos(as) chamados(as) ‘Outros(as)’: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (KILOMBA, 2016, p. 172).

Essa máscara, então, é reencenada de diversos modos e ganha diversificadas circunferências, se adaptando à múltiplos contextos, assegurando a pluralidade da forma como uma característica determinante das estruturas formatadoras da violência racializada:

De repente, o colonialismo é vivenciado como real – somos capazes de senti-lo! Esse imediatismo, no qual o passado se torna presente e o presente passado, é outra característica do trauma clássico. Experiencia-se o presente como se estivesse no passado. Por um lado, cenas coloniais (o passado) são reencenadas através do racismo cotidiano (o presente) e, por outro lado, o racismo cotidiano (o presente) remonta cenas do colonialismo (o passado). A ferida do presente ainda é a ferida do passado e vice-versa; o passado e o presente entrelaçam-se como resultado (KILOMBA, 2019, p. 158).

A aprovação das cotas enquanto política de reparação histórica, viabilizando uma maior possibilidade de acesso e ingresso de estudantes negros e negras nos cursos de graduação do ensino superior. Ela é fruto de incansáveis batalhas do povo negro, no território brasileiro, travadas nas esquinas da história. Esse contingente é crescente nas universidades e adensam esses espaços onde as relações de poder estão em disputa, sobretudo, pela legitimidade da produção epistêmica que, até certo momento, reafirmava valores que expressavam uma conduta debruçada pelo método científico que se baseia no etnocentrismo euro-referenciado nos modos de saber, da forma e dos sujeitos envolvidos no desenvolvimento das atividades validadas.

Em muitos momentos, a mera abordagem de episódios dessa ordem gera comentários sobre uma espécie de passionalidade. Como a dimensão conhecida como “emocional” é construída social e culturalmente associada ao feminino e ao corpo negro, como aborda Lélia Gonzalez em vários textos seus, sobretudo em “A Categoria Político-Cultural da Amefricanidade” e “Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira”, mas também bell hooks em “Intelectuais Negras”, e Luiza Bairros em “Nossos Feminismos Revisitados”, ressalto que esses comentários têm, então, uma denotação racista e machista. Assim como o pensamento é associado ao mental, dizer que alguém foi movido por paixões é um mecanismo de outrificação que descaracteriza as produções de determinados grupos, associados apenas a esse lugar enunciativo:

[...] Não são histórias pessoais ou reclamações íntimas, mas sim relatos de racismo. Tais experiências revelam a inadequação do academicismo dominante em relacionar-se não apenas com sujeitos marginalizados, mas também com nossas experiências, discursos e teorizações. Elas espelham as realidades históricas, políticas, sociais e emocionais das “relações raciais” em espaços acadêmicos e deveriam, portanto, ser articuladas tanto teórica quanto metodologicamente.

Sendo assim, demando uma epistemologia que inclua o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico, pois todas/os nós falamos de um tempo e lugar específicos, de uma história e uma realidade específicas – não há discursos neutros. Quando acadêmicas/os brancas/os afirmam ter um discurso neutro e objetivo, não estão reconhecendo o fato de que elas e eles também escrevem de um lugar específico que, naturalmente, não é neutro nem objetivo ou universal, mas dominante. É um lugar de poder. (KILOMBA, 2019, p. 58).

Aquela docente branca disse que meu comentário sobre a obra de Jorge de Lima em sala de aula era um comentário ressentido. Ela não estava apenas dizendo

que eu não havia me distanciado o suficiente para falar sobre a obra do autor, ela estava dizendo que eu não era apta para o exercício acadêmico e científico ou que, inerente a minha condição no mundo, eu não tinha as ferramentas para a construção de uma intelectualidade crítica.

O que é curioso nesse movimento narrado é que, embora não apresente nenhuma novidade dentro do campo das violências à que somos submetidas dentro da academia, é que ela, em sua posição de professora doutora branca, não se achava desqualificada para fazer a análise do autor negro em questão, sendo, inclusive, uma especialista na sua obra. O seu lugar e a sua experiência ganhavam relevos distintos dos aplicados a mim. Assim, as minhas inquietações são: o lugar que a branquitude ocupa fornece a ela todas as ferramentas para discutir, pesquisar e analisar todos os temas e todos os grupos e sujeitos sociais? O meu lugar não me confere respaldo científico para falar de um autor negro porque o meu olhar, o olhar de uma mulher negra, está “contaminado” por minha identidade?

invejo a soberba de um homem branco  
 quando articula um pensamento comezinho -  
 aquele argumento que só um corpo que carrega a violência  
 dos bandeirantes,  
 dos colonos,  
 dos jesuítas,  
 e dos ditadores  
 pode sustentar  
 sem ser taxado de ridículo

um corpo que emana o desejo antecessor de deglutar  
 um corpo que se emposta em um lugar do qual pode dizer “faça”

quase invejo a soberba dos brancos em saber ordenar  
 sem restrição, sem temor e sem constrangimento

um dominador que invade com o seu poder de poder dizer;  
 a altivez em sustentar um argumento banal;  
 a presunção de que a verdade está grudada ao seu corpo  
 e dela é dono incontestável

esse corpo que recai sobre o meu  
 desenhandando sobre ele uma sombra  
 mesmo que tudo em mim grite “desobedeço”

essa sombra me persegue  
 espreita tudo o que digo e que faço  
 tenta reposar sobre a minha boca  
 e sobre as minhas mãos  
 tenta interditar o meu desejo de dizer “eu posso”

eu me retiro do seu espaço; estico os braços

rasgo o seu ranço  
e irrompo

a flecha é o meu sortilégio

Nesse sentido, o que se coloca é uma das condições pertinentes aos estudos sobre branquitude no Brasil – a localidade ocupada pelo branco, enquanto identidade racial-, vemos o problema da ânsia por totalidade expressa na abrangência sem limites que se confunde com o desejo universalizante. Assim, o branco e a branca tomam a sua posição como sendo universal e se julgam capazes de se colocar, sem se comprometer com a suposição de imparcialidade, trazida, muitas vezes, como valor de referência para o fazer intelectual expresso nos espaços institucionalizados.

Lourenço Cardoso chama a nossa atenção no tocante ao trato dessa problemática, pois, “[...] as pesquisas sobre a branquitude ao focar o branco, não propõem que se negligenciem as pesquisas a respeito da negritude, e sim, chamam a atenção e procuram preencher uma lacuna nas teorias das relações raciais [...]” (CARDOSO, 2010, p. 610).

Desse modo, a tensão que realizo em torno da figura da professora, evidenciando a sua condição racial de mulher branca, não é uma particularidade isolada, mas deriva-se da necessidade de conjecturar a problemática que se fundamenta nos estudos das hierarquias raciais no Brasil. A violência é reencenada na máscara que quis me calar. Embora ocupante de uma vaga em um curso de pós-graduação em uma universidade federal e realizando uma pesquisa acadêmica, a minha capacidade intelectual não deixa de ser questionada a partir de um viés animalizado que tensiona uma posição de pura emoção, forjada, ocidentalmente, longe do que é entendido como racional e aceitável.

Maria Aparecida da Silva Bento diz que o ocorre no Brasil é uma espécie de “acordo tácito entre os brancos de não se reconhecerem como parte absolutamente essencial na permanência das desigualdades raciais no Brasil” (BENTO, 2002, p.2). Esse mesmo acordo, tácito e latente, também é um dos responsáveis pela criação e conservação de modelos que se expressam nos contextos educacionais em que a população negra não se vê representada. Bento ainda acrescenta que os brancos “reconhecem as desigualdades raciais, só que não associam essas desigualdades raciais à discriminação e isto é um dos primeiros sintomas da branquitude” (BENTO, 2002, p.2).

A minha suposta falta de capacidade para analisar, à luz da razão (branca, ocidentalizada, e masculina), um poeta negro é o reflexo de um quadro sintomático da condição do branco brasileiro que fez operar, dentro da sala de aula e da relação entre uma docente branca e uma discente negra, um mecanismo de ordem colonial.

Ao menosprezar o que eu disse operando a partir dessas chaves argumentativas, a docente estabelecia uma oposição em que a sua voz e a sua produção poderiam ser entendidas como elocuções refinadas e aprimoramentos da mais alta hierarquia do saber que a sua condição de pessoa branca, embora ela não se anuncie explicitamente desde essa localidade, parece também ter como característica inerente.

“A causa é consequência: o indivíduo é rico porque é branco, é branco porque é rico” (FANON, 1968, p. 29). Assim, podemos também concluir, ela é intelectual porque é branca, é branca porque é intelectual.

Além das relações de poder que se estabelecem entre professores e alunos, já descritas como moduladoras de violências autoritárias, como bem salienta bell hooks em *Ensino a Transgredir: a Educação como Prática da Liberdade* (2003), a diferença racial, nesse contexto, é acentuada e autorizada quando encoberta por parâmetros que são normatizados nos processos de dominação que habitam ainda os espaços acadêmicos de maneira essencializante.

Ainda nesse sentido, não afirmo um caráter reducionista sobre um comportamento branco por excelência, Cardoso nos diz que: “A identidade racial branca não se trata de uma identidade homogênea e estática porque se modifica no decorrer do tempo. De acordo com o contexto, por exemplo nacional, ser branco pode significar ser poder e estar no poder” (CARDOSO, 2008, p. 204). Desse modo, no contexto das instituições brasileiras, construídas em cima de uma história, na tentativa de soterrá-la – assim como aconteceu com a construção do Museu do Amanhã que enterrou ainda mais o Cais do Valongo -, que trazem os ranços do colonialismo e do sistema escravocrata que engendraram ferramentas e tecnologias de morte para o povo negro e para os povos indígenas, é impossível não mencionar os desdobramentos de uma política genocida de base epistêmica.

Assim, não adianta apenas acrescentar as obras de autores negros e de autoras negras dentro dos programas dos componentes curriculares, é necessário que toda a sua complexidade - teórica, histórica e cultural - forme um escopo que evidencie a sua produção e, mais do que isso, que esse não seja apenas um mecanismo de mudança

que queira apenas expressar aquela ânsia pela totalidade vazia e uma mudança meramente proforma. Sem nenhuma densidade ou sustentação dessa produção, o efeito acaba, infelizmente, reforçando a ideia mítica de uma literatura que está preocupada apenas com a reafirmação de um elitismo, sustentador do mito do messianismo intelectual e do distanciamento entre arte e vida como mecanismos de manutenção de status quo, capitaneado pela narrativa ficcional coletiva e neurótica sobre os gênios individuais, que nascem com pré-disposição à capacidade intelectual.

bell hooks pensa em um efeito inverso do narrado:

Dou aula a muitos alunos brancos e eles têm posições políticas diversas. Mas eles chegam à aula de literatura feminina afro-americana e não querem ouvir discussões sobre políticas de raça, classe e gênero. Frequentemente reclamam: “Eu pensei que este curso era de literatura.” O que estão me dizendo, na verdade, é: “Achei que este curso seria dado como qualquer outro curso de literatura que eu já fiz, apenas substituindo os escritores brancos do sexo masculino por escritoras negras do sexo feminino.” Eles aceitam a mudança no foco de representação, mas resistem a mudar as maneiras como pensam sobre as ideias. (HOOKS, 2013, p 193)

Como salienta hooks, “isso é ameaçador” (HOOKS, 2013, p. 193). Muitos sentem-se ameaçados por precisarem rever muitas das ações que articularam para a manutenção de seus castelos, criados ao redor de vários mitos sobre a literatura.

Ainda pensando sobre essa perspectiva, Jaime Ginzburg aponta para uma mudança nesse paradigma, mas acrescenta:

Se por um lado as pesquisas mais corajosas têm procurado rever os fundamentos do cânone e discutir possibilidades de mudanças de paradigmas, por outro, as instâncias responsáveis pelo ensino de pós-graduação e graduação têm tido dificuldades e resistências quanto à articulação entre o cotidiano de sala de aula e a coragem das mudanças (GINZBURG, 2012, p.23).

Assim, as ideologias que sustentam os ideais de uma predileção canônica estão sendo escancaradas por uma necessidade de revisão que vem aparecendo, sobretudo, a partir de uma demanda das alunas e alunos. Ginzburg acrescenta:

[...] os conhecimentos de Teoria da Literatura não podem ser encarados como ideologicamente neutros. A adoção de uma ou outra perspectiva teórica traz consequências importantes, pois estabelece critérios para definição de juízos de valor articulados com processos seletivos excluientes e fundamentos da construção do conheci-

mento academicamente legitimado (GINZURG, 2012, p.25).

Os frutos dessa disputa, me parece, estão apenas no início. O olhar desconfiado sobre as nossas pesquisas e sobre o valor e significado que elas possuem é uma resposta dessa instituição que parece democrática e inclusiva, mas que está, o tempo todo, atualizando as máscaras e as formas de encaixá-las nas nossas bocas para que não possamos falar. Habitados com a imposição de uma verdade ideologicamente formada e com a possibilidade e brecha produzidas pelo conforto intelectual de quem não quer ser importunado, é necessário que reconheçamos a academia como um lugar de incômodo, pois é impossível aprender sem estar minimamente disposto ao mínimo desconforto.

Essas experiências incorporadas (TAYLOR, 2013) constituem um lastro e uma envergadura metodológica de imbricações teórico-críticas e metodológicas para o que realizo. Essas experiências, que se produzem no corpo, a partir dele e com ele, pensando nas obras já citadas de Leno Sacramento e Zózimo Bulbul, mas também nas obras de Leda Maria Martins e de Conceição Evaristo, além das minhas próprias especulações e forjas artísticas e os seus enredos com a construção de uma subjetividade e experiência afro-referenciadas.

Pensando na importância desse movimento para as proposições que faço, me parece estimulante ver a memória como prática cultural, como articula Diana Taylor, pois, nesse movimento são geradas coreografias que se articulam no processo de outrificação, propondo outros pontos de vista:

Por que essa insistência no corpo? Porque é impossível pensar sobre a memória cultural e a identidade como desincorporadas. Os corpos que participam da transmissão de conhecimento e memória são, eles mesmos, o produto de determinados sistemas taxonômicos disciplinares e mnemônicos. O gênero tem impacto em como esses corpos participam, do mesmo modo que a etnicidade. As técnicas de transmissão variam de um grupo para outro. As estruturas mentais – que incluem imagens, histórias e comportamentos – constituem um arquivo e um repertório específico [...] (TAYLOR, 2013, p.134).

O meu corpo, então, enquanto uma mulher negra, entende que essa taxonomia específica, que se articula a partir do acionamento de inúmeras instâncias, existe por meio dessa memória que o forma e que ele produz e evoca, em movimentos

coreográficos recíprocos. Esse repertório específico, portanto, parece ser o eixo operador de toda essa pesquisa. Seja por condições também específicas, pensadas desde um agenciamento e de uma posicionalidade negra em disposições variadas, seja por condições que me fazem atuar a partir de uma identidade compartilhada.

Esse corpo é o responsável por contar quem eu sou, tendo em vista os múltiplos fluxos ao redor da condição de uma identidade negra em encruzilhamento com a condição de adoção, onde parece que uma dupla rasura de origem é articulada, gerando lacunas e brechas, como nesse texto. Diana Taylor acrescenta:

Enquanto pesquisadores que trabalham nos campos de humanidades, ciências sociais e demais ciências estão cada vez mais convencidos de que a raça é construída socialmente – e eu tomo isso, aqui, como um dado conhecido -, menos se tem estudado a maneira como a memória cultural é moldada pela etnicidade e pelo gênero. Vou sugerir, aqui, a impossibilidade de separar esses três: memória cultural, raça e gênero (TAYLOR, 2013, p. 134).

Penso que, em sendo o outro ou a outra, na dimensão descrita por Fanon<sup>26</sup>, a pessoa negra é a filha adotiva do mundo<sup>27</sup>. Em que pese as diferenças, marcadas pelo gênero, dessa afirmação: o outro, a outra. E em que pese, também, as narrativas de adoção bem-sucedidas e lidas fora de um eixo normatizador e problemático que identifica de modo preconceituoso as relações adotivas como relações necessariamente problemáticas e inautênticas.

Essa relação entre Estado e família também foi desenvolvida por Patrícia Hill Collins no ensaio “Como Alguém da Família: Raça, Etnia e o Paradoxo da Identidade Nacional Norte-Americana” (2007), onde ela chama de “nacionalismo étnico racializado” as imbricações que subjazem a um ideal de família, marcado pelas construções ao redor do gênero, como formatador de identidades nacionais.

A partir da leitura crítica da subalternização das pessoas não-brancas, porque entendidas como cidadãs de segunda classe, embora pertencentes à família estado-u-

<sup>26</sup> “No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas” (FANON, 2008, p 104).

<sup>27</sup> Evaldo Rosa, músico negro, foi assassinado em uma ação do exército brasileiro que atirou oitenta vezes contra o seu veículo. Dentro do carro, estava a família de Evaldo, incluindo seu filho de sete anos, que viu o pai ser assassinado. Sua companheira, Luciana Nogueira, e agora viúva, declarou: “Os vizinhos começaram a socorrer (o meu marido), mas eles continuaram atirando. Eu botei a mão na cabeça, pedi socorro, disse pra eles que era meu marido, mas eles não fizeram nada, ficaram de deboche.”

nidense, Patrícia diz, aproximando essa condição à uma condição construída e gerada socialmente para as mulheres dentro das famílias, que “[...] Os negros nascidos no país e os nativos americanos tornaram-se quase mulheres” (COLLINS, 2007, p. 42).

Trazendo da narrativa de Alice Childress, *Like One of the Family* (1956), a cena em que duas mulheres brancas estabelecem um diálogo no qual a anfitriã olha para a empregada doméstica negra que adentra a sala e diz para a amiga que ela é “como se fosse da família”; “nós simplesmente a amamos”; “ela adora a nossa Carolzinha”; “não saberíamos o que fazer sem ela”; “não a vemos como empregada”, Collins expressa o contexto de subordinação que violenta ao mesmo tempo em que tenta atenuar a violência a partir da mobilização afetiva produzida especialmente no espaço doméstico.

No entanto, chamando a atenção para o uso da expressão “como”, a autora diz: “Marcados pelo status de trabalhadores subordinados, tais grupos são tolerados enquanto permanecerem em seus lugares. Não é uma política de exclusão, mas de contenção. Americanos não brancos são como nós, estão ligados a nós, mas não são nós” (COLLINS, 2007, p. 29). Ela acrescenta ainda: “De acordo com a lógica predominante, uma vez que as relações familiares são geralmente tratadas como assunto privado, tanto as famílias quanto as mulheres ligadas a elas estão fora das atividades da esfera pública que legisla a questão racial. Étnica e de condição de cidadania” (COLLINS, 2007, p. 29).

Devido a essa insistência em não se observar o espaço chamado de privado como um espaço político, algumas mulheres brancas autointituladas como feministas, têm chamado a atenção para o slogan, construído a partir do texto de Carol Hanish, ativista branca do também autointitulado feminismo radical estado-unidense, “o pessoal é político”. Temos observado nos índices divulgados por agências e alguns órgãos estatais e independentes que a maioria dos casos de violência contra a mulher e casos de feminicídio têm acontecido dentro de ambientes domésticos.

Isso nos leva a crer, então, que esses são dois grandes mitos do patriarcado e da branquitude: “a casa é um ambiente eminentemente seguro”; “a casa é um espaço que existe exclusivamente para o descanso e para o relaxamento”. bell hooks escreve sobre a condição das mulheres negras intelectuais que precisam, muitas vezes, conciliar o trabalho doméstico com a atividade intelectual e como esse tem sido também um fator capaz de questionar esses mitos e de dizer sobre condições particulares de formação dessas mulheres. Em outro momento, hooks diz, pensando na relação sobre

mulheres e trabalho:

A casa era um lugar relaxante para mulheres apenas quando o marido e as crianças não estavam presentes. Quando as mulheres, em casa, dedicam todo o tempo a atender às necessidades dos outros, o lar é local de trabalho para ela, não é local de relaxamento conforto e prazer (HOOKS, 2018, p. 84).

Assim, pensar na relação entre a formação de uma identidade nacional, a partir de uma crítica que advém da análise sobre o espaço doméstico e sobre o funcionamento da família, em uma perspectiva que protagoniza o lugar das mulheres negras, é um gesto interessante e, em alguma medida, novo executado por Patricia Hill Collins. Ela pensa nas ligações entre branquitude frente a uma oposição na qual pessoas não-brancas estariam: “Dentro dessas premissas, uma “nação” é formada por um grupo de pessoas que compartilham uma etnicidade comum baseada em laços sanguíneos. No caso dos Estados Unidos, os brancos constituem tal “nação”, com a branquitude baseada em laços de sangue de pureza racial” (COLLINS, 2007, p. 37).

Nesse sentido, a autora observa como as mulheres brancas também estruturam um sistema supremacista branco porque elas, mulheres brancas proprietárias, asseguravam a pureza racial das famílias brancas ao casarem-se somente com homens brancos e ao se comprometerem em relações heterossexuais apenas com seus maridos. A autora irá discutir isso a partir de uma perspectiva lésbica ainda nesse mesmo texto.

Mesmo que os critérios de identificação racial sejam diversos para o Brasil e para os Estados Unidos, observamos que as similitudes de condição política, social, econômica e cultural entre pessoas negras de lá e daqui estão aparelhadas com critérios que transcendem as pressuposições biológicas, ou ficticiamente biologizantes, se entendermos a biologia como uma ciência que também é construída socialmente e que serve e constrói um poder a partir de ideologias - elas também serviram, por exemplo, à tecnologia de produção de hierarquias raciais brasileiras a partir do racismo científico em uma dada época, com efeitos estendidos ainda hoje.

O pacto narcísico da branquitude, elaborado por Maria Aparecida Silva Bento, a partir da sua investigação no campo da psicanálise, aparece aqui como a construção sanguínea abordada por Patricia Hill Collins e, aqui sim, nesse sentido de abordagem, levando em consideração os traços comuns fenotípicos das pessoas brancas nas so-

ciedades com profundas marcações raciais como as abordadas: “‘laços de sangue’ es- truturam as ligações observadas entre sangue, família, parentesco e raça” (COLLINS, 2007, p. 39).

O recurso que eu utilizo de aproximação dessa condição descrita pela autora com a condição de adoção, está sendo articulado a partir da minha experiência, pois as condições da minha chegada à família sempre se deram de modo legítimo, se visto pelas figuras da minha mãe e do meu pai, pessoas que escolheram “me ter” fervorosamente, mas tudo o mais que envolvia o universo familiar não correspondia a uma assimilação natural e consciente da minha presença – em muitos momentos, a minha experiência demonstrou que eu era também apenas como alguém da família, mas não a integrava efetivamente.

Sendo esse então um critério de contenção, podemos suspeitar sobre as “sutilezas” que ele opera. Sutilezas entre aspas porque há uma fala elaborada dentro do quadro brasileiro de violências raciais que aponta para um outro mito repetido à exaustão, sobretudo antes da Era Bolsonaro: “O racismo no Brasil é um racismo velado”. Mesmo que eu observe sem surpresa a quantidade imensa de pessoas que recentemente se deram conta das violências raciais, de gênero e de sexualidade, sem materializarem exatamente os seus lugares dentro desse quadro de silenciamentos sistemáticos que nos fizeram chegar até aqui, essas pessoas continuam silentes e sileciando, sobretudo porque não conseguem crer que estiveram impassíveis durante todos esses anos diante do racismo, do machismo e da LGBTfobia.

Ainda que com a Era Bolsonaro nos fustigando e interrompendo o silêncio da viagem dessas pessoas que nunca precisaram se preocupar com as demarcações das terras indígenas ou quilombolas ou com o extermínio reiterado, e historicamente assegurado por lei, desses povos e de jovens negras e negros, elas ainda não sabem exatamente o que fazer para quebrarem o pacto narcísico do silêncio que as tornam cúmplices de todas essas violências.

Há uma variedade infinita de atuações de forças díspares no interior de todas as relações em todas as instâncias, lembro disso agora, sobretudo, porque Patricia Hill Collins afirma: “A família opera como uma ferramenta ideológica que tanto constrói quanto mascara as relações de poder” (COLLINS, 2007, p. 29).

Ao contrário das contribuições de bell hooks em vários ensaios onde ela aborda os paradoxos do feminismo hegemônico e a complexidade, forjada ainda no

sistema de dominação escravagista, das relações entre mulheres negras e brancas, Vilma Piedade constrói o conceito dororidade para contemplar, ela diz, “[...] as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo Racismo. E essa Dor é Preta” (PIEDADE, 2017, p. 16). Ela aborda a importância de se inventar um novo operador conceitual e teórico para pensarmos nas particularidades de apoio e união entre mulheres negras.

No entanto, ela não aborda a importância desse movimento a partir de um posicionamento crítico a respeito da branquitude e a violência que ela opera dentro dos movimentos feministas brancos hegemônicos. Pelo contrário, ela apenas sinaliza que é preciso um conceito porque sororidade não daria conta, mas não articula em que medida mulheres brancas contribuem para a inoperabilidade desse conceito para mulheres negras e, em conformidade com esse posicionamento, tem o seu prefácio assinado por uma mulher branca que ocupa, com ela, a capa do livro. Marcia Tiburi, por sua vez, autora do prefácio, encerra a sua contribuição dizendo que devemos agradecer à autora por estar atenta a todas nós.

Uma aparente neutralização do conflito aparece de modo subliminar, mas muito violento, não só pela fragilidade expressa na argumentação de Piedade que parece estar a todo tempo dizendo da importância da sororidade, porém apontando que ela não nos contempla, mas nunca dizendo exatamente o porquê, reafirmando o lugar da ausência sem dizer exatamente quem provoca as ausências e quem articula esse apagamento e essa quebra que caracteriza o movimento feminista branco.

hooks ainda pode nos levar a outras dimensões dessa discussão:

A abolição da escravatura teve pouco impacto positivo sobre as relações entre mulheres brancas e negras. Sem a estrutura escravocrata que institucionalizava de modo fundamental as diferenças entre brancas e negras, as brancas passaram a querer ainda mais que os tabus sociais promovessem sua superioridade racial e proibissem as relações legalizadas entre as raças. A participação delas foi essencial para perpetuar os estereótipos degradantes sobre feminilidade negra. Muitos desses estereótipos reforçavam a noção de que as negras eram lascivas, imorais, sexualmente licenciosas e carentes de inteligência. A proximidade das brancas com as negras no ambiente doméstico dava às primeiras a impressão de que conheciam realmente as segundas; havia contato direto entre elas. Embora haja pouco material publicado do começo do século XX que documente as percepções que as mulheres brancas tinham das negras e vice-versa, a segregação restringia a possibilidade de que os dois grupos desenvolvessem uma nova base de contato recíproco fora da esfera da relação serva e senhora [...] (HOOKS, 2013, p. 132).

Ao tratar da produção desse conceito, então, Vilma Piedade não o coloca em contraposição crítica, entendendo que se sororidade não abrange as especificidades de mulheres negras, mesmo que, é preciso dizer, mulheres negras sejam mulheres, então, ela acaba por ignorar o histórico opressivo que o feminismo branco articula e a violência que a exclusão desse movimento ocasiona quando não se percebe como partícipe também da manutenção da estrutura supremacista branca.

Ainda que trate da branquitude e seus efeitos, ela não expõe com vigor as relações entre branquitude e movimento feminista branco. Fica a impressão de que o feminismo branco se equivoca apenas pela ausência, mas não por atos e por gestos de violências. Ela diz:

Mas o que será que o Feminismo Contemporâneo tem a ver com isso? Acredito que tudo a ver. Pois, como vamos conseguir, de fato, construir um Feminismo Dialógico Interseccional se nossa história, nossos valores civilizatórios não forem incorporados nas práticas e ações do Feminismo? Pra ser Dialógico Interseccional, o Feminismo precisa mudar ainda mais a cor, ficar mais preta (PIEDADE, 2017, p. 38).

Assim, Vilma Piedade parece dar voltas ao redor do problema, mas não está decidida a enfrentá-lo, expondo as fragilidades do movimento feminista hegemônico branco, heteronormativo, pensado para mulheres das classes dominantes e cisgêneras.

Não por acaso, o texto considerado fundador do que se tem entendido hoje quanto Movimento Feminista Negro é o “Não sou eu uma mulher?”, proferido por Sojourner Truth em 1827. Esse texto dá conta, já no início do século 19, quando o Brasil ainda sequer havia decretado a Falsa Abolição, da arbitrariedade do conceito sobre ser mulher e como esse movimento nasce, então, já propondo uma ruptura com o modo hegemônico sobre o que é ser mulher, irrompendo como um discurso fundador, se assim o quisermos chamar, do Feminismo Negro.

Sojourn Truth também é uma pensadora percursora dos debates sobre as conformidades de gênero e as atribuições de uma classificação e ordenação sexista sobre a operacionalização de uma mulheridade – como apontou, muito tempo depois, Judith Butler em *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade* (2018):

Em sua essência, a teoria feminista tem presumido que existe uma identidade definida, compreendida pela categoria de mulheres, que

não só deflagra os interesses e objetivos feministas no interior do seu discurso, mas constitui o sujeito mesmo em nome de quem a representação política é almejada (BUTLER, 2018, p. 17-18).

Acrescentando mais adiante e iniciando assim a discussão do seu primeiro capítulo “Sujeitos do sexo/ gênero/ desejo”: “O próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes” (BUTLER, 2018, p. 18).

Em Vilma Piedade, vemos que há uma articulação dessa outridade, então, a partir de um reconhecimento feito a partir da dor. Ao invocar o termo dororidade, ela traz:

Tem uma dor constante que marca as Mulheres Pretas no cotidiano – a dor diante de uma perda. E, nesse jogo cruel do Racismo, quem perde mais? Quem está perdendo seus filhos e filhas? Todos pretos. Todas pretas. A resposta tá estampada nos dados oficiais sobre o aumento do Genocídio da Juventude Preta. Dororidade. (PIEDADE, 2017, p. 18)

Sueli Carneiro em sua tese intitulada *A Construção do Outro como Não-Ser como Fundamento do Ser*, por sua vez, fala das interdições atribuídas ao sujeito negro na seção que tem como subtítulo “o Negro Não é”:

Na construção do Outro como ameaça, perigo, a interdição que se processa é a da admissão do Outro na plena humanidade, o seu deslocamento para um território intermediário entre a humanidade plena e a animalidade, inscrevendo-o no dizer de Foucault, no gabarito da inteligibilidade do monstro (CARNEIRO, 2005, p. 125-126).

Como diz Fanon: “Sentimento de inferioridade? Não, sentimento de inexistência.” (FANON, 2008, p. 125). A sistematicidade na anulação de uma existência, mais do que a sua diminuição, também é ferramenta dentro da violência de elaboração de outrificação. Lidando com a institucionalidade, fica mais do que evidente que a sua formação não prevê a nossa presença, os mecanismos de sua engrenagem não estão considerando a nossa existência.

Ponderando outras duas situações:

Quando pensamos em um curso de pós-graduação onde as bolsas são distri-

buídas obedecendo apenas o critério meritocrático<sup>28</sup>, estamos diante de uma completa delinearão do sujeito portador de tais patrimônios simbólicos e materiais em nossa sociedade, ou seja, estamos diante do apagamento institucional em relação à comunidade negra - as universidades funcionam, quase que em sua totalidade, não prevendo o acesso das pessoas negras, logo, as pessoas negras não existem.

Quando minhas irmãs brancas, por outro lado, recebem em suas casas a visita de uma outra pessoa branca, a quem elas consideram como sendo uma pessoa amiga, e essa pessoa refere-se, na minha presença, ao cabelo crespo como “duro” e usa a expressão “filhos adotivos” significando filhos ilegítimos é porque, além de compac tuarem silenciosamente com as violências engendradas pela branquitude da qual elas fazem parte, também estão assumindo a minha inexistência. Descolando o significante do significado talvez, pois, subentende-se que elas consideram que tendo a amiga se referido a outros sujeitos que não eram eu, isso não me atingiria, o que elas estavam fazendo era provocando o apagamento da minha existência a partir dessas duas coisas que me dizem respeito: “negra” e “adotiva”.

A sensação de ser a Outra se dá de modo naturalizado, cooperando com a fixação daquilo que deveria ser o meu lugar, operando as interdições sobre as quais Sueli Carneiro constrói a sua argumentação.

Como um dos grandes pensadores da Diáspora Negra, assim como tantos outros artistas do reggae, Edson Gomes se propõe a construir uma teoria sobre a condição da população negra no Brasil. Em mais de uma oportunidade, ele construiu músicas que dialogam frontalmente com a construção desse lugar de outridade onde somos colocadas. Gostaria de pensar, aqui, em uma dessas produções: a música “Bar rados”.

Apesar das controvérsias que vêm sendo construídas ao redor da figura de Edson Gomes, a partir de relatos e posicionamentos públicos dele, que destoam da sua histórica elaboração artística e crítica presente em seus álbuns desde o seu pri meiro trabalho, podemos refletir sobre essa música e a sua elaboração intelectual sobre a condição da pessoa negra no mundo:

---

<sup>28</sup> Saliento que não é o caso do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia), que utiliza outros métodos para a distribuição das bolsas de pesquisa – que leva em consideração, por exemplo, critérios socioeconômicos.

## BARRADOS

Ando meio cansado (não desisto)  
Por várias vezes barrados no baile (ainda insisto)  
Acredito em tudo aquilo que faço e  
Persisto em tudo aquilo que faço  
Acredito naquele que vem do espaço

Ainda ontem no condomínio que moro  
Uma senhora quando me avistou  
Apertou a bolsa, ela escondeu sua bolsa  
Apertou a bolsa, a branca segurou logo a bolsa  
São cenas da minha cidade uma doença da sociedade  
Cenas da minha cidade, uma doença talvez incurável  
E você aí, como passa? Você aí, o que acha?  
E você aí como passa? Você aí o que acha disso?

Somos barrados no baile  
Todos barrados no baile  
Eles dizem que é só para gente bonita

São cenas da minha cidade uma doença da sociedade  
Cenas da minha cidade, uma doença talvez incurável  
E você aí como passa? Você aí o que acha?  
E você aí como passa? Você aí o que acha disso? [...] (GOMES, 1995).

Só foi possível identificar a origem da primeira gravação dessa música graças a pesquisa de Edna Matos publicada no livro Cão de Raça: o reggae resistência de Edson Gomes (2013): LP Resgate Fatal, 1995.

O título da música já constrói o tom para a construção dessa localidade, pois, o termo “barrado” significa aquele que é impedido de entrar. Nesse sentido, partindo da experiência de exclusão, as expressões “penetra” e “barrado no baile” conformam significados diferentes: aquele que está na condição de penetra está dentro da festa, aquele que foi barrado no baile não chega sequer a adentrar o espaço festivo. Independentemente disso, ambas demonstram o desconforto e o sentimento de desabono, de abandono.

É assim que se estabelece a condição de uma cidadania de segunda classe quando pensamos na experiência da pessoa negra como sujeita de direitos. Não atingimos a cidadania plena, nem alcançamos a experiência de vivenciarmos confortavelmente as identidades nacionais com as quais tentam maquinar uma condição de inclusão e nacionalidade forjadas, porque, inclusive, não somos sequer consideradas em nossas subjetividades, não somos pessoas, não somos humanas, humanos.

A música de Gomes já começa com uma interpelação a essa condição, demonstrando o eterno cansaço ao qual Sueli Carneiro também menciona quando diz

que “ser negro é não ter descanso” (CARNEIRO, 2005, p.132). Ele inicia a música com essa exposição e retruca a condição de exaustão afirmando a sua força e a sua recusa ao descrédito, se voltando para a figura de um poder aparentemente transcendente: “Ando meio cansado (não desisto)/ Por várias vezes barrados no baile (ainda insisto)/ Acredito em tudo aquilo que faço e/ Persisto em tudo aquilo que faço/ Acredito naquele que vem do espaço” (GOMES, 2006).

Esse cansaço se expressa em várias variáveis e tem resultados identificáveis em vários âmbitos para a população negra. Só mesmo acreditando em uma força e em uma outra presença de dimensão espiritual, expressa na religiosidade, mas também na cultura e na arte, para entendermos o nível de recrudescimento das pessoas negras da diáspora.

Em entrevista<sup>29</sup>, a antropóloga Sheila Walker responde a uma pergunta sobre o seu trajeto de pesquisa e sobre os caminhos e lugares que visitou para chegar até essa discussão da seguinte forma:

Fiz como todo mundo: fui para Salvador, na Bahia. Sabia que era a capital de cultura africana nas américas. Queria estudar o candomblé, que me ajudou muito a entender nossa cultura. Os especialistas que nos estudaram, os negrólógos, diziam que nós não tínhamos cultura. Se tivéssemos uma cultura ela era uma forma patológica da vinda dos brancos dos EUA. Eu não gostei da patologia e queria conhecer nossa cultura do nosso ponto de vista. Então, no mesmo momento que os professores diziam que não tínhamos cultura, o país estava utilizando a nossa cultura, como a alta cultura dos EUA. Era uma hipocrisia do governo e da universidade. Eu ia a igreja batista no norte dos EUA. A primeira vez eu tinha oito anos. Quando a música se esquentou, umas senhoras começaram a se remexer e a levantar e a dançar e fazer coisas que eu não compreendia. Eu gostava, não me assustava, mas perguntava: o que é isso. Respondiam: é o espírito. De onde ele vem? Não tinha resposta. Quando eu fui a primeira cerimônia de candomblé na Bahia, vi as mesmas senhoras, com outras roupas mexendo da mesma forma. Já tinha estado na África e entendi que o espírito vem de lá e tem nomes: chama iemanjá, xangó... Essa maneira de se comportar é uma coreografia do universo. (WALKER, 2019).

É interessante essa colocação de Walker porque está em correlação com os primeiros versos da música de Edson Gomes. Observamos em “Barrados”, já na primeira estrofe, os elementos que são apresentados também pela antropóloga negra

---

<sup>29</sup> “Identidade Negra Universal é a de Afrodescendentes da Diáspora”, Alma Preta. <<https://almapreta.com/editorias/realidade/identidade-negra-universal-e-a-de-afrodescendentes-da-diaspora-diz-antropologa>>. Acesso em 15 de abril de 2019.

norte-americana.

O reggaeman segue com uma cena de desconforto e violência, no ambiente em que ele mora, uma senhora apertou a bolsa ao vê-lo. A criminalização do corpo negro também é uma atribuição do processo de outrificação. Carneiro diz que:

[...] o dispositivo de racialidade opera a redução e/ou a negação dos “eus” na dinâmica das relações entre a diversidade humana. A multiplicidade de identidades que entrecortam os indivíduos, contemporaneamente ditadas por suas diferentes inserções ocupacional, de gênero, de classe etc., desaparecem quando adentro o negro. O negro chega antes da pessoa, o negro chega antes do indivíduo, o negro chega antes do profissional, o negro chega antes do gênero, o negro chega antes do título universitário, o negro chega antes da riqueza (CARNEIRO, 2005, p. 131-132).

Impossível não lembrar de Fanon e seu relato: “Mamãe, olhe, um preto” (FANON, 2008, p. 105).

Há alguns anos, fui até Palmeira dos Índios, cidade alagoana, estado onde existiu a República Democrática de Palmares, para um evento de nome “Fala, Negra”, promovido pelo Programa de Educação Tutorial do curso de Assistência Social da Universidade Federal de Alagoas – Campus Arapiraca. Dentre as experiências que fizeram a mim e aos meus colegas baianos que foram comigo adoecermos, inclusive fisicamente, uma nos impactou especialmente. Estávamos indo até o centro da cidade para usarmos o caixa eletrônico, disponível apenas na única agência do Banco do Brasil que havia na cidade. No trajeto, um ônibus escolar amarelo cheio de crianças. Todas estavam debruçadas sobre as janelas e nos apontando, rindo dos nossos cabelos, fazendo caretas. Automaticamente, nos entreolhamos e dissemos quase que concomitantemente: “olhe, um preto!”.

Esse acontecimento não está na ordem do ineditismo, muito pelo contrário. O que nos chamou a atenção foi tê-lo vivenciado no interior de Alagoas, em uma localidade onde encontramos pouquíssimas pessoas negras e um apelo excessivo da comunidade, com a qual convivemos por quatro dias, à uma identificação indígena, porque, mesmo as pessoas de pele mais escura, tinham cabelos lisos e se apresentavam como descendentes de indígenas, negando, aparentemente, a parcela de uma identidade negra e estranhando a nossa presença. A similitude com a descrição fanniana por se tratar também de crianças que se expressavam a partir de um paradigma,

de um entendimento radical de criação de uma Outra de um Outro, extremamente racista, também nos impactou.

Tendo a música uma dimensão volátil, pois se espalha com o vento, é interessante a construção de Edson Gomes quando pensamos que a interlocução acontece destinada às pessoas negras, mas também às pessoas brancas. Com a repetição dos versos “E você aí, como passa? Você aí, o que acha? / E você aí como passa? Você aí o que acha disso?”, ele direciona a questão para toda a sociedade, ao passo que ironiza a posição notadamente racista que limita quem são os convidados para o baile, “Todos barrados no baile/ Eles dizem que é só para gente bonita”. Eles quem? Nós sabemos: os guardiões silenciosos de privilégios (BENTO, 2002).

A ironia nesse verso demonstra que a noção de beleza também está relacionada com aqueles que a criaram e a anunciam como critério para produzir o efeito de outrificação que conduz a condição de estranhamento diante de uma suposição de inferioridade, de menos inteligência e beleza. Stuart Hall no capítulo dois do livro *Cultura e Representação* (2016), trabalha com a representação de pessoas negras e com a posterior representação da chamada diferença, a partir daquilo que intitula como “O Espetáculo do “Outro””.

Para o autor jamaicano, o outro é aquele que está “fora de lugar”, no caso da música de Edson Gomes, o outro é a pessoa negra porque, segundo a mulher branca que o observa, ele não poderia residir no mesmo condomínio que ela, sendo possível apenas a leitura dele como um invasor, um corpo fora de lugar. Um corpo fora de lugar também no baile chamado Brasil e que é barrado no baile feito apenas para “gente bonita” = gente branca:

Culturas estáveis exigem que as coisas não saiam de seus lugares designados. Os limites simbólicos mantêm as categorias “puras” e dão às culturas significados e identidades únicos. O que desestabiliza a cultura é a “matéria fora do lugar” – a quebra de nossas regras e códigos não escritos. A terra no jardim é boa, mas em um cômodo é “matéria fora do lugar” – um sinal de poluição, de transgressão das fronteiras simbólicas, de tabus violados. O que fazemos com a “matéria fora do lugar” é varrê-la, jogá-la fora, restaurar a ordem do local, trazer de volta o estado normal das coisas [...] (HALL, 2016, p. 157).

Na música, condomínio e baile podem ser interpretados como Estado, família ou nação – lugares onde a presença negra é tolerada dentro do deslimite de uma

rejeição, como argumenta Patricia Hill Collins: “Ao acreditar que foram atribuídos às crianças e suas famílias os lugares aos quais elas pertenciam de verdade, o imaginário de lugar, espaço e território relacionam as noções gendradas de família com construtos de raça e nação” (COLLINS, 2007, p. 46).

Em outro momento, na Bienal do Livro de São Paulo pela primeira vez, posso relatar: Era um dia de semana e havia muitas escolas visitando o evento. Várias crianças brancas passavam por mim e não me olhavam. Sentia um grau de violência racial acima dos modos com os quais tenho lidado com mais frequência – sobretudo, no interior baiano: o racismo que senti nessa circunstância tinha muito mais a ver com o grau de invisibilidade letal que diz de um adestramento da visão, para mostrar a sua suposta superioridade e taxativamente mostrar uma ausência no reconhecimento de minha humanidade, aquelas crianças brancas pareciam fingir não me ver, ao contrário das senhoras brancas de Feira de Santana que até sinal da cruz já fizeram para mim e o meu cabelo solto nas ruas do centro comercial feirense.

A indiferença dessas crianças pode soar como artigo de luxo no quadro das violências raciais brasileiras. Mas a cena que presenciei a seguir foi paralisante e desertoante do que me aconteceu: um senhor negro de meia idade estava em um dos corredores vendendo picolé, com um carrinho padronizado de uma marca famosa. Um grupo de crianças aparentando ter entre 10 e 11 anos se aproximou dele. Fingiram que comprariam picolé, mas apenas começaram a ironizar com a sua condição subalternizada naquele ambiente, dizendo coisas de tom hostil e pornográfico. Começaram a falar em inglês entre si, riram muito da imobilidade daquele trabalhador e saíram sem comprar nada.

Eu e a minha companhia assistimos a tudo com alguma proximidade. A indiferença daquelas pessoas ao nosso respeito era uma respeitosa comprovação de que a nossa existência ou inexistência eram praticamente a mesma coisa. O que comentei depois disso com meu amigo, um homem negro, foi sobre a minha impressão a respeito daquelas crianças, como elas, ainda com tão pouca idade, expressavam-se, inclusive com uma performance corporal, como se fossem as donas de todas as coisas, nenhuma delas aparentava insegurança ou titubeavam ou abaixavam os olhos – posturas altivas das filhas legítimas, signatárias e receptoras dos direitos e da condição de humanidade e de cidadania plena no Brasil.

Quanto a mim:

os meus ombros se fecham em mim  
guardando os segredos do meu corpo

o que é impossível acobertar:

- I) a minha pele e o seu script
- II) o meu cabelo que interrompe a calmaria  
dos pequenos becos comerciais de Feira de Santana
- III) aquele meu cardigã azul sobre o meu macacão lilás
- IV) o meu andar descompassado que tropeça nos paralelepípedos.



## O BRANCO É O OUTRO

Meus pais são espanhóis da Galícia. Trabalhadores espanhóis que chegaram ao Brasil na década de 50, quando o Brasil ansiava e facilitava como podia a entrada de pessoas brancas europeias. Meu pai trabalhou em chão de fábrica, passando pela Firestone e Pirelli. Minha mãe foi dona de casa e teve uma loja do que comumente é chamado de artesanato no Mercado de Arte Popular. Moraram nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro antes de chegarem à Bahia.

Essa ambência, seguramente, influenciou as minhas impressões sobre recepção e acolhimento. Ainda que com uma mãe e um pai extremamente amorosos, os ambientes onde a classe média feirense circulava e circula são ambientes marcadamente racistas. Meu desconforto não apresenta nada de novo ou de surpreendente.

Além de todas as demandas as quais uma pessoa negra é exposta, compartilho do relato que já ouvi de outras mulheres negras: existe um marcador em que nos acercamos infalivelmente da certeza de sermos negras. Esse marcador não tem uma normatividade temporal ou espacial, mas o seu surgimento está relacionado com fatores diversos. Muitas de nós não queremos ser aquilo que dizem que uma pessoa negra é, por isso negamos, ainda que silenciosamente, essa identidade.

No capítulo 01 de *Olhares Negros: Raça e Representação* (2019), bell hooks traz questões sobre os modos de relação de brancos e negros com a cultura negra e com as formas que a luta negra pode assumir. O título do capítulo é “Amando a negritude como resistência política” e me chama a atenção o que ela diz, particularmente, sobre as pessoas negras que “preferem” fingir que não são negras, esperando alcançar algum falso conforto com isso:

Aquelas pessoas negras que estão mais dispostas a fingir que a “diferença” não existe mesmo enquanto conscientemente trabalham para ser tanto como seus companheiros brancos quanto possível receberão grandes recompensas materiais na sociedade supremacista branca. A lógica supremacista branca é perpetuada dessa forma. Em vez de usar táticas coercitivas de dominação para colonizar, ela seduz as pessoas negras com a promessa do sucesso dominante, mas apenas se estiverem dispostas a negar o valor da negritude (HOOKS, 2019, p. 59).

Eu tenho diversos registros por escrito, nos meus diários infantis, onde posso

# Y TÚ, ¿POR QUÉ ERES NEGRO?

## Rubén H. Bermúdez

La primera vez que alguien me llamó negro estaba en un mercado con mi abuela. Fue otro niño pequeño. Utilizo la palabra 'negrito'. Nadie dijo nada; yo tampoco.

The first time someone called me 'black' I was at a supermarket with my grandmother. It was another little boy. He actually used the word 'darkie'. Nobody said anything, neither did I.

10 €

Edición Popular  
Phree & Motto Books

ISBN 978-84-943635-9-8  
Depósito Legal: M-19235-2018

Y TÚ,  
¿POR QUÉ ERES  
NEGRO?



Rubén H. Bermúdez

Y TÚ, ¿POR QUÉ ERES NEGRO?

**Figura 18:** Livro de Rubén H. Bermúdez.

Fonte: Radio Africa Magazine.

ler um reconhecimento de minha negritude desde muito jovem, trechos em que digo com todas as letras e acentos, presenças e ausências, que sou negra.

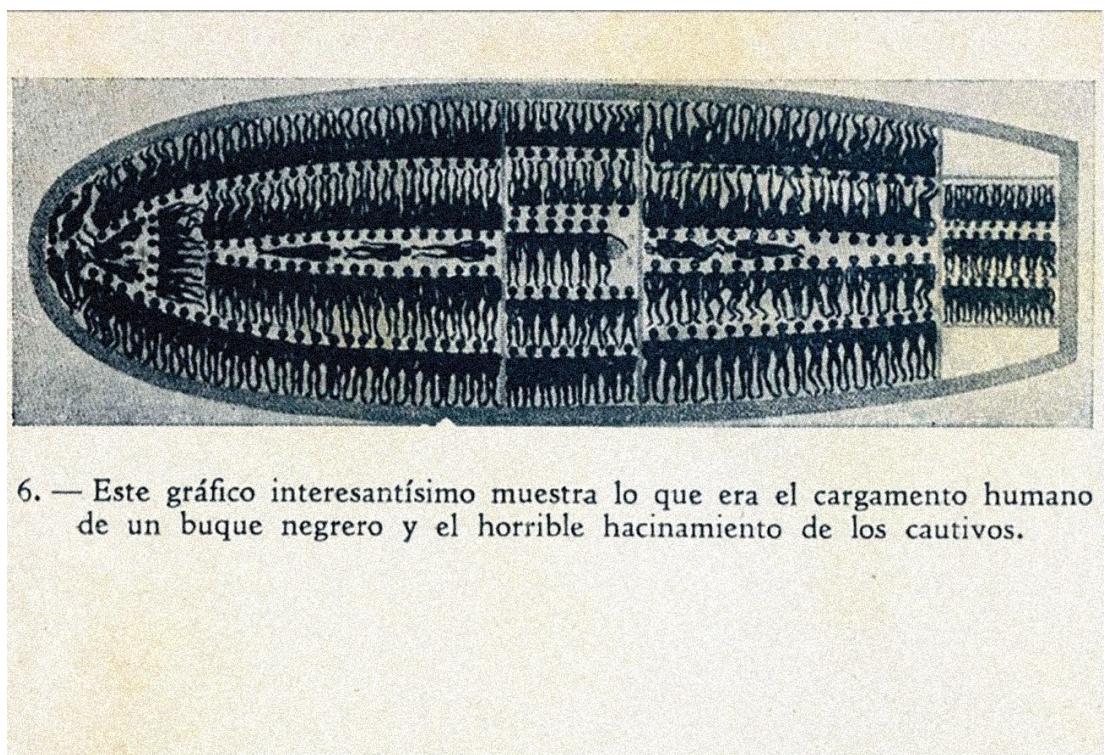
É desse lugar, então, que compartilho algo com Rubén H. Bermúdez, artista negro espanhol. Ele busca percorrer os caminhos que o levaram a se enxergar enquanto um homem negro no contexto europeu. A partir de um livro de fotografias de título *Y tú, ¿por qué eres negro?* (2017), ele investiga sua condição a partir de fotografias da família, mapas, ilustrações, anúncios publicitários e textos autobiográficos. Com uma criação onde a memória serve de lastro metodológico, ele expõe os lugares e os questionamentos acerca da sua construção identitária.

A constatação de ser a única em alguns espaços ou de não se parecer com ninguém que esteja ao redor em outros, traz a percepção de estranheza. O intrigante é que H. Bermúdez chega a esse apercebimento e ao reconhecimento desse lugar e compartilha conosco os percursos feitos por ele nessa obra extremamente importante e estimulante sobre a formação de sentidos para o que seria ser negro, ser negra.

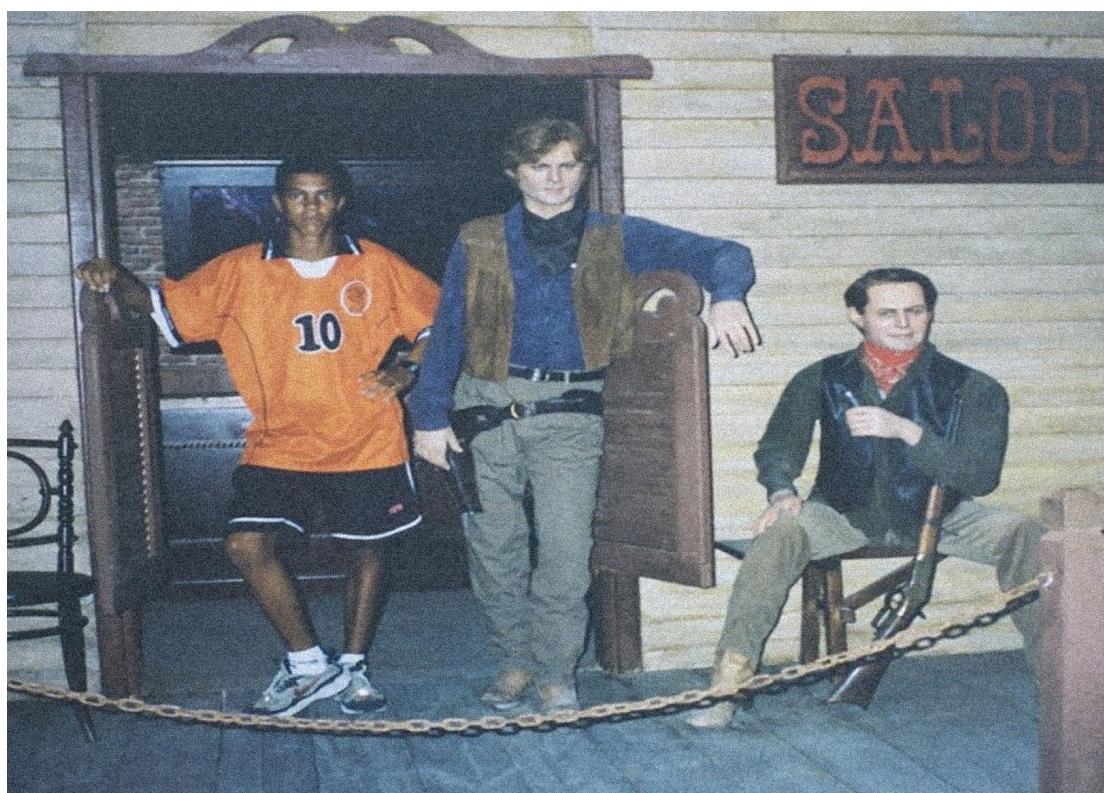


**Figura 19:** Fotografia retirada do livro de Rubén H. Bermúdez.

Fonte: Radio Africa Magazine.



6. — Este gráfico interesantísimo muestra lo que era el cargamento humano de un buque negrero y el horrible hacinamiento de los cautivos.



**Figura 21:** Fotografia retirada do livro de Rubén H. Bermúdez.  
Fonte: Radio Africa Magazine.

Essa, então, é uma investigação onde o artista propõe uma reflexão sobre a constituição subjetiva, mas também histórica e cultural, por meio da arte. Quando nos pergunta no título “e você, por que é negro?”, ele está apresentando todo o conteúdo do livro como uma resposta a sua própria pergunta que é direcionada para nós, considerando, desse modo, que serão as pessoas negras as leitoras do livro.

É relevante que a Espanha seja muito diferente do Brasil nesse sentido. Historicamente, sobretudo. Meu pai, um homem branco, contava que na sua juventude, ainda em Vigo, ele era chamado de “crioulo”, nas palavras dele, porque possuía um tom de pele mais bronzeado do que seria a tonalidade branca normatizada para a sua região. Ele recebeu a alcunha de “El Negro Zumbon<sup>30</sup>”, por causa de uma música de mesmo título que era tema do filme Anna, de 1951.

É evidente também que, ainda que a minha família seja composta majoritariamente por pessoas brancas, essa composição também foi ganhando outras nuances com os anos, tendo em vista as migrações, os contextos e as relações de afeto instauradas com outras pessoas negras. As relações de amizade que meus pais estabeleceram também foram amizades, notadamente, estabelecidas com pessoas negras, lembro mais fortemente de uma família em específico, formada por um homem e uma mulher e seus três filhos. A minha mãe, sobretudo, tinha amigas negras e amigos negros de todas as idades – acredito que isso também se deva ao fato de terem trabalhado por décadas no Mercado de Arte Popular, território inegavelmente negro de Feira de Santana.

No entanto, ainda que em contextos díspares, nos termos abordados acima, é possível observar que a condição de Bermúdez também é uma condição que cria um campo de experiências e vivências compartilhadas comigo. Em uma tentativa de respondê-lo e me apropriando dessa linguagem que também é minha, a fotográfica, selecionei as seguintes imagens para pensar em que medida este meu lugar também foi construído:

---

<sup>30</sup> Essa denominação possui sentido pejorativo, pois equivale-se a algo como “o bobo da corte”, “o negro bobo”.



**Figura 22:** Meu aniversário de 06 anos.  
Fonte: Arquivo Pessoal.

Minha mãe fazia questão de comemorar todos os meus aniversários. Esse bolo foi feito e decorado por ela. Esse foi meu aniversário de seis anos. Durante os parabéns, estou no centro da cena. O rosto da minha mãe aparece cortado na foto.



**Figura 23:** Formatura do Ensino Fundamental II

Fonte: Arquivo pessoal.

Formatura do Ensino Fundamental. Eu sempre era convidada para ser a oradora ou recebia lugar de destaque por ser a melhor aluna da turma<sup>31</sup>. Na formatura da alfabetização, a família branca do advogado do meu pai se retirou da festa quando a minha imagem apareceu em um telão e a filha caçula deles não. Eu não lembro disso, minha mãe que me contou. Ninguém da minha família, exceto ela, comenta esse acontecimento.

<sup>31</sup> “[...] Ela é negra, mas inteligente. O “mas” é o elemento dissociativo. Ele desvincula a inteligência da negritude, tornando-as categorias que se contradizem. Para corrigir tal dissociação massiva, nós, geralmente, nos vemos forçadas/os a prover uma performance excelente de nós mesmas/os, uma performance excelente da negritude. Nos tornamos atrizes e atores excelentes de nossas competências: nada medíocre, nada ordinário, nada mediano, mas sim excelente” (KILOMBA, 2019, p. 177)



**Figura 23:** Robertinho e eu.  
Fonte: Arquivo pessoal.

Esse é Robertinho, filho de Carminha, uma senhora que trabalhou por muitos anos como empregada doméstica na casa dos meus pais. Essa é uma das poucas fotos em que eu apareço apenas com pessoas negras. Robertinho e Carminha moraram conosco durante muito tempo. Depois de alguns anos, ela se casou e eles deixaram de morar com a gente. Anos mais tarde, ainda, quando minha mãe a demitiu, eu e ela choramos bastante.



**Figura 25:** Ida ao Rio de Janeiro

Fonte: Arquivo pessoal.

Essa foi a primeira vez que fui ao Rio de Janeiro, a primeira vez que eu viajei de avião. A primeira vez que eu fui ao Cristo Redentor. Lembro de ter achado o ingresso um absurdo – eu nunca havia sequer suspeitado que se cobrava para realizar essa visita. 2001, aos meus onze anos, apenas pessoas brancas ao redor e eu no centro, mais uma vez, com a minha já consistente introspeção e vergonha de sorrir para as fotografias.



**Figura 26:** Ida ao Rio de Janeiro  
Fonte: Arquivo pessoal.

Eu fui uma criança que gostava muito de água. Isso, particularmente, não mudou. Nessa foto, me chamaram para posar, mas eu saí à contragosto do mar. Uma das minhas irmãs segura os meus cabelos crespos para que eles não apareçam soltos, ou “bagunçados”, na expressão dela.

Ao realizar o exercício de vasculhar fotografias e desprogramar o olhar para tentar encontrar nelas coisas que, mesmo já tendo as observado tantas vezes, não conseguia ver, também me questionei a respeito da quantidade considerável de fotografias que eu tenho da minha infância, mesmo antes do advento da fotografia digital. É um acontecimento que figura na ordem das exceções. Assim como viajar de avião tão cedo.

O filme “Travessia”, de Safira Moreira, aborda essa questão de forma muito sensível, por exemplo. Movida pela ausência de fotografias de sua avó e de sua bisavó, ela narra a experiência da sua família e narra também, de algum modo, a vivência lacunar da população negra que não teve acesso a esses registros, sobretudo nos primeiros anos de uso dos recursos dos registros fotográficos.

Costurado com o poema “Vozes-Mulheres”, de Conceição Evaristo, e a partir de fotografias que ela passou a comprar na Feira do Lavradio e a colecionar, Safira dá-se conta desse apagamento expresso também na ausência dos registros imagéticos. Poucas ou quase nenhuma das fotos que ela encontra, nessa feira de antiguidades que acontece todos os finais de semana no Rio de Janeiro, são registros de pessoas negras. Em uma dessas fotos que aparecem logo no começo do filme, vemos a imagem de uma mulher negra com uma criança no colo. No fundo da fotografia, aparece escrito “a babá”.

Em uma crítica sobre o filme de Safira, Fabio Rodrigues Filho diz em seu blog “Tocar o Cinema”:

A mãe da diretora fotógrafa, Joana Angélica Moreira, nos diz ao falar da raridade que era ser fotografada ou ter fotos de si e da sua família: “tinha mais ou menos uma foto, a foto da vida toda. Não tinha esse registro fotográfico não...”. Ouvimos a mãe e vemos uma mulher (seria a filha?) a nos mostrar, uma por uma, as imagens fotográficas que tem da sua história. Sete fotos e nada mais, mas sete fotos mostradas como numa chamada em que se diz (e se mostra): Presente! (RODRIGUES, blog).

Ainda nesse sentido, recordo-me de um curso que não consegui dar prosseguimento por discordâncias metodológicas, mas que tratava sobre o “tempo negro”. Era uma atividade dentro de um projeto transcorrido na cidade de Salvador, em 2018. A primeira abordagem para apresentação das pessoas participantes, no entanto, me deixou apreensiva. A ministrante elaborou uma dinâmica em que as pessoas se apresentariam a partir de sua narrativa familiar particular.

Pelo modo como essa atividade foi pensada e desenvolvida, senti que não havia espaços para ausências e que esse movimento não previa as precariedades e os desconfortos envolvidos em uma ação desse tipo. O que havia era, em alguma medida, uma romantização a respeito das famílias negras, como se essas famílias pudessem apresentar os indivíduos, ressaltando algum fetiche que se expressaria de maneira uniforme: quem são seus avós? Qual a sua comida preferida? Quais músicas você ouvia em sua casa na infância? Questões dessa natureza foram feitas e deveriam ser respondidas por todas as pessoas.

O que a ministrante pretendia, aparentemente, era demonstrar como as pessoas negras, que estavam ali, estariam, de algum modo, conectadas por suas narrativas pessoais, pois elas apontariam similitudes e confluências histórias, sociais e culturais. No entanto, tenho observado que um traço que pode ser compartilhado entre as pessoas negras, nesse sentido, é a fragmentação e algum esfacelamento em suas constituições familiares. Um pai sumido ou falecido, histórias complicadas de serem contadas. Desaparecimentos, ausências, fragmentações e não-ditos. Uma desestruturação que é resultante de uma história marcada pela colonização e pela escravidão.

Na nossa relação com a fotografia, por exemplo, o que pode ser visto como elemento comum é a ausência de registros de pessoas negras ou de registros feitos por pessoas negras. Sobre essa discussão, ainda, Angela Davis contribui com o já mencionado capítulo, depois de afirmar que já existiam pessoas negras atuando na fotografia desde o surgimento desse recurso e como isso foi um dado tantas vezes desprezado, ela argumenta ainda, em relação ao contexto estado-unidense:

[...] A população negra, cuja vasta maioria era escrava antes de 1863, simplesmente não era considerada um tema apropriado para a arte visual séria. De fato, isso não era menos verdadeiro para artistas de origem afro-americana da pintura, da escultura e da fotografia do que era para artistas de origem branca da mesma época.

A escassez de aspectos negros característicos nas obras das fotografias e fotógrafos negros pioneiros não deve ser erroneamente interpretada como uma licença para ignorar a questão do relacionamento de tais artistas com a experiência coletiva de sua raça [...] (DAVIS, 2017, p. 183).

Percebo que, ainda em situação diversa, o contexto compartilhado de experiências negras sugere que tanto nos Estados Unidos como no Brasil, a questão da fotografia e dos demais registros em todas as espécies de expressões artísticas são a

expressão, ainda, de uma falta ou uma produção de estereotipagens que nos constroem ainda como a Outra, o Outro.

Quando mudamos o lugar de observação, no entanto, a Outra/o Outro passa a ser a branca/o branco.

Em *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão*, por exemplo, Neusa Santos Souza não perde de vista o papel decisivo da pessoa branca no movimento de constituição dessas subjetividades, a negra e a branca: “Negros e brancos viam-se e entreviam-se através de uma ótica deformada consequente à persistência dos padrões tradicionalistas das relações sociais” (SOUZA, 1983, p. 20).

É dessa forma que a leitura de fundamentação psicanalítica de Neusa Santos irá desenvolver-se e ela apontará como uma de suas conclusões o fato de que a pessoa negra cria uma ferida narcísica quando persegue a utopia e o desejo impossível de querer ser o Outro – nesse caso, o branco. Ela aponta ainda que essa tem sido a tradição histórica do negro brasileiro em ascensão social que, produzindo em si mesmo essa ferida, tornar-se um pastiche do branco, assimilando padrões igualmente brancos dentro das relações sociais:

E, como naquela sociedade, o cidadão era o branco, os serviços respeitáveis eram os “serviços-de-branco”, ser bem tratado era ser tratado como o branco. Foi com a disposição básica de ser gente que o negro organizou-se para a ascensão, o que equivale dizer: foi com a principal determinação de assemelhar-se ao branco – ainda que tendo que deixar de ser negro – que o negro buscou, via ascensão social, tornar-se gente (SOUZA, 1983, p. 21).

E, considerando que isso provocou um engano, acrescenta:

A história da ascensão social do negro brasileiro é, assim, a história de sua assimilação aos padrões brancos de relações sociais. É a história da submissão ideológica de um estoque racial em presença de outro que se lhe faz hegemônico. É a história de uma identidade renunciada [...] (SOUZA, 1983, p. 23).

Essa negação, ainda segundo a argumentação dela, possui no lar e na família um dos maiores eixos organizadores. O que é mais uma vez interessante observar é que Neusa Santos também não traz a abordagem a partir de casos de crianças negras que foram adotadas por lares brancos, mas de crianças que cresceram em lares negros, por assim dizer.

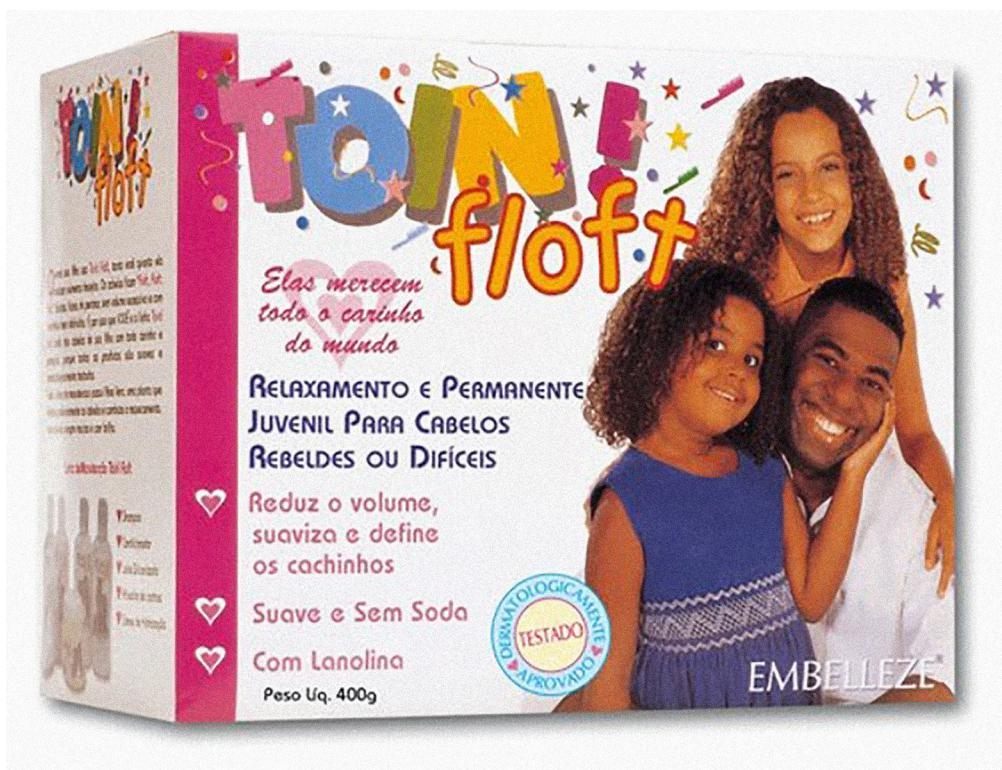
Considerando que a minha pesquisa não deseja elaborar respostas, é possível dizer, todavia, que a minha experiência parece ser uma exceção se observarmos com atenção o que direi a seguir: ainda que dando conta de lares inter-raciais, Neusa Santos não fala a respeito de famílias brancas que recebem crianças negras. Acrescento a isso o que sempre experimentei dentro do meu contexto familiar, um apontamento da minha diferença que nunca chegou a ser nomeada. Talvez, por isso, eu tenha assumido o dispositivo da diferença e tenha elaborado desde muito jovem que o fato de eu ser negra era um segredo que apenas a minha mãe e eu parecíamos saber.

Na escola, eu já havia chegado à conclusão de que era negra desde muito cedo. Havia sido informada lá que eu possuía uma diferença e essa diferença, desde sempre, havia sido nomeada. Lembro-me muito da experiência assim narrada por mim em um trabalho sobre racismo e educação em que fui convidada a falar na Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia: “Em 1994, durante uma roda de leitura e contação de histórias, em uma escola particular, no interior da Bahia, a professora tocou no assunto da escravização dos povos africanos, mas tudo o que ela mencionou foi que “os negros chegavam em navios e passavam meses sem comer e sem tomar banho”. Duas crianças estavam lado a lado, uma era branca e a outra, negra. A branca, ao ouvir esse relato, olhou para a colega negra ao seu lado e a empurrou expressando nojo em seu rosto e exclamando “eca!”; a negra sentiu-se suja e culpada por ter isso em seu passado. Era uma menina com cinco anos de idade que entendera, a partir daquele momento, que o peso, a carga e a marca não nomeadas até então, tinham um nome. Entendera, também, que ela possuía alguma ligação com esses povos que chegaram aqui emanados nessa frágil e humilhante condição. O silêncio daquela professora branca diante desse acontecimento é o mesmo silêncio que marca quase todas as relações entre essa menina e a maioria dos seus professores brancos. Aquela criança negra era eu”.

Esse silêncio, por infelicidade, também era uma forte presença na família. Relatos como esse nunca foram divididos por mim no ambiente familiar.

Talvez por ter tido um espaço de acolhimento, materializado na figura materna, eu nunca desejei ser outra pessoa. Ou melhor, nunca desejei me modelar “segundo o figurino do branco” (SOUZA, 1983, p. 77). Diferentemente do que poderia ser concluído facilmente, a minha mãe sempre foi consciente da minha identidade e do meu pertencimento racial. Lembro do ritual diário dela penteando os meus cabelos e

da sua procura pelos únicos produtos disponíveis para crespos e cacheados naquela época: a linha Toin, do cantor Netinho de Paula.



**Figura 27:** Embalagem do produto para cabelos crespos “Toin!”

Fonte: Blog Eu e Meu Querido Cabelo.<sup>32</sup>

Na embalagem, podemos ler: “para cabelos rebeldes ou difíceis”. Nunca ouvi minha mãe referir-se assim aos meus cabelos.

Elizabeth Hordge-Freeman fala sobre a importância da estética, envolta na dimensão do cabelo e, portanto, do corpo:

De nenhuma outra maneira a avaliação das características raciais aparece mais nas famílias negras brasileiras e diáspóricas do que pela avaliação do cabelo. Na história compartilhada dessas sociedades, “o cabelo africano era considerado totalmente desinteressante e inferior” (THOMPSON, 2009, p. 836). Relacionados à ideologia mais ampla da inferioridade africana, os padrões hegemônicos de beleza são transmitidos “como práticas de asseio pelos parentes” (CRAIG, 2002, p. 29), tanto na forma de comentários diretos como pelas “reações e expectativas dos adultos”. Essas reações carregadas de emoção desempenham um papel significativo na internalização das hierarquias raciais que vêm a ser mapeadas no corpo (HORDEGE-FREEMAN, 2019, p. 109-110).

<sup>32</sup> Blog Eu e Meu Querido Cabelo. <http://euemeuqueridocabelo.blogspot.com/2014/10/primeira-quimica.html>. Acesso em 28 de maio de 2019.

Nesse sentido, observamos, talvez com pouca surpresa a essa altura, mas, ainda assim, intrigadas, as relações de aproximação e distanciamento produzidas pela socialização racial em minha família e em famílias negras – o estigma e o paradigma de padrões de branqueamento estão presentes. Para a minha mãe, o meu cabelo se constituía como um dos maiores traços de minha beleza física, coisa que ela sempre ressaltava.



# **COREOGRAFIA 3**





28

**Figura 28:** Minha primeira comunhão, Feira de Santana.  
Fonte: Arquivo pessoal.

[...] A seção infantil da Igreja Metodista Episcopal de Pessoas de Cor estava tremendo e rindo por causa do meu famoso esquecimento. O vestido que eu estava usando era de tafetá lilás, e cada vez que eu respirava, ele fazia barulho, e agora que eu estava inspirando ar para expirar a vergonha, parecia papel crepom na traseira de rabecões. Enquanto olhava Momma colocar babados na barra e fazer pregas ao redor da cintura, soube que quando o vestisse eu pareceria uma estrela de cinema. (Ele era de seda, e isso compensava a cor horrível.) Eu ia parecer uma daquelas garotinhas brancas fofas que eram o sonho ideal de todos sobre o que era certo no mundo. Pendurado delicadamente por cima da máquina de costura Singer preta, parecia magia, e quando as pessoas me vissem com ele, elas correriam até mim e diriam “Marguerite (às vezes era ‘querida Marguerite’), nos perdoe, por favor, nós não sabíamos quem você era”. E eu responderia, com generosidade: “Não, vocês não tinham como saber. Claro que perdoo vocês”.

Apenas a ideia disso já me fez andar com pó de anjo salpicado no rosto durante dias. Mas o sol matinal de Páscoa mostrou que o vestido era um corte simples e feio, feito a partir de um tecido, um dia roxo, descartado por uma mulher branca. Era comprido como o de uma velha senhora, mas não escondia minhas pernas finas, que tinham sido besuntadas de Blue Seal Vaseline e cobertas de terra vermelha do Arkansas. A cor desbotada pelo tempo fazia minha pele parecer suja como lama, e todo mundo na igreja estava olhando para minhas pernas finas.

As pessoas não ficariam surpresas quando um dia eu acordasse do meu feio sonho negro, e meu cabelo de verdade, que era longo e louro, assumisse o lugar do capacete crespo que Momma não me deixava alisar? Meus olhos azul-claros as hipnotizariam, depois de todas as coisas que elas disseram, que “meu pai devia ter sido chinês” (eu achava que elas queriam dizer de porcelana, como uma xícara), porque meus olhos eram tão pequenos e apertados. Elas então entenderiam por que eu nunca peguei sotaque sulista, nem falava gírias comuns, e por que tinha que ser obrigada a comer rabo e focinho de porco. Porque, na verdade, eu era branca e uma fada-madrinha cruel, que sentia uma inveja comprehensível da minha beleza, me transformou em uma garota Negra, grande demais, com cabelo preto crespo, pés grandes e um vão entre os dentes por onde passava um lápis número dois.

“Por que você está me olhando...” A esposa do pastor se inclinou na minha direção, o rosto comprido e amarelo cheio de pena. Ela sussurrou: “Só vim contar que é Páscoa”. Eu repeti, juntando todas as palavras, “Só vim contar que é Páscoa”, o mais baixo possível. As risadinhas pairavam no ar como nuvens pesadas que estavam esperando para chover em mim. Levantei dois dedos perto do peito, o que queria dizer que eu precisava ir ao banheiro, e segui nas pontas dos pés para os fundos da igreja. Baixinho, em algum lugar acima da minha cabeça, ouvi senhoras dizendo: “Que o Senhor abençoe a criança” e “Louvado seja Deus”. Minha cabeça estava erguida e meus olhos estavam abertos, mas eu não vi nada. Na metade do corredor, a igreja explodiu com: “Vocês estavam lá quando crucificaram meu Senhor?”, e eu tropecei em um pé esticado vindo do banco das crianças. Cambaleei e tentei dizer alguma coisa, ou talvez gritar, mas um cáqui verde, ou talvez tenha sido um limão, que estava entre as pernas, começou a se espremer. Eu senti o azedo na língua e senti no fundo da boca. E, antes de chegar à porta, o ardor estava queimando pelas minhas pernas, até as minhas meias de domingo. Tentei segurar, sugar tudo de volta para impedir que escorresse tão

rápido, mas, quando cheguei à varanda da igreja, eu soube que teria que parar de segurar. Senão acabaria subindo de volta para a minha cabeça, e todo o cérebro e cuspe e língua e olhos se espalhariam para todo lado. Assim, corri pelo pátio e soltei. Corri, mijando e chorando, não na direção do banheiro dos fundos, mas para nossa casa. Eu levaria uma surra por isso, sem dúvida, e as crianças malvadas teriam uma coisa nova como desculpa para pegar no meu pé. De toda a forma, eu ri, em parte por causa da doce libertação; ainda assim, a maior alegria veio não só de estar livre da igreja boba, mas de saber que eu não morreria de cabeça estourada. Se crescer é doloroso para a garota Negra do sul, estar ciente do seu não pertencimento é a ferrugem na navalha que ameaça a garganta.

É um insulto desnecessário. (ANGELOU, 2018, p. 15-18).

É assim que Maya Angelou começa a sua autobiografia de título *Eu Sei Por Que o Pássaro Canta na Gaiola*, traduzido por Regiane Winarski, publicado no Brasil em 2018 pela editora Astral Cultural, mas publicado pela primeira vez em 1969.

Há um lugar comum no tocante às experiências compartilhadas por mulheres negras que faz com que eu chegue a pensar que a infância de uma menina negra na década de 40 e 50 no Arkansas seja muito parecida com a infância e a vivência de uma menina negra na década de 80 e 90 na Bahia, mais especificamente, na cidade de Feira de Santana.

A desconfiança sobre o território como o único ou o mais importante componente de determinação identitária é abordada de outras perspectivas em vários momentos deste trabalho, mas, por hora, me interessa muito ventilar, por exemplo, a insatisfação sobre a tentativa de sobrepor esse condicionante espacial à condicionantes como raça e gênero.

Nesse sentido, como pensar, então, que as mulheres negras têm redesenhado as determinações geográficas e as leituras das diferenças entre norte e sul, por exemplo? E, necessariamente concomitante a isso, não esquecer ou menosprezar como que essas diferenças regionais ainda são importantíssimas, mesmo no tocante da experiência de mulheres negras? Basta lembrarmos, por exemplo, que intelectuais negras do Nordeste são pouco publicadas e pouco lidas em relação às intelectuais negras do Sudeste, em uma abordagem analítica que considere raça, gênero, mas também território e classe.

Essa criança que Maya Angelou foi é muito da criança que eu fui, apesar de nossas circunstâncias, de nossas particularidades e construções únicas. Na fotografia,

estou mais velha do que ela, quando de sua narração, mas essa fotografia aparece como uma tradução da narração da autora.

Assim como no poema “Negridianos”, de Livia Natalia, dedicado aos poetas negros Cuti, Limeira e Guellwaar Adún:

#### NEGRIDIANOS

Há uma linha invisível,  
lusco-fusco furioso dividindo as correntezas.  
Algo que distingue meu preume de sua carne alva  
num mapa onde não tenho territórios.

Minha negritude caminha nos sobejos,  
nos opacos por onde sua luz não anda,  
e a linha se impõe poderosa,  
oprimindo minha alma negra,  
crespa de dobras.

Há um negridiano meridiando nossas vidas,  
ceifando-as no meio incerto,  
a linha é invisível mesmo:  
mas nas costas ardem,  
em trilhos rubros,  
a rota-lâmina destas linhas absurdas que desenhias  
enquanto eu não as enxergo (NATALIA, 2015, p. 71).

Nesse poema, presente no livro *Correntezas e Outros Estudos Marinhos*, a autora provoca, já a partir do título, um questionamento sobre as formas de identificação e conexão entre as pessoas negras. Apartada da divisão e configuração baseadas nos meridianos, meros ordenadores territoriais que dizem pouco sobre o pertencimento que ela invoca, os versos, ele sim, dizem sobre uma linha invisível, assim como o frio de Oswaldo de Camargo e Fanon. Invisível, mas furiosa, fazendo menção à separação imposta pelo Atlântico que dividiu, a partir de distintas correntezas, os povos que partilharam do passado colonial e escravagista.

O mundo moderno é fundado nessa divisão territorial meridional que, no entanto, não lega, às populações negras da Diáspora, um território. Pelo contrário, assim como diz a poeta, essas linhas nos achatam e comunicam um apaziguamento violento de nossas existências, quando reivindicadas a partir de nacionalidades diversas. A autora inventa, então, outra medida, outro fato de aglutinação, de encontro e de caracterização, um negridiano que, afetivamente, dada a dimensão de sua dedicatória, meridiana as nossas vidas.

Importante dizer, isto posto, que não são quaisquer pessoas negras as que ela convoca. Se ela dedica esse poema para autores negros, acredito, é mais para afirmar a poderosa força da arte negra. É como se ela dissesse que a poesia negra é quem forja esse território cruzado pelos negridianos, ou melhor, não é como se ela dissesse, é o que ela diz. Cabe, aqui, mais uma vez, voltarmos ao texto de Angelou que já nos coreografou anteriormente:

Ah, poetas Negros conhecidos e desconhecidos, com que frequência suas dores loteadas nos seguraram? Quem vai computar as noites solitárias amenizadas por suas canções, ou as panelas vazias ressignificadas pelas suas histórias?

Se fôssemos um povo dado a revelar segredos, nós poderíamos erguer monumaentos e fazer sacrifícios às memórias dos nossos poetas, mas a escravidão nos curou dessa fraqueza. Pode ser que seja suficiente, no entanto, dizer que nós sobrevivemos na proporção exata da dedicação dos nossos poetas (incluindo pregadores, músicos e cantores de blues). (ANGELOU, 2018, p. 216).

Nesse momento de sua biografia, Maya Angelou fala de forma tão reveladora sobre o lugar poderoso da arte negra após ter relatado mais um caso de humilhação que ela e toda a sua turma haviam sido subjugadas no dia de sua formatura no ensino fundamental.

Muitas vezes, as opressões chegam de forma muito enviesada aos ouvidos das pessoas que não as sofrem ou até mesmo para pessoas que as sofrem, mas as experenciam de um modo diferente.

A partir do primeiro relato de Angelou, por exemplo, a compaixão, que pode parecer ser um efeito óbvio, acaba despertando a repulsa de alguns leitores que julgam que é possível, por exemplo, superar o racismo sem lançar mão de um repertório de produção de afetos que concatensem ou até mesmo exijam a mobilização desse léxico de afecções. Por outro lado, há também, no desejo de algumas pessoas, a necessidade de demonstração de força e superioridade diante de condições históricas de opressão, o que só reforça um teor, de certo modo, neoliberal, já que significa a aposta em saídas individuais para as situações e que, por sua vez, reforçam o mito da meritocracia.

Em muitos momentos de narração de violências, sobretudo as raciais e de gênero, percebo que as pessoas que estão me ouvindo estão muito mais interessadas em saber qual teria sido a minha resposta para aquilo ou o quê que eu teria feito,

cultivando o desejo acerca de um desfecho romanesco. Acredito que essa seja uma forma de investimento em uma percepção sustentada na condição de soberania ou de independência do sujeito diante de todas as estruturas sociais.

Essa também é uma estratégia de desumanização porque, ao que parece, pessoas oprimidas deveriam estar sempre preparadas para as violências e para responderem à altura tudo aquilo que sofrem, como se a sua resposta fosse responsável por afugentar todos os modos de propagação de opressões a que é submetida.

Frases como as descritas abaixo são mecanismos que apenas reforçam um olhar equivocado sobre as opressões:

“Eu não deixei isso acontecer, porque eu me posicionei”;

“Isso não ia acontecer comigo, porque eu não dou brechas”;

“Eles jamais tentariam isso comigo, porque sabem quem eu sou”,

Elas responsabilizam as pessoas que são oprimidas, como se elas de fato acreditassesem que as pessoas que estão nessa condição estão porque merecem ou porque não tem o posicionamento correto diante desse acontecimento e diante da vida. Sobre isso, ainda, Grada Kilomba, atribuindo o nome de “fantasia de perfeição”, diz como desfazer-se dessa fantasia é uma tarefa importante, crucial, ela diria, para a chegada no eu complexo. Isso porque embora a fantasia de perfeição seja, em alguma medida, boa, já que possibilita que o sujeito negro responda a ansiedade de que um acontecimento racista possa ocorrer a qualquer momento, ela:

[...] não é deveras gratificante. Ela leva a um estado constante de decepção. É preciso compreender o racismo cotidiano como um ataque violento inesperado e que, de repente, a pessoa é surpreendida pelo choque de sua violência e, nesse sentido, nem sempre é possível responder. A intenção de uma resposta “perfeita” cultiva a noção de um ego ideal, um ego que reaja sempre em conformidade toda vez que o sujeito branco age. Uma fantasia nada gratificante, pois ninguém pode alcançar tal estado idealizado e de perfeição. Além disso, essa fantasia cultiva a ideia da servidão. Enquanto a/o “outra/o” branca/o atua, ao sujeito negro é incumbido o papel de reagir à branquitude. Enquanto a branquitude pode ser incoerente e ter defeitos, espera-se que a negritude seja perfeita e precisa. Investir na fantasia de que alguém deve dar a “resposta certa” pode se assemelhar às defesas maníacas e, às vezes, obsessivas. Nessa fantasia a pessoa negra tem de se comparar a uma personagem heroica, que tem “respostas” para vários ataques imprevisíveis. Essa é, evidentemente, uma contradição absoluta pelo fato de o racismo ser uma experiência traumática à qual, por vezes, a única reação possível é o choque [...] (KILOMBA, 2019, p. 234).

Em outros momentos do livro *Eu Sei Por Que o Pássaro Canta na Gaiola*, a autora coloca como a sua avó paterna recebe um tratamento degradante, embora seja uma mulher extremamente forte, dona de um mercado e de terras. É evidente que o posicionamento de alguém diante das opressões é importante. É óbvio que como alguém decide ou pode lidar com as opressões é um fator determinante para aquele indivíduo e para todo o grupo social.

Na pequena narrativa transcrita acima, Angelou era apenas uma criança, mas a escrita desse acontecimento se deu na fase adulta, o que ressalta, desse modo, o traço traumático acerca dessa experiência. Os olhares, as falas, os movimentos que dão o tom da atmosfera de um ambiente onde a racialização é, como sempre, um mecanismo de inferiorização. Estes elementos, por sua vez, remontam uma ambiência bastante familiar para muitas mulheres negras.

Na foto que abre esta coreografia, estou eu, segurando o livro de cânticos e preces, adentrando a igreja para a minha primeira comunhão. Em nenhum outro momento da minha vida, eu tive os cabelos escovados. Na manhã seguinte, minha mãe me diria que nunca mais deixaria que fizessem isso com o meu cabelo novamente. Dizendo exatamente isso: “Nunca mais vou deixar que façam aquilo com o seu cabelo. Seu cabelo tão lindo...”. Vou deixar. Aquilo. Ainda que não conseguisse nomear exatamente, minha mãe entendia como violento o processo dessa tentativa de submissão estética.

Tendo em vista o lugar dos cabelos crespos, afros, trançados e dredados (entre outras formas de apresentação dos penteados negros), quero trazer uma passagem muito importante do filme *Ori* (1989), com roteiro, texto e narração de Beatriz Nascimento.

Em dada altura do filme, começam a aparecer fotos de Beatriz. A primeira é a *Figura 28*.

Sua voz narra ao fundo: “Esta foto é interessante porque ela é uma foto de carteira de identidade. É um momento muito estranho, porque a foto é para identidade; neste momento, eu não sei, pela foto, quem sou eu” (NASCIMENTO, 1989).



**Figura 28:** Frame - fotografia de Beatriz Nascimento em sua carteira de identidade.  
Fonte: Filme Ori - YouTube

Algumas fotografias depois, aparece a *Figura 29*



**Figura 29:** Frame - fotografia de Beatriz Nascimento em sua carteira de identidade.  
Fonte: Filme Ori - YouTube

E ela narra: “Eu tinha nove anos quando fiz minha primeira comunhão. Toda a minha vida foi me separar dessa concepção. Foi um momento de grande depressão, um momento de fuga e ao mesmo tempo um encontro com Cristo na primeira comunhão. Deus para mim foi sempre uma busca” (NASCIMENTO, 1989).

## MULHERES NEGRAS QUE OUSAM DIZER EU

Em *Um Corpo Negro* (2019), Lubi Prates investiga a presença negra a partir do debulhamento de si. Uma investigação poética que não necessariamente chega em uma resposta absoluta ou em fechamentos sínicos ou ontológicos. Em muitos poemas, a noção de desterritorialização está ressaltada em face à invenção de uma identidade fundamentada na ficção do Estado e de territórios fixos. Interrogando Gonçalves Dias, a sua saudade e o sentimento de nacionalismo que parece expressar a força de uma identidade específica, por exemplo, ela escreve em “tudo aqui é um exílio”: “apesar do sol/ das palmeiras/ dos sabiás,// tudo aqui é/ um exílio” (PRATES, 2019, p. 31).

Nessa construção de alguém que não se sente completamente pertencente, é impossível encontrar descanso nas determinações que nos dizem “brasileiras”, “sul-americanas”, “paulistas” ou “baianas” simplesmente. Depois da experiência do tumbeiro, as ficções territoriais vinculadas à identidade soam ainda mais fracassadas:

### **não foi um cruzeiro**

meu nome e  
minha língua

meus documentos e  
minha direção

meu turbante e  
minhas rezas

minha memória de  
comidas e tambores

esqueci no navio  
que me cruzou  
o Atlântico (PRATES, 2019, p. 23).

A autora traz os aspectos formais que possibilitariam a legitimação de uma identidade nacional: um nome, que sinaliza para um pertencimento e uma herança familiar; o uso compartilhado de uma mesma língua e o que isso implica; a documentação responsável por atestar a vinculação oficial àquele território; um discernimento para seguir, um mapa; uma vinculação religiosa; os aspectos culturais e históricos representados por uma construção coletiva de memória; a culinária que promove um reconhecimento identitário entre pessoas de um mesmo grupo social; a estética, a

música e a arte de um modo geral.

Tudo isso é negado com os versos finais quando Prates, invertendo a ordem dos acontecimentos, chama a atenção desse efeito em sua dimensão mais íntima, por assim dizer, pois o que ela diz não é que ela estava em um navio e que ele, o navio, atravessou o Oceano Atlântico. O sentimento de inversão vem de uma relação com o poema que nos possibilita ler que ela é o próprio Atlântico, chamando a atenção para a identificação atlântica da Diáspora. O navio é o processo histórico que nos atravessa.

Nós somos atlânticas: “A terra é circular.../ O sol é um disco!/ Onde está a dialética?/ No mar.Atlântico-mãe!” (NASCIMENTO, 1989). Assim como nos primeiros momentos do filme “*Ori*”, em que Beatriz Nascimento chama a experiência uterina que estabelecemos com o Oceano Atlântico e, logo, com o movimento, com o trânsito. Lubi também está dizendo que estava dentro do navio que cruzou o Atlântico.

O sentimento de inversão, então, investindo mais um pouco em uma leitura do poema, vem a partir do uso do pronome “me”. Ele dá a tônica dessas possibilidades sobre o poema. Há ainda outros dois elementos importantes nesses últimos versos. Um diz respeito ao uso do verbo esquecer e outro ao uso do verbo cruzar. A forma como o primeiro aparece traz um montante de significados sobre os quais valem alguns minutos de nossa atenção. Ela parece saber o que esqueceu e onde, mas foi impedida de manter essas coisas consigo. Essa desvinculação, ocasionada com a perda, no entanto, não é irreversível, pelo contrário. A ideia do verbo cruzar aqui, então, também complementa a interpretação de que esse acontecimento histórico, que não foi um cruzeiro, passou por ela, cruzou-a. Mas não pôde levá-la completamente consigo.

Como na música *Yá Yá Massemba*, em que o músico e compositor santo-amarrense Roberto Mendes escreve: “Quem me pariu foi o ventre de um navio [...]”, colo- cando a relação dessa pessoa que cruzou o oceano e deixou tantas coisas para trás, voltando a renascer por intermédio desse acontecimento. O navio é a mãe, a expe- riência do tráfego atlântico, o mar são as mães. Ainda assim, como disse Luz e como Mendes invoca: “É o semba do mundo calunga/ Batendo samba em meu peito [...] Do ventre escuro de um porão/ Vou baixar o seu terreiro”. Esse acontecimento está co- nectado com o pertencimento negro-africano e reinventa, no Brasil, suas formas de identificação e expressão.

Ainda que soe de forma desesperançosa, acredito ser de extrema importância

o entendimento desse afeto abordado pela autora, que desestabiliza e provêm de efeitos bastante concretos na vida e na experiência das pessoas negras vinculadas, necessariamente, à uma intermediação com o real que atravessa um passado que ainda não está morto e enterrado, mas que opera no presente como um lugar de bastante densidade e reflexos.

Quando ministrei aula de língua inglesa para estudantes do ensino médio em um colégio estadual no bairro de Brotas, em Salvador, contestei, com estudantes negras e negros, o fato de haver no livro didático a vinda de pessoas africanas para o Brasil como um episódio de imigração, isto é, o título sugestivo desse poemas dialoga com essa percepção ainda muito presente e que nega a escravidão como um acontecimento de extrema violência, um sequestro, seguido de um processo genocida ainda em curso, negando-nos humanidade.

Ainda vivemos em estado de negação desse processo. Esse seria, como trata Lélia Gonzalez, a neurose cultural brasileira que dá lugar ao que ela trata como uma denegação, o lugar de uma afirmação por meio de uma negação: não há racismo no Brasil. As pessoas que foram escravizadas não chegaram aqui em um cruzeiro, não vieram à passeio. E, ao lado do desenvolvimento desse recurso de denegação, Gonzalez acentua a relação territorial racial, pois:

[...] no caso das sociedades de origem latina, temos o racismo disfarçado ou, como eu o classifico, o racismo por denegação. Aqui, prevalecem as “teorias” da miscigenação, da assimilação e da “democracia racial”. A chamada América Latina que, na verdade, é muito mais ameríndia e amefricana do que outra coisa, apresenta-se como o melhor exemplo de racismo por denegação” (GONZALEZ, 2018, p. 324-325).

Elaborando a categoria político-cultural da ameficanidade, que ela indica como sendo uma possibilidade mais efetiva para nós, Gonzalez apresenta uma alternativa para pensarmos uma consciência sobre nossa identidade diaspórica a partir do nosso pertencimento geográfico e histórico.

Desse modo, João H. Costa Vargas diz, já desde o título de um de seus textos: “Racismo não dá conta: antinegritude, a dinâmica ontológica e social definidora da modernidade” (2020). As pessoas negras constituem o não ser, como Sueli Carneiro e, antes dela, Fanon, já nomearam. Mas ele diz que é esse não ser que fundamenta as subjetividades não negras do mundo moderno, isto é, o mundo moderno existe

porque inventou a inumanidade das pessoas negras. A humanidade só é possível, ele argumenta, porque existe a antinegritude: “Ser humano é não ser negro” (VARGAS, 2020, p. 18). E, aqui, ele também traz a imagem da família, distanciando-se do que é elaborado, em alguma medida, por Patricia Hill Collins e discutido aqui anteriormente, pois argumenta:

[...] Ou seja, normativamente, o maior desafio social é distanciar-se ao máximo da negritude (e não, como querem as perspectivas progressistas mais comuns, as que se baseiam no conceito da supremacia branca, aproximar-se da branquitude) (YANCEY, 2004). Por cidadania entendo não somente a sua definição jurídica e política, mas algo mais amplo: o pertencimento à família humana (VARGAS, 2020, p. 19)

Voltando para o livro *Um Corpo Negro*, no poema “para este país”, a autora Lubi Prates diz:

para este país  
eu traria

os documentos que me tornam gente  
os documentos que comprovam: eu existo  
parece bobagem, mas aqui  
eu ainda não tenho esta certeza: existo.

para este país  
eu traria

meu diploma os livros que eu li  
minha caixa de fotografias  
meus aparelhos eletrônicos  
minhas melhores calcinhas

para este país  
eu traria  
meu corpo

para este país  
eu traria todas essas coisas  
& mais, mas

não me permitiram malas  
: o espaço era pequeno demais

aquele navio poderia afundar  
aquele avião poderia partir-se

com o peso que tem uma vida.

para este país  
eu trouxe

a cor da minha pele  
meu cabelo crespo  
meu idioma materno  
minhas comidas preferidas  
na memória da minha língua

para este país  
eu trouxe

meus orixás  
sobre a minha cabeça  
toda minha árvore genealógica  
antepassados, as raízes

para este país  
eu trouxe todas essas coisas  
& mais

: ninguém notou,  
mas minha mala pesa tanto. (PRATES, 2019, p. 27-28).

Nele, ela apresenta uma faceta menos pessimista e mais conectada com à memória imperecível que também constitui essa identidade. Ainda que se negue, como cantam Lazzo Matumbi e Margareth Menezes, apesar de tanto não: nós estamos aqui.

A parte inicial do livro, de onde este poema foi retirado, possui poemas que estão bastante intrincados entre si. Esse, assim como “não foi um cruzeiro”, delimitam os questionamentos acerca da existência negra e a experiência desse corpo na chamada, ficcionalmente, pós-escravidão.

Se, no primeiro, há um sentimento de desolação ocasionado pela separação e pelo esmaecimento de uma identidade apartada de sua origem, neste, há, de forma ressaltada, a impossibilidade de um desfazimento absoluto desse pertencimento que é intermediado por uma herança transmutada em coisas que representam o mais simples e essencial de nós. Ficando sobressalente, ainda, as relações de memória hereditária, seja ela de qualquer ordem, cultural, espiritual ou outra, marcadas no fazimento dessa pessoa, inescapavelmente investida em uma corporalidade: “[...] a cor da minha pele/ meu cabelo crespo/ meu idioma materno/ minhas comidas preferidas/ na memória da minha língua [...] meus orixás/ sobre a minha cabeça/ toda a minha árvore genealógica/ antepassados/ as raízes”.

Esses elementos integram não apenas a identidade única e específica da poeta, mas o pertencimento de um povo, uma identidade que é burilada nos alumbramentos múltiplos de características inescapáveis e, como ressalta Fernanda Rodrigues de

Miranda, expressa a experiência como uma instância “[...] que é pessoal, mas também histórica, política, coletiva, como a de todos os indivíduos em sociedade” (MIRANDA, 2019, p. 18).

Essa “revelação de um outro horizonte da existência, com seus relatos de existência relacionados” que é possibilitada pela negritude, como elabora Denise Ferreira da Silva (2017, p. 6):

[...] Porque o trabalho da negritude como categoria da diferença se encaixa no movimento hegeliano, mas não possui poder emancipatório porque funciona como um significante da violência que, quando desdobrada com êxito, justifica aquilo que de outro modo seria inaceitável, como a morte de pessoas negras devido à violência de estado (nos EUA e na Europa) e a expropriação capitalista (na África). Isto é, a categoria da negritude serve o universo ordenado da determinância, além da violência e das violações por ela autorizadas. Um guia para pensar, um método de estudo e socialidade ilimitada – a negritude enquanto matéria aponta para o  $\infty$ , um outro mundo: a saber, aquele que existe sem tempo e fora do espaço, na plenitude (SILVA, 2017, p. 24).

Durante a escrita deste trabalho, o que mais pareceu surpreender as pessoas foi o fato da minha demora em deter-me na minha própria experiência. Mais do que fazer uso da primeira pessoa, falar sobre meus lugares de fazimento, pensando, sobre tudo, a partir do meu pertencimento racial, pareceu para as pessoas que me leram ou ouviram, em muitas circunstâncias, um ato por demais autocentrado ou ensimesmado.

Sou relutante, todavia, no uso desmedido do conceito “identitarismo”. Quando ressaltamos a nossa identidade, fica subentendido para algumas pessoas, talvez, por uma espécie de cisma, que apenas nós a possuímos e que ela nos limitaria. Denise Ferreira da Silva nos diz como a possibilidade negra é infinita e os estudos sobre branquitude e branquidade têm nos mostrado como ser uma pessoa branca também é carregar uma identidade (CARDOSO, MÜLLER, 2018; BENTO, 2014; KILOMBA, 2019).

Mais uma vez, com a poeta:

[...]  
se me arrancaram pela raiz  
forço uma cartografia  
desejando a terra  
  
deito o meu corpo no chão  
naquele exercício pré-escola de  
cincundar minha mão

meus braços  
pés pernas cabeça

para criar limites e dizer: eu  
para criar um território e dizer: eu  
para criar um mapa e dizer: eu [...] (PRATES, 2019, p. 25).

É por isso que invisto na construção desse texto que diz de mim. Mas não diz apenas de mim enquanto indivíduo. Embora aparentemente seja evidente, é necessário repetir que ao conectar a minha experiência individual que, por sua vez, é construída a partir de uma experiência que é compartilhada, estou falando desse “[...] corpo coletivo frente aos elos de uma história fragmentada” (MIRANDA, 2019, p. 20). Ou, talvez, o que diz Paul B. Preciado em sua introdução ao livro *Testo Junkie – Sexo, Drogas e Biopolítica na Era Farmacopornográfica*: “Este livro não é uma autobiografia [...] Se for preciso levar as coisas ao extremo, é uma ficção autopolítica ou uma autoteoria”. (PRECIADO, 2018, p. 13).

Em muitos desses momentos em que fui contestada, me voltava para os textos de Luiza Bairros e Lélia Gonzalez, quando elas fazem uso da primeira pessoa e também de suas experiências para construírem teórica e criticamente os seus trabalhos. Ambas tradutoras de muitas autoras estado-unidenses – muito do que se conhecia sobre bell hooks e Patricia Hill Collins, por exemplo, chegou até o Brasil muito antes das recentes traduções que as obras dessas duas autoras receberam porque, desde a década de 70, Bairros e Gonzalez traduziram as obras delas e as tornaram familiares para o público brasileiro, aparecendo como citações diretas ou em notas de rodapé dos seus próprios textos.

A partir dessas elaborações, destaco aqui a forma marcante como a primeira inicia o seu clássico “Nossos Feminismos Negros Revisitados”. Partindo do seu olhar pessoal, ela falará também do lugar da categoria experiência e começa dizendo:

Certa vez em Salvador Bahia vi na televisão um quadro sobre culinária. Era um programa matinal dirigido ao público feminino onde se demonstrava como preparar um prato do qual já nem lembro. Naquele momento o que prendia minha atenção estava atras da imagem imediatamente visível na tela de TV. O cenário era uma cozinha e o personagem principal uma apresentadora que não parava de dar instruções e conselhos. Em contraposição uma jovem negra participava da cena no mais completo mutismo (BAIRROS, 1995, p. 458).

Luiza Bairros, então, pensa sobre os conceitos 1) mulher, 2) experiência e 3) política pessoal. Trazendo uma vivência sua, ela incorpora a ação de sua escritura, adiantando o que irá discutir. A forma de percepção que ela traz sobre a mudez da mulher negra, na cena que ela assiste, traz consigo um olhar particular de alguém que teoriza, mas também vive a experiência do silenciamento.

A capacidade de distinção dos lugares e significados reservados para cada uma das duas mulheres que ela assistia, já anuncia a relativização da experiência como uma expressão de unidade que seria capaz de conectar todas as mulheres sem distinção. Luiza Bairros expõe o lado mais inconsistente da utilização da experiência a partir de uma concepção unívoca e compartilhada de modo igual por todas as mulheres, onde a opressão contra a mulher seria definida independentemente de outros marcadores, como raça e sexualidade, por exemplo.

O conceito de experiência, fundamentado na maternidade e na sexualidade, seria redutor, pois generalizam “experiências tidas como universais” (BAIRROS, 1995, p. 459). A revisão que a autora faz, no entanto, transforma esses conceitos fundamentais para o feminismo. Pensando o pessoal enquanto força política, ela diz:

[...] A ideia de que problemas de mulher são meramente pessoais foi descartada quando o movimento feminista propôs-se a agir no sentido de estabelecer soluções comuns. Política então seria qualquer relação de poder mesmo fora da esfera pública da ação direta do Estado ou da organização capitalista da sociedade” (BAIRROS, 1995, p. 460).

A partir do ponto de vista feminista e cruzando-o com as leituras e contribuições de bell hooks e Patricia Hill Collins, Bairros conclui que o pessoal pode ser visto como um ponto de partida para conectar politização e conscientização. É o que este trabalho pretende: “[...] não se trata de uma simples descrição da experiência de opressão [...], mas do entendimento crítico sobre o terreno de onde essa realidade emerge” (BAIRROS, 1995, p.).

E, como salientam as autoras, as experiências mudam quando levamos em conta dissimilaridades que constituem a vida das mulheres. A necessidade da escrita acadêmica em primeira pessoa também decorre disso. Não é o trabalho de uma pesquisadora qualquer que se forma no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia e que teria, como locais de partida para sua interpretação, um parâmetro que

levaria em consideração apenas, talvez, o gênero, mas não as condições interpostas pela definição de raça e classe, por exemplo.

Esse silenciamento, dissimulado como objetividade acadêmica ou impessoalidade científica, acaba por mascarar as identidades e as condições das pessoas que produzem conhecimentos situados que acabam por aparecer dentro do cânone acadêmico por se conformarem com essa localidade que é instituída como algo a ser almejado.

Eu estou aqui. Localizada, dessa forma, nesse campo epistemológico construído por mulheres negras, onde é válida a análise e leitura de Luiza Bairros sobre Collins, pois ela identifica o desejo de esgarçamento das noções tradicionais acerca de quem é uma intelectual negra e de quem é uma ativista negra e sobre as suas formas de construção e atuação e sobre os seus métodos. Collins “[...] traça um perfil de uma tradição intelectual subjugada também em função de critérios epistemológicos que negam a experiência como base legítima para a construção do conhecimento” (BAIRROS, 1995, p. 463).

Conectado com as formas produzidas historicamente por mulheres negras acadêmicas e não acadêmicas, este trabalho está identificado dentro dessa corrente de pensamento-prática, interessada em coreografar-pensar criticamente às opressões a partir da experiência daquela que as vivencia.

Nesse sentido ainda, é igualmente marcante o modo como Lélia Gonzalez escreve, como epígrafe, o início de “Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira”. Nela, a autora constrói uma pequena narrativa em que a fala de uma mulher negra causa a interrupção de uma farsa, subjacente à hegemonia branca imposta. O rompimento do mutismo é o ponto central da história onde pessoas negras são convidadas para o lançamento de um livro em que os brancos falariam sobre os negros e onde “[...] Eles tavam tão ocupados, ensinando um monte de coisas pro crioléu da plateia, que nem repararam que se apertasse um pouco até que dava prá abrir um espaçozinho e todo mundo sentar junto na mesa” (GONZALEZ, 1984, p. 223).

A busca ou a expressão dessa voz particular parece desagradar. Já sabemos que a construção de uma identidade não nos faz mais suspeitar de uma centralidade ou de uma unidade, muito menos de uma forma inalterada e única. Pensar a identidade negra não é fixá-la em um espaço de redução, mas de multiplicação e de possibilidades.

Sueli Carneiro também escreve a marcante passagem, no texto “Negros de

Pele Clara”, onde usa a experiência para falar sobre o modo de fixação e aprisionamento de imagens estereotipadas da qual o racismo faz uso:

Insisto em contar a forma pela qual foi assegurada, no registro de nascimento da minha filha Luanda, a sua identidade negra. O pai, branco, vai ao cartório; o escrivão preenche o registro e, no campo destinado à cor, escreve: “branca”. O pai diz ao escrivão que a cor está errada, porque a mãe da criança é negra. O escrivão, resistente, corrige o erro e planta a nova cor: “parda”. O pai novamente reage e diz que a filha não é parda. O escrivão, irritado, pergunta: “Então, qual é a cor de sua filha?” O pai responde: “Negra”. O escrivão retruca: “Mas ela não puxou nem um pouquinho ao senhor?” É assim que se vãoclareando as pessoas no Brasil e o próprio Brasil (CARNEIRO, 2011, p. 71).

É a partir dessa experiência que Carneiro discute como a negação da pluralidade e complexidade das pessoas negras é reflexo do modo de uma atuação violenta que enxerga diversidade apenas em pessoas brancas e entende, dessa forma, que só é possível haver um único tipo de pessoas negras. Nas três citações feitas aqui, fica bastante evidente a recorrência à experiência como método e a sua importância vai além de meramente exemplificar, mas de trazer as vozes que ainda insistem em colocar no completo terreno do mutismo, além de abalar o núcleo mais duro, suspeito, do discurso científico que deseja e se diz “objetivo”, “universal”, “racional” e “imparcial” (KILOMBA, 2019).

Além de Luiza Bairros, Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro, outras intelectuais negras utilizaram e utilizam dessa ferramenta epistêmica. Essas citações não são um quadro taxativo ou meramente exemplificativo, mas porções vivas em minhas memórias sobre a forma com que nós temos utilizado a experiência enquanto recurso que não se extenua ou se enrola ao redor de si mesmo.

## NÓS ESTAMOS AQUI: PRESENÇA, EXPERIÊNCIA E CONHECIMENTO INCOPORADO

“O saber não apenas se adquire, incorpora-se”,

Muniz Sodré

Em “Feminismo Negro Diaspórico”, Sônia Beatriz dos Santos avalia como característica central dos feminismos afro-latino americano, afro-caribenho, afro-americano, feminismos das mulheres negras britânicas e feminismo africano, a prática política e intelectual forjada a partir da articulação entre raça, gênero, classe e sexualidade, produzida e desenvolvida por mulheres afrodescendentes - “as múltiplas dimensões das experiências das mulheres negras com a opressão” (SANTOS, 2007, p.11).

Como ressalta bell hooks, a denominação “feminista” no tocante à uma identificação meramente identitária é uma questão a ser ainda problematizada. No entanto, a teoria feminista negra é de fundamental importância e uma casa onde este trabalho está alocado:

Intelectuais feministas afrodescendentes de diversas partes do mundo têm não só teorizado e conceitualizado a respeito das experiências das mulheres negras em relação às múltiplas formas de opressão a que este grupo está sujeito, como têm criticado a histórica ausência de uma abordagem teórica e metodológica [...] que enfoca as “múltiplas posições sociais” ocupadas pelas mulheres negras. Posto isto, chamamos a atenção para o fato de que a relevância e o valor teórico, epistemológico e metodológico das análises que têm-se debruçado sobre as experiências de grupos marginalizados precisam ser reconhecidos integralmente (SANTOS, 2007, p. 13).

A experiência como um instrumento metodológico das mulheres negras: é sobre isto que nos interessa pensar aqui. Esse é um dado histórico e de relevância teórica já há muito discutido quanto tal. Embora seja extremamente interessante o fato de eu ter recebido críticas quanto ao teor “confessional” do meu texto.

Ainda é uma zona nebulosa o que esperam de nós quando dizemos que falaremos a partir de nossas experiências e que isso é importante enquanto construção epistemológica de uma dicção intelectual negra, ainda que os homens negros<sup>33</sup> não

---

<sup>33</sup> Destaco a tese-testemunho, assim denominada por seu autor, o jornalista, professor e intelectual negro Edson Lopes Cardoso, de título “Memória de movimento negro: um testemunho sobre a formação do homem e do ativista contra o racismo” (USP, 2014).

operem, em grande medida, dando voz às suas experiências pessoais. Não é que os homens negros não falem de si – o que se coloca aqui é que eles não falam a partir, necessariamente, de suas experiências. O caso de Frantz Fanon é paradigmático também nesse sentido. Sobre ele e sobre a presença do que chamou de subjetividade, Grada Kilomba diz:

Não vejo isso como déficit, mas como uma forma de interpretação que dá espaço a novas linguagens e a novos discursos, e que está preocupada com a produção de subjetividade e não com a produção de conhecimento universal. “Eu não sou uma potencialidade de algo”, escreve Fanon, “sou plenamente o que sou. Não tenho de recorrer ao universal” (1967, p. 135). Enquanto tradicionalmente o sujeito branco escreveria: “Eu sou uma potencialidade de algo, eu não sou totalmente o que sou. Eu tenho de procurar pelo universal” – Eu estive em todos os lugares e toquei em tudo. Em oposição à erudição dominante branca, Fanon não se vê como a personificação do absoluto, do poderoso. (KILOMBA, 2019, p. 90).

O uso da experiência enquanto recurso está, ainda segundo Sônia Beatriz dos Santos, dentro de uma “tradição intelectual das feministas negras”. Essa forma de construção, que diz respeito também a uma construção e dimensão estética-ética, organiza a produção intelectual a partir da impossibilidade de separação entre teoria e prática: “[...] De modo geral, para as mulheres negras, pensamento e ação estão conectados entre si [...] Assim, historicamente, para as feministas negras, “o pensamento e a ação, ou a teoria e a prática, constituem parte do mesmo processo”” (SANTOS, 2007, p. 16).

Ela conclui que este é um dos maiores desafios para as mulheres negras intelectuais de toda a diáspora africana: a negação do emprego da experiência enquanto instrumento de produção de conhecimento. Essa dimensão também diz respeito a inseparabilidade de mobilizadores teóricos da vida, organizados a partir de dicotomias fundantes e basilares do mundo europeizado e ocidentalizado, aqui gravadas sempre hifenizadas por meu entendimento acerca da impossibilidade de cisão que permeia o pensamento-existência negro: corpo-mente; ação-pensamento.

De igual modo, em *Você Pode Substituir Mulheres Negras Como Objeto de Estudo por Mulheres Negras Contando Sua Própria História* (2019), Giovana Xavier analisa o que ela chama de “disputa dos sentidos” do que seja a academia. Na seção “#escrevivênciaacadêmica”, depois de trazer dados de pesquisa que mostram que mulheres negras

constituem menos de 0,4% daquelas pessoas que atuam em programas de pós-graduação no Brasil e que menos de 0,1% das bolsas de incentivo à pesquisa na carreira do magistério superior são destinadas para nós (dados do Centro Nacional de Professores da Educação Superior e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico respectivamente), ela pensa sobre os impactos disso, sobretudo, para os milhões de estudantes das universidades públicas do Brasil.

Esse movimento feito pela autora estrutura uma perspectiva extremamente importante para os estudos das hierarquias raciais no Brasil, embora ainda pouco explorado: a necessidade de se abordar a dimensão da relação, isto é, as implicações que as mudanças nos paradigmas raciais do ensino, da aprendizagem, do currículo e dos métodos promovidas pela presença e atuação de docentes negras pode gerar para todas as pessoas, não apenas para as pessoas negras. Uma mirada mais abrangente que tem ganhado espaço, por exemplo, com os estudos a respeito da branquitude e da branquitude, com trabalhos seminais da professora Maria Aparecida Silva Bento e, posteriormente, do professor Lourenço Cardoso.

Em “#escrevivênciaacadêmica”, depois de conceituar os saberes de mulheres negras como aqueles “[...] ligados à memória, oralidade, histórias, trajetórias familiares e demais narrativas das classes trabalhadoras, desqualificadas pela mainstream”, Giovana Xavier conclui da seguinte maneira: “Menos do que resposta ao racismo institucional, essa nova epistemologia insere-se no desafio de colocar em prática projetos acadêmicos autônomos aos referenciais da ciência hegemônica” (XAVIER, 2019, p. 77-78).

O seu pensamento segue coreografando os desafios dessa prática epistêmica e metodológica nos capítulos seguintes. Em “Ciência, lugar de fala e mulheres negras na academia”, ela afirma que há uma estrutura de privilégios epistêmicos que faz uso do “[...] silenciamento e desqualificação dos modos de fazer e pensar de pessoas negras”. E que essa, por sua vez, é uma presença ligada fortemente às “[...] disputas de narrativas sobre o que é ciência” (XAVIER, 2019, p. 81-82).

Em todo o livro, mas nessa seção específica sobre o que ela nomeia de escrevivência acadêmica, valendo-se de um referencial analítico criado e elaborado por Conceição Evaristo, a autora mostra o seu interesse em pensar nas dificuldades e nas formas de afirmação desses saberes. Em “Intelectual Negra sim. Por que não?”, ela diz:

Outra dificuldade reside em conseguir localizar nossos saberes dentro do *mainstream* acadêmico, estruturado pelo discurso fictício da neutralidade científica. A narrativa de uma ciência válida e legítima por ser neutra torna alvo de desconfiança e descrédito projetos acadêmicos que assumam o papel que a subjetividade desempenha na produção científica. (XAVIER, 2019, p. 91).

Pensando sobre o lugar da intelectual negra, posso afirmar que muitas das experiências relatas por Giovana Xavier nos capítulos de *Você Pode Substituir Mulheres Negras Como Objeto de Estudo por Mulheres Negras Contando Sua Própria História* (2019) são compartilhadas por muitas de nós, sobretudo quando estamos assumindo os papéis de docência e de pesquisa, estabelecendo contato com a institucionalidade, inegavelmente racista. Quando iniciei o meu trabalho como professora temporária do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC/UFBA), ainda nas primeiras semanas, percebi a recorrência de uma situação específica: entrei na sala de aula depois de ter vivenciado mais uma dessas repetições. Bastante cansada dela, me voltei para a turma e perguntei: “Qual a frase que uma professora negra mais ouve na Universidade Federal da Bahia?”. Uma estudante negra respondeu imediatamente: “Você é a professora?”.

Ainda escuto essa mesma frase quando preciso reservar equipamentos ou resolver qualquer outra questão burocrática junto à instituição. Os desdobramentos da configuração sobre quem pode ser ou não uma intelectual são desdobramentos que dialogam com às hierarquias raciais, no sentido das propriedades de leitura e configuração das estruturas que atravessam à sociedade e, logo, às pessoas. Eu sou uma negra intelectual (OLIVEIRA, 2014), assim como sou uma negra professora, uma negra artista, uma negra escritora, uma negra pesquisadora. O “negra” ainda vem primeiro: muitas vezes, mais do que por uma exigência ou sentimento nato e intrínseco meus. Mas por uma emergência semântica do olhar do Outro, da Outra que dimensiona o lugar da minha experiência diante das coisas do mundo.

Dessa forma, essa dimensão, ainda, constitui uma gramática de experiências que são compartilhadas pelas pessoas negras de um modo geral e por mulheres negras de um modo particular. Estando nesse lugar de disputa sobre os sentidos da academia e do conhecimento - como nos coloca Giovana Xavier -, eu integrei a primeira turma, pós adoção da política de ações afirmativas, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, assim como também me

relaciono com a dimensão de estar professora nesse mesmo contexto - estar professora num cenário em que existem muito mais pessoas negras nas universidades em todos os níveis de ensino.

Estando professora nesse tempo-espacó e tendo posicionamentos igualmente políticos e marcadamente negros, com escolhas de referenciais teóricos, artísticos e culturais majoritariamente negros, também me deparo com salas de aula em que um número bastante alto de sua composição é formado por pessoas negras. De modo que já precisei atuar, baseada em uma pedagogia como prática de liberdade, como ensina bell hooks em seu *Ensinando a Transgredir* (2013), título que nomeia um blog que mantendo para contato com estudantes desde o período do meu estágio doutoral, também precisei lançar mão de uma mediação que levasse em conta às experiências das pessoas, conectando-as com os assuntos pertinentes aos cursos que ministrei e ministro.

Esse entendimento sobre a experiência racial como produção e compartilhamento de uma gramática apareceu em uma das minhas aulas, quando precisei mediar a raiva de uma estudante negra que se sentiu ofendida com a fala de uma estudante branca que argumentava ter sangue negro e, assim, se considerar negra também, apesar do seu fenótipo.

Nesse momento, precisei interromper as falas que já começavam a se avolumar desordenadamente e dizer que ser negra (o) é como compartilhar de uma gramática e que, talvez, a nossa colega negra estivesse irritada porque muitas pessoas pareciam querer compartilhar apenas a parte boa dessa gramática, isto é, o sentimento de pertencimento à uma história de resistência e beleza, o compartilhamento de uma raiz profunda que nos conecta com uma ancestralidade etc.

Essa invocação da experiência como uma categoria irrevogável para a prática intelectual negra me parece confirmar a confrontação que Ramón Grosfoguel e Ângela Figueiredo descrevem no texto “Racismo à brasileira ou racismo sem racistas: colonialidade do poder e a negação do racismo no espaço universitário”. Abordando a experiência negra na universidade, os autores salientam que “[...] ninguém escapa às hierarquias de classe, raciais, sexuais e de gênero, linguísticas, geográficas e espirituais do sistema-mundo” (FIGUEIREDO; GROSFOGUEL, 2009, p. 228).

Desse modo, essas pessoas autoras nos colocam questões acerca do encobrimento do pertencimento identitário de autores e pesquisadores acadêmicos brancos.

A isso dão o nome de “egopolítica do conhecimento”, pois são produções epistemológicas que se fantasiam e são elaboradas a partir de uma localidade pretensamente neutra, universalista e objetiva:

O homem branco pensa desde uma geopolítica e corpo-política do conhecimento particular, como homem, branco e privilegiado; porém, em nome de um suposto universalismo, encobre sua localização, recorrendo ao mito que lhe permite pensar fora do corpo e fora do tempo e do espaço (FIGUEIREDO; GROSFOGUEL, 2009, p. 228 e 229).

A produção do conhecimento nas universidades brasileiras, da maneira que se apresenta, portanto, se coloca como expressão desse homem branco que é, como Grosfoguel aponta em outro momento, no texto “A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI”, uma continuação da idealização cartesiana do “penso, logo existo”, em que esse sujeito ocupa um lugar de divindade:

Embora Descartes nunca tenha definido quem é esse “Eu”, está claro em sua filosofia que o “Eu” substitui Deus como a nova fundação do conhecimento e seus atributos constituem a secularização dos atributos do Deus cristão. Para Descartes, o “Eu” pode produzir um conhecimento que é verdadeiro além do tempo e do espaço, universal no sentido que não está condicionado a nenhuma particularidade e “objetivo”, sendo entendido da mesma forma que a “neutralidade” e equivalente à visão do “olho de Deus”. (GROSFOGUEL, 2016, p. 28).

Assim, a produção do conhecimento nas universidades brasileiras experimenta a expressão de uma humanidade reduzida a um monólogo, como disse Aimé Césaire. Essa ideia de monólogo me faz lembrar uma cena da montagem teatral “Pele Negra, Máscaras Brancas”, dirigida por Onisajé, codirigida por Licko Turle e com o texto adaptado por Aldri Anunciação. Na peça homônima ao livro de Frantz Fanon, há um momento em que o elenco, formado integralmente por pessoas negras, está usando máscaras brancas, encarnando a representação das pessoas brancas enquanto grupo racial. Nesse momento, todas as pessoas em cena estão trajadas de branco e cantam, em um uníssono hipnótico e, às vezes, descompassado, aquele que parece ser o grande mantra alucinado e o resumo da grande identificação narcísica em relação ao mundo que caracteriza a branquitude: “eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu”.

Produzindo a subalternização, a branquitude também opera como centralizadora do discurso científico hegemônico. Penso nessa categoria assim como salienta o autor Lourenço Cardoso: como dispositivo analítico. No texto de título “A Branquitude Acadêmica, a Invisibilização da Produção Científica Negra e o Objeto-Fim”, ele argumenta a partir dos construtos sociais que formam os dispositivos negro e branco:

O lugar do mestre? Lugar do branco. O lugar do aprendiz? Lugar do negro. No que se refere ao lugar do negro enquanto aprendiz? O negro seria o aprendiz impossibilitado de ser mestre, ou o aprendiz que somente tem a função/ obrigação de ensinar o aprendiz a permanecer em sua condição subalterna (CARDOSO, 2018, p. 298).

E acrescenta:

O termo negro é empregado para desmerecer o acadêmico e a sua produção de conhecimento. O apreço ao intelectual negro é mais rápido quando contribui com o papel de conformar a sua paridade racial. Aquele que não fizer isto será classificado como suspeito, um cientista com produção de qualidade inferior. A produção científica negra e a prática pedagógica que permitem o acesso a uma literatura antirracista gera desconforto. Por isso a intelectualidade negra não convém ser conhecida. (CARDOSO, 2018, p. 300).

Assim, na correlação entre as elaborações de Lourenço Cardoso e as de Giovanna Xavier, podemos observar os lugares de recepção das obras de intelectuais brancos que falam sobre pessoas negras no Brasil. Algumas dessas obras figuraram entre as mais vendidas no ano de 2019, a exemplo de *Escravidão* (2019), de Laurentino Gomes. Esses números dão a entender que essas pessoas brancas seriam, então, se não especialistas na história do negro, as pessoas mais indicadas para falarem sobre o tema ou que melhor falam sobre ele (por alguma razão misteriosa talvez).

Gostaria de ressaltar, aqui, a inequívoca localidade universalizada dessas produções, onde os autores aparecem como vozes de uma razão onisciente encarnada, não localizando a eles próprios dentro dos problemas que abordam e ocultando as consequências que a sua identidade branca causa à construção desse conhecimento.

Ainda nesse sentido, bell hooks nos coloca diante de uma constatação, expondo o que estamos discutindo a partir da noção de autoridade:

Mesmo essas ditas “autoridades” que escrevem sobre um grupo ao qual não pertencem e/ou sobre o qual exercem poder sejam progressistas, cuidadosas e corretas em todos os sentidos, enquanto

sua autoridade for constituída tanto pela ausência de vozes de indivíduos cujas experiências elas buscam abordar quanto pela rejeição dessas vozes por sua desimportância, a dicotomia sujeito/objeto é mantida e a dominação, reforçada. Em alguns casos, o indivíduo que deseja ser percebido como “a autoridade” pode chegar ao extremo de enfatizar aos leitores, por exemplo, que está escrevendo a partir da perspectiva dela como uma mulher branca sem nenhuma intenção de diminuir a experiência da mulher negra ou o nosso direito de contar nossa história. Dada a estrutura da supremacia branca, a versão dela, a perspectiva dela sobre nosso passado, pode ser vista como mais legítima do que trabalho similares feito por mulheres negras (HOOKS, 2019, p. 100 – 101).

Fica bastante em evidência nos textos citados que, se as pessoas negras estão subjugadas à uma posição, a uma relação social na qual elas não podem simplesmente optar, pois o racismo existe à nossa revelia, as pessoas brancas, por seu turno, também estão aprisionadas em suas posições e, enquanto a estrutura não for modificada de forma radical, pessoas brancas serão as signatárias da supremacia da qual acabam por se beneficiar.

Como bell hooks e Lourenço Cardoso acabam concluindo, a primeira a partir da citação acima e o segundo a partir do que ele chama de objeto-fim, é aparentemente difícil para a branquitude reconhecer que está em um lugar que a impede de realizar suas ações, por maior boa vontade que esteja envolvida nisso, sem se beneficiar delas de alguma forma.

Na obra *Por que eu não converso mais com pessoas brancas sobre raça*, a escritora Reni Eddo-Lodge discute sobre a questão do privilégio branco dizendo: “Como posso definir privilégio branco? É tão difícil descrever uma ausência. E privilégio branco é a ausência das consequências negativas do racismo [...]” (EDDO-LODGE, 2019, p. 81):

Para alguns, a palavra “privilégio”, no contexto da branquitude, invoca imagens de uma vida habituada ao luxo, aproveitando os mimos dos super ricos. Quando falo de privilégio branco, não quero dizer que as pessoas brancas tenham uma vida fácil, que nunca tenham lutado ou que nunca tenham vivido na pobreza. Mas o privilégio branco é o fato de que, se você é branco, sua raça quase certamente afetará positivamente a sua trajetória de vida de alguma forma. E você provavelmente nem vai perceber. (EDDO-LODGE, 2019, p. 82).

Assim, a falta de debruçamento sobre as hierarquias raciais pensando nos lugares produzidos para os brancos é pensar a partir de uma falta, um erro absoluto que

não nos leva a um entendimento honesto e aprofundado sobre essa questão.

Essa posicionalidade branca, por sua vez, é construída a partir da fixidez de um padrão de masculinidade que exerce a função paternalista, que a produz como o lugar de execução da hegemonia falocêntrica que institui e congela o lugar do homem pensando o modo hegemônico com que ele é apresentado. Usando a ideia das relações familiares para entender a dimensão das hierarquias raciais, a branquitude seria, então, o pai.

Nas palavras de Abdias Nascimento, a mentira e a dissimulação serviram e servem, ainda hoje, para a manutenção desse lugar supostamente benevolente do branco. Constituído enquanto mito, o senhor branco benevolente, que ocuparia o seu lugar no paternalismo, serviu como justificativa para a afirmação de que a escravização tinha um propósito sublime ou de que esse processo no Brasil havia se dado de modo mais brando:

[...] Essa rabulice colonizadora pretendia imprimir o selo de legalidade, benevolência e generosidade civilizadora à sua atuação no território africano. Porém, todas essas e outras dissimulações oficiais não conseguiram encobrir a realidade, que consistia no saque de terras e povos, e na repressão e negação de suas culturas – ambos sustentados e realizados, não pelo artifício jurídico, mas sim pela força militar imperialista. (NASCIMENTO, 2017, p. 60).

Quando afirmo que nós estamos aqui no título desta seção é para afirmar o compromisso deste trabalho com o pensamento negro em suas diversas formas. Sobretudo, o pensamento de mulheres negras. É também para afirmar que produzo um conhecimento encorpado, como todos os outros o são – mesmo aqueles que ocultam isso. E justamente por afirmar, esse gesto de nomeação tem efeito político.

Em “Ponciá Vicêncio: Narrativa e Contramemória Colonial”, Fernanda Rodrigues de Miranda analisa o que Conceição Evaristo chama de escrevivência dizendo: “[...] escrevivência emerge como dispositivo conceitual que organiza os sentidos da obra, o que significa que a ficção formula sua própria teoria” e “[...] gera um espaço de reflexão sobre o fundamento da escrita na organização subjetiva das mulheres negras” (MIRANDA, 2019, p. 17-18).

Assim também é quando somos nós, mulheres negras, que estamos elaborando nossos trabalhos acadêmico-científicos pautados na experiência.

Assim, trago o livro da professora doutora Maria de Lourdes Siqueira, *Intelectu-*

*alidade Negra e Pesquisa Científica.* Gostaria de ressaltar os seguintes trechos - primeiramente este: “Se estamos de acordo que a pesquisa só tem sentido para contribuir com a melhoria da qualidade de vida em Sociedade. Estamos conscientes que a Universidade não está conseguindo dar conta dessa aliança entre sociedade-pesquisa-conhecimento” (SIQUEIRA, 2006, p. 41).

E segundamente este:

Sabemos todos que é nesta perspectiva que para analisar a nossa realidade precisamos repensar certos conceitos, que estão carregados de pré-conceitos, de parcialidades, de ocultações, de negações. Por exemplo o que significam para nós: Colonização, Pós-Colonização, Multiculturalismo, Pluralismo, Globalização, Pós-Globalização entre outros. Qual o verdadeiro sentido do conceito de ações afirmativas, políticas públicas, mitos, rituais, ancestralidade, universalismo, sacrifício, espiritualidade. Para a compreensão da realidade vivida pelas sociedades negras com suas culturas tudo tem que ser pesquisado a partir de novos referenciais analíticos e por nós mesmos definidos a partir de nossas vivências e práticas de convivência com essa realidade (SIQUEIRA, 2006, p. 45).

Para esses dois fins, é que a discussão aqui realizada se destina. Buscando, de maneira desconfiada, o entendimento sobre o que é ciência e sobre o seu objetivo em ser definida a partir daquilo que poderá contribuir com a sociedade a partir de categorias analíticas que partam da experiência negra.

No vídeo-performance “Danço na Terra em que Piso” (2014), a artista, professora e pesquisadora Renata Felinto aparece dançando em diversas paisagens diferentes. Para mim, a centralidade do que ela comunica reside na ideia de que seu corpo está inteiro sobre os espaços em que ela transita – os lugares importam na medida em que nos relacionamos com eles e percebemos que eles, talvez, não importem em termos absolutos para as pessoas negras. Seja nas artes ou na academia, espaços e dimensões que agem com violência sobre nossos corpos, assim como cidades, estados e países inteiros, estaremos dançando - procurando a nossa síncopa, como me disse Je-siel Oliveira Filho, a respeito desta pesquisa, invocando o pensamento de Muniz Sodré.

“Danço na Terra em que Piso” materializa a força da gramática corporal negra que se apresenta irremediavelmente a partir das nossas existências. Existir dançando é negar, mais uma vez e sempre, o sistema escravagista que existe hoje sob a forma de

um capitalismo racial. Esse jeito de corpo é reprimido, negado e perseguido<sup>34</sup>, posto que se apresenta incompatível com esses sistemas de opressão que foram se recrudescendo e se sofisticando com o passar dos anos: esse jogo de corpo representa a negação ao modelo produtivista que obedeceria subserviente às imposições do mercado.

A isso, Muniz Sodré acrescenta:

Essa “desqualificação” não era puramente tecnológica (isto é, não se limitava ao simples saber técnico), mas também cultural: os costumes, os modelos de comportamento, a religião e a própria cor da pele foram significados como handicaps negativos para os negros pelo processo socializante do capital industrial (SODRÉ, 1998, p. 14).

As possibilidades de localização desse corpo, nos termos como o autor coloca mais adiante, são dançados por Renata Felinto que exibe: “As forças desse processo sociabilizante dos negros na diáspora (que) atravessam os limites geográficos e aproximam lugares tão distantes como Congo Square e Praça Onze [...] ou tempos tão diferentes como início e quase final do século vinte” (SODRÉ, 1998, p. 18).

A música e a dança negra como expressões dessa negação também vêm no canto das avós, que assobiam melodias nas manhãs das periferias do mundo enquanto passam o café e executam gestos e movimentos que carregam consigo particularidades das existências negras marcadas pela sincopação desobediente:

Não é por acaso que a invenção dessa nova arte de codificar e exibir o movimento disciplinado coincide historicamente com o desenrolar do projeto da modernidade e a sua consolidação. Desde o Renascimento, ao perseguir sua própria autonomia como forma artística, a dança conjuga-se à consolidação desse grande projeto do Ocidente conhecido como modernidade. Dança e modernidade se entrelaçam num modo cinético de ser-no-mundo (LEPECKI, 2017, p. 30-31).

Pensando ainda com o negro autor de São Gonçalo dos Campos, no Brasil, essa síncopa assume uma especificação rítmico-melódica infiltrando “[...] a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o destabilizava, ritmicamente, através da síncopa – uma solução de compromisso” (SODRÉ,

---

<sup>34</sup> Gabriel dos Santos Silva foi solto ontem (14 de junho de 2020), após ser confundido com um assaltante de carro na cidade de Salvador, enquanto tentava sacar o auxílio emergencial. Gabriel não sabe dirigir.



**Figura 3 I:** Frame do vídeo-performance *Danço na Terra em que Piso*, de Renata Felinto  
Fonte: Site oficial da artista Renata Felinto

1998, p.25). É assim que nos infiltramos nesse mundo ocidentalizado e europeizado onde a nossa existência em sua totalidade parece sempre um grande ato de coragem. O corpo sempre dança, porque a nossa presença gestualiza uma coreografia da nossa existência negra.

No capítulo “Resistência Negra e Saber Corporal”, do livro *Dança de guerra: arquivo e arma: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal Afro-brasileira*, Júlio Cesar de Tavares fala sobre essa gramática corporal negra que sempre existiu como forma de transgredir o assujeitamento corporal imposto pelo colonizador. O corpo negro em sua totalidade, corpo-mente, sem distinção, existia e existe como contravenção às exigências de convenções comportamentais: “A resistência, razão dessa maneira de proceder, e a “manha do jeito de ser” são, por si mesmas, heranças da principal tática de luta introduzida pelos negros no combate à escravidão e à colonização [...]” (TAVARES, 2012, p. 72).

Graças aos jogos de corpo, ele acrescenta: “[...] a resistência sociocultural do negro foi sendo estruturada de forma poética não verbal e, certamente por isso, foi difícil para os europeus conseguir levar a cabo a destruição total e definitiva de toda



**Figura 32:** Frame do vídeo-performance *Danço na Terra em que Piso*, de Renata Felinto  
Fonte: Site oficial da artista Renata Felinto<sup>35</sup>

a cosmogonia das civilizações periféricas do sistema mercantil” (TAVARES, 2012, p. 80). É sobre isso a performance de Renata Felinto, a exposição de enunciados gestuais

que se convertem em práticas discursivas, como coloca Tavares. Ações corporais que dizem da existência negra das pessoas e, sobretudo, das mulheres negras.

No livro da afro-italiana Igiaba Scego, *Minha casa é onde estou*, há uma cena onde podemos realizar aproximações com a performance “Danço na Terra em que Piso”. Narrando a experiência de ter sido provocado por seu sobrinho, em uma tarde em família, a desenhar o mapa da Somália:

Aquele grupo era formado por mim, meu irmão Abdulcadir, seu filho Mohamed Deq e o primo O. Estábamos todos reunidos ao redor de uma mesa de madeira. Diante de nós, uma xícara fumegante de chá com especiarias. Ao nosso redor, os fios das nossas viagens e dos nossos novos pertencimentos. Fazíamos parte da mesma família, mas nenhum de nós tinha feito um percurso comum ao outro. No bolso, cada um de nós, tinha uma cidadania ocidental diferente. Porém, no coração, trazíamos a dor da mesma perda. Chorávamos a Somália perdida na guerra que tentávamos entender

<sup>35</sup> Disponível em <https://renatafelinto.wordpress.com/danco-na-terra-em-que-piso/>. Acesso em 23 de março de 2022..

com dificuldade [...]

Tantas cidades morrem. Da mesma forma que a gente. Morrem como qualquer organismo [...]. Mas ninguém faz o funeral para uma cidade. Ninguém fez o funeral de Cartagena. Ninguém o fez para Nova Orleães. Ninguém fez para Cabul, Bagdá ou Porto Príncipe. E ninguém nunca pensou em fazê-lo para Mogadíscio. Ela morreu. E algo diferente surgiu dos escombros. Nem tivemos tempo de elaborar o luto.

Quando uma cidade morre, não lhe dão nem o tempo para pensar. Mas a dor é um cadáver, decompõe-se dentro de si e lhe infesta de fantasmas (SCEGO, 2018, p.11 e 12; 21 e 22).

Nas cenas seguintes, a autora descreve os lugares de memória de cada um dos integrantes da sua família citados por ela, e que iam sendo desenhados no mapa e assim reconstruíam Mogadíscio de cabeça. Igiaba nasceu na Itália, mas guardava recordações de visitas que realizara a capital da Somália. Sua mãe observava a cena, mas não participava dela. Até que depois de uma pergunta do seu sobrinho: “É a sua cidade, tia Igiaba?”, quando ela fica desconcertada sem saber o que responder e sua mãe intervém com duas falas cruciais para a conexão com a performance de Felinto e com as suspeitas, discussões e sentimentos que transitam nesta tese:

Minha mãe balançou a cabeça.  
Refletia.  
“Não basta” disse quase resmungando.  
“O quê?”  
“Isso”, respondeu, indicando um ponto entre ela e o horizonte.  
“Isso o quê?” perguntei então, um pouco irritada.  
“Maabka, o mapa”, suas palavras misturavam-se, língua materna e italiano. “Não basta para tornar sua aquela cidade”.  
[...]  
“Você precisa terminar o mapa. Falta você lá dentro.”  
Eu não consegui reagir. (SCEGO, 2018, p. 26 e 27).

A autora coloca, então, uma das questões acerca da localidade negra na Diáspora: os pertencimentos e elaborações que se relacionam com o território. Depois



**Figura 33:** Logo da Kalalú Danza.

Fonte: Blog Kalalu Danza (<https://kalaludanza.wordpress.com/escuela-kalalu-danza/>)

do primeiro, ela passa a nomear os capítulos seguintes com nomes de lugares da Itália que constroem o seu sentimento de pertencimento. Igiaba dança na terra em que pisa.

No último capítulo, “O que é ser Italiano para mim”, ela coloca de forma muito tocante os momentos em que essa construção se dá por meio da afirmação da sua negritude e da dimensão fundamental das palavras para o seu fortalecimento subjetivo e identitário. Primeiro, a partir das palavras que formavam as histórias que eram contadas por sua mãe: “Com suas histórias, minha mãe me livrou do medo que eu tinha de ser uma caricatura viva criada pela cabeça de alguém. Com as suas histórias, ela fez de mim uma pessoa. De alguma forma, ela me pariu novamente” (SCEGO, 2018, p. 149). Depois, com a ajuda de uma professora e da dimensão que a escrita e a fala ganharam a partir do seu reconhecimento enquanto uma somali: “[...] Graças à palavra, sou hoje o que sou” (SCEGO, 2018, p. 153).

Esta é a capacidade vital de fabulação negra e a sua importância.

Em 2018, na residência artística que participei como artista residente, destinada às mulheres negras da América Latina e do Caribe, conheci Marilly Gallardo. Uma ex-ginasta olímpica, da República Dominicana, idealizadora da Escuela de Danza Kalalú em Santo Domingo, lugar que mantém e atua como professora de dança para meninas negras.

No dia de realização da minha oficina, sugeri, depois de uma preparação corporal-teórica sugerida por mim ainda no Espaço Cultural da Barroquinha, que saíssemos às ruas e investigássemos como a memória dos nossos corpos se conectava com a memória do corpo da cidade de Salvador, sobretudo nos espaços históricos de resistência, como a própria região da Barroquinha. Dentre os objetivos da minha proposta, estava a construção de fotos-performance na rua. Iniciamos o percurso no estacionamento que fica atrás do espaço cultural. Esse estacionamento foi construído onde seria então o barracão do candomblé da Barroquinha, casa seminal do candom-

blé ketu no mundo.

Depois que saímos de lá, tomadas pela violência desse acontecimento, esse prédio que ergueram encima das nossas memórias, Marilly pegou um carvão que achou no chão e escreveu “eu estoy aqui” na parede. Eu, automaticamente, a fotografiei. E assim surgiu essa obra.

Esse momento também parece sintetizar, em concordância com o título do livro, *Minha casa é onde estou*, que ainda que o sentimento de não pertencimento seja uma constante, ele também é transformado em uma realidade que é experimentada de modo transnacional, rompendo barreiras e afirmado que o mundo é o nosso lugar. Como muito bem expressa Luedji Luna na música “Um Corpo no Mundo”. Não à toa, Marilly me pediu, numa das tardes que passamos em imersão artística na Barroquinha, que eu traduzisse essa música para ela. Ela já suspeitava: “Je suis ici, ainda que não queiram não/ Je suis ici, ainda que eu não queria mais/ Je suis ici agora/ Cada rua dessa cidade cinza sou eu/ Olhares brancos me fitam/ Há perigo nas esquinas/ E eu falo mais de três línguas” (LUNA, 2016).

Dando a ver, assim, o que Júlio Cesar de Tavares diz ao falar sobre como o



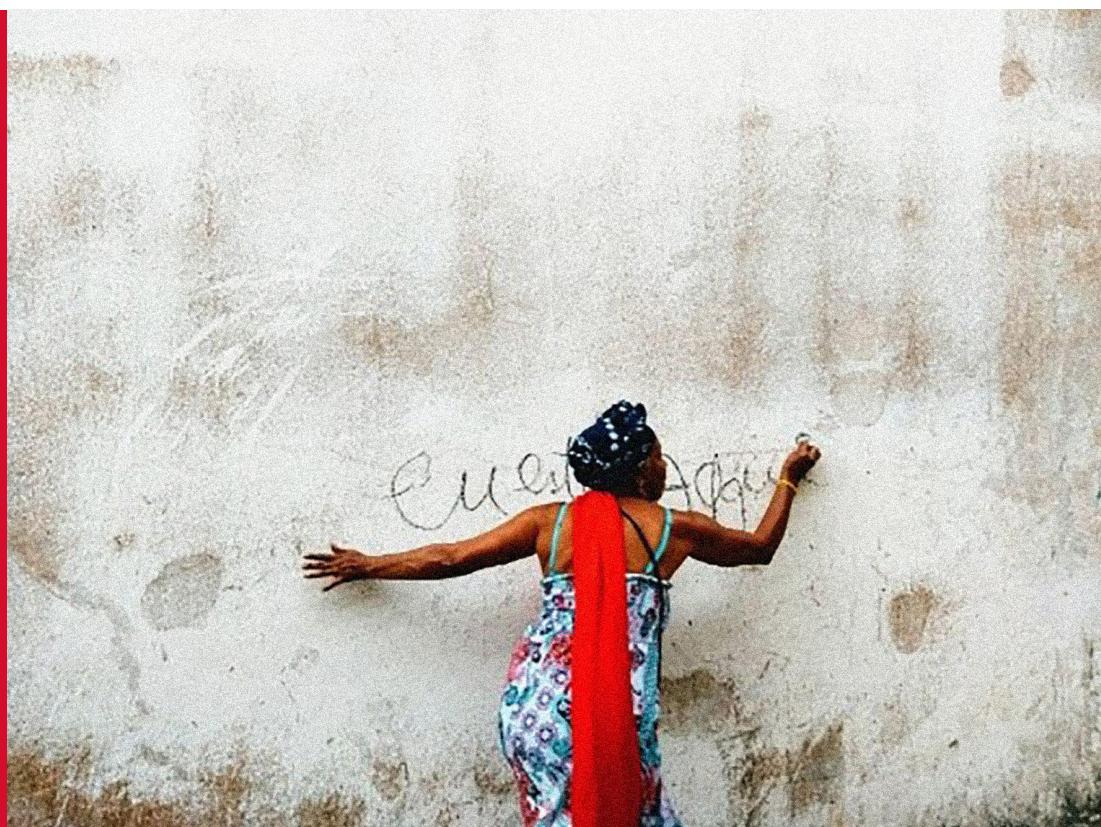
**Figura 34:** Cosendo amefricanidades em fotos-performance com Marily Gallardo, 2018.  
Fonte: Arquivo pessoal.

corpo aparece “[...] como um repositório de inúmeras experiências realizadas no cotidiano; como arquivo das informações que ficaram evidenciadas por intermédio dos gestos e dos movimentos corporais” (TAVARES, 2012, p. 83). Ele conclui: é por meio do corpo que gritamos liberdade.

Todos esses atravessamentos dizem respeito a minha inquietação acerca das perspectivas que ora afirmam um legado exclusivamente oral ou a supremacia do território para a definição em relação as pertenças negras.

Se o legado oral não pode ser negligenciado, tampouco pode ser o único elemento que nos define. É por isso que me importa a memória e a escrita do corpo. E essa suspeita é a que me constitui, já que, em circunstância de adoção, a minha formação e constituição negra sempre deram-se desobedecendo o ambiente e os laços familiares e afetivos que se apresentavam. Essa desobediência se apresentava por meio do corpo. O meu corpo negro negava, por meio de uma gramática de gestualidades conectadas com as minhas linhagens negras.

A minha trajetória de vida, no que tange às experiências, sempre foi direcionada por construções coreográficas ética-estéticas negras. Assim, esse corpo que me



**Figura 35:** Cosendo ameficanidades em fotos-performance com Marily Gallardo, 2018.  
Fonte: Arquivo pessoal.

trouxe até aqui, dançando na terra em que pisa, sendo sempre a casa, morada que se constrói onde estou, por meio do corpo e com o corpo.

Capoeiragens, terreiros, sambas, jazz, reggae, quintais, matagais, terra, o mangue e o mar: onde sempre me encontrei e vislumbrei possibilidades de existência. Onde eu pude construir o meu trânsito, que encontrava eco nas manifestações negras que criavam e com as quais eu criava, em relações porosas de atrito, literaturas, saberes e epistemes. Mesmo que não houvesse as palavras: mas o tambor, o ritmo, as danças, os jeitos de corpo:

São culturas que se expressam e comunicam, guardam e transmitem memórias e energias em performances corporais, associando tempo a espaço, homem à natureza, arte à vida; que produzem e repassam mensagens em presença e “fabricação” contínua de corpos, em interlocuções extraverbais, via imagens e metáforas, figurações e representações, simbologias e significados, recorrendo a rituais e ritmos, provérbios, adivinhações e outros recursos linguísticos (ANTONACCI, 2017, p. 235)

Como aponta Maria Antonieta Antonacci em *Memórias Ancoradas em Corpos Negros*, no ““É impossível falar a homens que dançam””: “complexa engenharia de comunicação percussiva via linguagem tamborilada entre os balantas”; “evidenciando a construção de instrumentos acústicos integrados a língua e cosmologia de povos africanos”; “[...] corpo, música e memórias se articulam, indissociavelmente, em culturas africanas”; ou ainda quando traz o pensamento de Gil, filósofo português, sobre o inconsciente do corpo: “Vem tornando-se factível que tradições cantadas, declamadas, dançadas, vividas e repassadas em presença de corpos em redes, materializam-se em estéticas não-verbais de expressão e comunicação [...]” (ANTONACCI, 2017, p. 220-223).

Assim, como aparece em outros momentos desta pesquisa e, aqui, a partir da citação de *Memórias Ancoradas em Corpos Negros*, a expressão performance diz respeito ao que nos coloca Diana Taylor em *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Nos interessando, como ela dirá mais adiante, em seu investimento particular que também é o nosso:

Meu investimento particular nos estudos da performance deriva menos daquilo que ela é do que daquilo que ela nos permite fazer. Ao levar a performance a sério, considerando-a um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento, os estudos da performance nos permitem ampliar o que entendemos

por “conhecimento” [...]” (TAYLOR, 2017, p. 45).

Antes dessa afirmação, todavia, ela descreve as várias concepções acerca do que pode vir a ser e do que seja mesmo a performance. Apontando para dois níveis, ela diz: “As performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina “comportamento reiterado” [...]. E desenvolve dizendo:

Em um primeiro nível, a performance constitui o objeto/processo de análise dos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/ apropriados para a ocasião” [...] Em um segundo nível, a performance também constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos como performances. Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens como performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia. A prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer [...] (TAYLOR, 2013, p. 27).

Gostaria de ressaltar que a autora adiciona ao que vai construindo acerca da performance o fato de que, embora possa erroneamente parecer, a performance não insinua algo ilegítimo ou inautêntico. Assim, observando esses elementos junto as construções que esta tese vem realizando, chegamos, em última instância, na conclusão de que toda esta pesquisa diz e se interessa sobre a própria condição de uma mulher negra que performa, poderíamos dizer, uma tese de doutorado a partir da própria vida – negando o lugar de objeto de pesquisa e assumindo a autoria, o corpo-presença expresso por meio de uma voz-experiência.

Aprendi com as intelectuais negras com quem venho bordando essa colcha de retalhos, como disse Florentina de Souza em sua defesa para a mudança de nível para professora titular desta instituição, que a nossa vida importava como agenciadora multiforme e irruptiva de significados. Nessas esquinas, dei espaço também para a desconfiança de mim mesma. O primeiro espaço de ausências era o meu próprio.

Para não remontar um centro em oposição a uma periferia, eu penso também na minha construção dentro disso, na minha vivência em Feira de Santana, em trânsito com grupos de capoeira angola, com Jorge de Angélica, Dionorina e a Quixabeira da

Matinha dos Pretos, dona Ana da Manicoba... Sem esquecer os janeiros e os fevereiros que passei entre Santo Amaro, Saubara e Cabuçu, com as marisqueiras que vendiam moqueca na praia:

mamãe me disse um dia  
que podíamos comer tarioba crua  
remexia a areia com os pés,  
catava com as mãos  
batia uma na outra para quebrar a casca  
e arrancava o resto que sobrava  
sugava tudo com fome e vontade

dentro do mar de Cabuçu,  
mamãe e eu  
comíamos as lambretas  
como estavam:  
cruas, limpas, não tratadas

quando era criança ainda,  
correu a notícia de que um  
navio bem grande, desses que  
chegam aqui há séculos,  
tinha feito uma presepada e que  
as marisqueiras estavam todas  
com as vidas alteradas

Doum, Dona Mundinha, Rosália  
não andavam mais como antes  
com as panelas na cabeça  
equilibrando  
moqueca de mapé  
com carangondé  
diziam que não achavam mais nada

num dia desses de janeiro,  
nas águas mornas  
do Recôncavo,  
perguntei a meu pai,  
homem de poucas palavras,  
sobre o dia do meu nascimento  
meu pai, quase em um lamento,  
disse que veio correndo me registrar  
em Saubara

por um acaso,  
acidente da vida talvez,  
não sou marisqueira ou  
cozinheira ou até,  
quem sabe,  
dona de barraca de praia

aprendi, aos quatro meses,  
a mergulhar, andar com os pés na areia  
todo ano, Dona Mundinha  
me rezava com um ramo de folha  
eu queria crescer logo pra ir com  
os adultos ver Caetano Veloso

cantar na frente  
 da igreja da Purificação  
 em Santo Amaro  
 comia castanha do pé de caju  
 que tinha no fundo da casa  
 manga que dava no pé que tinha na frente  
 minha mãe enfeitava o muro com bananas  
 pros micos virem nos dar bom dia  
 mar, ventre que nos pariu  
 memórias  
 ondas  
 seguir pescando lembranças

Assim cheguei aqui, pescando lembranças.

Assim, o questionamento acerca da minha negritude parecia estar aliado intimamente com as reverberações sobre o que me conectava, nessa produção imaginada e real, sentida, desde as bancas de camelô em Feira de Santana quando comprei o cd Natty Dread, de Bob Marley, à uma história, à uma experiência compartilhada por tantas pessoas.

Essas coreografias são, então, movimentações do meu corpo. Danças que faço pelo espaço e que me produzem, mas que também produzem o próprio espaço e inventam um tempo.

Além da obra importante publicada pela editora Ogum's Toques Negros com organização de Alex Ratts e Bethania Gomes, Todas (as) distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento (2015), há ainda uma coletânea publicada pela União dos Coletivos Pan-Africanistas chamada Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual – Possibilidades nos dias da destruição (2018). Nela, encontramos o texto “Por um Território (Novo) Existencial e Físico”. Somos informadas que o texto possui uma certa imprecisão em relação ao período em que foi escrito, mas, em nota de rodapé, também somos localizadas entre os anos de 1992 e 1995, porque a autora cita um poema de Éle Semog publicado, possivelmente, em 1995.

Beatriz Nascimento nos apresenta a teoria com a qual dialogará: o nosso conhecido texto, nós, estudiosas e estudiosos da teoria da literatura, a respeito de uma literatura menor, de Gilles Deleuze e Félix Guatarri. Questionando o seu principal campo de atuação, a historiografia, ela nos diz já de partida: “A História é como o campo e território dos vencedores. Não adiantaria contrapô-la a uma história de vencidos, ainda não fomos vencidos, os assim chamados são indivíduos de muitas histórias, pequenas, mas fartas e fascinantes histórias” (NASCIMENTO, 2018, p. 414).

A partir dessa negação, a autora, então, introduz o seu entendimento sobre a linguagem e seu papel atado a criação de uma realidade, apresentada como um instrumento indispensável. Buscando fazer da escrita um lugar e um lugar de disputa, ela apresenta uma visão distinta da apontada por Guatarri sobre a minoria.

Nesse momento, ela nos coloca uma questão cara para pensarmos, inclusive, os propósitos colocados por esta pesquisa. Negando a simples oposição entre maioria e minoria que, de acordo com ela, foi inventada pelo pensamento dominante em uma Europa do século XIX, ela destaca as diferenças múltiplas que existem na diversidade das chamadas minorias. Negando essa força massificadora, ela diz:

Sinto-me sempre escrevendo de mim, mas esse mim contém muitos outros, então escrevo de um coletivo sobre e para essa coletivização [...] Toda a dificuldade desse texto, como do anterior, vem da vontade “onipotente” de desligar-me dos mestres, como se pudesse inventar uma língua dentro desta própria em que escrevo. (NASCIMENTO, 2018, p. 420)

E, então, nos lança a pergunta: “[...] como escrever de um devir minoritário sobre a própria minoria?”. No começo da década de noventa, é preciso que se diga, Beatriz Nascimento, historiadora negra nordestina, nos oferece, dez anos antes de Achille Mbembe, uma crítica sobre o que ela já nomina como devir negro: “Haveria uma natureza negra? Uma natureza racial? Há uma natureza que possa aderir à cor da pele, como se adere a uma ideia, partido político, sindicato ou qualquer aparelho do Estado?” (NASCIMENTO, 2018, p. 423).

Esse devir negro estaria, então, respondendo a um aprisionamento em relação a uma essência negra, que aparece aqui como potência, como devir. E é aí que a autora realiza uma triangulação a respeito do que vem construindo, onde escrita, corpo e existência aparecem negando a simplificação imposta pelo capitalismo colonial e racial.

Após citar um Muniz Sodré de 1983 e um de 1988, ela aponta para as oscilações desse devir, concluindo que essa negritude “[...] não é hegemônica nem no espaço, nem no tempo”. Encerrando o texto trazendo a força vital, o axé como grande mobilizador dessas potencialidades múltiplas e dificilmente capturável que é elaborada a partir da existência negra em devir – um corpo quilombo.

Em um Muniz Sodré de 2017, no livro Pensar Nagô, encontramos, todavia, a noção de corporeidade. O autor nos convida a deixarmos o corpo ocidental, compreendido em feixes de entendimento limitadores, para vermos a dimensão sensível

do corpo que não se “[...] refere à substância da carne humana como uma entidade pessoal e interiorizada” (SODRÉ, 2017, p. 106). Esse “si mesmo corporal”

[...] implica rejeitar a noção de corpo como mero habitáculo inflável de forças e abrir-se para a ideia de uma dimensão própria à mecânica inteligente dos movimentos corporais: o corpo seleciona e assimila, de modo análogo ao código linguístico, os estímulos da ordem social e cultural em que está imerso o indivíduo (SODRÉ, 2017, p. 105).

Assim, quando Nina Simone canta que ela não tem um país, não tem escolaridade, não tem cultura, não tem água, não tem amor, não tem Deus, não tem mãe ou pai, mas afirma que tem seu cabelo, sua cabeça, seu cérebro, suas orelhas, olhos, nariz, boca, enfim, tem o seu corpo, a sua vida, ela não o faz para expressar uma mera oposição entre uma coisa e outra, mas para apresentar a corporeidade como uma expressão de vitalidade e de “potência afetiva de ação”, como coloca o autor: “Para além do corpo inerte ou do corpo em movimento, racionalizados pela cultura do consumo, há em culturas tradicionais o “si-mesmo” corporal, que consiste na sua potência afetiva de ação, na dimensão tácita, e não sínica, de seu funcionamento” (SODRÉ, 2017, p.104). Acredito que aí também se insere Nina Simone a partir da música que canta.

Em *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*, Alex Ratts nos coloca diante de uma outra proposta de triangulação, a partir da vida-obra de Beatriz Nascimento: corpo-espaco-identidade. Abrindo uma chave de entendimento para o pensamento da autora:

Desta forma, o corpo negro pode ser, também em parte, aquele que foge, mas que conquista temporadas de tranqüilidade, aquele que se recolhe no terreiro e sai da camarinha refazendo, em movimento, narrativas de divindades africanas; pode ser o jovem que dança sozinho ou em grupo ao som do funk, pode ser a mulher ou o homem que delineia suas tranças ou seu penteado black [...] (RATTS, 2006, p. 66).

Esse corpo que transita e se inscreve sendo, ao mesmo tempo, lugar de pertencimento e mapa, como conclui o autor:

O corpo é também pontuado de significados. É o corpo que ocupa os espaços e deles se apropria. Um lugar ou uma manifestação de maioria negra é “um lugar de negros” ou “uma festa de negros”. Não constituem apenas encontros corporais. Trata-se de reencontros de uma imagem com outras imagens no espelho: com negros, com

brancos, com pessoas de outras cores e compleições físicas e com outras histórias. O corpo é igualmente memória. Da dor – que as imagens da escravidão não nos deixam esquecer, mas também dos fragmentos de alegria – do olhar cuidadoso para a pele escura, no toque suave no cabelo enrolado ou crespo, no movimento corporal que muitos antepassados fizeram no trabalho, na arte, na vida. Um golpe de cabeça, um jeito de corpo para escapar dos estereótipos, dos preconceitos e do racismo explícito. Um jeito de corpo para entrar nos lugares onde negros não entram ou ainda são minoria desigual (RATTS, 2006, p. 68).

Sempre me causou espanto o fato de sempre encontrar com tantas mulheres negras mães sozinhas pela cidade. Esses corpos, acompanhados de suas crias, sempre me chamavam a atenção sobre a naturalização dessa solidão acompanhada. Uma mãe negra trabalhadora, com uma mochila infantil em um braço e a criança no outro.

Essa coreografia tão negra e feminina, desenhava a cidade com as afirmações acerca dos lugares sociais que assumimos. Ainda que eu, em outra condição, sem filhos, mas ainda assim, em uma relação de espelhos, como diz Beatriz Nascimento e como relembra Alex Ratts. Em um desses dias, indo ou voltando de algum lugar de ônibus, era quarta-feira e eu escrevi:

minhas mãos precisam estar livres  
para segurarem a criança  
quando a minha irmã  
passa pela roleta do ônibus

minhas mãos  
que ora tremem  
ora seguram esse cigarro  
que me mata lentamente  
ora se fecham e erguem-se gritando por justiça  
as minhas mãos foram feitas pra abraçar  
percorrer caminhos no corpo azeviche  
da pessoa que eu amo  
recolher as lágrimas das faces  
em quem as lágrimas se misturam  
com o suor da lida  
minhas mãos se recolhem  
evitam apontar os que, cansados, já não encontram  
tanta vitalidade na luta  
as minhas mãos também cansam, às vezes,  
de acenar sem receber respostas  
mas elas ainda valem para pegar crianças  
nas catracas das mãos de outras mulheres  
as crianças olham pra mim, algumas assustadas  
outras apenas sorriem quando veem  
que o meu cabelo forma uma carapinha,  
ondulando no mesmo lugar que o seu.

## PENSAMENTO COREOGRÁFICO: COM UM TEXTO TAMBÉM SE DANÇA

“Em uma das línguas bantu, do Congo, da mesma raiz, ntanga, derivam os verbos escrever e dançar [...],”

Leda Maria Martins.

Quando as formas deste trabalho ainda estavam se desenrolando de modo embrionário, havia a forte presença de um desejo de falar sobre as coreografias que eu realizava, enquanto mulher negra, no espaço. Em um primeiro momento, esses trânsitos diziam respeito apenas aos trajetos geográficos que construíam a minha sensação de pertencimento: Saubara, como fantasma; Feira de Santana, como delírio; Salvador, como promessa.

Antes disso, na verdade, submeti um projeto de doutorado que falava sobre o Ilê Aiyê. De título “O Ilê Aiyê, a escrita e a escrita com o corpo na produção de uma narrativa negra”, a pesquisa tinha como objetivo central realizar uma análise de letras de música e outros modos de escrita expressos pelo bloco-afro e associação cultural Ilê Aiyê, a fim de verificar como se comportam, nessas variadas formas de textualidades, as representações e narrativas contrárias à história oficialmente construída acerca do povo negro no Brasil e as consequências desses modos de expressão para a representação da relação entre literatura e cultura na contemporaneidade.

Naquele momento, várias coisas que estão presentes aqui hoje já apareciam como temas de meu interesse. A exemplo da importância do corpo e das suas múltiplas escritas, já presente desde o título do projeto, passando pela questão de entendimento do território para a formação da subjetividade negra, pois ela estava necessariamente intrincada com uma outra ideia de lugar, de casa e de espaço. Essa já era a minha percepção e investigação desde o começo.

Eu entendia que o corpo havia se tornado o verdadeiro local de territorialização das pessoas negras da Diáspora. Essa característica estaria ancorada em vários desdobramentos. Nas tentativas de dominação iniciadas com a escravidão, os corpos negros se afirmavam e desobedeciam, passando a ser a via de afirmação e pertencimento dessa experiência existencial. Vislumbrávamos, então, uma indicação de que essa maneira de narrar a si mesmo, de construir um self e uma identidade também

coletiva, fazia referência a uma necessidade de assumir o protagonismo nessas ações.

Era evidente pra mim, naquele momento, no final do ano de 2016, que as letras das músicas do bloco-afro e associação cultural Ilê Aiyê, além de outros modos de escritura de uma narrativa afrodiáspórica, os cabelos, as gestualidades, as roupas e acessórios, enfim, tudo o que dizia respeito a complexidade dessa presença negra, causavam fissuras na história oficial e nos modos de escrever, produzindo novos paradigmas e esboçando uma literatura própria.

Fundado em novembro de 1974, o Ilê Aiyê é um marco para as lutas negras no Brasil e no mundo, criando e atribuindo sentidos, reescrevendo a história, e também a literatura. Ele é responsável por coadunar várias esferas da resistência negra, a partir do canto, da música, da educação, intervindo através de uma forte expressão corporal responsável pela tessitura da história das comunidades negras no Brasil.

Jônatas Conceição da Silva afirmou:

A partir deste referencial, o Ilê Aiyê desenvolve inúmeras teses sobre a necessidade da solidariedade dos negros entre si, a valorização e o respeito à mulher negra, a valorização das religiões de origem africana, o reforço à auto-estima dos negros, a afirmação de um padrão de beleza negra e, principalmente, o ensino informal da história das civilizações africanas, na medida em que a cada carnaval são homenageadas nações daquele continente (SILVA, 1995, p.108).

O projeto colonial e a escravidão negaram o direito dos negros e negras de contarem a história a partir de sua perspectiva. Como Jônatas Conceição diz, o Ilê Aiyê, em ações transdisciplinares, desenvolveu narrativas com e para esses corpos. A partir de uma relação com os movimentos norte-americanos Black Power e Panteras Negras, em meio a uma ditadura militar no Brasil, o primeiro bloco-afro do mundo surge, não por acaso, em novembro de 1974 e desfila pela primeira vez no carnaval da cidade de Salvador/Bahia em 1975. Assumindo uma organização estruturada a partir de uma associação cultural em 1986.

A estética dos quilombos passa a estar evidenciada:

Forjado não mais para guerrear com armas bélicas, o Quilombo Contemporâneo e urbano cumpre a função de, a partir de referências históricas, promover um debate permanente no seio da sociedade não apenas para o término das desigualdades raciais, mas, também, para a inserção da população negra nas mais variadas instâncias de poder do país (SILVA, 2004, p. 45).

É a partir dessa ideia de uma narrativa construída a partir de uma entidade marcadamente negra, que se impõe a partir da ética-estética do aquilombamento e que escreve a história a partir das manifestações artísticas e culturais que opera, que a minha pesquisa orbitava em uma primeira instância.

E já desde um primeiro momento também, isso que eu nomeei narrativa e que dava conta de dizer sobre a força e importância do Ilê na construção de realidades que levassem em consideração a importância das comunidades negras da África e da Diáspora, que contassem a história a partir do “mundo negro”, estava presente também a desconfiança de que não bastaria uma mera análise discursiva que se debruçasse apenas sobre as letras das músicas.

O meu interesse era observar, sobretudo, as saídas do bloco e ter em conta, para a minha pesquisa, tudo aquilo que escapulia à mera observação de uma gramática linguística e verbalizada apenas. Eu queria também observar as discursividades negras capazes de dizer sobre uma gramática das gestualidades; da estética dos cabelos, a gramática capilar negra; das vestimentas e acessórios. Enfim, as variadas gramáticas negras que se sobreponham com a experiência da saída do bloco, com o ato de botar o bloco na rua, e nas muitas formas de narração e de inscrição dessas existências no tecido da história e no tecido da vida.

Mas, chegando efetivamente ao doutorado, eu me interroguem com toda a sinceridade que eu persigo e que está, inevitavelmente, presente na minha prática crítica e intelectual: por que agora, neste momento da minha trajetória acadêmica, eu iria falar sobre o Ilê Aiyê?

Não fazia mais sentido, pra mim, já no primeiro ou segundo semestre do curso de doutoramento, pesquisar, durante quatro anos, algo do qual eu suspeitava e atestava, em certa medida, os pressupostos: era importante falar sobre como o Ilê Aiyê escrevia uma história negra para o Brasil. Mas por que eu, particularmente, queria falar sobre isso? Eu queria estar conscientemente presente nesta decisão, não como parte desconectada de uma emulação falsa que separa sujeito e objeto, mas como presença inalienável para a pesquisa que se desenvolveria e que não poderia me custar a saúde, sob as alegações de uma objetividade acadêmica ou coisa que a valha. Assim, como disse Abdias Nascimento na introdução de *O Genocídio Negro Brasileiro*:

Não posso e não me interessa transcender a mim mesmo, como habitualmente os cientistas sociais declaram supostamente fazer em relação às suas investigações. Quanto a mim, considero-me parte da matéria investigada. Somente da minha própria experiência e situação no grupo étnico-cultural a que pertenço, interagindo no contexto global da sociedade brasileira, é que posso surpreender a realidade que condiciona o meu ser e o define. Situação que me envolve em um cinturão histórico de onde não posso escapar conscientemente sem praticar a mentira, a traição, ou a distorção da minha personalidade (NASCIMENTO, 2017, p. 47).

É com esse ímpeto, guardadas as devidas proporções, já que não sou Abdias Nascimento e, além dos fatores que ele elabora como sendo primordiais, eu também incluo outras questões, como o gênero, por exemplo, que eu escolhi desenvolver este trabalho. Eu, todavia, assim como ele, não poderia me alienar neste processo – não de forma consciente. E falar sobre este percurso de descobertas, em relação a um investimento metodológico-científico, se tornou também matéria para esta pesquisa que cruza a minha experiência com reflexões críticas e desdobramento intelectual intenso sobre a “situação”, como diz Abdias, em que exigir neutralidade científica é exigir a morte da existência negra. Eu me recusei a morrer desta vez.

Era importante falar sobre como o Ilê Aiyê havia me modificado naquele ano de 2015, quando eu, uma mulher negra vinda de Feira de Santana, cursando o mestrado em uma universidade federal na capital do estado, via pela primeira vez a saída do Ilê Aiyê em uma ladeira da Liberdade, Curuzu. Mas por que isso havia mexido tanto comigo? Não se é negro apenas em Salvador e não se é “uma pessoa negra mais autêntica” sendo negra em Salvador.

Para não remontar um centro em oposição a uma periferia, eu queria entender também a minha construção dentro disso, na minha vivência em Feira de Santana, em trânsito com grupos de capoeira angola, com Jorge de Angélica, Dionorina e a Quixabeira da Matinha dos Pretos, dona Ana da Manicoba... Sem esquecer os janeiros e os fevereiros que passei entre Santo Amaro, Saubara e Cabuçu, com as marisqueiras que me vendiam moqueca na praia, mapé, carangundé.

E, assim, eu ia mais fundo, pra dentro de mim mesma, procurando razões, entendendo que esse movimento se constituía, ele mesmo, como um fazer científico. Essa era a minha pesquisa. Assim, vim me aproximando deste material. Eu queria saber o porquê dessas mobilizações subjetivas e o porquê de elas terem um efeito de modulação de quem eu era: uma mulher negra. Vinda de Feira de Santana, nascida em

Saubara, morando em Salvador. Filha adotiva, chegada aos três meses de idade em uma família branca, espanhola.

O questionamento acerca dessa identidade parecia estar aliado intimamente com as reverberações acerca de uma outra que me conectava, nessa produção imaginada e real, sentida, desde os camelôs da Sales Barbosa, quando comprei o meu primeiro cd, Natty Dread, de Bob Marley, a uma história, a uma experiência compartilhada por tantas pessoas.

Todas essas coisas e essas aberturas me deixaram também muitas perguntas. Que longe de pertenças intransigentes e de compromisso com uma suposição de verdade, ou até mesmo de origem, vinham de uma dicção defectível, conectada, sobretudo, com a dimensão da experiência e com muitas suspeitas que acumulei - assumindo a medida do meu desconhecimento e fazendo disso também uma metodologia de pesquisa, de escrita e de leitura.

Estas coreografias são, então, movimentações do meu corpo. Danças que faço pelo espaço e que me produzem, mas que também produzem o próprio espaço e inventam um tempo. Seria essa a “geopoética africana ou afro-brasileira”, como afirma Alex Ratts, a partir de suas impressões sobre os apontamentos de Beatriz Nascimento?

Decidi nomear esses movimentos como coreográficos porque é do movimento que a minha escrita nasce. Para negar os presságios e os trânsitos feitos entre Recôncavo, Feira de Santana e Salvador como única possibilidade de tradução desses deslocamentos, empenhei energias em entender os lugares de trânsitos que se distanciavam de uma geografia espacial para uma geografia da experiência negra.

Por isso que estes ensaios são coreográficos e buscam os outros deslocamentos que me compõem: artista, pesquisadora, docente e o que ocorrer, em fazeres ainda sem nome. Ratts diz que para Beatriz Nascimento “[...] o corpo negro se constitui e se redefine na experiência da diáspora e na transmigração (por exemplo, da senzala para o quilombo, do campo para a cidade, do Nordeste para o Sudeste)” (RATTS, 2006, p. 65).

A procura de uma imagem sobre si, essa busca, transcrita em movimentos, em gestualidade e experiências negras, se realiza em uma cartografia cultural, como o autor, então, conclui: “[...] consciente ou inconscientemente, em transe ou em trânsito, embalado em trilhas sonoras do Atlântico negro, acústicas e/ou eletrônicas: afoxé,

congada, samba, blues, jazz, reggae, funk, sambareggae, rap, drum'n'bass, etc.” (RATTS, 2006, p. 68).

Ou então, como ele acrescenta mais adiante, citando Beatriz Nascimento ao final:

O indivíduo negro, com o seu corpo em relações (con)sentidas, percorre em transmigração territórios negros fragmentados pela diáspora. Reconhece-se nesses espaços descontínuos e, por vezes, os correlaciona, se preenche e se eleva num alargamento de horizontes, em face de um sistema cujas forças o reduzem, o encapsulam e o puxam para baixo: “Eu fico grande numa serra. (...) Eu, assim fico alta.” (RATTS, 2006, p. 69)

A proposição que aqui elaboro, inclusive pela agência e força do próprio fazer, é uma afirmação irrestrita de algo que parece ainda se ocultar entre os véus brancos de uma epistemologia construída e pensada hegemonicamente: o corpo pensa, assim como é ele o agente das variadas escrituras do mundo e, no que aqui insistimos, a escrita teórica e literária.

Até mesmo a escrita desta tese se faz com o corpo. Se já entendemos que dança é discurso, assim como a capoeira e uma roda de samba são enunciações de saberes que, por vezes, habitam o mistério, mas nem por isso são menos legíveis, o texto, este fazer sobre o qual muitas e muitos de nós desenhamos a nossa vida, é um fazer do corpo.

O que quero aqui, então, é negar veementemente a cisão estrutural de padrões violentos de compreensão dos saberes-fazeres que ainda se impõem por meio da exigência, da premissa ilusória, de uma distinção entre corpo e mente ou entre corpo e espírito ou, ainda, entre mente e espírito. O que quero aqui é reencarnar a palavra, não apenas porque eu assim desejo, mas porque assim são as coisas e assim as percebemos: nós, comunidades negras.

Me parece, ainda, que chegar a essa conclusão não é exatamente uma epifania ou um vislumbre encantado do mundo que me toma. Quando vemos as vidas- obras de autoras negras da dança, por exemplo, percebemos que a exigência por uma des-colonização dos modos de entendimento sobre o corpo é mais do que uma imposição vazia. Na tese “Corpo em Diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny”, Luciane da Silva nos diz que é preciso entender que o apagamento dos muitos sentidos do corpo e também do seu sentido de modo integral, tem uma

ligação inalienável com a condição história de “despossessão, descoporificação e desumanização dos sujeitos e saberes negros” (SILVA, 2017, p. 23).

Pensar, então, que o corpo é e pode mais do que ser, como diz a autora, um mero receptáculo, é negar também o sistema de assujeitamento perpetrado pela lógica ocidentalizada que acredita falar em nome de uma lógica fundada nas relações de expansão de seus domínios e riquezas, dada a cabo pelos processos de colonização e escravização protagonizados por uma Europa que, ao mesmo tempo em que matava e roubava, inventava uma categoria de humanidade em que apenas ela própria cabia.

Em resposta insurgente a essa separação reducionista, Luciane da Silva propõe, em sua prática-teórica, o método “Corpo em Diáspora”, propondo a superação da colonialidade do gesto a partir de uma convergência com a técnica elaborada por Germaine Acogny. Ela diz:

Na proposta Corpo em Diáspora há a preocupação em abordar a dança em sua potência para a produção de linguagens, tendo em perspectiva que na trajetória das linguagens eurocentradas de dança houve sistematizações escritas e que restou às expressões oriundas de contextos pautados pelas oralidades o lugar da suposta limitação, já que não foram sistematizadas nos mesmos termos que as linguagens originadas em contextos europeus. Assim, pensar a linguagem enquanto dimensão da colonialidade faz-se fundamental, pois nas lógicas hegemônicas pressupõe-se que quanto mais próximo está o sujeito da linguagem colonial, mais civilizado ele é. Constrói-se uma hierarquia de valores que classifica as pessoas de acordo com sua proximidade ou distância daquilo que é oriundo das estéticas eurocentradas. Assim, a relação entre linguagens eurocentradas e afro-orientadas dificilmente opera no lugar da reciprocidade, mas sim da assimilação e desmerecimento da cultura subalternizada (SILVA, 2017, p. 34-35).

Nas formas dilatadas desse entendimento, encontramos uma cabeça-mundo que demoniza e inferioriza um corpo-mundo, nos legando um corpo sem vigor. É como nos diz, ainda, Muniz Sodré, referindo-se a presença necessariamente vinculada do samba ao negro:

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano (SODRÉ, 1998, p.12).

Gostaria, aqui, de apenas expandir essa inequívoca demonstração de resistên-

cia, que se expressa por meio de um corpo desobediente, entendendo também que a própria noção de corpo, fundamentada nesse imperativo social, citado por Sodré, sempre muito desfavorável em relação as pessoas negras, é uma noção com a qual não estamos de acordo – nunca estivemos. Além disso, não é apenas por meio do samba, ou por outra manifestação artística e cultural qualquer, mas pela vida e experiência negra, é a nossa existência que se nega a cumprir o papel de corpos esvaziados que obedecem a máquina produtiva ativada pelo capitalismo racial colonial.

A inflexão que, talvez, traga algo de inédito neste momento, embora o ineditismo não seja exatamente uma característica valorada por mim como sendo imprescindível para a construção deste trabalho, é reivindicar, por assim dizer, o corpo como instrumento complexo para a escrita e para a produção intelectual que se dá por meio da palavra. Não apenas da palavra, é óbvio. Mas me parece que já nos aproximamos de um entendimento maior quanto ao fato de que o corpo é inteligente, mas parece que ainda não temos tantas certezas assim quando dizemos que um poema, assim como esta tese, é feito com o corpo, pelo corpo.

Em 2018, durante aquela, já mencionada, residência artística que reuniu mulheres negras artistas da América Latina e do Caribe, algumas das minhas colegas artistas diziam: “eu sou uma artista do corpo”.

Na minha trajetória, a busca por isso que chamam de arte sempre se deu pelos caminhos de uma interdisciplinaridade. Primeiro, porque eu não poderia ser uma artista, não poderia ser pesquisadora, mestra, doutora e professora, não poderia estar viva: porque sou negra – e “morrer e matar de fome, de raiva e de sede/ são tantas vezes gestos naturais” para as pessoas negras. Porém, tudo em mim negava essas impossibilidades. E foi a impossibilidade a minha grande professora no entendimento sobre a conexão entre essas interdições. Se Literatura era tudo o que eles diziam que era, e se tudo o que eles diziam partia da minha inexistência, se todos os manuais me negavam, se todos os livros diziam que eu deveria servir, se todas os filmes e novelas diziam que eu deveria estar eternamente à disposição, inclusive sexualmente, eu sabia, então, que eles mentiam: teatro, cinema, música, televisão, livros.

A história mentia. E as disciplinas que cotejavam com uma ciência que também me negava, elas também mentiam. Ser uma escritora não era estar à disposição de uma abstração logocêntrica, de uma iluminação pequeno-burguesa que vinha após um momento de ócio ou de licença sabática ou de imersão em um processo criativo

distópico e branco, possível apenas para um grupo muito específico de pessoas: com cara, jeito, gênero, sexualidade, raça, patrimônio, lugar, coisas muito específicas. E que me negavam.

Eu escrevo, a partir do que a minha memória consegue concernir, desde os nove anos de idade. Poesia. Sobretudo, poesia. Lembro disso porque calculei mais ou menos um dos únicos momentos em que mostrei um poema meu para as minhas irmãs e fui, de certa forma, rechaçada. Usei a poesia pra denunciar comportamentos abusivos e racistas de uma mulher branca, mas não acreditaram em mim porque ela era também uma pessoa da família.

Na tradução de Tatiana Nascimento para o texto de Audre Lorde, elas afirmam: a poesia não é um luxo para as mulheres negras. Ela é a possibilidade de existência de vida em potência, vida imersa em criação. Sendo a criação, em contradição com o que dizem os homens brancos sobre nós, uma via mais do que possível, posto que indelével e fundamental para a nossa sobrevivência. Stela do Patrocínio enlouqueceria se lhes tirasse a possibilidade de criar. Embora tenha sido considerada louca a partir do prisma normótico de uma diagnose branca sobre saúde mental.

Depois de um tempo, entendi que eles sabiam, não era ingenuidade, nem falta de entendimento, alteridade ou empatia. Seria difícil admitir que conseguiram os melhores lugares no campo artístico porque eram brancos e porque eram homens. Seria difícil admitir que passaram no concurso porque possuem uma branca, quase translúcida, vantagem social, baseada em um status quo, e não porque são, de fato, os mais inteligentes, os mais responsáveis, os mais dedicados, os mais qualificados, os mais. Não são sempre. Eles sabem que não. Mas é preciso que existam lugares de enunciação que fundamentem essa suposição de superioridade.

Não podendo admitir que é porque eles são brancos; ou porque são homens; ou porque são ricos; ou porque são cisgêneros: eles inventaram que literatura era isso, para ser professor universitário era preciso isto, para ser um grande artista tinha que seguir aquilo. Isso, isto e aquilo: materializações de uma couraça de proteção que sustentam os reais motivos – pude estudar inglês e francês em 1980 e pude comprar os livros necessários para a minha formação; em 1999, já havia saído três vezes do país para fazer cursos de verão; posso acordar meia hora antes da prova e chegar a tempo e mais disposto do que a concorrente que precisou acordar três horas antes e chegou em cima da hora; o meu avaliador nesse concurso é amigo pessoal do meu

orientador, nos parecemos, temos a mesma cor, frequentamos os mesmos saraus e moramos no mesmo bairro etc.

Na residência, me intrigava ouvir elas dizendo que eram artistas do corpo, porque o que se estabelecia ali era, necessariamente, uma espécie de diferenciação hierárquica. A maioria delas era da dança e do teatro. Esta tese, talvez, também seja uma resposta a isso. Me intrigava o fato da minha atividade mais conhecida, a escrita, ser lida ali como algo elaborado de um lugar menos importante e feita de maneira menos “artística” talvez. E me incomodava pensar que, infelizmente, as barreiras coloniais, impostas por uma ordem cosmogônica que cinde corpo e mente, configuraram, talvez, uma das estratificações mais potentes e violentas.

Lia de Itamaracá recebia o título de doutora honoris causa na Universidade Federal de Pernambuco enquanto eu escrevia este texto, em agosto de 2019. Ela não precisa desse título para ser quem é e sempre foi e continuará sendo para sempre. Mas há importância nesse gesto. Pessoas fantásticas e geniais como Lia, que operam tecnologias extremamente sofisticadas, que pensam e gestam a revolução e a rebeldia frente à exploração de toda ordem, articulando ferramentas para a sobrevivência e a fruição da vida dentro de uma comunidade, pensando estratégias de organização que dialoguem com a autonomia e o poder popular, sempre estiveram para o ambiente acadêmico como seres menos importantes, como um corpo que não produz conhecimento (GONZALEZ, 1984; HOOKS, 1995; KILOMBA, 2019). Porque o que ela faz e produz é menor, e é menor porque há uma configuração que diz que o corpo não é inteligente, que a memória que ele guarda não é conhecimento, justamente porque não passa, dizem eles, por uma articulação mental, está fora do logos. Que o que ela produz e não é registrado necessariamente em papéis tem menos valia porque é a expressão de uma performance de um corpo social historicamente desprivilegiado.

Mas esta ciranda quem me deu foi Lia: uma escritora não é uma artista do corpo? Uma cirandeira não é uma intelectual? Era curioso também pensar que essa afirmação, “sou uma artista do corpo (ao passo que você, que escreve, não é)”, ratificava a exclusão das atividades consideradas mais mentais como atividades que aconteciam, supostamente, fora do corpo. E, assim, ratificava também uma divisão que as colocava em um lugar de corpos que não pensam.

Acredito ser essa uma tensão fundamentada nas hierarquias raciais – poderia dizer também que estão fundamentadas em hierarquias de base colonial, mas muito

tem me assombrado o fato de que muitas das pessoas que tem escrito e pensado a partir da decolonialidade e da pós-colonialidade não articulem a vida-pensamento de pessoas negras da afrodiáspora e não considerem sequer as tecnologias e saberes de povos quilombolas e outras tecnologias negras de “bem viver” ou de organizações societárias revolucionárias, criativas, pulsantes, de proposições anti-coloniais e insurgentes, como o bairro do Engenho Velho da Federação, em Salvador, e a Comunidade Quilombola Lagoa Grande, em Feira de Santana. Ou até mesmo a República de Palmares, primeiro território democrático das Américas (NASCIMENTO, 2002).

Quando eu penso na arte contemporânea e suas inespecificidades, como articulam alguns pensadores do contemporâneo, marcadas agora como uma condição de uma produção aparentemente recente, penso em como as classificações e elaborações disciplinares são, como insinuam, disciplinatórias e contingenciadoras, controladoras discursivas das produções de determinados grupos. A multiplicidade de formas e uma talvez chamada inespecificidade nunca foram lidas como características produtivas e que revelassem potência quando as obras que estavam sendo observadas eram obras de pessoas não-brancas. Em Kingston ou aqui no Maciel, no Pelourinho, a impureza das formas é vista como limitadora e impossibilitadora para a produção de muitas (os) artistas negras e negros.

Basta lembrarmos também da diferenciação entre arte e artesanato, onde o grande marcador discrepante se dá na hierarquia estabelecida entre os materiais utilizados e entre o padrão utilitário aceitável - sendo a arte africana tradicional, por exemplo, lida como menor, dada a sua comunicação com o corpo do mundo e com a vida cotidiana e prática e sendo os seus objetos e artefatos ligados a uma função identificada e específica, isto é, utilitária (BARROS, 2011). Um modo de existência que pensa não apenas na utilidade das coisas, mas na sua beleza: máscaras, copos, pratos, tapeçarias etc., objetos artísticos ignorados por ainda uma grande parte de fruidores e estetas profissionais em acordo com o mundo ocidental.

A quem serve a disciplinarização e a sua posterior desestruturação? Desestruturação na esteira de um Desconstrutivismo que, não fossem os solavancos dos Estudos Culturais, estariam ainda na construção reiterada de um solilóquio de corpos ainda muito parecidos entre si.

Durante uma aula onde eu falava sobre a condição multimodal da arte negra e as articulações desse traço com a chamada arte contemporânea, depois de ouvir-

mos a tradução de Gilberto Gil para “Time Will Tell” de Bob Marley, eu seguia falando sobre como, no caso da tradução artística, era necessário pensar na ambência que a obra criava, de modo que a tradução seria mais interessante se remontasse essa ambência, em outros moldes, usando as ferramentas possíveis, do que remontando simplesmente as estruturas linguísticas responsáveis por apresentarem com palavras o que aquela música dizia. A música era mais que isso. A música negra era muito mais que isso.

Quando Gil traduz o baixo do reggae na zabumba e no triângulo, ele está traduzindo aspectos da música indispensáveis para a sua compreensão.

E no caso da tradução de “Time Will Tell”, ele traduz a experiência negra e a passagem do tempo a partir da relação com uma ancestral mais velha: “Somente o tempo, o tempo só/ dirá se irei luz ou permanecerei pó/ se encontrarei Deus ou permanecerei só/ se ainda hei de abraçar minha vó”. A partir de um tempo marcado não pelas relações lineares, ou por um tempo com base no modo de produção capitalista, que articula também uma capitalização do tempo, no transcorrer teleológico e ocidental, mas com base na relação afetiva e no deslocamento de uma temporalidade possível depois da morte.

Assim como Bob Marley, Gil diz, em outro momento, nas palavras que acompanham a música “Iansã”: “o Tempo, o verdadeiro grande alquimista”.

As partículas rítmicas presentes em todas as músicas, aprendi com Letieres Leite, marcam a identidade, a matriz e a antecedência de um toque ancestral negro-africano que, por sua vez, define e localiza um grupo étnico específico. Gilberto Gil e Bob Marley conversam em traduções que são possíveis na comunicação e produção negras.

Quando convidada pelo Coletivo Enegescência para estar no evento Diálogos Enegrescentes, ainda em 2019, numa roda de conversa de título “Epistemologias negras em movimento: literatura e (est)éticas performáticas”, juntamente com as artistas Patricia Maria e Mônica Santana, eu propus uma fala-performance. Parte dessa fala também está aqui neste texto. A performance consistia em pegar o meu texto e dividi-lo em parágrafos recortados. Depois entregá-los para as mulheres presentes. Cada uma leria um trecho do texto que havia sido numerado conforme a ordem de escrita dos parágrafos. As mulheres falaram comigo o meu texto e enquanto diziam as palavras que eu escrevi, eu as envolvia com um cordão de tecido, desenhando uma

geografia de falas e corpos pelo chão.

É preciso dizer e fazer sem que haja interrupções entre a fala-ato. Esse seria também o movimento descrito por bell hooks quando diz:

Quando nossa experiência vivida da teorização está fundamentalmente ligada a processos de autorrecuperacão, de libertação coletiva, não existe brecha entre a teoria e a prática. Com efeito, o que essa experiência mais evidencia é o elo entre as duas - um processo que, em última análise, é recíproco, onde uma capacita a outra. A teoria não é intrinsecamente curativa, libertadora e revolucionária. Só cumpre essa função quando lhe pedimos que o faça e dirigimos nossa teorização para esse fim [...] (HOOKS, 2013, p. 85).

Há um modo, na escrita, que dança. Dançar é mover e reconfigurar o espaço, como nos provocou Muniz Sodré em sua última conferência no Museu de Arte de Niterói. É um movimento de corpo presente. Ele diz que dançamos para experimentarmos uma relação com o corpo e com o sensível. Assim, quando escrevo, também danço. E não danço apenas quando escrevo poesia, mas quando escrevo prosa e teoria também.

Um pensamento coreografado.

Ainda durante aquela residência artística, quis pensar o espaço urbano de Salvador como um espaço criado e produzido por mulheres negras que ocuparam e ocupam este lugar há muito tempo, mas que foram vistas como corpos que não pensavam, que não produziam ou ofertavam nada além de sua força de trabalho. A minha pergunta mobilizadora foi: “Onde estão as marcas e registros dos corpos, das produções dessas mulheres negras?”. É difícil dizer onde não estão. Sempre ocupamos o território, nas ruas, na condição de trabalhadoras, vendedoras, ganhadeiras etc. E sempre fizemos desse lugar um lugar de produção criativa, um lugar de criação artística e de intervenções e interferências históricas.

As mulheres negras escreveram, produziram e dançaram a cidade de Salvador e essa presença é inextinguível para a compreensão desse território.

Em uma das possíveis materialização da sua tese, Luciane da Silva opta por criar o solo “Olhos nas costas e um riso irônico no canto da boca”. Para chegar até ele, ela explicita a presença do corpo:

Nos valemos das noções de fresta e segredo, para reimaginar modos de criar a partir de uma dramaturgia dimensionada por situ-

ações cotidianas e históricas, um desafio interessante já que não nos bastava narrar ou reproduzir o cotidiano. A palavra teve uma função importante já que falar significa também instituir, mas o corpo transborda a fala, a escrita, a teoria e torna-se inscrição (SILVA, 2017, p. 250).

O uso do plural deve-se ao fato dela ter construído o trabalho com a codireção da coreógrafa e professora Amara Tabor-Smith. A partir de um trabalho com as gestualidades e tentando absorver as coreografias sociais oriundas de uma consulta de pessoas negras da Carolina do Norte, onde seu solo foi desenvolvido inicialmente:

Dessa consulta, uma atitude foi narrada por nove das dez pessoas consultadas: ao andar na rua, a pessoa negra tem que desviar das outras pessoas, pois essas não dão passagem, independentemente da situação, independente do ato ser tranquilo, abrupto ou inconsciente. Depois dos relatos experimentamos a situação naquele contexto e, de fato, ocorria. No Brasil esse constrangimento também se verifica, além de outros por vezes mais diretos e violentos e por outras, escamoteados. O fato tornou-se cena, discurso e discussão corporal (SILVA, 2017, p. 251).

Essa é uma das formas de compreensão do fazer coreográfico a partir da concepção da dança como expressão de culturas em movimento ou “[...] como teoria social da ação e como teoria social em ação” (LEPECKI, 2012, p. 45). Ou ainda, mencionando Andrew Hewitt, como faz a autora, elaborando o conceito de “coreografia social”.

O autor André Lepecki, no texto “Coreopolítica e Coreopólica”, fala da arte e da política unidas por uma força coconstitutiva. A coreografia é negada como uma mera metáfora e é posta como força expressiva das relações que se dão no tecido social, dando foco aos contextos urbanos, e entendendo a sua existência e presença para além do campo da dança. Ela seria, então, uma ação política que existe a partir das movimentações de corpos em relação no e com o espaço: “[...] não se trata aqui de metáfora: a ação política se equipara mais uma vez à dança, e é isso que faz com que seja necessária a construção do urbano como espaço de contenção arquitetônica e legal da dança-política” (LEPECKI, 2012, p. 48).

Nesse sentido, encontramos nesse autor um movimento semelhante ao nosso, pois sem partir de uma oposição, ele opta pela simultaneidade dos processos: não basta apenas dizer que a dança é política, mas ver uma dança na política. Assim como

desejamos ver o corpo no texto, ela traz as cenas de uma coreografia social, quando a cidade se torna palco. Ou melhor, quando a cidade se mostra o palco que ela já é.

Ao trazer a coreopólica, partindo também da análise de situações de constrangimento, ele analisa a presença da polícia, como força que se impõe no fluxo dos corpos na cidade. Usando as expressões e modos de ação desse policiamento, o autor diz que a polícia aparece como uma coreógrafa da cidade, agindo como “[...] uma intervenção no fluxo de movimento e nas suas representações”:

Vamos considerar aqui “polícia” um ator social na coreopolítica do urbano atual, uma figura sem a qual não é de todo possível pensar-se a governabilidade moderna. Uma figura também cheia de movimento, particularmente o ambíguo movimento pendular entre a sua função de fazer cumprir a lei e, a sua capacidade para a sua suspensão arbitrária; uma figura cujo espetáculo cinético é de chamar para si o monopólio sobre a determinação do que, no urbano, constitui um espaço de circulação, tarefa que executa não apenas quando orienta o trânsito, mas também quando executa com alarde a sua performance de transgressão de sentidos de circulação na cidade, com carros velozes cheios de luzes e sirenes alardeando assim a sua excepcional ultramobilidade, uma vez que para a polícia nunca existe a contramão (LEPECKI, 2012, p. 51).

E acrescenta:

Entre divertidos e contrariados, a verdade é que todos, por fim, acabam por obedecer às ordens de comando. Quando um policial diz que é para circular, ou ir para algum lugar específico, ou apenas para sair da sua frente já, sua fala opera como um eficientíssimo comando coreográfico: o movimento correspondente é imediatamente executado, do melhor modo possível. Senão... Bruguera revela de modo claro, e mais uma vez nada metafórico, de que modo a coreografia articula as políticas invisíveis que tecem o dia a dia de todos nós (LEPECKI, 2012, p. 52).

Em seguida, trazendo três obras artísticas distintas, o autor observa a ação desse coreopolicamento na urbanidade, nos conjuntos arquitetônicos e nas relações sociais. Mencionando a rachadura como a materialização do dissenso, presença sempre em potência estética de todas as pessoas dentro desse espaço, ele encerra o texto com uma cena onde quatro jovens negros dançam a cidade, enganando as forças de movimentações letais impostas pela polícia: “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” (LEPECKI, 2012, p. 57).

Trazendo essa potencialidade para o dissenso, a partir da negação de sermos corpos pré-coreografados, também estamos, nesse sentido, dançando na cidade e dançando a cidade, construindo caminhos possíveis nessa geopolítica negra.

Diferentemente, talvez, do que o autor faz neste texto, prefiro me centrar nas forças não apenas de denúncia dos modos de deslocamentos incitados por forças violentas sobre as pessoas negras nos mais variados tecidos sociais para me centrar nas forças de construção e anunciação, como ele faz apenas no fim do texto, de novas possibilidades dançantes e múltiplas.

Ao pensar sobre um modo de definição da estética negra em dança, Nadir Nóbrega pontua, observando de dentro os blocos Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma, que as coreografias foram “enriquecidas pela música percussiva, pelos ade-reços de mãos e de cabeça, e pelos figurinos” e que “a polirritmia, o policentrismo e o sentido holístico são componentes executados de forma sutil e, naturalmente, integrados aos movimentos dos corpos negros” e esses corpos, por sua vez, “são corpos que dançam, diariamente, transitam pelas ladeiras, pelos becos, pelas comunidades e terreiros, pelos grupos de samba e também pelas escolas públicas e privadas, do ensino fundamental e médio” (NÓBREGA, 2017, p. 46).

Os chamados pilares de uma estética negra mencionados por ela, isto é, a polirritmia, o policentrismo e o sentido holístico, não são formatadores de um padrão que deveria ser perpetuado em códigos fixos de movimentos, mas a experiência negra, traduzida nos gestos do cotidiano, faz com que esses fundamentos estruturais estejam presentes, de modo integrado, aos movimentos dos corpos negros – não como condição essencialista, mas como constatação da experiência da professora e coreógrafa Nadir Nóbrega.

O pensamento acerca dessas coreografias me chegou de forma espontânea, quando eu ainda havia tido pouco ou nenhum contato com a discussão que desenvolvo aqui. Acredito em muitas forças que são geradoras de vida e, portanto, também são geradoras deste trabalho. Uma delas é a força intuitiva, que ocasionou muitas movimentações nesta pesquisa. A palavra e o movimento estão em constante fricção. É a coreografia que fundamenta esta pesquisa porque é uma pesquisa nascida do movimento e é o movimento um dos seus objetivos.

E assim o caminho foi sendo colocado debaixo dos meus pés. Encontrando na caminhada as minhas interlocutoras e os meus interlocutores, mesmo antes de saber

que esse encontro era possível e que eu encontraria alguma conexão em conformidade com as minhas suspeitas ao iniciar a pesquisa. Não pela presunção de vanguarda, de ineditismo ou de qualquer outro gesto que remonte a voz de uma autoria solitária, com algo de heroico, gestada em isolamento e sem comunicação com o mundo, elucubrando tudo do alto de uma torre de marfim, fundamentado em alguma pretensão de genialidade ocidental ancorada, por sua vez, em uma humanidade onde a existência negra soa impossível.

Em um dos seus textos teóricos, Conceição Evaristo, pensando sobre a escritivivência, também pensa o movimento como experiência capaz de elaborar sentidos:

Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo (EVARISTO, 2005, p.202).

Ela exprime, então, sua concepção de escrita como possibilidade de realização, de criação concretizada em um gesto capaz de expressar os efeitos de uma dança ou de um canto.

Pensando no que Deleuze categorizou como imagem do pensamento e que o autor Renato Nogueira recupera em “Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas”, podemos encontrar vias de aproximação entre esse movimento que me motivou a pensar a construção do conhecimento como, necessariamente, uma prática e uma ação capazes de promover deslocamentos:

A filosofia afroperspectivista está assentada sobre uma imagem do pensamento que pode ser apresentada em três teses básicas: 1º) Pensar é movimentação, todo pensamento é um movimento que ao invés de buscar a Verdade e se opor ao falso, busca manutenção do movimento; 2º) O pensamento é sempre uma incorporação, só é possível pensar através do corpo; 3º) A coreografia e drible são os ingredientes que tornam possível alcançar o alvo do pensamento: manter a si mesmo em movimento (NOGUERA, 2011, p. 6).

Assim, analisando as teses elaboradas, poderíamos afirmar que pensamos nos termos da filosofia afroperspectivista proposta por Nogueira.

No livro *Sambo, logo penso: afroperspectivas filosóficas para pensar o samba*, organizado por Wallace Lopes Silva, vemos um empenho, expresso na introdução, para dizer sobre o desejo da obra em contestar a universalidade fazendo uso de conceitos

como a pluriversalidade, de Mogobe Ramose. Para isso, além de elaborarem o pensamento com outras pessoas africanas e também nomes do samba como Leci Brandão, Jovelina Pérola Negra e Dona Ivone Lara, trarão o pensamento negro que ficou excluído durante séculos.

Para promover esse abalo, é dito, ainda na introdução, que eles estão articulados com a crítica de Gayatri Spivak, ao trazerem que ela “[...] questiona o silêncio imposto aos outros pela ordem eurocêntrica. Ora, as mulheres são os outros, incluindo em menor proporção as brancas em relação às mulheres não brancas, pouco falam. Ainda que mulheres e homens não brancos falem, dificilmente são ouvidos [...]” (SILVA, 2015, p. 13).

Mesmo expondo o desejo de realização de um deslocamento, que contrapõe as hegemonias e oportunize uma aproximação com as vozes daquelas pessoas que foram subalternizadas, dos onze capítulos, apenas um é escrito por uma mulher, a autora Sylvia Helena de Carvalho Arcuri.

No livro, há também um capítulo assinado por Renato Nogueira. Nele, o autor articula o que ele chama de musicidade do samba com a origem da filosofia. Abrindo mão de uma enumeração, que não está afinada com a invocação de uma circularidade que lhe parece cara, ele traz, dessa vez, uma lista de elementos que caracterizam a filosofia afroperspectivista ou a afroperspectividade. Gostaria de destacar, dentre eles, o que é mais caro para este trabalho: “A filosofia afroperspetivista define o pensamento como movimento de ideias corporificadas, porque só é possível pensar através do corpo. Este, por sua vez, usa dribles e coreografias como elementos que produzem conceitos e argumentos” (NOGUERA, 2015, p. 44).

É assim que percebemos as construções que são feitas aqui. Expressões de coreografias que dialogam com os movimentos que realizo e que realizamos, não como forma de uma tradução clássica ou de um enaltecimento de alguma essência, mas como força direcionadora da nossa própria perspectiva e dos nossos próprios movimentos, indicando leituras ainda precárias e limitadas sobre os modos de circulação do nosso pensamento. A precariedade e a limitação são forças que nada têm a ver, no nosso modo de investimento sobre elas, com esvaziamento de potencialidades, mas com o acolhimento das incertezas e das impossibilidades de enunciação de uma totalidade, de uma verdade ou de uma conclusão absoluta que interrompem o arredio fluxo da vida.

No ano de 2017, me surpreendeu o *zeitgeist* negro que me aproximou de Leda Maria Martins, quando da sua passagem por Salvador, para a participação do Seminário Rasuras. Lendo e relendo a sua produção desde então, encontro outra vez similaridades. Sobretudo, quando penso nos fluxos entre coreografias e afrografias, além da sua proposição sobre oralituras. São afluências de pensamento, braços de rio, movimentações que fazemos, sobretudo para pensar as grafias, as formas de inscrição das comunidades negras, atentas as tentativas reducionistas que nos assombram, sem nos deixar paralisar.

Esse ***zeitgeist*** negro pode ser, entretanto, entendimento de outras formas: como, por exemplo, a compreensão acerca do que é a ancestralidade e o tempo espiralar, como nos coloca a autora, mas que também é encontrado em outras autores e autores quando remetem-se a um tempo que não cumpre a linearidade expectada pelas ficções ocidentalizadas, passado, presente e futuro são circunstâncias misturadas, mescladas – o ancestral não é apenas aquele que reside no passado longínquo, o ancestral existe no futuro, o ancestral também somos nós.

A dupla face da cultura negra, movida em gestualidade pendular, povoando encruzilhadas que contém, necessariamente, um teor cinético e deslizante - são nessas esquinas, passarelas e avenidas que nos encontramos: “O que no corpo e na voz se repete é uma episteme” (MARTINS, 2002, p. 72). Atentas a essas escrituras, o que parece nos diferenciar de alguma forma é o direcionamento do nosso interesse, ao menos levando em consideração estes nossos momentos específicos.

Se a autora se interessa em pensar, em um primeiro momento, a relação entre performance e rito, o que marca a sua pesquisa a respeito dos reinados e congados mineiros, a partir do estudo de atos performáticos rituais, eu estou interessada nos atos performáticos que marcam a vida negra, sua arte e cultura, estendidos para vislumbres do cotidiano e do trivial. Pensando nas nossas negras movências. Tentando capturar, aqui e ali, o que de mais prosaico pode haver nas experiências aqui compartilhadas como frestas de uma existência negra que contém em si o gesto, o ato, a fala, as linguagens expressas de uma corporalidade negra.

[...] um dos modos de escrita do corpo está na utilização de conchas, sementes, e outros objetos côncavos, em tamanhos e cores diferentes, para a feitura de colares, pulseiras e outros arabescos que ornamentam sua pele e cabelo. Alinhadas numa certa posição e ordem contíguas, as contas, sementes e conchas, assim como certos

desenhos, funcionam como morfemas formando palavras, palavras formando frases e frases compondo textos, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e dos sujeitos, signo, intérprete e interpretante simultaneamente. (MARTINS, 2002, p. 80)

No livro *A Cena em Sombras*, a autora usa também a expressão coreográfica para nomear uma das suas partes: “Uma coreografia da diferença”, onde ela não chega mesmo a uma definição sobre o que seria exatamente o seu entendimento quanto à coreografia. A expressão é utilizada como sinônima à movimento ou: “Para orquestrar, analiticamente, o estudo desse complexo movimento pendular de construção e desconstrução [...]” (MARTINS, 1995, p. 146).

Assim, entrevemos as possibilidades de circulação e de trânsito de nossos corpos como redatoras dos nossos espaços que também se inscrevem em comunicação direta com nosso movimento. Ressoando no método corpo e ancestralidade, proposto por Inaicyra Falcão dos Santos quando afirma que essa relação “[...] é intertextual, criativa em relação às ações cotidianas do homem; dissocia-se da tradicional abordagem focada na cópia de formas do rito vivenciado no terreiro” (SANTOS, 2017, p. 105).

Extrapolo o entendimento para além do campo da dança, pensando nesse corpo em toda a sua potencialidade dançante, articulada com as políticas do dia a dia. A dança que movimenta os lugares, as pessoas e a vida.

Nesse sentido, ainda, pensando na figura de Marilly Gallardo, realizei uma série de interferências artísticas, em Salvador e Feira de Santana, a partir de lambe-lambes com as fotos-performances que fizemos em 2018. Lambe-lambe é um formato artístico dentro do que foi convencionalmente chamado de arte de rua. Consiste em pôsteres que são colados em lugares no espaço urbano e que negam os espaços dos museus e das galerias como os únicos possíveis.

Com essas intervenções, eu repliquei a presença de Marily, fazendo-a ecoar para além da nossa experiência própria, como se o nosso encontro pudesse provocar movimentações alongadas que alterassem a relação com o espaço público, que deslocasse o corpo dela, mesmo depois do período da residência e ela já tendo voltado para o seu país, a República Dominicana, inscrevendo os testemunhos e os efeitos de nossas elaborações.

O primeiro lugar onde escolhi realizar a minha intervenção foi a Universidade

Federal da Bahia, mais precisamente a Escola de Belas Artes. Curiosamente, encontrei no muro um lambe-lambe estampando com a figura de Mestre Moa do Katendê, primeira pessoa assassina em decorrência da ascensão do bolsonarismo: um homem negro, mestre de capoeira, compositor, idealizador do afoxé Badauê.

Quando decidi colar ali as fotografias de Marily Gallardo, fui motivada por algumas semelhanças que reuniria naquele ato a minha história, a dela e a de Mestre Moa. Nós três, pessoas negras, constantemente negadas pela institucionalidade



**Figura 36:** Intervenção “Eu Estoy Aqui” no muro da Escola De Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, 2019.

Fonte: Arquivo pessoal.



**Figura 37:** Intervenção “Eu Estoy Aqui” no muro da Escola De Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, 2019.  
Fonte: Arquivo pessoal.



**Figura 38:** Intervenção “Eu Estoy Aqui” no muro da Escola De Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, 2019.  
Fonte: Arquivo pessoal.



**Figura 39:** Intervenção “Eu Estoy Aqui” no muro da Escola De Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, 2019.  
Fonte: Arquivo pessoal.

necessariamente antinegra daqueles muros. Ao mesmo tempo, constatei com certo desalento que estávamos ainda do lado de fora, não havíamos adentrado aquele espaço e isso porque sabemos dos genocídios vinculados e patrocinados pelas pilhagens epistêmicas e pelo semiocídio (FREITAS, 2016; SODRÉ, 2017).

Mas também fui animada por perceber que esta pesquisa, junto com a minha presença na Universidade Federal da Bahia, na condição de estudante de doutorado e de docente, estava reivindicando as existências negras de Marily e de Moa também, ao passo que eu me juntava a essas pessoas naquele muro, elas também estão presentes comigo nessa pesquisa, coreografando os meus movimentos e este trabalho. Mestre Moa e Marily Gallardo: eu estoy aqui.

Seguindo os estímulos desses movimentos e dessas coreografias, também realizei essa intervenção na Universidade Estadual de Feira de Santana, onde realizei a minha graduação. Acreditei estar também grafando a minha presença e a presença deste trabalho de doutoramento, que se expandiu para os muros e pontos de ônibus como uma afirmação a respeito do que esses movimentos significam: onde eu estou, nós estamos.



**Figura 40:** Intervenção “Eu Estoy Aqui” na Universidade Estadual de Feira de Santana.  
Fonte: Arquivo pessoal.



**Figura 41:** Intervenção “Eu Estoy Aqui” na Universidade Estadual de Feira de Santana.  
Fonte: Arquivo pessoal.



**Figura 42:** Intervenção “Eu Estoy Aqui” na Universidade Estadual de Feira de Santana.  
Fonte: Arquivo pessoal.

Por essa minha passagem pela UEFS, em junho de 2019, gostaria de registrar outras duas coisas. A fotografia de uma turma de formandos que também estava pendura em uma de suas paredes. Nela, quase não conseguimos encontrar uma pessoa negra; ao colar e registrar as fotografias, conheci Larissa Santos, estudante negra de graduação do curso de História. Ela observava a minha ação de forma silenciosa, perguntei se poderia tirar uma foto com ela junto aos lambe-lambes e ela aceitou. Dias depois, encaminhei as fotografias em agradecimento: eu estoy aqui.

Gostaria de propor uma provocação sobre as escritas do/com o corpo:

Em consequência de uma imensa má vontade para enxergar o mundo fora da lente monocromática do pensamento, da produção de saberes e dos fazeres, a visão branca, europeia e ocidentalizada das coisas acaba apequenando tudo o que não reconhece e não legitima enquanto suficientemente bom, belo, inteligente e potente. Na vontade de animalizar, animaliza-se (CÉSAIRE, 1978). Na má gestão de suas crises, produz discursos que nos obliteram. No desejo de resolver os seus próprios dilemas, inventados na ficção de suas falsas quimeras, propõe soluções e faz questionamentos que estão muito distantes das produções negras que, desde muito, entreveram

e produziram desordenamentos, desmobilizações e desarticulações, desde um lugar azeviche.

Dentre as formas centralizadoras da identidade, que buscou e, em certa medida, ainda busca, encontrar uma coerência que opere a partir de uma lógica de identificação, temos a literatura brasileira. Essa literatura, que surge produzindo um desejo de cunhar uma identidade “verdadeiramente” nossa, afastada e autônoma de quem nos colonizou, mas que o faz seguindo a mesma lógica de criação de parâmetros excludentes e a mesma fixação por valores que falseiam e turvam a auto-gestão de povos não-brancos, exercida na produção do cânone enquanto operador de sentido e de valorização.

O cânone, pensando como um problema, como um operador de violências, é estabelecido não apenas excluindo a produção de autoria negra no país, como inventando personagens negras simuladoras de temperamentos indolentes, quando não caricaturas marginalizadas e extremamente sexualizadas que colaram falseamentos nos corpos negros que ratificam o avanço do desprezo e posterior assassinato em massa dessas pessoas, processos ao quais o movimento social negro e intelectuais negras e negros vêm chamando de genocida.

É aí que a representação literária exerce o fundamental papel de capitalização de imaginários que reproduzem uma visão unívoca para um grupo múltiplo de pessoas: é dessa forma que a literatura suja as mãos de sangue e segura o revólver do Estado na atuação frente ao quadro desastroso e estarrecedor de gerência social da vida de pessoas negras.

A arte como alimento na formação dessa representação, que já nasce caduca, dadas as limitações da chamada literatura brasileira e dos campos que se dedicam ao seu estudo, é uma arma de guerra. A literatura, por sua vez, também opera violências. E está no bojo, em um lugar prestigiado, dentro da máquina da necropolítica (MBEMBE, 2018).

Assim como a ficção operada pelo Estado, como traz Achille Mbembe, a Literatura também atua de modo a “[...] “civilizar” os modos de matar e atribuir objetivos racionais ao próprio até de matar” (MBEMBE, 2018, p. 33). Assim, a sobrevivência do cânone, como uma das principais vias para esse caminho, também é um caminho de enxergar a metodologia genocida do Estado.

Ainda que, também em alguma medida, fundamentada no enaltecimento dessa

nacionalidade brasileira original e distinta, a literatura operou fundamentada em pilhagens, incorporando o pensamento de Henrique Freitas:

Ante o capitalismo etnicoracial que saqueou os corpos indígenas e negros no Brasil-Colônia, e ante também a colonialidade do poder-saber ainda em curso, que instituiu as pilhagens teóricas e epistêmicas dessa mesma diferença como modus operandi do soerguimento da literatura nacional, é preciso força plástica para nos tornar, nietzscheanamente, aquilo que somos como potência em devir de uma expressão artística brasileira, já que ainda não nos permitimos à radicalidade das experiências éticas e estéticas que as gnoses indígena e afro-brasileira (africana e negro-brasileira) nos oferecem. Vale salientar que, exatamente por causa do flerte com esses saberes, a literatura brasileira ganhou no decurso da história uma projeção internacional, ao mesmo tempo em que o epistemicídio, aliado ao genocídio, encarregou-se de tentar apagar essa alteridade como corpo físico e gnosiológico. (FREITAS, 2016, p. 38 - 39).

Pensando em nos tornarmos aquilo que somos, como Henrique Freitas descreve a partir do gesto de Nietzsche, esse ensaio que escrevo propõe estender o pensamento sobre a literatura dos tecidos na construção de um devir negro. Mas, mais do que pensar na desmobilização do cânone, na remissão dos pecados do Ocidente, na resurreição de uma vontade de adequação ao literário e ao discurso nacionalista e na comunhão com às produções brancas, a partir de uma entrada nos seus campos disciplinares, demonstrando que somos capazes, considero mais frutífero operar desde outro lugar - ainda que para fazê-lo seja necessário pinçar o pensamento e a produção de um(a) ou outro(a) teórico(a) que não esteja interessado(a) nas produções negras e que não seja negro ou negra.

Nesse movimento, por exemplo, é interessante pensar no texto “Cânon”, de Roberto Reis, quando ele diz: “A constituição de um sistema literário pouco a pouco engendra uma norma estética e regras de controle, capazes de conservar a identidade destes intelectuais, ao mesmo tempo que rebaixa e recalca aquelas manifestações literárias que infringem o sistema em gestação” (REIS, 1992, p. 78). O que estamos aqui pensando é como a literatura negra acontece em devir, assim como a arte negra, no geral, na desarticulação do próprio campo literário e das próprias premissas da arte que vêm sendo problematizadas pela chamada crítica contemporânea.

A problematização, por exemplo, da literatura enquanto código puro e a introdução de outros códigos dentro do seu campo conceitual, a multiplicação de linguagens artísticas e de suportes, as plurifacetadas que adentram o literário e o pensamento

que se desdobra para o entendimento dos trânsitos na arte: tudo isso já era um pressuposto das artes negras, tendo em vista a própria conceitualização das artes africanas que permanecem com grande impacto e vivacidade nos corpos negros em diáspora, posto que guardamos saberes em nosso corpo. O símbolo esteta de uma arte feita apenas para a apreciação diletante é um traço de sustentação do mundo Ocidental, mas não se sustenta nas artes africanas:

Por outro lado, falar em “arte” para os objetos de escultura negra, bem como para as máscaras ritualísticas, requer alguns esclarecimentos relativizadores. Quando pensarmos mais rigorosamente nas estatuetas africanas, nas máscaras e nos objetos de cerâmica, nas peças de indumentária mágica e nos adornos, e em tantos outros produtos daquilo que, por convenção, denominamos arte negra, deveremos ter sempre em mente que, nas suas culturas de origem, todos estes objetos são “objetos de ação”, e não para serem contemplados ou consumidos como obras de arte à maneira ocidental (BARROS, 2011, p. 39)

A literatura negra, por sua vez, enquanto artefato artístico, também é um objeto de ação. Ao mesmo tempo em que questiono o campo literário enquanto uma produção ocidental cheia de vícios, também penso, fazendo uma grande ressalva, que muitas das nossas produções podem ser classificadas enquanto literárias. Pois, muito embora elas possam estar na classificação do literário, isso não confere a elas nenhum valor que possa ser acrescido por uma entrada meramente permissiva, benevolente ou legitimadora - recursos com que a branquitude vem operando o tratamento destinado a nós dentro dos seus sistemas.

Sempre que penso na cultura negra, no geral, e na arte negra, no particular, opero a ideia da teoria dos conjuntos matemáticos: pertence e não pertence, contém, está contido. A literatura negra pertence ao conjunto da literatura, mas não está contida nele. Sua forma se estende muito além da definição ocidental que é replicada de maneira hegemônica. As formas artísticas negras propõem a multiplicidade como base. O trânsito como método, a confluência dos suportes como ação corriqueira.

Quando voltamos a algumas ruínas e nos remetemos às teorias de Staiger e Rosenfeld, por exemplo, observamos que, a partir de suas conceituações, chegaremos a um sujeito lírico que é a expressão de uma pura interioridade. Ora, essa pura interioridade, confundida com o senso moral de uma verdade, também coloca esse sujeito como porta-voz de uma universalidade que reafirma um padrão etnocêntrico – e que

pressupõe, sobretudo, a humanidade desse sujeito.

O que vemos aqui é esse mesmo universalismo que moveu o entendimento de um autor de poesia descolado da história, pairando sobre valores ditos universais, e também a produção de um sujeito deslocado de uma construção baseada em demandas sociais, culturais e atravessado por relações de poder, reflete um universalismo que move as teorias que falam da dissolução sobre a unidade discursiva do indivíduo.

Assim, o sentimento de desacomodar essa voz que se apresentava como uma voz autoritária, que anunciava uma verdade restritamente localizada, estava ligado a uma construção que buscava também um questionamento acerca do cânone e do que ele trazia consigo enquanto expressão ideológica de um grupo hegemônico. Ainda nesse sentido, podemos enxergar o sujeito como inacabado em sua própria definição. Leonor Arfuch diz em *Antibiografias? Novas Experiências nos Limites* (2012):

A concepção de sujeito da psicanálise, sobretudo em sua vertente lacaniana, foi funcional em nosso empenho: um sujeito constitutivamente incompleto, modelado pela linguagem, cuja dimensão existencial e dialógica, aberto a (e construído por) um Outro: um outro que pode ser tanto o você da interlocução quanto a própria condição de ser outro da linguagem e a ideia de um Outro como diferença radical (ARFUCH, 2012, p. 16).

Assim, se estabelece um novo jogo, que ela mesma acrescenta dizendo, no capítulo “O Mito do Eu: Pluralidade e Disjunção” do livro *O Espaço Biográfico* (2010), que o que interessa, então, “não é uma política da suspeita sobre a veracidade ou a autenticidade dessa voz, mas antes a aceitação do descentramento constitutivo do sujeito enunciador”. O que percebemos é que o descentramento proposto por Leonor Arfuch encontra fundamentação na ideia de que o sujeito não parte de uma unidade discursiva, pois não haveria unidade.

Então, essa vontade de descentramento que tem ressoado nos estudos de produção de subjetividades na contemporaneidade, seria uma vontade de ordem pós-estrutural europeia. Esse entendimento nos desafia sobremaneira, enfim, porque, dentro de um mundo regido por inumeráveis formas de subjugação, quem é sujeito e, em última estância, o humano? Quando pensamos na comunidade da Gamboa, por exemplo, que não tem o direito à vida assegurado, vide a chacina da Gamboa, operação da polícia militar que matou três jovens negros à queima roupa na madrugada entre a segunda e a terça-feira de carnaval em 2022. Poderíamos não apenas suspeitar,



**Figura 43:** Poemanto de Ricardo Aleixo

Fonte: Complemento Pernambuco – Fabio Seixo para Complemento Pernambuco.



**Figura 44:** Poemanto de Ricardo Aleixo

Fonte: Complemento Pernambuco – Fabio Seixo para Complemento Pernambuco.

mas afirmar que a condição de humanidade é negada para essas pessoas. Não existe Estado democrático de direito sem reconhecimento de humanidade

De mesmo modo, o sujeito lírico é antecedido pela suposição de humanidade, de um sujeito de reivindicação transparente como formula Denise Ferreira da Silva e David Loyd: ““eu” transparente: o homem, o sujeito, a figura ontológica consolidada no pensamento europeu pós-iluminista” (SILVA, 2016, p.4).

É sabido que os tecidos africanos, mais do que ornarem os corpos e produzirem prazer e bem-estar pros sentidos, são escrituras e narram histórias negras. Quero pensar, aqui, sobre a literatura de Dete Lima e de Ricardo Aleixo, artistas negros brasileiros.

Além do papel narrativo que os tecidos constroem e do seu importante lugar de transmissão de histórias, pensemos sobre o que assinala Veruska Barreiros Gonçalves: “Quando nos referimos à moda como linguagem, não é no sentido de transmissão de mensagens, mas no sentido da moda evocar sinais de pertencimento, na maioria das vezes, utilizando o próprio corpo. Para entender a moda como linguagem é necessário ir além desse conceito de transmissão de mensagem” (GONÇALVES, 2008, p. 30). Dessa forma, o tecido performa uma história, mas também performa o pertencimento.

Construído como um objeto artístico, ele serve como suporte para a escrita de Ricardo Aleixo em sua performance poemanto. Em uma produção que circula ao redor do que o manto oculta e do que ele mostra, torna-se, ele mesmo, o próprio corpo do poeta no momento em que a performance acontece. Vestido de palavras, as palavras também se articulam a partir da movimentação que Aleixo faz. A cada ação, as palavras se organizam de forma diferente. Aqui, cabem algumas perguntas: Quem escreve sobre o quê? É o corpo do poeta que escreve ou é o próprio manto que produz significado sobre o corpo do poeta?

A partir de uma reflexão sobre a cena histórica, política e cultural do Brasil e após observar os vestígios que o colonialismo e a escravidão delegaram para a formação das características que estão incorporadas na identidade nacional e nas concepções constituintes da crítica literária e dos estudos culturais, percebemos como é ainda difícil o reconhecimento de outros fazeres como parte importante desses registros e estudos sobre esferas de experiências que fogem à hegemonia, além dos obstáculos que outras narrativas encontram para sua inserção e legitimação dentro

do campo dos estudos de teorias e representações literárias e culturais.

Assim, no campo simbólico, novos modos de narrar a história e de produzir literatura seguem sendo silenciados porque as produções de determinados grupos continuam sendo vistas como aquém ou fora do padrão e das exigências que estabelecem o que pode e o que não pode ser chamado de literatura.

O Ilê Aiyê vem promovendo diversos deslocamentos quando traz, há mais de quarenta anos, a figura da pessoa negra brasileira em outros níveis de vínculo consigo mesmo e com as esferas da cultura e da história da sociedade brasileira. Na literatura, o cânone ocupa um lugar que também foi legitimado por relações de poder e, no caso brasileiro, especificamente, fortemente marcado por ranços colonialistas, privilegiando vozes e autorizando que determinadas narrativas tivessem lugar de destaque. No entanto, em um movimento quase sempre insurgente, outras vozes sempre se arquitetaram fora dessa cena.

Assim, fica evidenciado que as narrativas construídas pelo povo negro no Brasil, a partir de muitas de suas produções, trazem uma nova maneira de escrever a história oficial do país, as artes e a própria ideia acerca da humanidade que parecem contemplar apenas a humanidade como um atributo da branquitude. Por isso, o entendimento do Ilê Aiyê como um local de produção dessa via de construção de uma outra narrativa passa pela ideia de que ele contempla novas estruturas e atualiza o conceito acerca da ideia de literatura.

Na figura de Dete Lima, intelectual que opera escritas e epistemologias a partir dos tecidos, uma das fundadoras desse primeiro bloco afro, pensemos as formas de produção e de desorganização que elas produzem quando pensadas dentro do campo literário.

Essas formas de criação e produção de conhecimento, a partir da arte, das expressões culturais, reorientam e reencenam a história e a produção de narrativas. Por isso que, aqui, esse modo de produção é chamado de escrita com o corpo.

O que se observa, desse modo, é que nos inserimos no que Homi Bhabha disse ser teoricamente inovador e politicamente crucial: “a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferentes culturas” (BHABHA, 1998, p. 20) ou, ainda, o que ele diz mais adiante quando fala:

A significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os “limites” epistemológicos daquelas ideias etnocéntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes [...] Cada vez mais, as culturas “nacionais” estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas” (BHABHA, 1998, p. 24-25).

É a partir dessa ideia de uma narrativa construída a partir de uma entidade marcadamente negra, que se impõe a partir da estética dos quilombos e que escreve a história a partir das manifestações artísticas e culturais que opera, que essa pesquisa se debruça e se interessa. A partir de um contraponto e do estabelecimento de uma nova produção que possui ressonâncias estéticas, intelectuais e literárias, o Ilê Aiyê vêm reescrevendo a história do Brasil há décadas e, assim, remontando os lugares estabelecidos pelas totalizações e apagamentos promovidos pelo Estado e por outros âmbitos de poder, a exemplo da arte.



**Figura 45:** Dete Lima e Gisele Soares

Fonte: G1 Globo.

Pensando a partir dessa perspectiva e do que Muniz Sodré coloca quando diz que “o problema de reelaboração do estatuto cultural do sujeito afro-brasileiro é, antes de mais nada, ético” (SODRÉ, 1999, p. 200), nada mais coerente, a partir do que foi exposto, do que pensar como o Ilê Aiyê reestabelece, inova e subverte conceitos modulados por instâncias hegemônicas que seguem legando a produção negra como algo fora das questões importantes para serem pensadas no que tange os estudos da cultura e da literatura.



# **BREUS, INFINITOS E SILÊNCIOS**



Nas elaborações construídas nessa tese, vemos uma repetição do desconforto e da inadequação como condições impossíveis de serem contornadas. Elas, por sua vez, me pareciam sempre uma sentença que, à revelia do que assemelhava-se ao jeito certo de viver no mundo, foram se amalgamando com quem eu sempre fui. De modo que se tornou impossível, levando em consideração tudo o que sempre pude dizer e pensar sobre mim, estar confortável e adequada a qualquer cenário que fosse. A isso assoma-se também uma característica que, no senso comum, sempre foi vista como inversa ao que elaboraram sobre uma personalidade negra por excelência, sobre uma natureza negra: a introspecção que sempre me acompanhou não ornava em nada com a alegria espontânea e a, ao meu ver, exagerada extroversão associada a um jeito negro de ser.

Quem era essa pessoa estranha, então, que eu era? Nessa disposição familiar, nessa condição social de condição ubíqua e plural. Na difícil leitura que pude fazer apenas anos mais tarde a respeito daquele fato: eu ia brincar na casa da vizinha da frente com outra menina negra e só me dei conta, anos mais tarde, que éramos proibidas de entrar dentro de casa porque ela era, na verdade, filha da empregada doméstica.

Eu ia brincar na casa dos patrões da sua mãe e a nós só era possível o trânsito pelo amplo quintal, de onde sua mãe nos monitorava do tanque de lavar roupas ou da cozinha com porta para os fundos. Mas, depois de brincar a tarde inteira, eu voltava para a minha casa, onde eu podia entrar, mas onde eu não tinha com quem brincar. E onde eu nunca comentara sobre esse episódio. Eu ia brincar à tarde, enquanto meus pais ainda estavam trabalhando, sob a autorização de Carminha.

Quem era essa pessoa estranha, então, que eu era? No máximo, uma negra inautêntica. Talvez, esse seja o tema escondido nessa tese: a autenticidade negra. Ela é investigada, sendo pressuposta, desde sempre, por mim, como inviável, como impossível. Não existe a negra autêntica. Não existe o negro autêntico. E essa dimensão da experiência só podia estar em voga com os questionamentos acerca da presença desse corpo.

O que me fazia ser negra então? É no teor impraticável dessa pergunta que também circulam os relatos pessoais, apontando para a impraticabilidade também das respostas, todas falsas ou provisórias ou desestabilizadas quando sutilmente re-arranjadas. Esse “problema” também fazia a minha existência impossível. Essa zona do não-ser. Essa existência em negação: à animalidade, ao exotismo.

Entretanto, algo ainda me escapava: “me siento negra”. Essa é a frase que está escrita na primeira página do livro *Menorrhagia: Histerias de Octubre* (2015), de Yolanda Arroyo, que ganhei de Marilly Gallardo, quando ela foi embora de Salvador. Quando abrimos o livro, vemos a letra de Marilly: “Me siento negra” é o título do que ela começara a escrever: “Llevo mas de 14 horas en el aeropuerto F Kenedy y desde q. llegue a la sala Delta # 33 tengo la sensación que algo, o alguien va borrándome o me hace transparente [...]. Esse foi o livro que ela lia em sua viagem para o Brasil e isso foi o que ela escreveu enquanto aguardava uma conexão no Rio de Janeiro.

Me sinto negra: quais condições nos fazem sentir negra? Aquele frio... E a sensação de que algo ou alguém está nos apagando ou nos fazendo transparente. Quais as outras formas de nos sentirmos negras? Sentir é um verbo indesejável para as pesquisas acadêmicas. Assim como o verbo desejar. Me disseram que dizer que “esta pesquisa deseja” é uma construção engraçada para uma tese de doutorado. Uma pesquisa não pode ser desejante, muito menos resultado de um desejo.

Sentir é sobre ter uma sensação. É uma frase que eu repito muito e que, em ambiente de análise, foi ressaltada. Eu me corrigi e a psicanalista disse que não era

para me corrigir. “Ter a sensação” significada ser sensível as coisas. Que sensibilidade produzida é essa que nos faz dizer que nos sentimos negras? “Me siento negra...”.

Por outro lado, pressupor que há um problema é entrar na lógica discutida por Lewis Gordon quando, trazendo a pergunta de W.E.B. Du Bois, “como é o sentimento de ser um problema?”, a substitui por “o que significa ser um problema?”. Em uma relação elaborada, então, no deslocamento da ontologia para a hermenêutica:

Esse deslocamento, esse sentimento de não estar em seu lugar e a questão de seu sentido colocam um problema de justificação. Se a gente é um problema, então por que a gente está aqui? Esse problema (de ser um problema) levanta igualmente questões epistemológicas e metodológicas (GORDON, 2010, p. 458).

E é nessa esteira que ele pensa no pertencimento a um lugar, a posse de um lar, como sendo o jeito possível para ser livre. E esse lar não é necessariamente, como já lemos, um domicílio real: mas uma residência simbólica e epistemológica.

É importante também pensar nisso e ver em tudo que foi realizado aqui a construção desse lugar, desse lar. No entanto, ainda, resiste na boca da noite um gosto de sol – ou o contrário: é na leitura de Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão, de Saidiya Hartman, que, de um modo um pouco diferente do que propõe Gordon, mas não totalmente afastado das suas colocações, que encontro reverberação, pois me encontro no desconforto da autora. Seria esse desconforto o jeito de nos sentirmos negras?

Se eu esperava me desviar da sensação de ser uma estrangeira no mundo ao vir para Gana, a deceção me esperava. E suspeitei disso muito antes de chegar lá. Ser uma estrangeira não se refere unicamente a familiaridade, pertencimento e exclusão, pois também envolve uma relação particular com o passado. Se o passado é outro país, então sou sua cidadã. Eu sou a relíquia de uma experiência que a maioria preferiu não lembrar, como se a pura vontade de esquecer pudesse resolver ou decidir a questão da história. Eu sou a lembrança de doze milhões que cruzaram o Atlântico e de que o passado ainda não acabou. Eu sou a prole dos cativos. Eu sou o vestígio dos mortos. E a história é como o mundo secular cuida dos mortos (HARTMAN, 2021, p. 27).

Essa condição estrangeira, essa condição, então, de ser, de algum modo, um problema ou, talvez, apenas algo à deriva, também se apresenta para mim através do componente da adoção. Esse combo, podemos dizer, é outra questão sobressalente

nessa pesquisa. Como essa conta simples de adição, negra + mulher + filha adotiva, pode resultar em um sentimento de pertença? “Nunca me senti em casa em qualquer lugar no mundo” (HARTMAN, 2021, p. 58). Não há lugar fora dessas condições de adoção, não há lugar ou tempo fora do evento da escravidão. Não há para onde voltar:

Falando com Kofi, eu me perguntava se o problema era meu. Eu havia presumido que o mundo negro compartilhava um fio de conexões ou um acorde comum de memória baseada no nosso passado trágico. Nessa suposição eu estava errada. Eu não havia sofrido aquilo que Ralph Ellison descreveu como a “identidade de paixões”, que conectava o mundo negro através de um sofrimento e uma história de luta em comum. Cedo descobri que a maioria das pessoas não tem ideia do alcance do tráfico transatlântico de escravos e sequer imagina que ele teve efeitos prolongados, o que não as tornava diferentes de um estadunidense médio. E se, de outro modo, elas sabiam a verdade, não tinham interesse em discuti-la (HARTMAN, 2021, p. 93).

Talvez por isso, em muitos momentos dessa pesquisa, tive a impressão de estar muito mais conectada com as narrativas e com as obras que levavam em consideração esse passado e esse presente, tantas vezes, trágicos. Mas sempre assinalei as possibilidades inventivas como as chaves de leitura em que nos “sentíamos negras” por razões distintas do sofrimento, da desesperança e da dor.

25 de dezembro de 2019

Há quinze anos e três meses, eu uso o meu cabelo natural. Na verdade, eu uso o cabelo natural quase que a vida inteira, porque minha mãe nunca gostou que eu alisasse ou fizesse qualquer outro procedimento que me fizesse perder os cachos, embora eu tenha tentado outros estilos vez ou outra. Mas, há quinze anos e três meses, não tento nada fora do crespo. Houve um natal em família, há uns catorze anos atrás mais ou menos, em que quem me tirou me deu de presente um pente, expondo o racismo introjetado das pessoas que chegam a afirmação maldosa de que cabelo crespo livre, solto e volumoso é falta de pente, significando uma espécie de desleixo - e, às vezes, até mesmo de sujeira ou pecado, como no caso recente de um pastor que disse que “esse não é um cabelo de crente”. Naquele natal, as pessoas riram. Eu demorei pra entender a piada. Eu enfrentei a infância e a adolescência silenciosamente e cheia de sentimentos sem nome. Passei a não querer participar de amigo secreto.

E, por várias razões, passei a achar festa de natal uma coisa meio enfadonha. Não fui uma criança e uma adolescente feliz e parte disso se deve a esse silêncio com que as pessoas próximas tratavam a minha existência preta. Ninguém intervii. Ninguém disse que era um absurdo. As pessoas apenas riram. Num amigo secreto. Num natal. Dizem que Jesus foi uma criança pretinha, um adolescente preto, um jovem adulto preto, pessoa preta e refugiada. Esse é o meu segundo natal sem minha mãe. A pessoa que mais vocalizava e agia contra coisas dessa natureza na minha família - sobretudo, quando eu era criança e não sabia o que aquilo significava direito, mas ela sentia o cheiro do racismo e me blindava como podia e como achava que devia. Aquele comediante Aziz Ansari brinca, no seu stand-up Right Now, que os brancos nunca foram tão evoluídos como agora. Que nunca se esforçaram tanto pra serem minimamente antirracistas. Eu, que sou negra vinte e quatro horas por dia há trinta anos, acho que consigo perceber alguma mudança sim. Ainda é tímida. Ainda é pequena. Ainda não é suficiente. O outro dia, numa das avaliações que propus em sala de aula, uma dupla de estudantes brancas decidiu trabalhar com o livro “Racismo Recreativo”, de Adilson Moreira (por iniciativa própria delas, pois o livro não integrava o programa do curso). Fizeram uma apresentação bastante dedicada. No fim, abrimos para as perguntas da turma. Uma outra estudante levantou a mão e perguntou para as duas que haviam acabado de apresentar: vocês se consideram racistas? As duas, sem pensar nem um segundo, responderam na lata, imediatamente: sim, claro, somos. Lá pelas tantas, ainda durante a discussão da apresentação, eu contei o episódio do amigo secreto. Depois de algumas pessoas expressarem um tipo de choque, exclamando: “professora”, “pesado”, a turma fez um profundo silêncio. E eu deixei o silêncio ocupar a sala inteira.

A sala foi ocupada desse silêncio, assim como acredito que, nessa tese, o silêncio, talvez, exerça uma outra função. Não quero que ele desapareça por completo. Não, longe de mim. O silêncio sempre foi também um grande amigo e, convenhamos, não se pode dizer tudo. Essa também é uma verdade sobre esta tese. Não pude dizer tudo porque é impossível dizer tudo. E, considerando que esta é uma pesquisa perecível, é possível que esse tudo só seja encontrado na vida que prossegue, densa, intransigentemente, imperativamente:

Quando tomada não como categoria, mas como referente de um outro modo de existência no mundo, a negritude devolve A Coisa aos limites do pensamento moderno. Ou, posto de outra maneira,

quando desdobrada como método, a negritude fratura as lustrosas paredes da universalidade entendida como determinação formal. A violência inerente à ilusão desse valor é ao mesmo tempo um efeito e uma realização de autodeterminação ou de autonomia (SILVA, 2019, p. 6).

O último livro que minha mãe leu por completo foi *Um Defeito de Cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves. Eu até hoje não consegui concluir-lo. Qual a importância de se afirmar que o conhecimento tem corpo? Qual a importância da arte na sustentação e na destruição de tudo como se apresenta? Esta tese não terminará apenas com perguntas sem respostas. Suponho que as respostas para essas perguntas podem ser depreendidas de tudo o que dissemos até aqui. Seria o silêncio apenas a ausência de som ou o ruído negro mencionado por Saidiya Hartman, além dos gritos, dos barulhos agônicos, é também um grande, laborioso e sonoro silêncio?

# **REFERÊNCIAS**



- ANGELOU, Maya. *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*. Tradução de Regiane Winarski. Bauru, SP:Astral Cultural, 2018.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. *Memórias ancoradas em corpos negros*. São Paulo: EDUC, 2017.
- ARFUCH, Leonor.“Antibiografias? novas experiências nos limites”. In: SOUZA, Eneida Maria. *O futuro do presente - arquivos, gênero e discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 13-39.
- BAIRROS,Luiza.*Nossos Feminismos Revisitados*. Revista Estudos Feministas,Florianópolis, ano 3, n° 2, 1995.
- BAMBA, Mahomed. *Os modos de figuração da memória e das experiências diáspóricas em quatro documentários brasileiros*. Nuevo Mundo-Mundos Nuevos, 2012.
- BARROS, José D'Assunção. *As influências da arte africana na arte moderna*. Afro-Ásia, Salvador, n. 44, 2011. DOI: 10.9771/aa.v0i44.21236. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21236>. Acesso em: 29 mar. 2022.
- BARROS, Laan Mendes de; FREITAS, Kênia. *Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro*. Revista Eco-Pós, [S. l.], v. 21, n. 3, p. 97–121, 2018. DOI: 10.29146/eco-pos.v21i3.20262. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/20262](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/20262). Acesso em: 29 mar. 2022.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Magia e Técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. O narrador, considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. I. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. Branquitude e branqueamento no Brasil. In: BENTO, Maria Aparecida Silva; CARONE, Iray. (Orgs.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis, RJ:Vozes, 2002.
- BERMÚDEZ, Ruben H. *Y tu, ¿por qué eres negro?*. Madrid: Brizzolis, 2017.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BULBUL, Zózimo. *Alma no Olho*. Filme, 1974.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BUTLER, Kim D.; DOMINGUES, Petrônio. *Diásporas imaginadas: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

CAMARGO, Oswaldo de. *A Descoberta do Frio: Novela*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

CARDOSO, Lourenço. *Branquitude acrítica e crítica: a supremacia racial e o branco antirracista*. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud. Vol. 8 no. I jan-jun, 2010.

CARONI, Italo. *Fábula e trama*. Revista Língua e Literatura, v. 3, p. 157. São Paulo: I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pósgraduação em Letras da UEMS/CG – Letras Compartilhadas - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1974. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/115777/113295>>. Acessado em 29 de março de 2022.

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

\_\_\_\_\_. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. 1ª edição. Tradução de Noémia de Sousa: Sá da Costa Editora, 1978.

CHRISTIAN, Barbara. *A disputa de teorias*. Tradução de Liane Schneider. *Estudos Feministas*, ano 10, 1º semestre, 2002. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100005/8760>. Acesso em 29 de março de 2022.

COATES, Ta-Nehisi. *Entre o mundo e eu*. Tradução Paulo Geiger. 1ª edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

COLLINS, Patricia Hill. *Como Alguém da Família: Raça, Etnia e o Paradoxo da Identidade Nacional Norte-Americana*. Revisa Gênero. Tradução de Maria Isabel de Castro Lima. Niterói, volume 8, número 1, p. 27-52, 2007.

\_\_\_\_\_. *Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro*. Tradução de Juliana de Castro Galvão. Revisão Joaze Bernardino Costa. Revista sociedade e Estado, v. 31, n. 1, 2016.

CRUZ, Yhuri. *Monumento à voz de Anastácia*, 2019.

CUTI. *Negroesia: antologia poética*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. Tradução de Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

EDDO-LODGE, Reni. *Por que eu não converso mais com pessoas brancas sobre raça*. Traduzido por Elisa Elwine. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

- \_\_\_\_\_. *Da representação a auto-representação da mulher negra da mulher negra na literatura brasileira.* Revista Palmares: Cultura Afrobrasileira. Ano I, numero I, ago. p. 52-57, 2005.
- \_\_\_\_\_. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas Brasileiras: Teorias, Práticas e suas interfaces.* Belo Horizonte: Mazza, 2007.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Pele negra, máscaras brancas.* Salvador: Ed. UFBA, 2008.
- FELINTO, Renata. *Danço na terra em que piso,* 2014.
- FELINTO, Renata; BISPO, Alexandre Araújo. *Arte Afro-Brasileira Para Quê?*. Revista O Menelick 2º Ato, ano III, edição zero XII, 2017.
- FIGUEIREDO, Angela. A Marcha das Mulheres Negras conclama por um novo pacto civilizatório: descolonização das mentes, dos corpos e dos espaços frente às novas faces da colonialidade do poder. In: *Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico.* Organizadores Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres, Ramón Grosfoguel. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- FIGUEIREDO, Angela; GROSFOGUEL, Ramón. *Racismo à brasileira ou racismo sem racistas: colonialidade do poder e a negação do racismo no espaço universitário.* Sociedade e Cultura, vol. 12, núm. 2, julio-diciembre, 2009, pp. 223-233. Disponível em <https://www.redalyc.org/pdf/703/70312344003.pdf>. Acesso em 29 de março de 2022.
- FILHO, Fabio Rodrigues. *Um filme nos ecos da vida-liberdade.* Disponível em <https://tocarocinema.wordpress.com/2018/08/08/vida-liberdade/>. Acesso em 24 de março de 2022. Blog Tocar o Cinema, 2017.
- FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. *Corpo negro caído no chão: o sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro.* 2006. 145 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- FREITAS, Henrique. *O arco e a arkhé: ensaios sobre Literatura e Cultura.* Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer,* São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência.* Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GINZBURG, Jaime. *Idealismo e consciência política em Teoria da Literatura.* In: Revista da Anpoll, vol. I, n. 13, p. 51 -71. Florianópolis: jul./dez. 2002.
- GOMES, Edson. *Barrados,* 1995.
- GONÇALVES, Veruska Barreiros. *Moda afro-baiana: comunicação e identidade através*

*da estética afro.* 2008. 125 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras: Lélia González em primeira pessoa.* Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

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

GORDON, Lewis. *A Existência Negra na Filosofia da Cultura.* Tradução de Cleber Daniel Lambert da Silva. Griot: Revista de Filosofia, v.14, n. 2, 2016.

GROSFOGUEL, Ramon. *A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemocídios do longo século XVI.* Sociedade e Estado, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 25–49, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6078>. Acesso em 29 de março de 2022.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação.* Tradução Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HARTMAN, Saidiya. *Vênus em dois atos.* Revista Eco-Pós, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27640](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640). Acesso em: 29 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão.* Tradução José Luiz Pereira da Costa. 1ª edição. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade.* São Paulo: Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_\_. *Intelectuais negras.* Estudos feministas, Florianópolis, ano 3, p. 464-478, 2. sem. 1995.

\_\_\_\_\_. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.* Tradução de Ana Luiza Libânio. – 1. ed. - Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

\_\_\_\_\_. *Olhares negros: raça e representação.* Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HORDGE-FREEMAN, Elizabeth. *A cor do amor: características raciais, estigmas e socialização em famílias negras brasileiras.* Tradução de Victor Hugo Kebbe. São Carlos: EDUFSCar, 2019.

IROBI, Esiaba. *O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora.* Revista Projeto História. São Paulo, n. 44, p. 173-193, jun. 2012.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano.* Tradução Jess Oliveira. 1ª edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

- LIMA, Conceição. *A dolorosa raiz do micondó*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- LEPECKI, André. *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Tradução Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Coreopolítica e Coreopólica*. Ilha (Revista de Antropologia), Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.
- LIMEIRA, José Carlos. *Negras Intenções*. Rio de Janeiro: Ed. dos autores, 2000.
- MARLEY, Bob. *Time Will Tell*, 1978.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias, territorialidades e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românticas, Faculdade de Letras/UFMG, PósLit, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário em Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Performances da Oralitura: Corpo, Lugar Da Memória*. Revista Letras, (26), 2003.
- \_\_\_\_\_. *A Cena em Sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MBEMBE, Achille. *As Formas Africanas de Auto-Inscrição*. In: Estudos Afro-Asiáticos, Ano 23, nº 1, 2001, pp. 171-209.
- MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- MENDES, Roberto. *Yá Yá Massemba*, 2005.
- MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. “*Ponciá Vicêncio*”: narrativa e contramemória colonial. Anuário de Literatura, v. 24, n. 2, p. 15-29, 2019.
- MOMBAÇA, Jota. *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência*. Revista ISSUU, p. 1-20, 2016. Disponível em: [https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo\\_a\\_uma\\_redistribuic\\_a\\_o\\_da\\_vi](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuic_a_o_da_vi). Acesso em: 29 de março de 2022.
- \_\_\_\_\_. *O mundo é meu trauma*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 11, 2017.
- MOREIRA, Safira. *Travessia*. Filme, 2017.
- MOTEN, Fred. *A Resistência do Objeto: O Grito de Tia Hester*. Tradução Matheus Araujo dos Santos. Revista Eco-Pós, volume 23, n. 1, 2020.
- MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. *Pretitude e governança*. In: RIBEIRO, Felipe (Org.). *Atos de fala*. Rio de Janeiro: Telemar, 2016. P. 27-33.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo*

mascarado. 2<sup>a</sup> edição. São Paulo: Perspectiva, 2017.

NASCIMENTO, Beatriz. *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição*. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

\_\_\_\_\_. *Uma história feita por mãos negras: Relações raciais, quilombos e movimentos*. Organização Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NASCIMENTO, Beatriz; GERBER, Raquel. *Orí*. 1989. Disponível em: <https://youtu.be/mSikTwQ779w>. Acesso em 29 de março de 2022.

NATÁLIA, Lívia. *Correntezas e outros estudos marinhos*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2015.

NOGUERA, Renato. *Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas*. Griot : Revista de Filosofia, [S. I.], v. 4, n. 2, p. 1–19, 2011. DOI: 10.31977/grirfi.v4i2.500. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/500>. Acesso em: 29 mar. 2022.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. *Tentando definir a estética negra em dança*. Revista Aspas, [S. I.], v. 7, n. 1, p. 34-50, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/134013>. Acesso em: 29 mar. 2022.

ONAWALE, Lande. *Sete: Diásporas Íntima*. Minas Gerais: Mazza, 2011.

PAULINO, Rosana. *Rosana Paulino: a costura da memória* / curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery; textos Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, Fabiana Lopes, Adriana Dolci Palma – São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

PEREIRA, Edimilson de Almeira. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*. 1<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.

PIEDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.

PONCE, Dolores. *Danza y literatura, que relación?*. Ciudad del Mexico: INBA, 2010.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: vol. 2, n° 3, 1989.

PRATES, Lubi. *Um corpo negro*. 2.ed. São Paulo: Nosostros Editorial, 2019.

PRECIADO, Paul B. *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-I Edições, 2018.

RATTS, Alex. *Eu sou Atlântica: Sobre a Trajetória de Vida de Beatriz Nascimento*. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial / Instituto Kuanza, 2006. Disponível em: <https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>. Acessado em 29 de março de 2022.

\_\_\_\_\_. *Beira-marinho*. Salvador: Organismo Editora, 2020.

- RATTS,Alex; GOMES, Bethania (orgs.). *Todas (as) distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento*. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2015.
- RATTS,Alex; RIOS, Flavia. *Lélia Gonzalez*. São Paulo: Selo Negro, Coleção Retratos do Brasil Negro, 2010.
- REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís, org. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- RODRIGUEZ, Maria Dolores. *Procurem Luisa no Mercado de Arte Popular*. Salvador: Estúdio Arumã, 2021.
- SACRAMENTO, Leno. *En(cruz)ilhada*. Peça de teatro, 2017.
- SANTOS, Inaicyra Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança arte-educação*. 5<sup>a</sup> edição. Curitiba: CRV, 2021.
- \_\_\_\_\_. *Criatividade e comunicação intercultural cênica*. Revista Aspas, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 6-19, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/134014>. Acesso em: 29 mar. 2022.
- SANTOS, Neusa Souza. *Tornar-se Negro ou as Vicissitudes da Identidade do Negro em Ascenção Social*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1983.
- SANTOS, Sônia Beatriz dos. *Feminismo Negro Diaspórico*. Revista Gênero, Niterói: UFF, n.1, v. 8, 2º sem. 2007, p. 11-26. Disponível em <<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/157>>. Acesso em 29 de março de 2019.
- SCEGO, Igiaba. *Minha casa é onde estou*. Tradução Francesca Cricellli. São Paulo: Editora Nós, 2018.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. *Famílias inter-raciais: tensões entre cor e amor*. Salvador: EDUFBA, 2018.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Psic. Clin., Rio de Janeiro, vol.20, n.1, p.65 – 82, 2008.
- SILVA, Denise Ferreira da. *Sobre diferença sem separabilidade*. 32<sup>a</sup>. Bienal de São Paulo: IncertezaViva, ed. Jochen Volz e Júlia Rebouças, catálogo da mostra. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.
- \_\_\_\_\_. A dívida impagável: lendo cenas de valor contra a flecha do tempo. In: *A dívida impagável*. São Paulo: Edição Oficina de Imaginação Política e Living Comons, 2017.
- \_\_\_\_\_.  $I \text{ (vida)} \div 0 \text{ (negritude)} = \infty - \infty \text{ ou } \infty/\infty$ : sobre a matéria além da equação de valor. In: *A dívida impagável*. São Paulo: Edição Oficina de Imaginação Política e Living Comons, 2019.
- SILVA, Jônatas Conceição da. *O querer é o eterno poder: História e resistência no bloco afro*. Afro-Asia -UFBA, Salvador, v. 16, p. 107-115, 1995.

\_\_\_\_\_. *Vozes quilombolas: uma poética brasileira*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2004.

SILVA, Jorge Augusto. *Contemporaneidades periféricas*. Organização de Jorge Augusto de Jesus Silva. Salvador: Editora Segundo Selo, 2018.

SILVA, Soraia Maria. *Poemadançando: Gilka Machado e Eros Volúsia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

SILVA, Luciane da (Luciane Ramos-Silva). *Corpo em diáspora. Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*. Tese Doutorado. Artes da Cena. Unicamp, 2018.

SILVA, Wallace Lopes (Org.). *Sambo, logo penso: afroperspectivas filosóficas para pensar o samba*. 1. ed. Rio de Janeiro: Hexit/Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

SIMPSON, Lorna. *Id*, 1990.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. *Intelectualidade negra e pesquisa científica*. Salvador: EDUFBA. 2006.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

\_\_\_\_\_. *Pensar Nagô*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

TAVARES, Julio Cesar de. *Dança de guerra - arquivo e arma: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-brasileira*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

\_\_\_\_\_. *Gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas: perspectivas etnográficas*. 1ª ed. Curitiba: Appris, 2020.

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

VARGAS, João H. Costa. *Racismo Não dá conta: Antinegritude, a Dinâmica Ontológica e Social Definidora da Modernidade*. Revista Em Pauta n. 45, v. 18, p. 16 – 26 Revista da Faculdade de Serviço Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

WALKER, Sheila. *Entrevista: Identidade negra universal é a de afrodescendentes da diáspora, diz antropóloga*. Alma Preta Jornalismo. Disponível em <https://almapreta.com/sessao/cotidiano/identidade-negra-universal-e-a-de-afrodescendentes-da-diaspora-diz-antropologa>. Acesso em 24 de março de 2022.

XAVIER, Giovana. *Você pode substituir Mulheres Negras como objeto de estudo por mulheres negras contando as suas próprias histórias*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

