

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

STEFANIA PEROZZO

**VOZES NEGRAS EM MOVIMENTO: REIVINDICAÇÕES FEMINISTAS E
ANCESTRAIS NAS PERFORMANCES DO COLETIVO “SARAU DAS
PRETAS”**

**VITÓRIA
2021**

STEFANIA PEROZZO

**VOZES NEGRAS EM MOVIMENTO: REIVINDICAÇÕES FEMINISTAS E
ANCESTRAIS NAS PERFORMANCES DO COLETIVO “SARAU DAS
PRETAS”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Michele Freire Schiffler

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Vanessa Castagna

**VITÓRIA
2021**

Stefania Perozzo

**“Vozes negras em movimento: reivindicações feministas e ancestrais
nas performances do coletivo ‘Sarau das Pretas’”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 01 de abril de 2022.

Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Michele Freire Schiffler (UFES)
Orientadora e Presidente da Comissão Examinadora

Profª. Drª. Maria Mirtis Caser (UFES)
Examinadora Titular Interna

Profa. Dra. Viviana Mônica Vermes
Coordenadora
Por: **Profa. Dra. Vanessa Castagna (Universidade Ca' Foscari)**
Coorientadora

Por: **Profa. Dra. Alice Giroto (Universidade Ca' Foscari-Itália)**
Examinadora Titular Externa

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

P453v Perozzo, Stefania, 1997-
Vozes negras em movimento: reivindicações
feministas e ancestrais nas performances do coletivo
"Sarau das Pretas" /Stefania Perozzo. - 2022.
171 f. : il.

Orientadora: Michele Freire Schiffler.
Coorientadora: Vanessa Castagna.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade
Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e
Naturais.

1. Sarau. 2. Performance. 3. Oralidade. 4. Feminismo.
5. Racismo. I. Freire Schiffler, Michele. II. Castagna,
Vanessa. III. Universidade Federal do Espírito Santo.
Centro de Ciências Humanas e Naturais. IV. Título.

CDU: 82



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
MICHELE FREIRE SCHIFFLER - SIAPE 1378486
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 07/04/2022 às 18:52

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/439288?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
MARIA MIRTIS CASER - SIAPE 99992085
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 07/04/2022 às 22:13

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/439997?tipoArquivo=O>

[...]

A minha voz ainda
ecoar versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.

Conceição Evaristo, “Vozes-mulheres”

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio e o amor com que me sustentam cada dia. Aos meus pais, Renata e Francesco, por estarem sempre presentes e acreditarem em mim mesmo quando eu não acredito. Ao meu irmão Valerio, por me suportar e me dar todos os abraços que forem precisos. A Greta, pelo carinho e pela escuta. A minhas tias, Mariolina e Anna, pela presença, o amor maternal e por me mimarem com chás, bolos e outras comidas paradisíacas. E à minha sobrinha Adele, que há dois anos vem trazendo luz, joia e amor na minha vida.

A todas as professoras e professores, na Itália e no Brasil, que com suas palavras me ofereceram novos modos para enxergar o mundo.

A todas as amigas que enriquecem meu cotidiano. A Valentina, Alessia, Irene e Mery, amigas de uma vida, por crescermos juntas e nos acompanharmos nesses dez anos. A Alice e Ilaria, pelo afeto, os cafezinhos e as risadas. Ao Edoardo, pelos copos de vinho, as cervejas e as conversas. A todos os outros amigos, próximos e longes, e a todas as pessoas importantes que tive a sorte de encontrar até agora.

A todos vocês que iluminam o meu caminho, meu mais sincero obrigada.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a produção literária e artística do coletivo Sarau das Pretas, criado em São Paulo em 2016. Formado por quatro mulheres negras e um homem trans, todas/os periféricas/os, o grupo é uma das demonstrações mais interessantes do dinamismo do atual panorama da literatura de periferia brasileira, sobretudo aquela de autoria feminina e negra. A arte do coletivo – que conjuga em si várias linguagens, como poesia, dança, música – proporciona reflexões sobre a identidade da mulher negra, pautando temáticas relacionadas com o corpo, o feminino, a ancestralidade e a cultura de matriz africana, ao passo que denuncia o racismo e a violência machista presentes na sociedade brasileira. O Sarau configura-se, assim, como espaço de protagonismo da mulher negra, incentivando a sua produção literária e artística e favorecendo a criação de um ambiente de escuta, diálogo, partilha e empoderamento. Além de sublinhar a qualidade artística do trabalho do coletivo – analisando-o a partir do campo de estudos de performance –, essa pesquisa pretende evidenciar as suas importantes reivindicações políticas, sociais e culturais, juntamente com suas mensagens de orgulho, respeito e cuidado pela identidade negra.

PALAVRAS-CHAVE: Sarau, performance, oralidade, feminismo, racismo.

RIASSUNTO

La presente ricerca ha come obiettivo quello di analizzare la produzione letteraria e artistica del collettivo Sarau das Pretas, creato a San Paolo nel 2016. Formato da quattro donne nere e un uomo trans, tutti appartenenti a spazi urbani periferici, il gruppo rappresenta una delle dimostrazioni più interessanti del dinamismo dell'attuale panorama della letteratura di periferia brasiliana, in particolar modo quella femminile e nera. L'arte del collettivo – che coniuga in sé vari linguaggi, come poesia, danza e musica – propone riflessioni sull'identità della donna nera, sviluppate attraverso tematiche relazionate con il corpo, il femminile, l'ancestralità e la cultura di matrice africana; allo stesso modo, essa denuncia il razzismo e la violenza sessista presenti nella società brasiliana. Il Sarau si configura quindi come spazio di protagonismo della donna nera, incentivando la sua produzione letteraria e artistica e favorendo la creazione di un ambiente di ascolto, dialogo, condivisione e *empowerment*. Oltre a sottolineare la qualità artistica dell'opera del collettivo – analizzandolo a partire dal campo di studio della performance –, questa ricerca mira a evidenziare le sue importanti

rivendicazioni politiche, sociali e culturali, così come i messaggi di orgoglio, rispetto e cura nei confronti dell'identità nera.

PAROLE-CHIAVE: Sarau, performance, oralità, femminismo, razzismo.

ABSTRACT

This research aims to analyze the literary and artistic production of the group Sarau das Pretas, created in Sao Paulo in 2016. It is composed by four black women and a trans man, all of them coming from the marginal spaces of the suburbs; the group is an interesting evidence of the actual landscape of Brazilian marginal literature's dynamicity, particularly the feminine and black one. Its art combines many artistic languages like poetry, dance, and music. It offers considerations about black women's identity, guided by themes such as the body, the feminine, the ancestry and the Afro-diasporic culture; it also reports the racism and the sexist violence in the Brazilian society. The Sarau is therefore configured as a space of black women's protagonism through the stimulation of their literary and artistic production and the creation of an environment based on listening, dialogue, sharing and empowerment. Besides highlighting the group's artistic quality – examined through the lenses of performance studies–, the objective of this research is underlining its political, social and cultural demands, as well as its messages of pride, respect and care for black identity.

KEY-WORDS: Sarau, performance, orality, feminism, racism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Logo do Sarau das Pretas.....	64
Figura 2: As/os integrantes.....	64
Figura 3: O palco e a cenografia da performance	111
Figura 4: Elizandra Souza	121
Figura 5: Taisson Ziggy e Débora Garcia.....	124
Figura 6: Jô Freitas	131
Figura 7: Thata Alves	134
Figura 8: Taisson Ziggy	145
Figura 9: As artistas e o símbolo do punho fechado	146
Figura 10: O final da performance	153

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	6
RESUMO.....	7
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	9
SUMÁRIO	10
INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1.....	23
CONTEXTUALIZAÇÃO SÓCIO-HISTÓRICA E APRESENTAÇÃO DO COLETIVO	23
1.1 O racismo sistêmico no Brasil.....	23
1.1.1 Desvendando o mito da “democracia racial” brasileira.....	23
1.1.2 Ser negro no Brasil: uma história baseada em desigualdades de cor	26
1.1.3 Racismo estrutural, por dados	31
1.2 Violências, violações e o pensamento feminista negro	36
1.2.1 Alguns dados sobre mulheres negras no Brasil	36
1.2.2 A interseccionalidade e outras contribuições do feminismo negro ...	40
1.3 Falando desde a periferia: a literatura marginal e a forma do sarau ...	49
1.3.1 Breve panorâmica sobre a literatura marginal.....	49
1.3.2 Os saraus, ou a literatura ao alcance de todos	55
1.4 O Sarau das Pretas: «A mulher negra vai falar!»	61
1.4.1 Apresentando o coletivo	62

1.4.2 Escutando vozes que transgridem	70
CAPÍTULO 2.....	76
TEORIAS DA PERFORMANCE E SARAU	76
2.1 Percorrendo as vias da performance	76
2.2 A performance cultural.....	84
2.3 Corpo e voz: a performance dos saraus	91
CAPÍTULO 3.....	108
«OH BATE PALMA, COMEÇOU O SARAU DAS PRETAS!»: ANALISANDO UMA PERFORMANCE DO COLETIVO.....	108
3.1 A performance.....	108
3.2 Primeira roda.....	112
3.3 Segunda roda.....	134
3.4 Terceira roda.....	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	159

INTRODUÇÃO

A partir dos anos 2000, a cidade de São Paulo passou a ser o pano de fundo de uma grande eclosão de saraus, que começaram a florescer e multiplicar-se nas periferias da metrópole. No entanto, estas práticas artísticas – que, no seu nível básico, se configuram como encontros abertos, voltados à declamação de textos literários por parte de artistas e do público participante – não são criações recentes. Difundida originariamente no seio da burguesia europeia, esta modalidade de encontro terá sido transplantada no Brasil durante o século XIX; chegando a ser incluída, ao longo do século sucessivo, na rotina da alta sociedade burguesa paulista (TENNINA, 2013).

Tendo em vista essa ascendência histórica, revela-se ainda mais impactante a apropriação dessa prática, em sua origem elitista e excludente, operada pela “margem”, a periferia. A prática do sarau é assimilada dentro do contexto das regiões periféricas da cidade e, neste processo de absorção, completamente transformada e ressignificada por seus novos agentes. Assim, os saraus passaram a desempenhar – juntamente com outras formas de expressão artística, como os *slams* de poesia – um papel de grande relevância dentro da chamada “literatura marginal” brasileira (também denominada de “literatura periférica” ou “de periferia”), tanto por seu intrínseco valor cultural e artístico, quanto por conjugarem um marcado projeto social e político.

Além da produção de literatura e arte – ato de reivindicação, pelas classes mais baixas da sociedade, de um poder de criação, de uma capacidade e uma autoridade de falar longamente invisibilizadas pela restrita elite que se considerava a única detentora do fazer poético e do direito de expressar a sua própria voz –, um dos maiores objetivos do movimento de literatura marginal é a difusão e a circulação da cultura *dentro* da própria periferia. Neste sentido, os saraus vêm formando alguns dos elos de uma extensa rede que visa ampliar o acesso à cultura dentro de espaços urbanos marginalizados, marcados por descuidos e falta de investimentos estaduais. O escritor periférico Allan da Rosa expõe claramente esse processo:

A gente conseguiu formar um circuito de circulação literária, não somente de texto, mas de contexto, que passa pelos saraus, passa por uma série de oficinas e outros movimentos, para que se popularize a literatura [...] a caneta é uma arma só que para que tire junto precisa ter um circuito, este circuito, a partir de 1999, 2000, começa a ser construído (ROSA apud SILVA; TENNINA, 2011, p. 23).

É precisamente dentro da dinâmica desse circuito que se insere o coletivo abordado na presente dissertação, o Sarau das Pretas, do qual se pretende analisar a produção artística e literária. O grupo é uma das amostras mais interessantes do dinamismo da atual literatura de periferia brasileira – especialmente aquela de produção feminina e negra –, âmbito que nos últimos anos veio ganhando protagonismo graças à sua potência inovadora em termos de enunciação, formas e conteúdos.

O Sarau das Pretas foi criado em São Paulo em 2016, formado inicialmente por quatro jovens mulheres – Débora Garcia, Elizandra Souza, Jô Freitas e Thata Alves – e um homem trans, Taisson Ziggy; todas/os as/os artistas têm em comum o fato de serem negras/os e pertencentes a áreas periféricas da cidade de São Paulo. Ainda ativo, atualmente o coletivo não conta mais com a participação de Thata Alves, que o abandonou recentemente.

Inspirando-se na ideia de que uma caneta pode ser uma arma, conjugando a prática artístico-literária com uma atitude militante, o coletivo visa oferecer reflexões sobre a mulher negra e sua posição dentro da sociedade brasileira; isso, partindo da assunção e reivindicação do seu lugar de fala (RIBEIRO, 2019), marcado pela intersecção de diversos eixos de subordinação e violência.

Tais eixos são formados a partir de categorias como raça, gênero, classe, orientação sexual ou religiosidade; estas categorias influem, individual ou conjuntamente, na configuração de diferentes níveis de opressão que operam sobre um indivíduo e/ou um determinado grupo social. Para pensarmos essas estruturas interligadas de opressão é fundamental o conceito de *interseccionalidade*; cunhado pelo feminismo negro, o termo indica

[...] as várias maneiras pelas quais raça e gênero interagem para moldar as múltiplas dimensões das experiências de empregação das mulheres negras. [...] A intersecção do racismo e do sexismo afeta as vidas das

mulheres negras de maneiras que não podem ser capturadas completamente examinando as dimensões de raça ou gênero dessas experiências separadamente (CRENSHAW, 1993, n.p.).

Narrativas diversas se engendram a partir de uma mesma pergunta: o que significa ser mulher, negra, LGBTQIA+, periférica, em uma sociedade regida por um patriarcalismo¹ racista branco e heteronormativo?

O Sarau das Pretas traz respostas a essa questão pautando temáticas relacionadas com o corpo, o feminino, a ancestralidade, a cultura e a tradição de matriz africana, ao mesmo tempo que denuncia as violências racistas e de gênero presentes na sociedade brasileira. Ocupando-se de viabilizar a literatura e a produção artística negra e periférica, o Sarau também conjuga em si um forte projeto político e social. Segundo as palavras das próprias artistas, ele visa

criar, fortalecer e ampliar os espaços de fala e audição das mulheres negras do país. Pautando o protagonismo da mulher negra como um ato cultural e político, o Sarau das Pretas reúne grande público disposto a vivenciar e compartilhar reflexões que essas mulheres expressam através de sua arte.²

O enfoque no protagonismo da mulher negra é, precisamente, um dos elementos mais interessantes e merecedores de destaque no que diz respeito a esse grupo. Isso, tanto em relação às/aos artistas – leva-nos a uma séria reflexão constatar que, dentro do enorme número de saraus organizados na cidade de São Paulo, são muito poucos aqueles protagonizados apenas por mulheres e ainda menos aqueles formados por mulheres negras –, quanto às temáticas abordadas por elas/eles.

¹ O patriarcado é uma tipologia de organização social sustentada por um sistema de hierarquização e desigualdades entre o gênero feminino e masculino, na qual esse último exerce e naturaliza dinâmicas de dominação sobre o primeiro. Em suas análises sobre o sistema patriarcal, a pensadora feminista brasileira Heleieth Saffioti observa que: “1 – Não se trata de uma relação privada, mas civil; 2 – dá direitos sexuais aos homens sobre as mulheres, praticamente sem restrição [...]; 3 – configura um tipo hierárquico de relação, que invade todos os espaços da sociedade; 4 – tem uma base material; 5 – corporifica-se; 6 – representa uma estrutura de poder baseado tanto na ideologia quanto na violência” (SAFFIOTI, 2004, p. 60).

² Citação retirada do próprio site do coletivo.

Disponível em: <https://www.saraudaspretas.com/quem-somos> [acesso em 6 de outubro de 2021].

A concepção que move o Sarau é a criação de um espaço de escuta, diálogo e troca, a partir do qual as vozes das mulheres negras possam ser levantadas e reverberadas; espaço especialmente necessário, na medida em que tais vozes e identidades ainda continuam silenciadas, oprimidas e discriminadas no seio da atual sociedade brasileira.

Ao lado da atenção para com a identidade da mulher negra, o coletivo também se foca na reivindicação e valorização do seu legado cultural e ancestral. Assim, o diálogo com a tradição de matriz africana e a cultura afro-brasileira é um elemento não apenas presente, mas mesmo essencial e fundante dentro da estrutura da prática do Sarau: ele torna-se evidente nos instrumentos e nos ritmos musicais utilizados, nas referências (e reverências) à herança ancestral e na presença de ritos típicos da tradição afro-brasileira.

Nesse sentido, o Sarau das Pretas pode ser enxergado como uma prática alicerçada e movida por uma pedagogia tanto *transgressiva* (HOOKS, 2013) quanto *decolonial*. (WALSH, 2013), apresentando o mesmo movimento de quebra e superação de fronteiras, de margens estabelecidas em uma ordem social que hierarquiza indivíduos, grupos sociais, saberes, tradições, culturas. Desafiando um discurso hegemônico universalizante e epistemicida³, essas práticas reivindicam, sugerem e impulsionam a pensar outros modos de ser, enxergar e estar no mundo.

Foi principalmente a partir desses aspectos que a ideia que subjaz à presente dissertação começou a ganhar forma. O trabalho ao mesmo tempo artístico e militante do grupo parece justificar um estudo mais aprofundado de suas performances: como aponta Diana Taylor, grande referência dentro desse campo de estudos, aquelas se apresentam como “una provocación y un acto político casi por definición” (TAYLOR, 2012, p. 65), sendo que as/os artistas que

³ O conceito de epistemicídio foi cunhado pelo teórico Boaventura de Sousa Santos (2017) para indicar todos aqueles sistemas de conhecimento e saberes que foram invisibilizados e descreditados pela epistemologia ocidental dominante, uma “monocultura do conhecimento”. O estudioso define essa última como um «pensamento abissal», por sustentar-se sobre a demarcação de fronteiras rígidas que negam validade e credibilidade a toda epistemologia não assimilada à ocidental: “as distinções invisíveis são estabelecidas por meio de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o ‘deste lado da linha’ e o ‘do outro lado da linha’. A divisão é tal que “o outro lado da linha” desaparece como realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer modo de ser relevante ou compreensível” (SANTOS, 2007, p. 71).

trabalham com elas as usam para “intervenir en los contextos, luchas, o debates políticos en que viven. El performance es la continuación de la política por otros medios” (TAYLOR, 2012, p. 115).

Apesar de o coletivo cuidar da divulgação de seu trabalho através de breves vídeos ou trailers nas redes sociais, destaca-se a escassez na internet de recursos digitalizados – como gravações audiovisuais – que possam oferecer uma visão abrangente do trabalho desenvolvido pelo Sarau. Além disso, entende-se que, sem a possibilidade de se aproximar à prática a partir de uma dimensão física e concreta, uma experiência complexa e multifacetada como aquela do sarau pode ficar reduzida e despojada de algumas de suas características fundamentais. Um evento que requer a presença física do público – que não só está construído a partir de seu acompanhamento e de uma interação estrita com ele, mas que também se enriquece e ganha novas dimensões com sua participação –, poderia resultar mutilado ao enxergá-lo de forma distanciada, tanto no tempo como no espaço.

No entanto, apesar dos limites mencionados, acreditamos que a presente análise possa contribuir para uma melhor compreensão da prática artística do Sarau das Pretas. Visando proporcionar uma panorâmica geral relativa à arte do coletivo em todas suas conjugações estéticas e políticas, ela pretende se constituir como uma base inicial que possa levar a pesquisas adicionais, capazes de investigar de forma ainda mais detalhada as ricas performances do Sarau.

No que diz respeito ao *corpus* de nossa análise, é preciso ressaltarmos que no domínio público estão disponíveis apenas duas gravações completas de performances do grupo; no entanto, ambas foram organizadas durante a pandemia de Covid-19, o que subentende a ausência física do público. A primeira é a gravação de uma videochamada⁴ entre as/os integrantes do coletivo, que organizaram um sarau virtual diretamente de suas casas; no entanto, essa versão seria inapta para uma análise, devido tanto à falta de público, como à ausência de performance corporal e de elementos espaciais característicos do evento.

⁴ Disponível no canal YouTube do coletivo, em: <https://www.youtube.com/watch?v=JoyOIHZIHnc&t=2194s> [acesso em 3 de outubro de 2021].

Já a segunda versão, que é utilizada nessa dissertação, se apresenta mais completa. Apesar da falta do público, de fato, a gravação possibilita uma visão mais abrangente da prática, possibilitando a análise dos movimentos e da presença cênica das integrantes ao longo do evento. A performance, gravada em novembro de 2020 em ocasião do “Dia das Boas Ações 2020”, está disponível na plataforma YouTube.⁵

Usando essa performance como amostra da obra do Sarau das Pretas, a partir da qual pode ser destacada a complexidade de sua prática artística – caracterizada pela natureza plural das linguagens utilizadas, como a poesia, a dança e a música –, o objetivo da presente dissertação é apresentar o coletivo, focando tanto em sua produção artística, como em seu impacto sociopolítico no contexto em que ele se insere.

Dada a impossibilidade de analisar, no presente estudo, um número maior de performances, esta dissertação não pode – nem pretende, vistos seus limites – dar conta da obra do Sarau das Pretas de forma completamente exauriente; apenas, visa tentar apresentar sua prática da forma mais detalhada possível, traçando suas linhas de atuação principais e oferecendo uma amostra do seu fazer artístico através de uma análise circunstanciada.

A estrutura da presente dissertação vai estar dividida em três capítulos. O primeiro vai proporcionar uma contextualização sócio-histórica, na qual se apresentam temáticas ou contextos estritamente ligados à atuação do Sarau. Posto que suas performances literárias e artísticas se alicerçam sobre um diálogo crítico constante com a realidade que as rodeia, antes de analisá-las é oportuno oferecer uma panorâmica geral da atual situação social brasileira. Nesse capítulo, apresenta-se, portanto, o problema do racismo no Brasil, fazendo um recorrido histórico sobre sua presença e transformação no país, sobre as máscaras adotadas por ele e sobre os efeitos devastadores que ele inflige às pessoas negras, recorrendo às contribuições de importantes sociólogos como Fernandes (2008) e Hasenbalg (1979), mas também nos estudos de Souza (1983), Almeida (2019) e Mbembe (2018), entre vários outros.

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8N21m19csOE> [acesso em 3 de outubro de 2021]. A atuação do coletivo se dá a partir do minuto 20, terminando no minuto 57.

Não se deixa de evidenciar, através do uso dos últimos dados estatísticos, como o racismo ainda está subterrânea, mas maciçamente presente no Brasil.

O sucessivo ponto abordado neste primeiro capítulo diz respeito às contribuições do feminismo negro, essenciais para entendermos a posição da mulher negra no seio da sociedade brasileira. Sua condição de vulnerabilidade e discriminação é demonstrada, mais uma vez, por meio de dados estatísticos específicos. Além disso, como o sujeito da mulher negra é o foco principal do Sarau das Pretas, as reflexões de importantes feministas negras, tanto brasileiras – como Gonzalez (1984; 1988), Carneiro (2003), Bairros (1995), Ribeiro (2019), Akotirene (2019) – como internacionais – Collins (2000), hooks (2014), Kilomba (2019) –, representam uma chave fundamental para enxergar a atuação do coletivo de forma mais aguda.

Outra panorâmica necessária é aquela relativa à chamada “literatura marginal” brasileira. A forma artística do sarau nasce e desenvolve-se no contexto de periferia urbana, lugar que por muito tempo foi identificado através do estigma da “margem”, tido como espaço distanciado e, por isso, negativo. No entanto, a vitalidade da literatura marginal vem ocupando um espaço cada vez mais importante dentro do “território contestado” da literatura brasileira contemporânea (DALCASTAGNÈ, 2012), impondo-se com suas marcas específicas. Nesse caso, apoiamo-nos em Tennina (2013), Nascimento (2005), Oliveira (2018; 2020), Eslava (2004), Zibordi (2011), Costa (2011), Balbino (2016), entre outros.

Finalmente, o primeiro capítulo encerra-se com a apresentação do Sarau das Pretas, de suas integrantes, de suas características e de seus objetivos. Na caracterização aqui proposta pela prática do coletivo, faz-se referência a hooks (2013) e Walsh (2013).

Já o segundo capítulo trata das teorias da performance: teorias fundamentais para analisar uma prática que conjuga em si várias linguagens artísticas: a poesia, em sua vocalidade de “palavra falada, cantada, declamada”⁶, a música e a presença do corpo em movimento. No desenvolvimento dessa parte, apoiar-nos-emos principalmente nas contribuições de Taylor (2012; 2013),

⁶ Retirado do site do coletivo.

Zumthor (1997; 2007), Schechner (2000), Ravetti (2002; 2003), Martins (1997; 2002), Glusberg (2013), Cohen (2002), entre outros.

Após ter apresentado o universo da performance em geral, aborda-se o caso específico das performances do Sarau das Pretas, ressaltando sua heterogeneidade e tentando encontrar caminhos que possibilitem sua análise.

Finalmente, no terceiro capítulo, analisar-se-á uma performance do grupo, destacando em particular suas obras poéticas sem, porém, deixar de entendê-las e analisá-las em diálogo com as outras linguagens artísticas.

Um último aspecto a ser ressaltado, a nosso ver fundamental, diz respeito à modalidade de levar a cabo a presente abordagem e à intenção que a norteia. Interrogando-nos sobre o direito e a legitimidade de analisarmos o trabalho de artistas inseridas/os em um contexto muito diferente do nosso e receando o perigo de sobrepor nossa voz às suas, encontramos no lindo texto de Linda Alcoff, “O problema de falar por outras pessoas” (2020), uma saída possível e vários motivos de reflexão. Nele, a filósofa panamenha reflete sobre a violência que se instaura cada vez que falamos por alguém, que sobreposmos nossa voz à sua. De fato, “o ponto de vista a partir do qual se fala afeta o significado e a verdade do que se diz, e, portanto, não se pode assumir a capacidade de transcender sua localização”; localização que “tem um impacto epistemicamente significativo nas afirmações desse/a falante e pode servir para autorizar ou desautorizar o discurso de alguém” (ALCOFF, 2020, p. 411).

Destacando os perigos de falar por outrem, Alcoff tenta oferecer possíveis soluções para refletir e encarar criticamente essa prática. Em primeiro lugar, a tendência tentadora de falar *sempre* deve ser reconhecida, controlada e/ou combatida; esse impulso de protagonizar a fala deve ser visto, segundo a autora, “pelo que é: um desejo de controle e dominação” (ALCOFF, 2020, p. 430). Outro ponto necessário é estar conscientes do lugar de onde falamos, de modo a “interrogar a posição de nossa localização e contexto sobre o que estamos dizendo” (ALCOFF, 2020, p. 431). Também é fundamental lembrarmos de que “falar sempre deve levar consigo um comprometimento e uma responsabilidade pelo que se diz” e que é preciso “analisar os efeitos prováveis ou reais das [nossas] palavras nos contextos discursivo e material” (ALCOFF, 2020, p. 432).

A partir dessas e outras reflexões, a autora convida a falar *com* as/os outras/os:

Devemos nos esforçar para criar, sempre que possível, as condições para o diálogo e a prática de *falar com* ao invés de *falar pelos/as* outros/as. Se os perigos de falar pelos/as outros/as resultam da possibilidade de más representações, expandir a própria autoridade e o privilégio [é] um ritual geralmente imperialista, então *falar com* e *para* pode diminuir esses perigos (ALCOFF, 2020, p. 429. Grifos nossos).

Tentando ater-nos às considerações de Alcoff, esta dissertação é movida pelo esforço de não sobrepor nossa voz àquelas das integrantes do Sarau das Pretas. Apesar de o presente trabalho ser fruto de nossas reflexões sobre a prática dessas/es artistas, tentou-se guiar a escrita seguindo as rotas sugeridas pela autora panamenha. Sempre que possível, trazemos aqui as vozes das/dos próprias/os artistas. O objetivo foi aquele de *falar com* o Sarau das Pretas, tentando configurar essa dissertação não como ato de silenciamento, mas como espaço de reverberação possível de suas vozes.

CAPÍTULO 1

CONTEXTUALIZAÇÃO SÓCIO-HISTÓRICA E APRESENTAÇÃO DO COLETIVO

1.1 O racismo sistêmico no Brasil

1.1.1 Desvendando o mito da “democracia racial” brasileira

Até hoje, a imagem que o Brasil forjou de si mesmo e com a qual se apresentou mundo afora foi aquela de um país de alma acolhedora e aberta; uma alma que, por ser variegada e multicultural, ostentava fundar-se na idílica harmonia de uma “democracia racial”. No entanto, o mito da alegada democracia racial que distinguiria a sociedade brasileira está longe de refletir fielmente a realidade nacional. Fachada só aparentemente positiva, ela tenta ocultar as chagas doloridas e incômodas de um país que foi fundado sobre e pela escravidão, e que ainda hoje é perpassado por racismo e discriminações cotidianas.

A obsessão relativa à diversidade étnica no Brasil tem raízes antigas. Já no século XIX se propunha a metáfora do Brasil como um vasto rio, em que as três etnias principais – brancos, indígenas e africanos – se fundiam. No entanto, conforme aponta Schwarcz ao comentar essa imagem densa de retórica, “[...] na imagem forte do rio, muitas vezes usada nesse momento, estava presente a ideia de “depuração”, e de como as águas iam ficando cada vez mais “límpidas”, “puras” – ou seja, brancas” (SCHWARCZ, 2012, p. 22).

A sistematização – e a exaltação – de tentativas que levassem a um progressivo branqueamento da sociedade deu-se daí a pouco, ao passo que as teorias deterministas do darwinismo social da época chegavam no país. Tais teorias alegavam pretextos baseados na biologia para estabelecer diferenças de caráter evolutivo, psicológico, emotivo e cultural entre diversos povos. Assim

catalogadas, as diferentes etnias eram colocadas em uma escala hierarquizada, que tinha no seu vértice a cor branca do homem europeu; no oposto, as populações negras, consideradas inferiores, primitivas, subdesenvolvidas. A presença maciça de pessoas negras e pardas começou, então, a ser apontada como a principal causa do “atraso” brasileiro; daí a implementação de políticas de branqueamento, que os cientistas eugênicos aplaudiam como a salvação do país. É a partir deste momento que se impulsiona fortemente a imigração de europeus, em sua maioria italianos, portugueses e alemães: qualquer estrangeiro seria bom, a fim de implementar o projeto de branqueamento do país.

Essa visão negativa e pessimista da miscigenação intrínseca à sociedade brasileira perdeu vigor na entrada para o século XX, até chegar à viragem dos anos de 1930. É sobretudo a partir do conceito de *democracia racial*, cunhado por Gilberto Freyre em seu livro *Casa Grande & Senzala* (1933), que o caráter miscigenado do país será enxergado como motivo de orgulho e autorreconhecimento nacional. Nesse período, criam-se os emblemas nacionais a partir de elementos típicos da cultura afrodescendente: a feijoada (com a sua união simbólica entre o branco do arroz e o negro do feijão), o samba, a capoeira. Paradoxalmente, tais elementos sofreram uma profunda desafricanização, ficando esvaziados e simbolicamente clareados (SCHWARCZ, 2012, p. 45).

Em *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, o intelectual e ativista negro Abdias Nascimento desvela e denuncia essas contradições. Tirando a máscara postiça e idealizada, a realidade social do país é assombrosa, tanto em relação aos anos 70, época de publicação da obra, quanto aos dias atuais. No Brasil, pessoas pertencentes a etnias diferentes estão longe de poderem ter acesso às mesmas oportunidades, em um contexto de grande desigualdade social. Os negros⁷ são, incontestavelmente, os grandes desfavorecidos nesse panorama; herdeiros de um passado que continua, pelo qual “o negro permaneceu sempre condenado a um mundo que não se organizou para tratá-lo como ser humano e como ‘igual’” (FERNANDES apud

⁷ Seguimos aqui a classificação proposta pelo IBGE, que reúne na categoria dos negros os indivíduos pretos e pardos.

NASCIMENTO, 2016, p. 39). A permanência deste racismo, disfarçado e por isso ainda mais insidioso, constitui-se como fundante da sociabilidade brasileira:

Devemos compreender “democracia racial” como significando a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro: não tão obvio como o racismo dos Estados Unidos e nem legalizado qual o *apartheid* da África do Sul, mas institucionalizado de forma eficaz nos níveis oficiais de governo, assim como difuso e profundamente penetrante no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país. [...] Monstruosa máquina ironicamente designada “democracia racial” que só concede aos negros um único “privilégio”: aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora (NASCIMENTO, 2016, p. 89).

A tentativa de negação da existência do racismo – essa mitologia da democracia racial – revela exatamente em que medida este é um assunto tabu, a não ser tocado e, ao contrário, a ser negado e exorcizado. Sabe-se que o racismo existe, mas nega-se qualquer relação com ele – como se em sociedades fundadas sobre ele não fôssemos todos, direta ou indiretamente, tocados e responsáveis.

Em *Racismo cordial*, Turra e Venturi apresentam os dados coletados em uma importante investigação feita pelo Instituto de Pesquisas Datafolha, levada a cabo em 1995 em todo o país. Os dados confirmam a configuração de um verdadeiro “racismo do outro”:

1) Apesar de 89% dos brasileiros dizerem haver preconceito de cor contra negros no Brasil, 2) só 10% admitem ter um pouco ou muito preconceito, mas, 3) de forma indireta, 87% revelam algum preconceito, ao pronunciar ou concordar com enunciados preconceituosos, ou ao admitir comportamentos de conteúdo racista em relação a negros. Em resumo, os brasileiros sabem haver, negam ter, mas demonstram, em sua imensa maioria, preconceito contra negros (TURRA, VENTURI; 1995, p. 11. Grifos nossos).

Segundo os autores, o que mais caracteriza o racismo brasileiro é precisamente sua contínua ocultação, a polida negação de uma realidade presente e incômoda. Um “racismo cordial”, então, no qual a cordialidade representa um verdadeiro disfarce.

A ambiguidade dessa atitude foi profundamente examinada pelo sociólogo Florestan Fernandes em *O negro no mundo dos brancos*, em que se abordam os temas da discriminação e do preconceito racial. A esse respeito, o autor apontava para o “preconceito de ter preconceito”, que ultrajaria mais quem o pratica do que quem o sofre e que seria condenado sem reservas; no entanto, “a liberdade de preservar os antigos ajustamentos discriminatórios e preconceituosos [...] é tida como intocável, desde que se mantenha o decoro e suas manifestações possam ser encobertas ou dissimuladas” (FERNANDES, 2013, p. 42). Essa tendência seria o resultado – tipicamente brasileiro, como sugere o autor – de uma herança em que se combinam os valores da moral católica cristã, por um lado; e, por outro, os restos da organização estrutural de uma sociedade escravagista e senhorial. Assim, “os valores vinculados à ordem tradicionalista são antes condenados no plano ideal que repelidos no plano da ação concreta e direta” (FERNANDES, 2013, p. 41).

Essa falta prolongada de ações concretas que pudessem combater e erradicar o preconceito racial evidencia a falácia da ideologia da democracia racial: a persistência da discriminação, mesmo que disfarçada, levou à consolidação de uma estratificação racial da sociedade brasileira, em que os “lugares” de brancos e negros ficaram silenciosamente definidos.

1.1.2 Ser negro no Brasil: uma história baseada em desigualdades de cor

No Brasil, a escravidão foi abolida apenas em 1888. A abolição foi fruto de um atento cálculo sociopolítico, que visava responder às mudanças que tinham investido o sistema econômico do país – o fim do comércio escravagista e o surto da economia cafeeira na região Sudeste. Com a degradação de um sistema de trabalho que perdurou por séculos, baseado no regime escravocrata e senhorial, os ex-escravizados foram abandonados a si mesmos, sem que nenhuma medida para sua reinserção na sociedade fosse implementada. Privada da única importância que lhe era atribuída dentro do regime escravagista – seu valor como força-trabalho a ser explorada –, a população negra passou a ser vista pelas elites dominantes brancas como inutilizável e, por isso,

indesejada. Sem assistência e apoios, liquidados pela agenda política da época, eles encontraram-se frente a um mundo em mudança vertiginosa, que ia entrando na época da modernização capitalista, na qual o modo de organização do trabalho transformava-se drasticamente.

No Sudeste, em particular, os negros acabaram ficando à margem do processo de mudanças econômicas e sociais: jogados no novo sistema do trabalho livre, eles tiveram que sustentar a concorrência dos trabalhadores nacionais e da mão de obra imigrante proveniente da Europa. Impreparados para enfrentar a pressão da entrada em cena desses novos atores no mercado do trabalho, os negros resultaram altamente prejudicados. Assim, o ajuste dessa nova situação econômica não fez senão comprometer seriamente a posição do negro como agente de trabalho e de produção.

Um caso exemplificativo desse processo é a cidade de São Paulo: sua rápida transformação urbana dificultou o absorvimento dos setores negros da população, cuja inserção na nova ordem econômica e social deu-se de forma mais contundente e desigual. Conforme aponta Fernandes:

Quando se acelera o crescimento econômico da cidade, ainda nos fins do século XIX, todas as posições estratégicas da economia artesanal e do pequeno comércio urbano eram monopolizadas pelos brancos e serviam como trampolim para as mudanças bruscas de fortuna, que abrilhantam as crônicas de muitas famílias estrangeiras. Eliminado para os setores residuais daquele sistema, o negro ficou à margem do processo, retirando dele proveitos personalizados, secundários e ocasionais (FERNANDES, 2008, p. 30).

Essa dinâmica refletiu-se inexoravelmente na paisagem urbana, levando à formação de áreas diferenciadas pela diversa concentração de negros, por um lado, e brancos e imigrantes europeus, por outro. Os negros, com menores possibilidades de concorrer com os trabalhadores estrangeiros e nacionais, concentravam-se nas zonas periféricas, sustentando-se através de uma economia de subsistência ou graças a mansões degradantes e, frequentemente, escassamente retribuídas. Assim, apesar das oportunidades de grande mobilidade social presentes na época, o setor da população negra não conseguiu elevar-se econômica e socialmente.

A situação começou a mudar a partir da década de 1930, quando os fluxos migratórios iam se esgotando e os negros conseguiram conquistar alguns setores intermediários na hierarquia ocupacional. Porém, apesar das tímidas melhorias, a permanência de desigualdades baseadas em critérios raciais demonstrava que “a abertura da estrutura social para a mobilidade social ascendente é inversamente relacionada à negritude da pigmentação da pele” (HASENBALG, 1979, p. 197).

As desigualdades raciais, inexoravelmente entrelaçadas com as desigualdades econômicas e sociais derivantes, não foram minimizadas ou neutralizadas ao longo das décadas sucessivas. Análises como aquelas levadas a cabo por Henriques (2001), Soares (2000) e Ribeiro (2006) demonstram como, ainda nos anos 90 e começos de 2000, a condição dos setores negros da população continuava prejudicada.

Isso pode ser observado claramente a partir das taxas de distribuição da riqueza e da pobreza dentro da população brasileira, que evidenciam uma maior taxa de pobreza entre os negros; isso parece confirmar que “nascer de cor parda ou preta aumenta de forma significativa a probabilidade de um brasileiro ser pobre” (HENRIQUES, 2001, p. 11).

Diferenças quantitativas semelhantes podem ser observadas nos níveis de escolaridade dos diferentes segmentos da população: os dados indicam que, quanto mais alto o nível de educação formal, os negros têm menores possibilidades de acesso do que os brancos, revelando um sistema em que a educação escolar, longe de ser um direito para todos, resulta profundamente desigual e racialmente discriminante (HENRIQUES, 2001, p. 31). As desigualdades no acesso à educação são uma das causas principais de tratamentos diferenciados dentro do mundo do trabalho, em que possibilidades de emprego e renda salarial são definidas com base em um sistema profundamente discriminatório para com homens e mulheres negros/as (SOARES, 2000). Por sua vez, analisando e comparando as oportunidades de mobilidade social para brancos e negros, Ribeiro (2006) evidencia que as discriminações com base na cor da pele atuam de forma mais consistente ao subir na hierarquia social, enquanto são mais leves na base desta mesma hierarquia: isso “[...] nos leva a sugerir que a discriminação racial ocorre

principalmente quando posições sociais valorizadas estão em jogo” (RIBEIRO, 2006, p. 863).

No entanto, a ascensão social de pessoas negras não incide apenas nos aspectos materiais de suas vidas, mas leva também consigo profundas consequências a nível psicológico. Conforme expõe Neusa Santos Souza em sua obra *Tornar-se negro* (1983), a ascensão social dos negros é possível só a partir de uma verdadeira abdicação de si próprios. A obra, que se apoia principalmente em entrevistas, destaca o ônus que subjetividades negras suportam em uma sociedade “[...] de classe e ideologia dominantes brancas. De estética e comportamentos brancos. De exigências e expectativas brancas” (SOUZA, 1983, p. 17). Na sociedade brasileira, onde sob a máscara do mito da democracia racial é a cor branca aquela que se revela realmente hegemônica, parece não ter espaço para identidades que não coincidam com essa norma padrão, tacitamente e ferozmente imposta. Não surpreende, pois, que um denominador comum a todas as vidas negras seja a violência à qual são continuamente submetidas:

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*, em atenção das circunstâncias que estipulam o preço do reconhecimento do negro com base na *intensidade de sua negação* (SOUZA, 1983, p. 23. Grifos nossos).

Ao ascender socialmente, o negro depara-se constantemente com as barreiras de um mundo construído à medida dos brancos. O preço para a melhoria da sua condição será, então, a criação de uma identidade fictícia cujo modelo é o branco: “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).

Efetivamente, a concepção branca da identidade negra foi construída, em um processo mitológico de criação do Outro, processo de fabulação delirante (MBEMBE, 2018), baseando-se na marca da diferenciação, da alteridade: o negro era tudo aquilo que o branco não era, era o Outro por excelência. A própria

“branquitude é construída como ponto de referência a partir do qual todas/os as/os ‘Outras/os’ raciais ‘diferem’ [...]. Não se é ‘diferente’, torna-se ‘diferente’” (KILOMBA, 2019, p. 75).

Assim, a identidade do negro será relativa: só poderá ser definida em relação, em contraposição ao modelo hegemônico imposto – o branco –, “[...] a partir do qual o negro será definido ou se autodefinirá” (SOUZA, 1983, p. 26). Um dos grandes dramas das pessoas negras é a introjeção inconsciente e involuntária desta definição de si que foi inventada por outrem; definição sempre negativa, marcada pela carência e intrinsecamente violenta por ser imposta. No conjunto de suas atribuições, essa se constitui como o “mito negro”. Segundo a autora:

O irracional, o feio, o ruim, o sujo, o sensitivo, o superpotente e o exótico são as principais figuras representativas do mito negro. Cada uma delas se expressa através de falas características, portadoras de uma mensagem ideológica que busca afirmar a linearidade da “natureza negra” enquanto rejeita a contradição, a política e a história em suas múltiplas determinações (SOUZA, 1983, p. 28).

Através do nivelamento e da mutilação de identidades complexas e plurais, o mito negro age como um parasita que condiciona a autopercepção das pessoas negras sobre si, afetando seus desejos e aspirações. A força insidiosa do mito negro faz com que muitas pessoas negras se autodefinam a partir dessa imagem-gaiola, como é possível observar nos testemunhos de muitos dos entrevistados por Souza; suas falas demonstram que o preconceito está profundamente arraigado no seio da sociedade brasileira, tanto por parte dos brancos quanto dos próprios negros, que introjetam, assimilam, naturalizam e reproduzem o discurso do branco (SOUZA, 1983, p. 32). Assim,

[...] o negro que pretende ascender lança mão de uma identidade calcada em emblemas brancos, na tentativa de ultrapassar os obstáculos advindos do fato de ter nascido negro. Essa identidade é contraditória: ao tempo em que serve de aval para o ingresso nos lugares de prestígio e poder, o coloca em conflito com sua historicidade, dado que se vê obrigado a negar o passado e o presente: o passado, no que concerne à tradição e cultura negras e o presente, no que tange à experiência da discriminação racial (SOUZA, 1983, p. 73).

1.1.3 Racismo estrutural, por dados

Tudo o exposto até agora confirma o Brasil como um país cujo racismo é evidente e, ao mesmo tempo, dissimulado e negado. Segundo Silvio Almeida:

[...] o racismo – que se materializa como discriminação racial – é definido por seu caráter *sistêmico*. Não se trata, portanto, de operar um ato discriminatório ou um conjunto de atos, mas de um *processo* em que condições de subalternidade e de privilégio que se distribuem entre grupos raciais se reproduzem nos âmbitos da política, da economia e das relações cotidianas (ALMEIDA, 2018, pos. 261).

Como aponta o intelectual, no Brasil impera um *racismo estrutural*. Longe de representar uma mera e isolada circunstância, como muitos gostam de alegar, suas raízes se encontram cravadas nas profundidades da própria estrutura social, que “tem o racismo como um de seus componentes orgânicos” (ALMEIDA, 2018, pos. 413).

Temos, assim, um racismo *institucional* – que permeia e é perpetuado pelas instituições, que atribuem privilégios e desvantagens a certos grupos raciais em detrimento de outros – o qual, por sua vez, reflete a atitude racista da própria sociedade:

o racismo é uma decorrência da própria ordem social, ou seja, do modo ‘normal’ com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma *sociedade cujo racismo é regra e não exceção*. O racismo é parte de um processo que ocorre “pelas costas dos indivíduos e lhes parece legado pela tradição” (ALMEIDA, 2018, pos. 441. Grifos nossos).

A esse respeito, um ponto essencial a ser destacado é o processo de naturalização do racismo e das suas práticas. Se o racismo é, antes de tudo, um “processo de constituição de subjetividades”, capaz de moldar a percepção dos indivíduos (ALMEIDA, 2018, pos. 554), para garantir sua própria perpetuação ele também tem que criar um sistema ideológico que possa sustentar e explicar

racionalmente as desigualdades raciais perpetradas. O racismo não poderia existir sem ideologia: dela traz o sustento e a força para sua preservação no seio da sociedade. Como vimos acima, resumindo brevemente as considerações de Souza (1983), a permeabilidade dessa ideologia é tal que inclusive pessoas negras naturalizam o racismo, introjetando uma visão negativa de si próprios e dos outros.

A ideologia do racismo afeta o inconsciente, moldando-o: isso porque “a vida cultural e política no interior da qual os indivíduos se reconhecem enquanto sujeitos autoconscientes e onde formam os seus afetos é constituída por padrões de clivagem racial inseridos no imaginário e em práticas sociais cotidianas” (ALMEIDA, 2018, pos. 570). Ao mesmo tempo, a transmissão desse imaginário coletivo dá-se frequentemente pela educação, pelo sistema de informação e pela cultura. Ele continuará vivo enquanto na escola se der relevância unicamente à história “branca”, apresentando os negros como vítimas ou meras comparsas relegadas no pano de fundo; enquanto os meios de informação continuarem a enfatizar a figura do “negro criminoso”, sugerindo subtilmente uma correlação entre cor escura e uma aptidão à delinquência; e, sobretudo, enquanto a realidade social parecer confirmar a existência de “lugares” distintos para brancos e negros, os primeiros ocupando posições importantes e elevadas, os segundos desempenhando trabalhos humildes e subalternos. Ao deparar-nos cotidianamente com tais circunstâncias, o perigo – e o que, de fato, acontece – é aquele de enxergá-las como evidências naturais e imutáveis. Aí reside a insídia da ideologia. No entanto,

[...] o que nos é apresentado não é a realidade, mas uma representação do imaginário social acerca de pessoas negras. A ideologia, portanto, não é uma representação da realidade material, das relações concretas, mas a representação da relação que temos com essas relações concretas (ALMEIDA, 2018, pos. 589).

Enquanto se radica no inconsciente, o racismo se concretiza materialmente sob a forma de desigualdades políticas, jurídicas e econômicas.

No âmbito da economia, a raça revela-se um elemento determinante na constituição de desigualdades econômicas. Por um lado, porque as políticas econômicas tendem a refletir a estrutura social, privilegiando o grupo racial

hegemônico e prejudicando os minoritários; por outro, porque “o racismo faz com que a pobreza seja ideologicamente incorporada quase que como uma condição ‘biológica’ de negros e indígenas” (ALMEIDA, 2018, pos. 1708), levando à naturalização de suas condições laborais precárias e seus salários menores em comparação com os dos brancos.

Os dados apresentados no relatório *Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil*, divulgado pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) e referente ao ano de 2018, evidenciam claramente esta situação.

No que diz respeito ao rendimento do trabalho, observa-se que o rendimento médio mensal de pessoas brancas ocupadas é 73,9% superior ao de pessoas negras: as primeiras ganham em média R\$ 2796, enquanto as segundas R\$ 1608, com um rendimento médio por hora trabalhada de R\$ 17,0 e R\$ 10,1, respectivamente.

A desigualdade fica ainda mais evidente ao considerarmos o rendimento em relação ao nível de educação do trabalhador, posto que a um nível educativo mais alto corresponde normalmente uma retribuição maior. No entanto, mesmo nos níveis de instrução mais elevados, a disparidade de rendimento é grande, com os brancos ganhando 45% mais do que os negros. Outros dados apontam para a inhomogeneidade na ocupação de posições profissionais elevadas: os cargos gerenciais são ocupados por 68,6% brancos e 29,9% negros. Nas posições cujo rendimento é mais elevado, em particular, a disparidade é enorme, sendo ocupadas por 85,9% de pessoas brancas e apenas 11,9% das negras.

Ao considerarmos o rendimento geral, finalmente, o relatório observa que:

Apesar de a população preta ou parda ser maioria no Brasil (55,8%), esse grupo, em 2018, representou apenas 27,7% das pessoas quando se consideram os 10% com os maiores rendimentos. Por outro lado, entre os 10% com os menores rendimentos, observa-se uma sobrerepresentação desse grupo, abarcando 75,2% dos indivíduos (IBGE, 2020, p. 4).

As taxas de pobreza e indigência seguem patamares semelhantes, com uma porcentagem de população negra pobre maior do que o dobro da branca: 32,9% contra 15,4%, respectivamente.

Outro âmbito em que o racismo emerge como estruturante é o sistema de justiça penal. Conforme aponta Juliana Borges em seu *Encarceramento em massa*:

[...] o sistema de justiça criminal torna-se, portanto, mais do que um espaço perpassado pelo racismo, mas ganha contornos de centralidade por ser uma readequação de um “sistema racializado de controle social”. Se esse sistema já operou explicitamente pela lógica da escravidão, passando pela vigilância e pelo controle territorial da população negra após da República, pela criminalização da cultura e pelo apagamento da memória afrodescendente, percorrendo a aculturação e a assimilação pela mestiçagem e pela apropriação, pela negação do acesso à educação, ao saneamento, à saúde – questões que permanecem, inclusive –, hoje não temos um cenário de fim dessa engrenagem, mas de seu remodelamento (BORGES, 2019, pos. 141-150).

Segundo dados do *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias* (InfoPen), referido ao ano de 2016, o Brasil está no terceiro lugar na classificação mundial por maior população prisional; dessa população, 64% é negra.

Nos últimos anos houve um aumento exponencial de encarceramentos: só entre 2006 e 2016 cerca de 300 mil pessoas foram encarceradas, contra uma taxa de 270 mil no período de 1990 a 2005. Segundo Borges (2019), esse surto é devido à criação da nova Lei de Drogas, promulgada em 2006; de fato, o encarceramento por tráfico é a primeira entre as tipificações para o aprisionamento. Conforme quanto apresentado pelo relatório *InfoPen Mulheres* de 2014, citado pela autora, a grande maioria de pessoas detidas por tráfico são mulheres (62%), enquanto os homens representam apenas 26%; no período entre 2006 e 2014, a população feminina no cárcere aumentou de 567,4%, contra 220% dos homens. Da população feminina, 67% é negra e 50% é jovem. Esses números, que mais uma vez revelam uma disparidade eloquente entre pessoas brancas e negras, confirmam que:

A “guerra às drogas” [...] é uma das ações mais nocivas às populações menos favorecidas, constituídas em sua maioria, por negros. Da forma como é executada pelo poder público, essa ação torna-se um dos muitos discursos enganosos construídos com base no racismo para violentar, estigmatizar e negar direitos às populações negras e indígenas no Brasil e em toda a América Latina. [...] Sob a justificativa da promoção da

segurança social, esse conjunto de leis e práticas amplia a desigualdade e reforça mecanismos que ceifam vidas negras no país.⁸

Nessa ótica de “guerra às drogas” e sob pretexto de manter a segurança pública, dá-se uma militarização cada vez mais aguda das zonas periféricas e uma repressão violenta de seus habitantes, operando um «extermínio dos grupos que não têm lugar algum no sistema, uma política que parte da exclusão para o extermínio» (BORGES, 2017)⁹. Essa tentativa de exercer um controle total sobre os corpos dos sujeitos considerados marginais pode ser resumida naquilo que o filósofo Achille Mbembe chama de “necropolítica”, partindo do conceito de biopoder foucaultiano. Se este último constitui o direito de decidir entre quem deve viver e quem deve morrer, Mbembe pergunta-se:

A noção de biopoder será suficiente para designar as práticas contemporâneas mediante as quais o político, sob a máscara da guerra, da resistência ou da luta contra o terror, opta pela aniquilação do inimigo como objetivo prioritário e absoluto? A guerra, não constitui apenas um meio para obter a soberania, mas também um modo de exercer o direito de matar (MBEMBE, 2017, p. 108).

Assim, a necropolítica – ou necropoder – caracteriza-se por uma fusão em que o exercício da soberania se confunde com a guerra e o assassinio: nela,

[...] o estado de exceção e a relação de inimizade tornaram-se a base normativa do direito de matar. Em tais instâncias, o poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere e apela à exceção, à emergência e a uma noção ficcional do inimigo. Ele também trabalha para produzir a mesma exceção, emergência e inimigo ficcional (MBEMBE, 2018, p. 17).

Seria impossível não considerarmos que o enorme índice de violência presente no Brasil se dá majoritariamente contra pessoas negras, as principais vítimas de violências e homicídios. Segundo os últimos dados do *Atlas da*

⁸ Trecho retirado do site web do coletivo civil Iniciativa Negras por uma Nova Política sobre Drogas. Disponível em: <https://www.iniciativanegra.com.br/quem-somos/apresentacao> [acesso em 28 de setembro de 2021].

⁹ Segundo os dados do *Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2021* (FBSP, 2021), em 2020 houve 6.416 mortes civis por intervenções policiais e militares, ao passo que os óbitos de policiais foram 194.

Violência 2021, dos 45.503 homicídios registrados no Brasil em 2019, 77% das vítimas eram negras. Calcula-se que as chances de um negro ser assassinado são 2,6 vezes maiores do que um branco, sendo que a taxa de violência letal em 2019 foi 162% maior entre negros do que entre brancos.

1.2 Violências, violações e o pensamento feminista negro¹⁰

1.2.1 Alguns dados sobre mulheres negras no Brasil

Se os dados apresentados até agora sobre as discriminações e desigualdades raciais são alarmantes, ao cruzarmos as categorias de raça e gênero a situação piora, demonstrando uma posição de grande subordinação e fragilidade da mulher negra dentro da sociedade brasileira. Conforme aponta a filósofa Sueli Carneiro, de fato, a condição das mulheres negras não faz senão confirmar a estratificação social e racial imperante no Brasil, que se traduz em uma pluralidade de violências perpetradas sobre elas:

As barreiras realizadas pelo racismo e pela pobreza fazem com que mulheres negras vivenciem no seu cotidiano múltiplas formas de violências e estresses, como nas dificuldades de acesso aos serviços de saúde e na baixa atenção às especificidades da saúde das mulheres negras; pela reificação de estereótipos das mulheres negras; pela desvalorização da cultura e religiosidade africana; pelas violências produzidas pelas forças de segurança do Estado, do crime organizado e de milícias, sofrendo major exposição às drogas; por serem as principais vítimas do tráfico de mulheres, entre outras violações (CARNEIRO, 2017, p. 19).

Vamos listar aqui alguns dados que exemplificam claramente a realidade racista e sexista vivenciada por essas mulheres.

¹⁰ Retomamos aqui, em parte, o título de um importante dossiê sobre a condição das mulheres negras brasileiras: *A situação dos direitos humanos das mulheres negras no Brasil: violências e violações* (2016), coordenado por Nilza Iraci e Jurema Werneck, com o apoio do Geledés (Instituto da Mulher Negra) e Criola (Organização de Mulheres Negras).

Segundo os dados apresentados no dossiê *Desigualdades raciais por cor ou raça no Brasil*, no que tange às desigualdades salariais no mercado de trabalho no ano de 2018, são evidentes as disparidades entre vários grupos populacionais. A vantagem, em termos de rendimento, é detida pelos homens brancos, que ganham mais do que todas as outras categorias. A desigualdade maior dá-se entre eles e as mulheres negras: estas, de fato, recebem menos da metade do rendimento daqueles (apenas 44,4%). As mulheres brancas são o segundo grupo de maior renda, superando os homens negros (que ganham 74,1% do rendimento delas) e as mulheres negras (que recebem 58,6%). Temos, finalmente, os homens negros no terceiro e as mulheres negras no último lugar, sendo que estas auferem 79,1% do rendimento dos homens de sua mesma cor (IBGE, 2019, p. 3).

Além dessa discriminação evidente no mundo de trabalho, recentes estudos apontam para a maior precariedade laboral vivenciada por muitas mulheres negras: junto aos jovens, elas seriam o grupo social mais afetado pelo desemprego (FOGUEL; FRANCA, 2018). Esse dado é influenciado, entre outros fatores, pela maior ocupação da mulher negra no âmbito do cuidado e do trabalho doméstico não remunerado. Segundo o dossiê *Estatísticas de gênero: indicadores sociais de mulheres no Brasil* (IBGE, 2021), em 2019 as mulheres dedicaram quase o dobro do tempo do que os homens nos afazeres domésticos ou no cuidado de pessoas (21,4 horas contra 11,0 horas); no entanto, as mulheres negras resultaram mais envolvidas nessas atividades do que as mulheres brancas (22,0 e 20,7 horas semanais, respectivamente). Do mesmo modo, a presença de crianças de até três anos dentro do domicílio também representa um fator que dificulta o emprego feminino: as mulheres negras com filhos desta faixa etária apresentam os menores índices de ocupação (menos de 50%), enquanto entre as mulheres brancas na mesma condição a porcentagem foi de 62,6%.

No que diz respeito ao trabalho doméstico remunerado, conforme apresentado por Pinheiro, Lira, Rezende e Fontoura (2019), em 2018 no Brasil havia cerca de 6 milhões de pessoas ocupadas nesse âmbito, 92% delas mulheres. Mais especificamente, as mulheres negras representavam 63% do conjunto de trabalhadoras e trabalhadores domésticos. No contingente total de

mulheres ocupadas no mercado de trabalho, entre aquelas voltadas para o trabalho doméstico remunerado encontramos 18,6% das negras e apenas 10% das brancas; esse dado evidencia a prevalência, nessa tipologia de emprego, de mulheres negras, frequentemente pouco escolarizadas e provenientes de famílias com baixa renda. Além do mais, as trabalhadoras domésticas sofrem com uma forte precariedade laboral, remuneração salarial inadequada e escassa proteção social, sendo que, no ano de 2018, menos de 30% delas tinha carteira regular assinada, ficando assim desprovidas de qualquer tipo de previdência ou assistência social (PINHEIRO; LIRA; REZENDE; FONTOURA, 2019).

A persistência do trabalho doméstico remunerado – sexualizado e, sobretudo, racializado – desvela “[...]as heranças escravocratas de um passado muito recente no qual cabia à população negra o lugar da servidão, e às mulheres negras também a servidão no espaço da casa” (PINHEIRO; LIRA; REZENDE; FONTOURA, 2019, p. 8).

Outro índice que revela de forma dramática as desigualdades de gênero e de raça presentes no Brasil é aquele relativo às taxas de violência contra a mulher. Segundo o já citado *Atlas da Violência 2021*, em 2019 foram assassinadas 3.737 mulheres; no entanto, os casos de mortes violentas por causas indeterminadas foram 3.756, o que representa um aumento de 21,6% em relação ao ano de 2018. Entre as vítimas de feminicídio, 66% são mulheres negras; elas têm um risco 1,7 vezes maior de serem assassinadas do que mulheres brancas (sendo que a taxa de homicídio de mulheres negras é 4,1 por 100 mil, enquanto a de não negras é de 2,5).

Ao comparar a evolução dos dados na década entre 2009 e 2019, nota-se que, apesar de uma redução no número de feminicídios, a disparidade racial não apenas permanece, mas se intensifica. Se em 2009 a taxa de mortalidade era de 4,9 por 100 mil mulheres negras e de 3,3 por 100 mil mulheres brancas, em 2019 a diminuição da taxa é maior no caso das brancas: estas tiveram uma queda de 24,5%, contra a de 15,7% das negras. A situação das mulheres negras, então, não apenas apresenta disparidade com a das mulheres brancas, mas tende também a piorar no tempo: em 2009, a taxa de mortalidade de negras era 48,5% maior do que a de não negras; em 2019, no entanto, essa mesma taxa chegou a ser 65,8% superior à das não negras. Em números absolutos, na

mesma década houve um aumento de 2% de mulheres negras mortas; no caso de mulheres não negras, ao contrário, houve uma queda de 26,9%.

Outro aspecto a ser considerado é uma mudança com respeito aos lugares onde a violência é perpetrada, com uma redução da violência urbana e um incremento da violência doméstica. Os dados apontam que as mulheres negras são mais expostas à violência doméstica do que as não negras: em 2016, 59,71% dos atendimentos para denunciar alguma situação de violência dentro da própria casa foram feitos por negras (CARNEIRO, 2017, p. 22).

No entanto, ao investigar as diferenças que envolvem a vitimização de mulheres de cor/raça diferentes, a estudiosa Jacqueline Romio (2013) observa que entre as mulheres que sofreram uma violência física, as brancas tendem mais a procurar a polícia do que as negras (aproximadamente, 54% das brancas contra o 50% das negras). Apesar de poder parecer uma diferença pequena em pontos percentuais, Romio sugere que esta diferença pode refletir uma situação de maior reticência por parte das mulheres negras, devida às dificuldades com que elas se deparam ao entrar em contato com as instituições públicas:

Uma das possíveis explicações para essa diferença é o descrédito com que as denúncias de mulheres negras são tratadas em uma sociedade racialmente desigual, como falado anteriormente, ou seja, o racismo institucional. Este fato é particularmente agravado quando a agressão da vítima negra não ocorre na presença de testemunhas que possam corroborar sua narrativa, fato muito frequente na violência doméstica (ROMIO, 2013, p. 153).

Efetivamente, ao questionar as mulheres que procuraram a polícia, mas não conseguiram registrar a queixa, sobre as motivações desse impedimento, emergem diferenças marcantes entre brancas e negras. Entre os motivos principais encontramos: “A polícia não quis fazer o registro” (aconteceu a 21,6% das brancas contra 27,8% das negras); “Resolveu sozinho” (16,1% das brancas e 17,1% das negras); “Medo de represália” (7,4% das brancas e 16,4% das negras); e “Não era importante” (6% das brancas e 11,7% das negras) (ROMIO, 2013).

A presença de obstáculos como o medo e uma maior reticência por parte do pessoal policial deixam evidente que as mulheres negras têm mais

dificuldades em reivindicar seus direitos ao se chocarem com as barreiras racistas que permeiam as instituições. Conforme aponta Julio Jacobo Weiselfisz:

Vitimiza-se hoje seletivamente. Além disso, as brancas, muitas vezes, são melhores atendidas, enquanto negras são deixadas de lado. Há toda uma estrutura de segregação e seletividade da violência. As taxas de violência contra brancas tendem a baixa[r] enquanto para contra negras tendem a aumentar, o que aumenta também o fosso de proteção que existe entre brancos e negros na própria Justiça (WEISELFISZ apud CARNEIRO, 2017, p. 23).

Por outro lado, a recorrência de motivações que indicam uma banalização da violência sofrida ou uma decisão de enfrentá-la autonomamente poderia ser associada a uma internalização da imagem estereotipada da mulher negra, que a localiza “na dicotômica situação de sofredoras e guerreiras nas suas representações essencializadas” (ROMIO, 2013, p. 135).

1.2.2 A interseccionalidade e outras contribuições do feminismo negro

Ao falar da situação preocupante da violência doméstica no Brasil, mas referindo-se também a outras tipologias de violências que permeiam o país, a filósofa Sueli Carneiro observa que estas últimas:

[...] expressam as relações desiguais de poder entre homens e mulheres, da cultura do machismo e do patriarcado ainda presentes na nossa sociedade, mas também se relacionam com as opressões de raça, classe social, identidade de gênero e demais discriminações e intolerâncias (CARNEIRO, 2017, p. 10).

Com efeito, as gritantes disparidades que perpassam a estrutura social brasileira são articuladas – e, sobretudo, permitidas e naturalizadas – através da aplicação das categorias de raça, sexo e classe, ou seja, categorias “construídas historicamente e que produzem desigualdades, utilizadas como justificativas para as assimetrias sociais” (CARNEIRO, 2017, p. 10). No entanto, todas as demais categorias que não se alinham à “norma” representada pelo patriarcado heterossexual e branco – tal como a identidade sexual e de gênero,

só para citar alguns exemplos – também são objeto de opressão e discriminação dentro da engrenagem social. Assim, o patriarcado heteronormativo imperante no Brasil fundamenta-se sobre racismo, sexismo e fobias contra identidades LGBTQIA+, o que se traduz em estratégias de subordinação violenta de indivíduos ou grupos pertencentes a essas categorias.

Neste sentido, um instrumento conceitual e metodológico para analisar em profundidade tais processos de subordinação – em particular, quando um ou mais eixos de opressão e discriminação chegam a se sobrepor em uma mesma identidade – é a chamada *interseccionalidade*. Ela investiga, como sugere o próprio termo, a intersecção de avenidas identitárias, pondo assim em foco as várias subordinações às quais elas são submetidas e destacando as consequências no plano político, legal, econômico, social.

A noção de interseccionalidade é uma contribuição de grande relevância do pensamento feminista negro, que desde seus começos sempre sublinhou a complexidade da condição da mulher negra, submetida a vários eixos de opressão. Ela se encontra na encruzilhada entre discriminação de gênero e discriminação racial, por ser mulher e ser negra. Daí a violência – ou melhor, o sistema de violências – que a atinge, deixando-a em uma situação de extrema vulnerabilidade. Segundo Carla Akotirene, a ferramenta metodológica da interseccionalidade é fundamental para evidenciar a

[...] inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, *modernos aparatos coloniais* (AKOTIRENE, 2019, p. 19. Grifos nossos).

Apesar de o termo ter sido cunhado oficialmente por Kimberlé Crenshaw em 1989, foram muitas as pensadoras negras que, mesmo antes dela e sem dar um nome específico ao conceito, fundamentaram suas reflexões a partir da interseccionalidade. Ela foi também o produto de uma resistência e uma crítica ao apagamento vivenciado pelas feministas negras dentro do feminismo branco e do movimento antirracista negro, espaços excludentes para com elas. Em ambos, a realidade e as reivindicações das mulheres negras eram silenciadas e omitidas, englobadas em categorias universalizantes que não as contemplavam.

Sob a pretendida categoria universal de “mulher”, cujas pautas eram reivindicadas pelo feminismo – vale lembrar, corrente eurocêntrica e ocidental –, escondia-se na realidade apenas a mulher branca, em função de modelo único; mulheres “outras” (negras, indígenas, não europeias ou terceiro-mundistas) não eram consideradas, nem se tinha interesse em aprofundar as contingências de suas realidades, tão diferentes. Por outro lado, o movimento negro antirracista focava-se apenas nas exigências dos homens negros, invisibilizando totalmente as mulheres negras e suas reivindicações específicas.

Considerada uma das pioneiras do feminismo negro, nascida escravizada nos Estados Unidos, já em 1851 Sojourner Truth denunciava as hipocrisias do feminismo branco-centrado e excludente, destacando a condição da mulher negra através da articulação entre gênero, raça e classe: lembremos, a esse respeito, seu discurso *E não sou eu uma mulher?*. A voz potente de Sojourner inaugura um longo e frutuoso percurso de reivindicação e luta pelos direitos das mulheres negras. Como ela declara, “nós fomos tão rebaixadas que ninguém pensou que iríamos nos levantar novamente; mas já fomos pisadas por tempo demais; vamos nos reerguer, e agora eu estou aqui” (TRUTH apud DAVIS, 2016, p. 74-75).

Depois dela, outras mulheres irão se levantar, fazendo ressoar suas vozes: é graças a grandes pensadoras e ativistas negras que o feminismo negro começou a ganhar cada vez mais força nos Estados Unidos, configurando-se como um movimento teórico e social de suma importância por seu enfoque sobre a mulher negra, quer pela reflexão proporcionada sobre sua posição na sociedade, quer pelo ativismo concreto.

Um exemplo desta conjugação entre polo teórico e prático é, sem dúvida, a intelectual e ativista Angela Davis; sua obra, como sua vida, exemplificam um compromisso total com a causa feminista negra. Seu primeiro ensaio *Mulheres, raça e classe*, publicado em 1981 e considerado um clássico imprescindível por seu valor, investiga a história da mulher negra nos Estados Unidos. Partindo do contexto da escravidão – âmbito a ser necessariamente estudado, por representar o ponto inicial de uma forma “branca” específica e degradante de enxergar as mulheres negras, mas também por evidenciar a base inegavelmente escravocrata da sociedade estado-unidense –, passando pela época

abolicionista e as primeiras reivindicações de um feminismo “marginal” levado a cabo por negras; e chegando a uma análise completa e aguda da realidade a ela contemporânea, Davis destaca a sobreposição entre as categorias de raça, gênero e classe e o modo em que elas afetam drasticamente as mulheres negras.

Por sua vez, na sua importante análise sobre o pensamento feminista negro que constitui a rica obra *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (2000), Patricia Hill Collins analisa as contribuições fundamentais desse pensamento, sua luta contra o sistema de conhecimento hegemônico, as estruturas de poder e dominação que ele desvela e enfrenta, bem como vias possíveis de resistência e empoderamento das mulheres negras. Segundo a estudiosa, ao desvelar as dinâmicas interseccionais que desenham um emaranhado “sistema de opressão interligado” (COLLINS, 2000), o pensamento feminista negro leva à tona toda a estrutura de relações de poder desiguais sobre a qual se fundamenta qualquer sociedade. Ao mesmo tempo em que revela esse mecanismo complexo e produtor de desigualdades, a crítica do feminismo negro pode oferecer um câmbio de paradigma fundamental para pensarmos novas possibilidades, novas dinâmicas sociais capazes de fugir à iniquidade.

Outra contribuição do pensamento feminista negro apontada por Collins consiste em sua capacidade de evidenciar as dinâmicas de poder que subjazem ao sistema de conhecimento de uma determinada sociedade, aquilo que é considerado a única epistemologia válida e, sobretudo, certa. Essa visão do mundo – visão branca e ocidental – nega e apaga vias de conhecimento “outras”, que não se alinham à normativa e que frequentemente discordam dela, contrastando-a e propondo alternativas vistas como perigosas por sua potencialidade de desafiar a ordem vigente. Como explica Collins, essa supressão – através da ridicularização, do descrédito, do apagamento violento etc. – de outros pensamentos não é senão uma estratégia para manter intata a hierarquia do poder preservada pelo grupo social dominante. Em particular, a autora sublinha como essa supressão tentou continuamente silenciar e invisibilizar o movimento e o pensamento feminista negro:

Why are African-American women and our ideas not known and not believed in? The shadow obscuring this complex Black women's intellectual tradition is neither accidental nor benign. Suppressing the knowledge produced by any oppressed group makes it easier for dominant group to rule because the seeming absence of dissent suggests that subordinate groups willingly collaborate in their own victimization [...]. Maintaining the invisibility of Black women and our ideas not only in the United States, but in Africa, the Caribbean, South America, Europe, and other places where Black women now live, has been critical in maintaining social inequalities (COLLINS, 2000, p. 3).

Essa operação de invisibilização deu-se concomitantemente com a criação e a apresentação de uma imagem fictícia e degradante da mulher negra. Desse modo, operava-se uma ação dupla: ao mesmo tempo que se tentava esconder a “verdadeira cara” da mulher negra, oferecia-se à ideologia dominante uma máscara formada por estereótipos negativos. A mulher negra, despojada de sua humanidade multifacetada, é desvalorizada e reduzida a figuras estáticas, essencialistas e binárias, que visam oferecer uma justificativa aceitável para sua subordinação e apresentá-la como natural.

Entre as imagens-gaiola impostas à mulher negra, a mais reiterada é a da puta, da mulher imoral e com apetites sexuais inesgotáveis, uma imagem forjada durante a época escravagista, para justificar as violências sexuais perpetradas contra as negras escravizadas. Ao criar um imaginário coletivo baseado neste pressuposto, as mulheres negras foram conseqüentemente “amontoadas na categoria de objetos sexuais disponíveis” (HOOKS, 2014, p. 43), que qualquer um podia usar e descartar como quisesse, sem muita repreensão ou condenação moral por parte da sociedade.

A criação desses mitos, que sustentam o estereotipado imaginário branco sobre as mulheres negras, foi uma etapa essencial para a demarcação da categoria social de “Outro”, na qual a mulher negra foi confinada. Categoria fundamental para manter a ordem em uma sociedade hierarquizada e desigual, ela divide entre “nós” e “elas/es”; ela aponta para o centro e para a margem, para aquelas/es que pertencem à sociedade e para aquelas/es que não lhe pertencem “com o mesmo direito das/os demais”, vistas/os como “outsiders within” (COLLINS, 2016). As/os consideradas/os marginais são, assim, lembradas/os quando for preciso apontar para as/os “diferentes”; ignoradas/os quando se

pensar na sociedade com um enfoque de inclusão. Conforme explica Collins, a força dessa categoria, em que as mulheres negras representam tradicionalmente o “Outro” por excelência, reside exatamente na sua ambiguidade e na sua capacidade de demarcar fronteiras:

African-American women’s status as outsiders becomes the point from which other groups define their normality. [...] As the “Others” of society who can never really belong, strangers threaten the moral and social order. But they are simultaneously essential for its survival because those individuals who stand at the margins of society clarify its boundaries. African-American women, by not belonging, emphasize the significance of belonging (COLLINS, 2000, p. 70. Grifos nossos).

Sendo assim, para entender a posição da mulher negra na sociedade, seja nos Estados Unidos, no Brasil ou em qualquer outro contexto regido por racismo e sexismo, é necessário partir da sua inserção forçada e violenta na categoria da Alteridade operada pelo pensamento branco. Segundo a filósofa portuguesa Grada Kilomba, a mulher negra é enxergada pelo olhar patriarcal branco como “o Outro do Outro”, o que leva à tona a interseccionalidade de avenidas identitárias discriminadas:

Por não serem nem brancas nem homens, as mulheres negras ocupam uma posição muito difícil na sociedade supracista branca. Representamos uma espécie de carência dupla, uma dupla alteridade, já que somos a antítese de ambos, branquitude e masculinidade. Nesse esquema, a mulher negra só pode ser o outro, e nunca si mesma [...]. Mulheres negras [...] exercem a função de “outro” do outro (KILOMBA, 2019, p. 150).

Reflexões de grande importância sobre a condição da mulher negra foram proporcionadas também por várias intelectuais brasileiras: os aportes de pensadoras como Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Beatriz Nascimento ou Luiza Bairros têm sido fundamentais para o feminismo negro.

Se Collins (2000) falava das imagens estereotipadas atribuídas a mulheres negras no âmbito da cultura estado-unidense, os mesmos mitos são apontados e analisados no Brasil pela intelectual e ativista Lélia Gonzalez. No emblemático artigo “Racismo e sexismo na cultura brasileira” (1984), a pensadora desvenda esses dois pilares da sociedade brasileira e sua atuação

conjunta na inferiorização da mulher negra, dinâmica evidenciada na perpetuação de duas imagens complementares com as quais essa última é identificada: a mulata e a doméstica. Os dois termos são “atribuições de um mesmo sujeito”, posto que “a nomeação vai depender da situação em que somos vistas” (GONZALEZ, 1984, p. 228). A mulher negra pode ser enxergada como mulata¹¹, termo sexualmente conotado que indica o objeto do desejo, “produto de exportação” a ser brevemente cobiçado, explorado e descartado em rápida sequência. Ou, na maioria dos casos, como doméstica, “o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas” (GONZALEZ, 1984, p. 230); figura que apela para um imaginário de remissividade, de serviços e cuidados oferecidos a alguém que se impõe e se imagina como “superior”. Segundo a autora, a origem dessa dualidade se engendra a partir da figura da mucama, a mulher negra escravizada – explorada produtivamente e sexualmente, constantemente exposta a violações – que representa um marco do imaginário brasileiro branco.

A redução da mulher negra a mulata ou doméstica é constantemente reiterada. Apresentada no aparato cultural ou nos meios de informação, o objetivo é fazer com que o imaginário a seu respeito não cesse de operar ferozmente, assegurando a sua subordinação. O poder hegemônico, como sugerido por Collins (2000), reside exatamente nessa capacidade de manipulação da ideologia e da cultura por parte dos grupos dominantes, levada a cabo através de símbolos, ideias e imagens especificamente criadas para justificar sua posição dominante e naturalizar aquela dos subordinados. Nessa operação de modelagem do imaginário, a estudiosa aponta para o papel essencial da mídia, capaz de veicular um mosaico de antigas ideias recicladas sob novas formas (COLLINS, 2000).

¹¹ É necessário lembrar que o termo carrega uma conotação intrinsecamente negativa. Inicialmente usado para referir-se ao âmbito animal – em que indicava o produto do cruzamento entre o cavalo, considerado um animal nobre, e o asno, tido como inferior –, passou a ser aplicado a seres humanos para definir os frutos das uniões entre negros e brancos. Além de sugerir uma mistura inter-racial inadequada, em que a “pureza” de uma raça considerada superior seria contaminada, o termo evidencia a clara retórica de animalização e degradação à qual são sujeitas as pessoas negras (KILOMBA, 2019).

Em um artigo de 2016, Djamila Ribeiro reflete sobre esse “confinamento das mulheres negras a lugares específicos” (RIBEIRO, 2018, p. 123), evidenciando que na produção cultural brasileira (em programas televisivos, telenovelas etc.) não tem espaço para mulheres negras que não queiram conformar-se a esses papéis estereotipados, tentando livrar-se da objetificação sexual, de exotização e/ou da caracterização secundária de empregadas domésticas.

Em qualquer caso, tudo o que foi apresentado até agora demonstra como as mulheres negras são violentamente submetidas à imposição de uma verdadeira “máscara do silêncio”. Conforme explica Grada Kilomba (2019), trata-se de uma ferramenta de tortura utilizada durante a época escravagista, com a qual queria se impedir que os escravizados falassem. A filósofa faz notar que, ainda hoje, uma espécie de máscara simbólica continua a ser imposta para cobrir o rosto e a boca das pessoas negras. Elas são contadas, definidas por outros; outros falam em seu lugar. Gonzalez descreve essa usurpação da fala como um processo de infantilização, especialmente relevante no caso da mulher negra: ela fica reduzida a um infante, aquele que “não é sujeito do seu próprio discurso, a medida em que é falado pelos outros” (GONZALEZ, 1988, p. 13). Essa dinâmica “suprime nossa humanidade justamente porque *nos nega o direito de ser sujeitos não só do nosso próprio discurso, senão da nossa própria história*” (GONZALEZ, 1988, p. 14. Grifos nossos).

Daí a necessidade de um feminismo negro, capaz de dar voz às mulheres negras a partir das especificidades de sua condição: como sugere Luiza Bairros (1995), a experiência de ser negro (vivenciada através do gênero) e aquela de ser mulher (vivenciada através da raça) entrelaçam-se na formação de identidades complexas em que as duas dimensões não podem ser separadas, posto que ambas existem apenas uma em relação à outra. É nesse sentido que a filósofa Sueli Carneiro (2003a) aponta como necessário “enegrecer o feminismo”, sendo que o feminismo pensado a partir de sociedades multiculturais e racistas não pode senão considerar como eixo principal de suas lutas o racismo e como ele influencia as relações entre gêneros, “uma vez que ele determina a própria hierarquia de gênero em nossas sociedades” (CARNEIRO, 2003a).

De forma parecida, Gonzalez apelava para a criação de um feminismo afro-latino-americano, apto a considerar as particularidades de mulheres que experienciam a opressão a partir da sua condição racial e sexual, bem como da sua inserção em um contexto regional regido por um capitalismo patriarcal-racista dependente (GONZALEZ, 1988). Considerando esse conjunto de especificidades e a forma em que elas foram absorvidas pelo pensamento feminista negro, Avtar Brah (2006) aponta:

O negro do “feminismo negro” inscrevia uma multiplicidade de experiências ainda que articulasse uma posição particular de sujeito feminista. Além disso, ao trazer para o primeiro plano uma ampla gama de experiências diaspóricas em sua especificidade tanto local quanto global, o feminismo negro representava a vida negra em toda sua plenitude, criatividade e complexidade (BRAH apud LIMA, 2013, p. 11).

A participação cada vez mais maciça de mulheres negras no movimento feminista brasileiro contribuiu profundamente para seu enriquecimento, quer em termos de reflexões teóricas, quer em termos de identificação de objetivos práticos a serem perseguidos. Como lembra Carneiro (2003b), as demandas específicas apresentadas por mulheres feministas negras levaram a melhorias substanciais em termos políticos e sociais, contribuindo em mudanças significativas dentro da sociedade brasileira. O feminismo negro desvendou e enfrentou o racismo presente em âmbitos como a saúde pública, o mercado de trabalho e o sistema de educação escolar, a representatividade política e os meios culturais ou de informação.

Apesar dos avanços e das conquistas conseguidas, ainda resta muito por fazer. Os dados apresentados na primeira parte deste capítulo falam por si, demonstrando o quanto racismo e sexismo, juntos, permeiam ainda hoje a sociedade brasileira. Entranhados em um nível tão estrutural e profundo, são precisos olhos abertos e perceptivos para continuar a lutar contra eles, posto que as conquistas feministas e antirracistas se revelam frágeis e nunca completamente definitivas; ao contrário, elas vivem constantemente o risco de serem fagocitadas por parte de uma ordem social conservadora cujos pilares ainda não foram derrubados. Nessa luta, a posição e a contribuição das mulheres negras são fundamentais. Conforme aponta hooks:

É essencial para a contínua luta feminista que as mulheres negras reconheçam a posição estratégica especial que a nossa marginalidade nos oferece e utilizem essa perspectiva para criticar a hegemonia opositora. Proponho que desempenhemos um papel crucial na formulação da teoria feminista e ofereçamos uma contribuição única e útil (hooks, 2014, p. 13).

A partir dessa posição estratégica é preciso também reivindicar uma epistemologia “outra” que desafie a hegemônica. Além de oferecer às mulheres negras uma ferramenta para expressar e definir-se a si mesmas e suas próprias realidades a partir de seus próprios termos, escapando à violência devoradora do olhar colonizador branco, racista e patriarcal, a epistemologia proposta por intelectuais negras é necessária para a criação de um novo paradigma de conhecimento contra hegemônico, capaz de criticar o vigente e levar a mudanças estruturais (Collins, 2000). Afinal, como nos lembra Audre Lorde (1979), “as ferramentas do mestre não irão dismantelar a casa grande”.¹²

1.3 Falando desde a periferia: a literatura marginal e a forma do sarau

1.3.1 Breve panorâmica sobre a literatura marginal

O chamado Movimento de Literatura Marginal emergiu nos bairros pobres da periferia de São Paulo nos finais da década de 80, florescendo com vigor durante a de 90 e afirmando-se definitivamente a partir dos anos 2000. Este não se conformou originariamente como um conjunto orgânico, formado por escritores política ou ideologicamente interconectados; ao contrário, seus primeiros passos deram-se pelas ações de indivíduos isolados, que tinham em comum unicamente o fato de serem todos moradores dos subúrbios paulistas:

¹² Trecho do discurso proferido pela intelectual e ativista negra norte-americana em uma conferência realizada em 1979. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mulheres-negras-as-ferramentas-do-mestre-nunca-irao-desmantelar-a-casa-do-mestre/> [acesso em 26 de setembro de 2021].

lembramos, por exemplo, nomes importantes como Sérgio Váz, Binho Padial, Alessandro Buzo ou Ferréz, entre vários outros, que começaram a produzir e difundir suas obras autonomamente e das formas mais variadas.

O próprio Ferréz, após o sucesso obtido com o lançamento do seu segundo livro, *Capão Pecado* (2000), começou a colaborar com a revista *Caros Amigos*, ideando uma edição especial que reunisse textos produzidos por diferentes escritores, todos moradores da periferia. A edição foi publicada em 2001 sob o título de *Literatura Marginal – A cultura da periferia – Ato I*, representando a primeira etiqueta dada ao movimento: a escolha consciente do adjetivo “marginal” foi tanto uma inauguração do nome pelo qual esse movimento passaria a se reconhecer e ser reconhecido, quanto um ponto de virada fundamental na sua estruturação.

Em relação à primeira questão, é preciso, antes de tudo, apontar para a reelaboração e ressignificação do termo operada por Ferréz. No âmbito da literatura brasileira, de fato, o adjetivo “marginal” refere-se em primeira instância à geração dos poetas marginais dos anos 70, que operaram dentro do contexto da ditadura militar. O uso do termo faz referência a uma marginalidade inscrita em vários aspectos relativos à produção desses autores: tanto por uma recusa em se adequar às correntes literárias da época; como pelas próprias características e pelas modalidades de distribuição de sua obra artística, posto que o grupo inventou modos alternativos de fazer circular seus textos fora do clássico circuito editorial. O uso do termo “marginal”, então, diz mais respeito a especificidades intrínsecas à produção literária desses poetas do que a sua condição socioeconômica; todos os autores pertenciam à classe médio-alta, chegando a ter entre o seu público também alguns membros das classes mais elevadas.

Esse é um ponto fundamental para estabelecer uma diferença entre essa geração e a autodenominada “literatura marginal” apresentada por Ferréz. A ressignificação do adjetivo “marginal” passa, nesse caso, a indicar principalmente a origem social e a condição econômica dos escritores rotulados sob essa etiqueta: todos oriundos e imersos em um contexto geográfica e socialmente marginal, a periferia, que se define como um espaço à margem de privilégios sociais e do circuito de produção e distribuição de bens culturais

(NASCIMENTO, 2005). A nova literatura apresentada por Ferréz e a revista *Caros Amigos* é marginal porque ela é pensada e criada pelos marginalizados da sociedade, aqueles que nunca tiveram voz própria e agora reivindicam seu lugar dentro da cena literária nacional. Nas palavras de Ferréz, retiradas do “Manifesto de Abertura” que abre a primeira edição de *Literatura Marginal – A cultura da periferia – Ato I* e que explicita claramente essa reivindicação:

O significado do que colocamos em suas mãos hoje é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi vivido por centenas de escritores marginalizados deste país. Ao contrário do bandeirante que avançou com as mãos sujas de sangue sobre nosso território e arrancou a fé verdadeira, doutrinando os nossos antepassados índios, e ao contrário dos senhores das casas grandes que escravizaram nossos irmãos africanos e tentaram dominar e apagar toda a cultura de um povo massacrado mas não derrotado. Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a periferia fez arte (FERRÉZ apud NASCIMENTO, 2005, p. 24).

Efetivamente, essa entrada e tomada de posição dentro do panorama literário brasileiro contemporâneo foi marcada por uma certa desconfiança, quando não aberta resistência, por parte das elites consideradas cultas. As dificuldades em aceitar essa nova literatura vieram, principalmente, atreladas a uma concepção ainda elitista e excludente da prática literária, tradicionalmente considerada como apanágio das elites mais privilegiadas. Como aponta Fernando Eslava (2004), a associação entre os termos que compõem a definição de “literatura marginal” subentende para muitos uma sorte de paradoxo: a literatura – considerada como Literatura, produto refinado digno de ser encabeçado por uma letra capital, e dotado de um valor artístico que apenas as camadas mais “sensíveis” supostamente produziram – mal poderia ser definida através do adjetivo “marginal”; segundo essa visão, este último remeteria para um conjunto de conotações negativas, mas não poderia ser entendido, em caso algum, como sujeito ativo na produção de arte.

Assim, podemos entender a escolha do movimento em se autodefinir “marginal” como ideologicamente conotada. Reivindicar o direito à expressão literária escrita para as classes mais baixas, contestar seu elitismo e seu uso

como ferramenta utilizada para reiterar a superioridade das classes dominantes: estes são apenas alguns dos objetivos do movimento da literatura marginal. Eslava (2004) define a prática de reivindicação do movimento como um “assalto ao poder da palavra”, em que a fortaleza erguida pelo setor dominante vai ser derrocada: a palavra – e sua potência em configurar mundos – não mais como apanagem de poucos, mas direito de todos. Nas palavras do autor:

Na verdade, o que esse adjetivo comporta é a vontade radical de colocar em xeque o direito de exclusividade que os setores hegemônicos da sociedade teriam para empregar a palavra escrita na sua articulação literária, porque para o movimento o que importa é, como fica claro no seu manifesto inaugural, reverter um processo de mais de quinhentos anos que soterrou o direito à voz dos que a história nada oficial do país proclama como os *vencidos* (ESLAVA, 2004, p. 40).

O ato de reunir os textos de indivíduos enxergados pela sociedade como marginalizados e “vencidos” na edição especial de *Caros Amigos* ideada por Ferréz foi um passo fundamental na articulação de uma consciência relativa a uma identidade comum. Denominando pela primeira vez essa produção como “marginal”, ofereceu-se uma identidade compartilhada na qual se reconhecer, ao mesmo tempo que se criavam conexões entre os diferentes autores. Seguido por outros dois números (*Literatura Marginal – A cultura da periferia – Ato II e Ato III*, lançados respectivamente em 2002 e 2004), esse conjunto de publicações foi importante pelo menos por quatro motivos, conforme apontado por Nascimento (2005): pela demarcação do movimento como *ação coletiva*; pela criação da etiqueta de “literatura marginal”, o que como vimos ampliou os debates em torno do conceito; por ter representado uma oportunidade de visibilidade mais ampla para os escritores reunidos na coletânea e sua entrada no campo literário nacional; por se constituir como uma importante reivindicação da legitimidade dessa produção artística marginal.

Os três números conseguiram reunir as vozes de quarenta e nove autores.¹³ Na sua maioria, eles eram homens, pertencentes às classes populares

¹³ Entre os autores reunidos nas três edições, contam-se: Alessandro Buzo, Almir Cutrim Junior, Cernov, Claudia Canto, Clóvis de Carvalho, Dona Laura, Duda, Edson Veóca, Elizandra Souza, Ertton Moraes, Ferréz, Garrett, Geraldo Brasileiro, João Antônio, Jocenir, Jonilson Montalvão,

e moradores dos subúrbios de São Paulo; nenhum deles tinha a produção literária como profissão exclusiva; muitos tinham ligações com outras correntes artísticas, como o movimento hip hop ou o rap, ou colaboravam com projetos sociais e culturais. A heterogeneidade no grupo dos escritores refletia-se nas suas produções artísticas; marcadas por ritmos, linguagens e recursos literários diferentes, elas apresentavam aos leitores um universo povoado por uma pluralidade de vozes. No entanto, apesar das diferenças, todos tinham em comum a mesma origem social e a pertença ao universo marginal; o que contribuiu para consolidar certa identidade social, cultural e artística.

Essa literatura “feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas” (FERRÉZ apud NASCIMENTO, 2005, p. 26-27) tem como tema privilegiado a realidade da periferia, o cotidiano de vivências nos espaços marginais com seu corolário de pobreza, dificuldades, violência, mas também orgulho e autoafirmação. A produção literária destes autores está, então, profundamente entrelaçada com suas experiências de vida cotidiana, sendo que as segundas se constituem como base e elemento de legitimação para a criação da primeira. Conforme observado por Marcos Zibordi (2011) na sua análise sobre os textos contidos nos primeiros dois números da revista, são três os principais elementos que caracterizam essa literatura: as “trajetórias de vida”, a “memória ressentida da produção” e o “projeto de pedagogia literária”. As primeiras duas dizem respeito à reelaboração literária de experiências vividas pelos autores, o que leva a uma forte presença de detalhes autobiográficos, realísticos ou descritivos, sem, porém, que se renuncie à sua ficcionalização.

Já o terceiro elemento resulta fundamental para chegar ao âmago dessa literatura, entendendo-a de forma mais profunda. Se, por um lado, a literatura marginal quer tornar-se “porta-voz estético e ideológico dos que sempre foram silenciados” (ESLAVA, 2004, p. 47), representando a complexidade da periferia

Jorge Clavak, Káli-Arunoé, Klévisson, Lourenço Mutarelli, Lutigarde, Marco Antônio, Maria da Conceição Paganele, Maria Inzine, Maurício Marques, Paulo Lins, Plínio Marcos, Professor Marquetti, Ridson Mariano da Paixão, Robson Ferreira, Sacolinha, Santiago Dias, Santos da Rosa, Saraiva Jr, Sérgio Vaz, Solano Trindade, Subcomandante Marcos, Tico, Zeca. Participaram também os rappers Atrês, Cascão, Eduardo (A Tropa), Eduardo (Facção Central), Gato Preto, GOG, Mano Brown, Oni (Faces do Subúrbio), Preto Ghóez, R.O.D. (NASCIMENTO, 2005).

“desde dentro”, por outro ela quer atuar concretamente na formação intelectual e cultural de seus habitantes. Literatura engajada, movida por um forte compromisso social, ela configura-se como uma literatura *da periferia para a periferia* (SILVA; TENNINA, 2011), que visa incentivar e formar leitores em espaços tradicionalmente excluídos dos circuitos dos bens culturais.

Em linha com seu objetivo de representar a periferia de onde provém, a literatura marginal é caracterizada por um uso extensivo da linguagem popular, com um recurso frequente a gírias, neologismos, palavrões, expressões típicas da cultura oral desses setores da população. Além de reivindicar sua pertença ao mundo periférico, a linguagem utilizada pelos autores marginais pode ser entendida também como estratégia para aproximar-se do público-alvo, que permanece sempre, em primeira instância, o dos leitores da própria periferia. Assim, a linguagem usada, ao se afastar da norma culta, é mais um elemento que contribui para a conformação de um discurso “outro”, para a reivindicação do direito à palavra, qualquer que ela seja; um discurso contra-hegemônico não apenas nos conteúdos, mas também nas formas. Segundo o poeta Sérgio Vaz, trata-se de “uma poesia dura, seca, sem papas na língua, ora sem crase, ora sem vírgula, mas ainda assim poesia” (VAZ apud OLIVEIRA, 2015, p. 229).

A autenticidade da palavra usada pelos novos autores marginais reflete as profundas ligações destes últimos com a cultura popular; assim, sua escrita é perpassada pelo uso dos registros da oralidade, pelas referências a elementos da cultura imagética e pelas semelhanças relativas a outras expressões artísticas da rua, como o movimento hip hop e o rap. A coexistência de formas e práticas artísticas heterogêneas configura-se como uma das características principais da produção literária periférica, o que leva Rodriguez (2003) a enxergá-la como uma literatura que, movida pela “ansiedade de incluir o maior número de vozes e imagens do espaço e dos sujeitos destas comunidades”, é criada através de “mutirões da palavra”. Essas colaborações dão vida a uma obra capaz de oferecer “um espaço de reelaboração – em muitos casos de constituição primeira – de contra-imagens dos sujeitos e de suas formas de relação e discurso, com respeito às suas representações típicas [...]” (RODRIGUEZ, 2003, p. 58).

As contra-imagens que a literatura marginal visa criar e difundir opõem-se ao discurso tradicional reiterado pelos setores mais elevados da sociedade, que opera através de uma banalização e redução do espaço periférico. Mostrando a complexidade multifacetada da vida na periferia, servindo-se dos recursos oferecidos por sua riqueza em termos de expressões artísticas, a literatura marginal faz da periferia uma cena e dos excluídos os novos protagonistas. A voz, as palavras desses atores articulam-se, então, em espaços de reverberação diferentes: nos textos escritos e nos saraus, eventos dotados de enorme força propulsora e que configuram um verdadeiro “sistema de amplificação com microfone aberto” (BALBINO, 2018, p. 49).

1.3.2 Os saraus, ou a literatura ao alcance de todos

Como vimos, o foco principal da literatura marginal consiste tanto na produção literária, quanto na sua difusão dentro da periferia; por isso escritores, editoras, publicações e saraus representam elos diferentes da rede que visa espalhar a literatura e a cultura *da periferia para a periferia*.

Os saraus são um ponto fundamental nesse sistema de circulação; neles, a palavra escrita torna-se palavra falada, declamada, saboreada, garantindo a difusão de textos literários – produzidos ou não pelos autores marginais – e de outros produtos culturais. Os saraus, portanto, completam o movimento da literatura marginal, propagando-o e enriquecendo-o através da potência da performance e da oralidade.

Prática artística antiga, os saraus – cujo nome parece derivar do latim *serum*, parte da tarde em que esses encontros se organizavam (TENNINA, 2013) – teriam nascido como reuniões difundidas entre as elites europeias cultas, configurando-se como momentos de sociabilidade, partilha de novidades literárias e culturais, oportunidades para a troca de ideias e tertúlias. Importados no Brasil durante o século XIX, após as viagens da elite brasileira para a Europa, os saraus impuseram-se como prática social frequente entre classes mais privilegiadas. Segundo Lucía Tennina (2013), esses encontros conjugavam um interesse artístico – discutir as novidades culturais da época, bem como apresentar as criações literárias dos participantes – a um interesse em exhibir a

posição de classe. Tentando reproduzir em terra brasileira os costumes europeus, tidos como modelos a ser cegamente perseguidos – e *macaqueados*, de acordo com uma tendência da cultura brasileira destacada e criticada por Roberto Schwarz (2009) –, os saraus passaram a ser sinônimo de *status* social elevado, abençoado por um gosto supostamente refinado e sensível.

Eles afirmaram-se particularmente como marco representativo da nova classe emergente paulistana, que a partir de finais do século XIX conheceu um apogeu socioeconômico, conformando a chamada aristocracia do café. Foi esse setor social, com seus representantes mais destacados e os ricos mecenas, que englobou definitivamente a prática do sarau e dos salões, fixando seu lugar dentro do panorama cultural brasileiro e, em particular, no contexto da cidade de São Paulo. Estes eventos se confirmaram como fundamentais para a difusão de novidades culturais e artísticas: os artistas que impulsionaram a famosa Semana de 22, só para citar um exemplo, eram frequentadores e promotores de vários saraus e reuniões, o que permitiu a emergência e efervescência da corrente modernista (OLIVEIRA, 2020). Assim, os saraus e os salões representavam “um microcosmo sociocultural que evidenciava [...] uma sociedade no vértice de sua formação enquanto nação, em busca de uma identidade que a unificasse artística e culturalmente” (OLIVEIRA, 2020, p. 23).

No entanto, com o início da decadência da indústria cafeeira e o consequente declínio da sua classe empreendedora, a partir dos anos de 1930 os saraus começaram a desaparecer das agendas dos setores mais elevados. Décadas mais tarde, no começo dos anos 2000, essa prática foi revitalizada e ressignificada dentro dos espaços periféricos de São Paulo, num processo que Oliveira (2020) assimila a uma “reinvenção antropofágica”. Reinvenção radical, ela mudou sensivelmente a forma e os objetivos da prática. E não poderia ser de outra forma, sendo que o meio em que ela se inseria mudava completamente: de novo, o exercício – e o direito – da prática artístico-cultural não representava mais um apanágio exclusivo das classes cultas; ao contrário, radicava-se no terreno fértil da cultura popular das camadas mais baixas da sociedade, ganhando novos contornos heterogêneos e inesperados.

Os saraus que florescem a partir de 2001 nas periferias paulistanas, multiplicando-se exponencialmente ao longo dos anos, configuram-se como

reuniões abertas a vários espectadores, frequentemente organizadas em bares e nas quais os participantes podem ler e declamar textos e poemas, de autoria própria ou alheia. Desde seus começos, essas práticas artísticas e culturais apresentam-se como performances¹⁴, em que a transmissão da palavra poética se conjuga indissolivelmente com a expressão corporal e as experimentações orais. Como aponta Allan da Rosa, “nosso verbo preto, popular, periférico alcançou a excelência foi mesmo é no campo da oralidade, acompanhado de performance corporal, ritmo e melodia” (ROSA apud SILVA; TENNINA, 2011, p. 24).

A escolha do bar como espaço privilegiado para esses encontros dá-se em decorrência da falta de serviços relacionados com as atividades culturais nessas áreas suburbanas, o que reforça o caráter da periferia como lugar renegado e relegado, deixado à margem pela sociedade e pelo Estado; daí a reinvenção do bar como espaço comunitário, a partir do qual difundir a cultura. Segundo Sérgio Vaz, fundador do Sarau da Cooperifa, primeiro sarau de São Paulo¹⁵:

O espaço que o Estado deixou para nós é o bar, aqui não tem museu, não tem teatro, não tem cinema, não tem lugar para se reunir, e o bar é nosso centro cultural, onde as pessoas se reúnem [...]. É só isso o que a gente tem, então, é isso o que vamos transformar (citado por TENNINA, 2013, p. 12).

Afirmando-se como evento inaugurador da eclosão de saraus nos anos 2000, a Cooperifa serviu-se de parâmetros tácitos que seriam adotados também por seus sucessores, sem, porém, que isso leve a uma estrita homologação entre eles. Ao mesmo tempo em que os vários saraus aglutinam umas mesmas

¹⁴ Na definição de Taylor (2013), performance é qualquer ato de transmissão de conteúdo artístico ou poético que possibilita a troca de sentimentos e experiências entre indivíduos engajados em dinâmicas de produções simbólicas; tais dinâmicas se dão através da reiteração de condutas específicas, que podem ser verbais ou não verbais, reais ou construídas. O conceito de performance será aprofundado no capítulo seguinte, onde se apresentarão as principais contribuições teóricas sobre o tema e será analisada mais especificamente a performance-sarau.

¹⁵ Apesar de ser o primeiro espaço formalmente batizado com o termo sarau e organizado sistematicamente para essa função, a fundação da Cooperifa não representa o início absoluto da prática em âmbito periférico. Um antecedente pode ser encontrado nas Noites de Vela, organizadas pelo poeta Robinson Padial (o Binho) a partir de 1996; nesses encontros, os participantes reuniam-se para ouvir música e, de forma livre, declamar alguns poemas (TENNINA, 2013).

dinâmicas e regras internas – como o estabelecimento do convite ao silêncio durante a performance e ao aplauso no final, ou a escolha de privilegiar a expressão literária frente a outras formas artísticas (TENNINA, 2013) –, diferenciam-se profundamente pelas temáticas tratadas e pelas modalidades de execução artística. De modo geral, pode-se afirmar que a heterogeneidade de especificidades e elementos incorporados em cada sarau caracteriza inequivocamente cada um deles, configurando uma identidade única e reconhecível.

Assim, os saraus surgidos nos vários bairros suburbanos – como o Sarau do Binho, o Sarau Poesia na Brasa, o Sarau de Vila Fundão, o Sarau Elo da Corrente, só para citar alguns dos nomes mais antigos e famosos – têm se tornado pontos históricos de referência cultural dentro da geografia da periferia paulistana, desenhando os pontos de um verdadeiro mapa afetivo (TENNINA, 2013); isso faz com que os espectadores, para assistirem e participarem dos saraus, percorram inclusive grandes distâncias, mobilizando-se pelos bairros e atravessando a cidade. A configuração dessa geografia sentimental leva a uma ressignificação do espaço marginal e periférico; não mais enxergado através de um enfoque negativo, em que se destacam as carências e as violências, mas através de um orgulho em se saber parte de um território culturalmente rico e resiliente face às faltas e às dificuldades.

A valorização da periferia, do seu estilo de vida e das suas visões do mundo são elementos que, trabalhados nos textos escritos pelos autores da literatura marginal, ganham ainda mais vida nos saraus. Neles, “la literatura se hace espacio, se hace voz, se hace plural” (SILVA; TENNINA, 2011, p. 24): levando a cultura e a arte – periféricas e não – para seus habitantes, os saraus desempenham uma verdadeira função pedagógica, ao oferecerem um contato com a literatura ao alcance de todos. No entanto, sua potência como prática artístico-cultural não se limita à sua função didática: através de um envolvimento emotivo que opera nos seus participantes, os saraus representam possibilidades concretas de compartilhar conhecimento, modalidades de aprendizagem e novas formas de experimentar o lazer a um nível comunitário (OLIVEIRA, 2015).

Nesse sentido, o sarau constitui-se primeiramente como *evento social*: não apenas por criar uma rede de coletividade que envolve público e poetas;

mas também por oferecer, a partir de um pretexto artístico-literário, reflexões que nascem de experiências compartilhadas como a cotidianidade e a vida na periferia, fontes principais de inspiração. Efetivamente,

As declamações não são um discurso verbal autossuficiente em si mesmo, mas [que] se trata, isso sim, de um evento social, que exige uma reflexão sobre outras variáveis além da letra. A declamação é um evento e, como tal, muitos de seus significados encontram-se fora do texto e radicalmente condicionados pela realidade social que lhe deu sustentação, marcada pela pobreza econômica e a exclusão política. Daí muitos desses discursos terminarem configurando-se como instâncias interpelativas da realidade social, assim como a mesma realidade social impõe suas marcas nas declamações e nos próprios saraus (TENNINA, 2013, p. 21).

Assim configurada, a extensa rede de saraus – que se une ao circuito cultural representado por autores, editoras, iniciativas socioculturais, expressões artísticas e musicais – forma um verdadeiro capital simbólico do espaço da periferia (TENNINA, 2013). Capital de bens simbólicos complexo e, sobretudo, dinâmico, sendo sempre posto em movimento e circulação.

Bianca Alves Costa (2011), analisa as consequências da atuação dos saraus nas periferias, investigando a resignificação e a democratização desses espaços operadas e incentivadas pelas práticas artísticas. Os bairros que formam a extensa periferia paulistana têm em comum uma mesma lista de carências estruturais, entre as quais a falta de saneamento básico adequado, a degradação socioambiental e a carência quase total de centros culturais, comunitários ou de apoio social, sendo que os poucos que existem no território resultam insuficientes para atender às demandas do grande número de habitantes. Em relação ao último ponto, ao considerar a oferta cultural como um elemento fundamental na formação pessoal e social dos indivíduos, Costa aponta para a gravidade da omissão na implementação desse serviço por parte do poder público, o que dificultaria fortemente a consolidação da cidadania nesses espaços (COSTA, 2011).

Sendo assim, os saraus surgem como alternativas nativas para proporcionarem cultura, juntamente a oferecerem outras formas de pensar e viver a comunidade. Isso se dá através da palavra poética: palavra que atrai,

reúne, sensibiliza, questiona e incentiva, que influi diretamente na vida urbana e leva a uma reapropriação do espaço periférico a partir da prática artística. Segundo a autora, de fato, o contato dos moradores da periferia com os saraus teria pelo menos três desdobramentos. Em primeiro lugar, uma forte ressignificação do lugar periférico, que passa a ser enxergado positivamente e valorizado, e pelo qual se cria um profundo sentimento de pertença (que vai desde a pertença a um sarau específico, passa pela pertença ao bairro e alcança o orgulho de “ser periférico”, reivindicando sua pertença à margem). Outra consequência é a implementação, a partir dessa ressignificação positiva, de estratégias para o desenvolvimento local, visando criar, multiplicar ou fortalecer os espaços e as oportunidades culturais para a população. E, finalmente, a materialização concreta das práticas dos saraus e o reconhecimento da sua dimensão local e territorial, o que leva à apropriação pública de espaços culturais tanto na periferia quanto no centro da cidade, permitindo uma democratização do espaço urbano.

Isso demonstra que, além de proporcionar mudanças nas vidas dos participantes, oferecendo um contato comunitário com a cultura que, de outra forma, lhe seria negado, os saraus mudam sensivelmente o rosto da periferia, atuando e aportando melhorias significativas em seu tecido social e proporcionando novos modos de *estar* e *ser* nela (OLIVEIRA, 2015).

Todos os elementos mencionados até agora contribuem para explicar a força e a extensão do fenômeno dos saraus, cujo número tem vindo a aumentar ao longo dos anos. O desenvolvimento da prática dos saraus coincide também com uma abertura maior na inclusão de vozes femininas, muito escassas nas publicações marginais anteriores. A jornalista Jéssica Balbino, na sua pesquisa *Pelas margens: vozes femininas na literatura periférica* (2016), aponta para estas iniciais discrepâncias entre homens e mulheres em termos de representação e focaliza-se na produção artística de autoria feminina, destacando a crescente vaga que as vê como sujeitos protagonistas de saraus, publicações em livros e antologias, eventos; nesses espaços maioritariamente ou exclusivamente femininos, as mulheres periféricas encontram possibilidades de articularem suas próprias vozes.

No entanto, apesar do aumento considerável em termos de participação e representação das mulheres dentro do panorama literário marginal, as mulheres negras ainda representam uma minoria. Como aponta Balbino, “embora seja feita nas bordas, onde a maior parte da população é negra, a literatura marginal/periférica [...] ainda é mais representada por mulheres brancas do que pelas que se autodeclaram negras e/ou pardas” (BALBINO, 2016, p. 119).

1.4 O Sarau das Pretas: «A mulher negra vai falar!»

No emblemático ensaio *Pode o subalterno falar?* (2010) a estudiosa indiana Gayatri Chakravorty Spivak aborda a questão do silenciamento de sujeitos que, em uma configuração mundial imperialista, são enxergados e representados como subalternos. Estes participariam das “camadas mais baixas da sociedade, constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12). Ressaltando a noção de fala como dinâmica de troca e partilha entre um falante e um ouvinte, Spivak observa que os subalternos não podem, de fato, falar, posto que ninguém está disposto a ouvir o que eles têm a dizer. Despojados de sua legitimidade em falar por si, eles são falados por outrem. Mais em particular, “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67).

Ao longo do tempo, tem havido invariáveis tentativas de relegar e manter no obscuro desse lugar silenciado os sujeitos “subalternos”, considerados incômodos pela ordem dominante vigente, e, como vimos, essa rejeição violenta representa um ponto fixo e recorrente na história de vida das mulheres negras. No entanto, como mostrou Collins (2000) ao apresentar a constelação de contribuições proporcionadas por mulheres negras, elas estão, desde

sempre, envolvidas no combate concreto contra o silenciamento.¹⁶ Sua história é perpassada por atos de contestação, rebeldia, reivindicação, mesmo que estes, por sua potência desafiadora, sejam minimizados e mantidos no obscuro pelo pensamento hegemônico. As mulheres negras vêm tradicionalmente quebrando o silêncio, derrubando os muros do lugar que lhes é imposto. Segundo Conceição Evaristo:

a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada. E eu acho que o estilhaçamento é o símbolo nosso, porque a nossa fala força a máscara.¹⁷

Nesse sentido, a atividade artística e cultural levada a cabo pelo coletivo Sarau das Pretas também representa um estilhaçamento contínuo dessa máscara.

1.4.1 Apresentando o coletivo

O Sarau das Pretas nasceu em março de 2016, em ocasião de um convite feito à assistente social Débora Garcia para apresentar um sarau composto exclusivamente por mulheres¹⁸ em decorrência do Dia da Mulher. Ela convidou Elizandra Souza, Thata Alves, Jô Freitas e Taisson Ziggy; todas/os pertencentes a âmbitos diferentes – respectivamente, duas poetisas, uma atriz e um percussionista – para dar vida a um sarau com um leque de linguagens artísticas amplo, capaz de torná-lo uma prática mais eclética. A estreia do sarau foi

¹⁶ As mulheres às quais Collins faz referência representam um mundo variegado, não restringido apenas ao âmbito acadêmico. Como aponta Bairros (1995), o que interessa Collins é o conhecimento produzido por mulheres negras que “[...] pensaram suas experiências diárias como mães, professoras, líderes comunitárias, escritoras, empregadas domésticas, militantes pela abolição da escravidão e pelos direitos civis, cantoras e compositoras de música popular” (BAIROS, 1995, p. 463).

¹⁷ Trecho da entrevista, retirado do site da Carta Capital.

Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/> [acesso em 6 de outubro de 2021].

¹⁸ Na época da sua fundação, o Sarau das Pretas era composto exclusivamente por mulheres. Recentemente, Taisson Ziggy assumiu sua nova identidade de homem trans, mudando seu nome em Taisson Ziggy (informação não registrada no site do coletivo, que parece não ter sido atualizado). A isso é devida a presença dos dois nomes ao longo dessa dissertação, que poderia levar a certa confusão. Nas citações retiradas do site, aparece o nome antigo; em todos os outros casos, foi utilizado o novo nome escolhido pelo próprio artista.

acolhida entusiasticamente pelo público presente no evento, o que levou as/os artistas à formação de um coletivo permanente. Conforme afirma a idealizadora Débora Garcia:

A atividade atraiu um público expressivo, que passou a demandar a realização de outras edições. Diante do nosso entrosamento e da demanda do público, percebi que havia uma lacuna por um espaço de protagonismo negro feminino no cenário dos saraus periféricos da cidade de São Paulo. Sendo assim, fiz o convite às participantes e decidimos seguir com o Sarau das Pretas.¹⁹

Efetivamente, dentro do enorme número de saraus organizados em São Paulo, são muito poucos aqueles protagonizados apenas por mulheres e ainda menos aqueles formados majoritariamente por mulheres negras²⁰. Assim, o Sarau das Pretas propõe-se como objetivo principal tratar a identidade da mulher negra, a ancestralidade africana e a cultura afro-brasileira, o racismo cotidiano, o feminismo e a realidade da periferia; tudo isso, através dos poemas escritos pelas/os próprias/os artistas, a música e a dança. No site do coletivo²¹, o grupo se apresenta com estas palavras:

Sarau artístico-literário protagonizado por jovens mulheres negras atuantes no cenário cultural periférico da cidade de São Paulo (SP). O espetáculo acontece por meio da palavra falada, cantada, declamada, dos tambores e de seus corpos em constante movimento. Em cena, Débora Garcia, Elizandra Souza, Jô Freitas, Taissol Ziggy e Thata Alves, propõe reflexões sobre o feminino, a cultura e a ancestralidade.

¹⁹ Em entrevista no site *Polifonia Periférica*. Disponível em:

<https://www.polifoniaperiferica.com.br/2016/10/05/sarau-das-pretas-leva-ancestralidade-musica-e-poesia-as-periferias-de-sp/> [acesso em 20 de setembro de 2021].

²⁰ Segundo quanto mencionado pelas/os artistas, em São Paulo estão presentes mais de mil saraus; no entanto, menos de dez são protagonizados por mulheres. Informação disponibilizada em:

<https://medium.com/@liacapecce/o-sarau-%C3%A9-das-pretas-49269673c05d> [acesso em 29 de setembro de 2021].

²¹ Conforme apontado anteriormente, o site parece não estar atualizado, apresentando ainda entre suas integrantes Thata Alves. Informações mais recentes e completas podem ser encontradas na página Facebook do grupo. No entanto, entendemos a descrição do sarau, de suas pautas e objetivos como algo persistente e constante, apesar da presença ou menos de algumas/alguns de suas/seus integrantes originárias/os.

Disponível em: <https://www.saraudaspretas.com/quem-somos> [acesso em 6 de outubro de 2021].



Figura 1: Logo do Sarau das Pretas. O tambor e o livro aberto simbolizam a força da palavra poética e da música, elementos que se unem para reverenciar a cultura afro-brasileira e valorizar a identidade da mulher negra

Fonte:
<https://www.saraudaspretas.com/>



Figura 2: As/os integrantes. De esquerda para direita: Débora Garcia, Thata Alves, Taisson Ziggy, Jô Freitas, Elizandra Souza

Fonte: <https://www.saraudaspretas.com/>

Ainda ativo, o grupo agora conta apenas com a participação de Débora Garcia, Elizandra Souza, Jô Freitas e Taisson Ziggy, sendo que Thata Alves abandonou o coletivo recentemente. No entanto, nessa pesquisa o grupo será

tratado com referência à sua conformação original, posto que as amostras poéticas e artísticas escolhidas para apresentar a prática (relativas ao ano de 2020) incluem a participação de Thata Alves.

Quanto às/aos integrantes, Débora Garcia reside em Itaquera, na zona leste de São Paulo. Formada como assistente social pela UNESP, ela atua também como poeta, cantora, atriz e gestora cultural. Trabalhou durante oito anos no CRAS (Centro de Referência de Assistência Social). No que se refere à atualidade, seu trabalho como assistente social insere-se predominantemente no âmbito judiciário, atendendo mulheres que foram vítimas de violência. Desde 2009, colabora também com a Associação Cultural Literatura no Brasil, em Suzano (SP). Com esta associação leva a cabo o projeto Sarau Literatura Nossa, que visa difundir e incentivar, através dos saraus, a literatura e a cultura nas escolas públicas da cidade, para “mostrar uma alternativa à literatura clássica, algo mais próximo da realidade daqueles alunos de escolas periféricas”²².

A autora enxerga a literatura, a poesia e a arte como meios potentes de expressão pessoal e conscientização social, ao mesmo tempo que representam uma possibilidade de aportar mudanças concretas na realidade cotidiana. Ela explica assim como tenta misturar a literatura e a prática artística com sua atuação no campo da assistência social: “Acredito que até com minha arte posso contribuir para mudar a realidade, denunciando o que vejo através da poesia e da literatura”. Nesse sentido, os saraus também são ferramentas que instigam a questionar e reinventar a realidade, proporcionando reflexões desafiadoras e espalhando-as para que elas alcancem várias pessoas. Reflexões como aquelas pontuadas no feminismo negro, por exemplo: “trazer o sarau para a periferia é uma forma de usar a poesia para refletir sobre o feminismo e fazer essa mensagem chegar a mais pessoas”. Ela ocupa-se também de ministrar palestras que vertem sobre literatura, cultura afro-brasileira, questões de gênero e políticas culturais, além de desenvolver projetos culturais interartísticos que entrelaçam literatura, artes cênicas e música.

²² Todas as citações são de autoria da própria Débora Garcia. Retiradas de uma entrevista da autora com Lia Capecce, disponível em: <https://medium.com/@liacapecce/conhe%C3%A7%C3%A9bora-garcia-52d8ba402374> [acesso em 6 de outubro de 2021].

Faz anos, Débora Garcia vem produzindo literatura. Tem vários poemas e textos publicados nos *Cadernos Negros*²³ e em antologias. Em 2014, publicou seu último livro, *Coroações – Aurora de poemas*. Organizado como uma coletânea de poemas, ele reúne temas caros à autora, como as violências racistas e sexistas vivenciadas pelas mulheres negras; mas também seu empoderamento, construído através da autoaceitação, da valorização da estética negra e da tradição cultural afro-brasileira.

Elizandra Souza, filha de uma família baiana, nasceu em 1983, na periferia da Zona Sul de São Paulo. Aos dois anos mudou-se com a família para a Bahia, voltando para São Paulo em 1996, aos treze anos. Foi nessa época que se aproximou dos movimentos culturais periféricos e do movimento hip hop, cuja influência seria marcante na sua trajetória artística. Ela é poeta, escritora e jornalista formada pela Universidade Mackenzie. Durante 10 anos, trabalhou como editora e jornalista responsável pela *Agenda Cultural da Periferia*, que desde 2007 se ocupa em divulgar e informar sobre a produção cultural e artística da periferia. Em 2001, Elizandra criou o fanzine Mjiba, publicação voltada para a divulgação da cultura negra e do hip hop, onde começou a publicar seus poemas. Anos mais tarde, foi também fundadora do Coletivo Mjiba em Ação, que reúne mulheres negras da Zona Sul de São Paulo. O termo “mjiba”, que pertence à língua chona do Zimbábue, significa “jovem mulher revolucionária” e faz referência às mulheres guerrilheiras que lutaram pela independência do seu país. Do outro lado do oceano, em terra brasileira e periferia paulistana, as integrantes do coletivo Mjiba em Ação desenvolvem ações e projetos que se focalizam no protagonismo de mulheres negras e periféricas, como no caso do evento organizado em comemoração do Dia da Mulher Negra (25 de julho).

Elizandra é também engajada no ativismo cultural, ocupando-se em difundir nas periferias da cidade a literatura negra e feminina através de eventos, palestras, oficinas e cursos. Em uma entrevista, ela aponta para os obstáculos de ser poetisa, negra e periférica em uma sociedade excludente, para a carência

²³ Trata-se da famosa revista editada pelo grupo *Quilombhoje*, que visa promover a literatura afro-brasileira através de atividades variadas. Desde seu primeiro lançamento em 1978, a revista vem reunindo as produções literárias de escritoras/es negras/os.

de visibilidade da autoria feminina e a necessidade de incentivar as mulheres a se pôr em jogo na produção artística:

Não é fácil ser uma mulher negra, poeta e da periferia. [...] Existem situações complicadas como o assédio, discriminações de gênero, raça/etnia e social que entrelaçados você não sabe por que foi menosprezada se por ser negra, por ser mulher ou por morar na periferia. E tudo isso contribui para que o racismo seja apenas tratado como um tipo de preconceito... Ser poetisa negra da periferia é ter dificuldade para publicar livros, as poucas poetisas negras presentes nos saraus não tem publicações dos seus trabalhos, e isso não é só com as poetisas negras, as poetisas em geral tem pouca participação nas antologias e livros, eu ainda não sei definir porque isso acontece, tenho uma hipótese que está muito relacionada com a educação que nós mulheres recebemos que são envolvidas com as atividades do privado, ou seja, atividades domésticas, enquanto os homens são estimulados a voar[e]m cada vez mais alto. As poetisas mulheres negras e não-negras mostram pouco seus trabalhos, preocupadas com o que a sociedade irá pensar sobre o[s] seus textos. Como ela será vista depois de recitar um poema.²⁴

Entre a sua abundante produção literária, lembremos *Punga* (2007), em coautoria com o poeta Akins Kintê; o livro de poemas *Águas da Cabaça* (2012), que, como conta a autora, representou um projeto literário enriquecido pela participação e colaboração coletiva de outras mulheres negras; e a coletânea *Filha do fogo – 12 contos de amor e cura* (2020). A publicação dos últimos dois livros foi abarcada exclusivamente pela própria autora. Foi também organizadora da antologia poética *Pretextos de Mulheres Negras* (2013), *Terra Fértil*, de Jenyffer Nascimento (2014) e, mais recentemente, da antologia de poesias *Literatura Feminina Negra – Poemas Sobre(vivência)* (2021), todas publicadas pelo coletivo Mjiba em Ação.

Tem numerosos poemas publicados nos *Cadernos Negros* e em outras antologias de produção periférica. Nas palavras da autora, sua poesia é “banhada de simplicidade, de identificação com a cultura afro-brasileira, as ruas,

²⁴ Entrevista da autora no site Polifonia Periférica. Disponível em: <https://www.polifoniaperiferica.com.br/2012/10/27/entrevista-conheca-um-pouco-da-poetisa-elizandra-souza/> [acesso em 9 de outubro de 2021].

o Hip Hop [...]” e marcada pela “necessidade de falar da mulher negra, de protestar contra o machismo e o racismo”.²⁵

Jô Freitas, nordestina, abandonou a Bahia aos 5 anos para mudar-se para São Paulo com a família. Reside na Zona Leste de São Paulo, onde em 2014 fundou o Sarau Pretas Peri juntamente com outras artistas negras. É atriz e poetisa, mas trabalha também com a dança: ela se autodenomina “cenopoeta” para dar conta desse leque variegado de expressões performáticas que perpassam sua arte plural, dinâmica e inovativa. Amostras do seu trabalho são disponibilizadas no seu canal YouTube²⁶ sob a forma de *vídeos poema*, linguagem artística que caracteriza sua obra.

Sua produção artística é movida pela necessidade de instigar no público reflexões críticas (a poesia, segundo ela, pode ser uma “alerta de consciência para a sociedade”)²⁷ e pautar instâncias sociais de igualdade e respeito. Foco principal do seu trabalho é a mulher, em especial a mulher negra, periférica, nordestina. Ao buscar estratégias de empoderamento pessoal – como é o caso dos saraus, que ela vê como espaços de fortalecimento coletivo –, Jô Freitas traduz e proporciona essa mesma busca na sua produção artística: “Hoje, como mulher preta periférica que lhe teve a arte negada, seja por falta de acesso e até referência, estou sempre me fortalecendo. Tenho e vejo o poder das palavras ecoando por mim”²⁸.

Sua habilidade com a palavra a leva a participar também em várias competições de *slam*, campeonatos de poesia falada amplamente difundidos.

Entre suas produções literárias, lembramos *Flores* (2018) e *Mulheres em Travessia* (2017). Este último é fruto de uma viagem da autora no Peru, onde recolheu histórias de mulheres que vivem em um povoado de pescadores chamado Pucusana; suas vivências de migração foram sucessivamente reunidas e elaboradas pela autora em forma poética e audiovisual.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Para ter uma ideia mais completa do trabalho da artista, cfr. o canal disponível em: <https://www.youtube.com/user/jofreitas7> [acesso em 11 de outubro de 2021].

²⁷ Essa e outras citações da própria autora foram retiradas do artigo “Poeta e atriz, Jô Freitas ecoa em si o poder das palavras”. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/poeta-e-atriz-jo-freitas-eco-a-em-si-o-poder-das-palavras> [acesso em 11 de outubro de 2021].

²⁸ Ibidem.

Taisson Ziggy, homem trans, é percussionista jongueiro, integrante das Comunidades Jongo do Embu das Artes e Jongo de Piquete. Ocupa-se da produção musical do Sarau das Pretas, elemento que, juntamente à poesia e à dança, representa uma linguagem artística fundamental nas performances do grupo. Desde a infância, ele vem estudando tambores e toques de tambu, caxambu e candongueiro.

Sua produção em âmbito musical é voltada para a preservação e a valorização da cultura musical de origem africana e das tradições culturais afro-brasileiras. Falando sobre sua relação com o jongo, dança de origem africana, Taisson afirma: “ele está na minha família há mais de 80 anos. Eu tenho essa tradição comigo desde a barriga da minha mãe. O tambor é a minha voz. Eu não sou de falar muito, mas o tambor fala por mim – e por todos nós”²⁹.

Por fim, Thayaneddy Alves, mais conhecida como Thata Alves, é escritora e poeta. Define-se autodidata e artista multimídia, mesclando em sua produção artística a poesia, o âmbito visual e a performance. É mãe solteira de dois gêmeos, que cria sozinha com os proventos de sua arte. É idealizadora do Sarau da Ponte Pra Cá, que fundou em 2014; falando sobre esse projeto, Thata aponta que ele surgiu:

[...] para as mães poderem ir ao sarau junto com seus filhos, já que muitas vezes não tem com quem deixá-los. Acontece mensalmente em uma praça e conta muito com a participação dos moradores de rua que moram lá. [...] Alguns já me falaram que é o único dia do mês que não usam drogas. Uma mulher, a Dona Zica, me disse uma vez “olha, Thata, já fui à igreja, a um monte de lugar, mas a única coisa que vai me salvar é o seu sarau”. Todos podem se expressar naquele espaço — desde uma menina de 17 anos que expõe seus desenhos até a dona de casa que coloca seus panos de prato em exposição.³⁰

Colabora também com os coletivos Fala Guerreira, Praçaarau, Casa de Cultura Candearte e Cantinho de Integração de Todas as Artes.

²⁹ Em entrevista com Lia Capecce, “O Sarau é das Pretas”. Disponível em: <https://medium.com/@liacapecce/o-sarau-%C3%A9-das-pretas-49269673c05d> [acesso em 7 de outubro de 2021].

³⁰ Ibidem.

É autora dos livros *Em Reticências* (2016), *Troca* (2017) e *Ibejis – Poesias do meu ventre* (2018). Ela também é militante e ativista de questões raciais.

1.4.2 Escutando vozes que transgridem

Em seu livro *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade* (2013), bell hooks oferece ricas reflexões sobre as práticas do ensino e da aprendizagem. Segundo hooks, ambas deveriam livrar-se da sua caracterização tradicionalista, fria e passiva, para poderem ser aplicadas em toda sua potência transformadora; assim, a autora celebra “um ensino das transgressões – um movimento contra as fronteiras e para além delas” (HOOKS, 2013, p. 24). Apesar de referir-se primeiramente aos atos de ensinar/aprender circunscritos em uma sala de aula, tendo como lugar de referência a escola ou a academia, as considerações de hooks podem, por sua vez, transgredir as fronteiras, possibilitando a extrapolação do contexto descrito pela autora e a aplicação a outras circunstâncias. Embora a sala de aula represente um lugar privilegiado para a troca de conhecimento, ela não é, obviamente, o único espaço em que a educação pode existir: existe vida fora da sala de aula, e essa vida encontra maneiras inovadoras, inesperadas, de transmitir ensinamentos, compartilhar aprendizagens, instigar reflexões, formar conscientização.

Pode-se afirmar que o Sarau das Pretas representa um espaço que reúne em si todas estas práticas, possibilitando-as e exprimindo-as através da arte. Uma função pedagógica potente permeia esse Sarau; no entanto, trata-se de uma pedagogia que se aproxima daquela traçada por hooks, e que nada tem a ver com um discurso paternalista ou com a tradicional estruturação hierarquizada criticada pela feminista estado-unidense.

Ao contrário, o Sarau das Pretas representa um espaço aberto, horizontal e caracterizado por um “formato circular”³¹, em que artistas e espectadores estão no mesmo plano. As integrantes do Sarau não são as únicas a apresentarem a sua arte; o público também é calorosamente incentivado a tomar a palavra, partilhando considerações, relatos, experiências, poemas. Assim, quebram-se

³¹ Ibidem.

as tradicionais fronteiras entre artista/ativo e público/passivo, em uma dinâmica em que os papéis se fundem e a escuta coletiva e recíproca se torna a verdadeira protagonista. As performances oferecidas pelas artistas, nomeadamente poemas declamados de forma individual ou coletiva, danças, música, alternam-se com as intervenções mais diferenciadas por parte do público e com momentos coletivos como as rodas de jongo, que unem artistas e espectadores em uma única dança.

Podemos, então, aplicar as palavras de hooks sobre as dinâmicas na sala de aula ao próprio Sarau, quando ela diz que “o entusiasmo é gerado pelo esforço coletivo. A visão constante da sala de aula como um espaço comunitário aumenta a probabilidade de haver um esforço coletivo para criar e manter uma *comunidade de aprendizado*” (HOOKS, 2013, p. 18. Grifos nossos). E ela continua: “esse trabalho [como professor] deve ser *um catalisador que conclame todos os presentes a se engajar cada vez mais, a se tornar partes ativas do aprendizado*” (HOOKS, 2013, p. 21-22. Grifos nossos).

A arte como catalisador, o Sarau das Pretas como comunidade de aprendizado em que todos são partes ativas: tudo isso faz com que o Sarau se configure como um verdadeiro evento social e comunitário, forjando um sentimento de pertença a uma coletividade. Sentimento que se constrói tanto através da consciência de compartilhar as mesmas vivências e experiências – em especial no caso de mulheres negras –, quanto pelo fato de encontrar no Sarau um espaço de escuta, diálogo e partilha. Um espaço de cura coletiva, como cantam as próprias Pretas (“Somos a cura; o Sarau das Pretas é a nossa cura”): cura através da arte, da palavra, da música, das mensagens de resistência e conscientização sobre a própria identidade negra.

No site do coletivo, pode-se ler também:

O Sarau das Pretas, não é um sarau territorial e constrói sua trajetória propondo encontros nos quais a escuta é o ponto central, partilhando a palavra e a ancestralidade. A organização do sarau entende que não delimitar um único espaço estimula outras mulheres negras a ocuparem todos [os] locais. Por isso, já foram realizadas edições em Centros Culturais, unidades do SESC, espaços congêneres, dentro e fora das

periferias, tudo como forma de criar, fortalecer e ampliar os espaços de fala e audição das mulheres negras do país.³²

O fato de o Sarau ser itinerante, conforme apontado no trecho acima, possibilita alcançar um número maior de mulheres negras, incentivando a sua participação e sua reapropriação dos espaços urbanos. Nesse sentido, o Sarau leva a uma democratização do espaço, através da qual as mulheres negras ocupam lugares tanto periféricos como centrais, posto que a ocupação incentivada pelo Sarau é também artística e literária. Conforme aponta Débora Garcia, o coletivo sempre foi movido pelo desejo de “desenvolver alguma atividade que de fato incentivasse as manas pretas a escreverem e publicarem, [...] falarem das suas histórias, assim como nós o fazemos através do Sarau”³³. Exemplo desse compromisso é a recente publicação da antologia poética *Narrativas Pretas* (2020). Organizada a partir do Concurso Literário Narrativas Pretas, ela reúne os textos selecionados das vencedoras – 20 autoras autodeclaradas negras e/ou negras LGBTQIA+, vozes novas no panorama literário periférico –, além de textos das avaliadoras do concurso, das integrantes do sarau e de algumas autoras homenageadas. Trata-se de antologias de grande importância, posto que, como aponta Conceição Evaristo em uma entrevista à Carta Capital:

Para nós mulheres negras, escrever e publicar é um ato político [...]. Eu tenho dito para as mulheres negras que a gente precisa encontrar formas coletivas de publicar. Publicar é um ato político para nós e precisamos jogar isso na cara de quem está aí para confrontar.³⁴

Do mesmo modo, a participação artística de mulheres negras é incentivada nas e pelas redes sociais do grupo, em particular suas páginas Facebook, Instagram e seu canal YouTube, que, além de representarem

³² Disponível em: <https://www.saraudaspretas.com/quem-somos> [acesso em 8 de outubro de 2021].

³³ Citam-se as palavras da própria artista, retiradas da apresentação de um sarau virtual organizado pelo grupo em novembro de 2020. A citação pode encontrar-se no minuto 3:50 do vídeo.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JoyOIHZIHnc> [acesso em 8 de outubro 2021].

³⁴ Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/> [acesso em 10 de outubro de 2021].

ferramentas preciosas e potentes para difundir sua obra artística, podem também ser lidos como espaços adicionais de ocupação e oportunidades de fortalecimento (PERRINE, 2020). Como exemplo, destaca-se a iniciativa Ocupação Narrativas Pretas no IGTV (o canal televisivo da conta Instagram do coletivo), que durante o mês de abril de 2020 convidou quem quisesse participar a submeter vídeos-poema em que declamasse/interpretasse textos de autoria própria, logo publicados na conta com o objetivo de viabilizar escritoras pretas e suas narrativas³⁵.

Através da sua atuação dentro e fora do Sarau, Débora Garcia, Elizandra Souza, Jô Freitas, Taisson Ziggy e Thata Alves demonstram constantemente como é possível produzir literatura a partir da negritude e da periferia. Mais do que possível: necessário. Necessário como as vozes que se erguem de espaços considerados “outros”, que articulam e reivindicam suas identidades, lutando e (r)existindo através da prática artística.

Por isso, o Sarau das Pretas pode ser entendido como prática movida pela reivindicação do seu lugar de fala. Como aponta Djamila Ribeiro (2019), apoiando-se nas reflexões de Collins (2000) acerca do *ponto de vista feminista*, o discurso de qualquer sujeito é influenciado pelo lugar social que ela/ele ocupa, posto que determinadas condições sociais moldam, em certa medida, as experiências comuns e as perspectivas dos indivíduos que ali se encontram. Assim, o lugar de fala de mulheres negras é marcado e perpassado pelas experiências interseccionadas do racismo, do sexismo e/ou de outras discriminações, como a fobia contra pessoas LGBTQIA+ ou a intolerância religiosa.

Refletir sobre o próprio lugar de fala é saber de onde se está falando; conhecer a história que faz com que, a partir do lugar que se ocupa, o próprio discurso seja aceite, considerado adequado à norma, ou seja rejeitado, condenado e suprimido. Nas palavras de Ribeiro:

³⁵ Podem-se encontrar posts explicativos na conta do coletivo, @saraudaspretas. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CNBAToTn51E/> [acesso em 11 de outubro de 2021].

O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social. Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de locus social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência (RIBEIRO, 2019, p. 44).

A reivindicação do lugar de fala presente na prática do Sarau das Pretas entende-se, então, em uma ótica de descolonização do pensamento, que desafia as categorizações e a hierarquia vigentes de uma ordem na qual “[...] certas identidades têm sido historicamente silenciadas e desautorizadas no sentido epistêmico, ao passo que outras são fortalecidas” (ALCOFF apud RIBEIRO, 2019, p. 21).

Pautando o protagonismo da mulher negra, focando-se em seu empoderamento e suas estratégias de resistência frente a uma sociedade que a quer silenciada e invisível, denunciando o racismo, o machismo e a fobia de gênero, e valorizando saberes, práticas e tradições da cultura afro-brasileira, o Sarau configura-se como uma prática alicerçada e movida por uma *pedagogia decolonial*.

Segundo a estudiosa Catherine Walsh, as denominadas pedagogias decoloniais são aquelas que surgem em contextos de marginalização, resistência e luta, que se baseiam em narrativas diferentes da hegemônica e que, por isso, impulsionam outros modos de ser, enxergar e estar no mundo. Trata-se de:

[...] prácticas que abren caminos y condiciones radicalmente “otros” de pensamiento, re- e in- surgimiento, levantamiento y edificación, prácticas entendidas pedagógicamente – prácticas como pedagogías – que a la vez, hacen cuestionar y desafiar la razón única de la modernidad occidental y el poder colonial aún presente, desenganchándose de ella. *Pedagogías que animan el pensar desde y con genealogías, racionalidades, conocimientos, prácticas y sistemas civilizatorios y de vivir distintos. Pedagogías que incitan posibilidades de estar, ser, sentir, existir, hacer, pensar, mirar, escuchar y saber de otro modo*, pedagogías enrumbadas hacia y ancladas en procesos y proyectos de carácter, horizonte e intento decolonial (WALSH, 2013, p. 28. Grifos nossos).

Práticas antigas, elas vêm sendo implementadas há séculos pelas populações submetidas a regimes de colonização como forma de resistência e

preservação de suas culturas e tradições. São exatamente algumas dessas “[...] apuestas accionales fuertemente arraigadas a la vida misma y [...] a las memorias colectivas que los pueblos indígenas y afrodescendientes han venido manteniendo como parte de su existencia y ser” (WALSH, 2013, p. 25) que movem e justificam o trabalho do Sarau das Pretas.

CAPÍTULO 2

TEORIAS DA PERFORMANCE E SARAU

2.1 Percorrendo as vias da performance

O termo *performance* apresenta uma complexidade especial, derivada de suas muitas acepções e aplicações. Citando Turner, Diana Taylor (2013) remete para a origem francesa da palavra, cuja etimologia seria *parfournir* (significando “fornecer”, “completar” ou “executar completamente”). Sob a forma *performance*, o termo teria passado para a língua inglesa no século XVI, para ser usado no mesmo sentido que ele apresenta hoje em dia. Por sua vez, Jorge Glusberg (2013) observa que o termo derivaria do latim *performare* (“realizar”), e que seu uso:

Pode significar execução, desempenho, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático (GLUSBERG, 2013, p. 72).

A fortuna do conceito de performance se deu principalmente a partir das décadas de 1960 e 1970, com a criação de um campo de estudos a ela dedicado. Nascidos em contexto anglo-saxão em decorrência do surgimento da performance como gênero artístico independente, os chamados estudos da performance começaram a se formar e a mover os primeiros passos a partir de duas disciplinas distintas – a antropologia e os estudos de teatro –, representando um ponto de convergência entre as duas sem, porém, ficarem restringidos às limitações de cada uma. Assim, os estudos da performance se impuseram de forma cada vez mais profunda no âmbito das ciências humanas, principalmente pelas amplas possibilidades metodológicas que essa noção oferecia.

Mas, o que é, afinal, performance? Termo só aparentemente claro, ele contém em si áreas semânticas cujos limites esfumam e se sobrepõem, ao mesmo tempo em que faz referência a um espectro de comportamentos

extraordinariamente amplo e potencialmente infinito. É essa abrangência que faz da performance um conceito fértil, mas também escorregadio, contribuindo para sua intraduzibilidade (TAYLOR, 2013).

Trata-se, efetivamente, de um “conceito essencialmente contestado” (CARLSON, 2011), caracterizado por uma pluralidade intrínseca que foge a qualquer tentativa de categorização fixa; daí a inadequação de nos aproximar à performance de forma tradicional e esquemática – um erro metodológico que levaria a uma abordagem superficial, traidora da natureza permeável às inúmeras linguagens típicas dessa forma artística. Desafiadora e excedente, fluida e rizomática, a performance nos convida a explorar uma nova maneira de pensar.

Carlson (2011), na sua tentativa de formular um quadro definatório geral da performance, aponta para três conceitos principais. No primeiro, a performance envolveria qualquer exibição de competências específicas por parte do performer. No segundo caso, ela diria respeito à adequação e/ou ao cumprimento de um determinado padrão de comportamento, culturalmente codificado. É esse o caso, por exemplo, do conceito de *performativo* tal como pensado por Judith Butler, que reflete sobre a construção cultural do gênero e a sua transmissão, aplicação e materialização através de códigos comportamentais reiterados e inerentemente performáticos. Já no terceiro caso, o foco da performance estaria mais na sua execução e na conseguinte avaliação, baseada e medida a partir de um padrão de sucesso determinado.

Tendo consciência da vasta abrangência do termo e sem a pretensão de delimitar de forma rigorosa suas fronteiras de aplicação, retomamos aqui como ponto de partida a definição geral de performance “como toda e qualquer atividade de um determinado participante em uma certa ocasião, e que serve para influenciar de qualquer maneira qualquer dos participantes” (GOFFMAN apud SCHECHNER, 2011, n.p.).

Richard Schechner (2011) aponta para oito situações em que as performances podem ocorrer, a saber: na vida cotidiana; no âmbito artístico; no esporte e outras tipologias de entretenimento; nos negócios; na tecnologia; no sexo; nos rituais (de tipo sagrado e/ou temporal); e em ação. No entanto, o próprio autor observa que essa lista, apesar da grande abrangência dos âmbitos

mencionados (como no caso da vida cotidiana, que remete para um número infinito de situações), não chega a abarcar o conjunto de todas as possibilidades em que se podem dar as performances, além de apontar que a identificação do que é performance, ou do que não é, varia conforme as culturas, as sociedades e as épocas.

Ao mesmo tempo, o estudioso observa que qualquer atividade da vida humana pode ser enxergada e analisada *enquanto* performance, posto que

Tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto “enquanto” performance [...] quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações (SCHECHNER, 2011, n.p.).

A performance revela sua duplicidade: por um lado, enxergada como o próprio objeto de análise – um objeto que é performance –; por outro, utilizada como viés metodológico, estudando o objeto *enquanto* performance. Assim, ela funciona como uma verdadeira episteme, possibilitando formas específicas de aprendizagem e conhecimento. Como observa Taylor, de fato, trata-se ao mesmo tempo de “una práctica y una epistemología, una forma de comprender el mundo y un lente metodológico” (TAYLOR, 2012, p. 31).

Além de identificar os âmbitos em que as performances podem se inserir, Schechner aponta também para as funções que elas desempenham, entre as quais: entreter; construir algo belo; formar ou modificar uma identidade; construir ou fortalecer uma comunidade; curar; ensinar, persuadir e/ou convencer; lidar com o sagrado e/ou com o profano (SCHECHNER, 2011, n.p.). Essas funções são entrelaçadas entre si; isso significa que uma performance não se limita a abarcar uma única função, mas sim consegue dar relevância a várias, permitindo sua fusão em um único ato performático. A esse respeito, é importante ressaltar que a performance, enquanto ação concreta capaz de provocar consequências específicas, é frequentemente utilizada como ferramenta para intervir e atuar nos contextos políticos e sociais onde ela se insere. Dotada de um caráter potencialmente subversivo e desafiador, ela “viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición” (TAYLOR, 2012, p. 65).

Matizando mais detalhadamente a noção de performance, Schechner explica que

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam (SCHECHNER, 2011, n.p.).

A performance baseia-se na repetição de padrões específicos; contudo, apesar de ser constituída por essas “porções de comportamento restaurado, [...] cada performance é diferente de qualquer outra” (SCHECHNER, 2011, n.p.). Isso é devido tanto às infinitas possibilidades de (re)combinação de cada comportamento, como às diferenças que intercorrem naturalmente entre uma performance e outra. Efetivamente, os eventos não se podem repetir fielmente, perfeitamente iguais até nos mínimos detalhes: basta uma leve alteração no tom da voz, uma expressão facial mais ou menos marcada, a ausência ou a presença de um gesto ou de um movimento corporal, para que cada performance seja única e irrepetível, apesar de ser reproposta. O mesmo pode ser dito em relação aos diferentes contextos em que os eventos são performados, sendo passíveis de incontáveis variações. Assim, tanto o evento em si como sua recepção são sujeitos a alterações contínuas que, apesar de deixarem entrever o núcleo restaurado da performance, asseguram ao mesmo tempo sua unicidade singular.

Podendo ser aplicada a âmbitos muito diferentes, a ideia de performance se revela poliédrica e dúctil; no entanto, seu núcleo fixo parece ser constituído por algumas das instâncias que ela inclui, mas às quais não pode ser reduzida, como a teatralidade, o espetáculo, a ação, a representação. Apesar de poder se concretizar em algumas delas, a performance representa sempre uma força que as excede. Como aponta Taylor:

A performance traz consigo a possibilidade de desafio, até mesmo de autodesafio. Como termo que conota, simultaneamente, *um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um modo de intervir no mundo*, a performance excede, em muito, as

possibilidades dessas outras palavras oferecidas em seu lugar (TAYLOR, 2013, p. 44. Grifos nossos).

As palavras da autora convidam a enxergar e entender a performance como elemento profundamente arraigado dentro do espectro das ações humanas, e até constitutivo das mesmas. Poderíamos dizer que a performance é parte integrante da relação do ser humano com seu entorno. Sublinhando a impossibilidade de separar o ser humano da prática performática, Taylor observa que apesar de o termo ter sido cunhado recentemente, a genealogia da performance é muito mais antiga, posto que ela “existe desde que existem seres humanos” (TAYLOR, 2013, p. 44). De fato, a performance remonta a tempos antigos, ligando-se às práticas culturais de matrizes africanas e ameríndias, cujo apagamento violento, perpetrado desde os começos do projeto colonial, é exposto e denunciado por Taylor (2013).

Passando também pelo antigo teatro nipônico e pelos espetáculos renascentistas idealizados por Leonardo da Vinci, Glusberg (2013) traça uma *pré-história* do gênero, que identifica os seus antecedentes mais próximos nas experimentações visionárias e irreverentes das vanguardas dos anos 20 – o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, a Bauhaus – e que confluirão nos *happenings*, na *action painting*, na *body art* e, mais em geral, na *live art* das décadas de 60 e 70³⁶.

Foi principalmente a partir da década de 70 que começou a ser utilizado o conceito de *performance art*, visando sublinhar uma maior evolução – em termos de elaboração conceitual, artística e estética – em relação aos movimentos precedentes. Em comparação com a improvisação típica dos *happenings*, por exemplo, a arte da performance se caracteriza por uma maior

³⁶ Todos esses movimentos revolucionaram o campo da arte, oferecendo uma modalidade inovadora de conceber a criação artística. Os *happenings* de Allan Kaprow, por exemplo, se apresentavam como formas de arte-espetáculo improvisadas que incluíam diferentes mídias; incentivavam a participação do público e aconteciam em locais não convencionais, fora do tradicional circuito consagrado àquela que o próprio artista define “arte-estabelecida”. Tal como a *action painting* proposta por Pollock, que mudava o foco do resultado da pintura para o próprio ato e processo de pintar, ou a *body art*, que utilizava o corpo humano como suporte principal e indagava sua relação com o espaço, os *happenings* abriram passo para que a corporeidade do artista ficasse em primeiro plano, chegando a ser considerada e utilizada como parte essencial da obra artística.

premeditação do ato artístico, visando oferecer uma experiência estética mais profunda e mais complexa a nível de significado (COHEN, 2002).

Considerada dentro do âmbito artístico, a performance se apresenta como uma forma de expressão essencialmente disruptiva. Isso, tanto por aglutinar várias linguagens, em processos criativos caracterizados pela hibridez, quanto por se fundar como “arte de fronteira”, que encena um “contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado ‘arte-estabelecida’” (COHEN, 2002, p. 38).

A performance, de fato, liga-se estritamente ao conceito de *live art* – entendida, conforme apontado pelo estudioso, não apenas como *arte ao vivo*, mas também como *arte viva*. Através de mecanismos de contestação – a paródia, a colagem etc. –, a *live art* busca redefinir os limites do que é considerado arte e, ao mesmo tempo, aproximar arte e vida através de um movimento dialético. A esse respeito, Cohen explica que

A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora (COHEN, 2002, p. 38).

Modificadora, pois ela não apenas desafia a noção tradicional de arte e suas estritas categorizações; mas, também, por se caracterizar como arte de intervenção, que visa produzir uma mudança sensível no espectador.

Marcada pela hibridez, a linguagem da performance é plural e aglutinadora: ela pode somar dança, música, teatro, poesia, vídeos e outras formas de expressão artística, evidenciando sua essência interdisciplinar e revelando o desejo de configurar-se como uma arte total. No entanto, a coexistência de várias linguagens artísticas se dá frequentemente por justaposição, em operações de colagem em que cada elemento, apesar de ser apresentado dentro de um único conjunto, tem seu próprio valor e se encontra semiologicamente “isolado” dos outros (COHEN, 2002, p. 51).

Qualquer que seja a época em que se desenvolve ou a forma que a performance assume, o eixo central sobre o qual ela se fundamenta é o mesmo: o corpo, enxergado como “corpo-instrumento” (COHEN, 2002), que é o

protagonista absoluto de qualquer prática performática. Sem a presença do elemento corporal, a performance perderia sua essência mais profunda; qualquer função perseguida por ela é, de fato, matizada, veiculada e conjugada através do discurso do corpo. Ele se torna meio de expressão artística, ao mesmo tempo objeto e sujeito de sua própria narrativa.

É principalmente a partir dessa relevância do corpo e do complexo sistema de símbolos e significados diversos que ele veicula, que muitos estudiosos destacaram as estritas conexões entre o âmbito da performance e aquele do ritual. Esse último se apresenta de forma geral como um conjunto de atos essencialmente performáticos, frequentemente baseados na reiteração de um mesmo padrão. Resumindo as diversas considerações teóricas produzidas acerca dos rituais, Schechner (2000) aponta que eles têm sido entendidos tanto como condutas condensadas e cristalizadas que formam parte do desenvolvimento evolutivo dos animais, quanto como sistemas simbólicos e semânticos protagonizados por ações ou processos performáticos. Por sua vez, o autor os caracteriza como “sistemas performativos dinâmicos que generan nuevos materiales y recombina acciones tradicionales de modo nuevo” (SCHECHNER, 2000, p. 193).

A ideia da recombinação é também central na definição de performance ritual oferecida por Victor Turner (1982), o qual explica que se trata de uma

Orquestração de ações, objetos simbólicos e códigos sensoriais, visuais, auditivos, cinéticos, olfativos, gustativos, repletos de música e dança. Como tal, carregam valores estéticos e cognitivos, transcritos por meio de estratégias de ocultamento e visibilidade, procedimentos e técnicas de expressão que, cinética e dinamicamente, modificam, ampliam e recriam os códigos culturais entrecruzados na performance e no âmbito do rito, em cujo contexto a realidade cotidiana, por mais opressiva que seja, é substituída e alterada, na ordem simbólica e mesmo na série histórico-social (TURNER apud MARTINS, 2002, pp. 74-75).

Sendo assim, a performance ritual abrange universos específicos de significados e símbolos para transmitir e recriar formas de conhecimento, memórias e saberes filosóficos, metafísicos e estéticos. As modalidades pelas quais se cumpre essa operação revelam o caráter essencialmente teatral da performance: a teatralidade compartilha com a performance ritual tipologias de

condutas que constantemente se rearranjam, se condensam, se exageram e se tornam rítmicas (SCHECHNER, 2000, p. 195).

Se a performance é sempre e necessariamente incorporada, isso se deve à tentativa de investigar e (re)descobrir o corpo a partir de seu nível elementar e básico, aquele do gesto; sua imanência, seu estar no momento presente, representaria o regresso a uma dimensão cerimonial. Nessa dimensão, cada mínimo detalhe adquire importância, sendo que “decodificar os movimentos, os gestos, os comportamentos, as distâncias, é *colocar simultaneamente o espectador no tempo próprio do artista*” (GLUSBERG, 2013, p. 53. Grifos nossos).

A esse respeito, Cohen (2002) chama a atenção para a natureza da performance, caracterizando-a, antes de tudo, como uma função do espaço e do tempo: ela representa algo que está acontecendo em uma dimensão espacial e temporal que está no presente, inserida no aqui e agora. Ao contrário de outros meios de expressão artística que cindem o momento da criação da obra e aquele da sua recepção – como no caso das artes plásticas, do cinema, ou da literatura – a performance requer a presença, sendo os atuantes e o público simultaneamente presentes e necessários uns aos outros. Atuante, público e texto são os três eixos da tríade da expressão performática, na qual o texto deve ser entendido como conjunto de signos de natureza variada e plural, podendo ser signos imagéticos, verbais, corporais etc. Aprofundando a questão da centralidade do corpo inscrito no presente e seu desdobramento para uma dimensão cerimonial, o autor aponta:

Na performance há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”). Isso cria a característica de *rito*, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão [...] A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador (COHEN, 2002, p. 97-98).

O fato de a performance se apresentar como evento único e limitado, que acontece em um momento e em um local específicos, enfatiza uma dimensão

cerimonial ao proporcionar ao público uma sensação de cumplicidade com aquilo que está presenciando.

Por estar inscrita no corpo, entrelaçada a seus movimentos, seus significados e sua presença concreta, a performance não pode deixar de veicular mensagens e instâncias político-sociais relacionadas com ele. A isso faz referência Glusberg (2013, p. 56) quando aponta que a expressão performática não trabalha apenas “com o corpo, mas sim com o discurso do corpo”; discurso, esse, que pode ser tanto *do* corpo, quanto *sobre* o corpo, o qual se encontra, ao mesmo tempo, na condição de sujeito e objeto do discurso, como vamos aprofundar mais adiante.

2.2 A performance cultural

Se até agora nos detivemos sobre uma caracterização geral da performance e de seus pontos salientes, com o propósito de traçar uma panorâmica suficientemente abrangente sobre esse campo de estudo, a seguir apresentaremos as reflexões de teóricas/os e estudiosas/os que contribuíram para ampliar sensivelmente a noção de performance cultural, aprofundando-a e oferecendo novas trilhas para sua investigação, compreensão e aplicação.

Destacando seu valor no seio da cultura e traçando um primeiro esboço do conceito, Diana Taylor sugere que “as performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social [...]” (TAYLOR, 2013, p. 27). Trata-se de ações específicas, ensaiadas e reiteradas – tal como rituais, jogos, danças, cantos, gestos, movimentos corporais, elementos pertencentes à oralidade etc. – que representam um eficiente «sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento» baseado em uma “práxis e episteme incorporada” (TAYLOR, 2013, p. 45). Por serem incorporadas, elas requerem necessariamente a presença contemporânea do emissor e do receptor, sendo que ambos representam as partes sem as quais o ato de transmissão concretizado na e pela performance, único e irrepetível, não poderia existir.

A constelação das performances que transmitem e compartilham os saberes, as memórias e as tradições de uma determinada cultura é identificada

pela estudiosa sob o termo *repertório*. Ele coexiste com o denominado *arquivo*, que através de *técnicas de inscrição* agrupa todo tipo de saber armazenado através de um suporte físico e supostamente permanente: é o caso da letra impressa em livros, manuscritos e jornais; das informações gravadas em CDs e vídeos; ou das gravuras de um monumento. Por sua vez, o repertório reúne saberes que, sendo transmitidos através do corpo e de seu agenciamento – voz, movimento, gesto – poderiam inicialmente parecer efêmeros. Ao contrário, a capacidade de permanência das *técnicas de incorporação* da memória cultural desafia tanto a capacidade do arquivo de captá-la em toda sua potencialidade, quanto o passar do tempo e as tentativas de silenciamento: em um duplo movimento, ela “guarda e transforma as coreografias do sentido” que transmite (TAYLOR, 2013, p. 50), assegurando sua adaptação e sobrevivência.

Taylor exemplifica claramente esse mecanismo de resistência ao resgatar as raízes performáticas da história da América Latina, destacando que as performances culturais típicas das populações indígenas e, depois, daquelas de descendência africana, foram combatidas acemente pelos colonizadores europeus.

Se arquivo e repertório normalmente coexistem, sustentando-se mutuamente, é também verdade que a cultura ocidental se inclinou para o primeiro, cultivando uma obsessão pela letra escrita e seu valor. Por isso, obcecados com um modelo epistêmico sustentado na memória arquivada e na hegemonia da letra escrita, os europeus menosprezaram e rejeitaram qualquer sistema de conhecimento diferente. Ao contrário, no caso das culturas indígenas e de muitas outras culturas não ocidentais, os itens do arquivo e a escrita estavam à margem do modelo epistemológico, servindo apenas de suporte mnemônico para a transmissão da memória do repertório.

Assim, com a chegada dos colonizadores nas Américas, os saberes dos povos ameríndios foram primeiro desvalorizados, sendo-lhes negada qualquer validade por serem transmitidos através de performances incorporadas; e, depois, erradicados, alegando o perigo representado por sua suposta idolatria. No entanto, apesar de séculos de violência e projetos de cancelamento, as performances incorporadas e seus legados resistiram, ramificando-se de forma mais ou menos subterrânea. Ainda hoje, elas “continuam a formar uma corrente

viva de memória e contestação” (TAYLOR, 2013, p. 98), sendo um elemento fundamental para a preservação de antigas e ricas tradições culturais.

De forma similar, em seu *Afrografias da memória* Leda Maria Martins (1997) evidencia a resistência e as estratégias de transmissão das tradições e dos saberes das comunidades africanas escravizadas e levadas para o Brasil colonial.

A diáspora africana não deslocou apenas os corpos dos escravizados, mas também o complexo sistema de costumes, rituais, religiões e cosmologias que fundamentavam suas culturas. A transplantação forçada dos africanos para além do oceano se acompanhou, portanto, com a inscrição de suas geografias culturais nos solos americanos – mecanismo de sobrevivência e reafirmação de identidades específicas. Ao se cruzar com o sistema cultural violentamente imposto pelos colonizadores europeus, as culturas africanas diaspóricas moldaram-se à imagem da *encruzilhada*, ponto plural de união e divergência:

As culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e *modus constitutivo*, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou ágrafos, com que se confrontaram (MARTINS, 1997, p. 26).

É principalmente a partir da noção de *encruzilhada* que podem ser entendidas as mais variadas performances culturais afro-brasileiras. Resultantes de dinâmicas de negociação entre passado e presente, elas aglutinam alteridades, contagiando-se e reconfigurando-se a partir delas:

É pela via dessas *encruzilhadas* que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, *identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura*, nos quais as falas e os gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras (MARTINS, 1997, p. 26. Grifos nossos).

Tais performances rituais têm atuado, ao longo dos séculos, como estratégias de perpetuação dinâmica do legado ancestral através da memória

incorporada e daquilo que Martins (2003) define como *oralitura*. Referindo-se às performances que recriam e transmitem narrativas, memórias e conhecimentos conjugando a grafia do corpo em movimento e o uso da vocalidade, o conceito aponta tanto para a presença marcante da oralidade no seio das culturas negras africanas, que «como letra (*littera*), cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade», quanto para seu potencial de *litura*, “rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e das suas representações simbólicas” (MARTINS, 2003, p. 77).

Através do corpo, com sua voz, gestos e movimentos, engajado e acompanhado pela dança e pela música, as performances da cultura afro-brasileira funcionam como fecundos “rizomas ágrafos, reinscrevendo perenemente, no palimpsesto textual brasileiro, a letra africana” (MARTINS, 1997, p. 41).

Se Taylor e Martins destacam a capacidade da performance em atuar como instrumento de preservação da memória, resistência e constante recriação de um sentido identitário comum, Graciela Ravetti foca mais nas potencialidades subversivas e contestadoras dessa prática. Além de funcionar como um lugar da memória, a performance se define também como espaço de reconhecimento e reivindicação de identidades culturais que nela se reencontram e reinventam. Ao marcar um lugar de enunciação específico, no qual se inserem os discursos e as narrativas de grupos sociais frequentemente minoritários, marginalizados e/ou subalternizados, as performances se movem dentro do âmbito da contestação e da intervenção social.

Como observa Ravetti (2002), as diferentes identidades sociais são moldadas e categorizadas aprioristicamente; isso se deve à força do discurso oficial do poder, cuja capacidade performativa define as condições de existência dos sujeitos pertencentes a uma dada sociedade. A esses “vínculos performáticos”, que ditam os modos de ser, existir e atuar dos indivíduos, opõem-se aquelas que a estudiosa define como *narrativas performáticas*, ou seja, todas as narrativas que questionam e transgridem a ordem vigente em uma sociedade. Elas são o resultado de um processo dinâmico em que “todas as posições laterais ou periféricas vão construindo lugares, espaços reconhecíveis pelos discursos de projeção do eu que lhes deu forma, nos quais confluem imagens e

palavras que lhes dão existência, ainda que participem da natureza do simulacro” (RAVETTI, 2002, p. 58). Sendo assim, o simulacro, a ficcionalização da experiência, revestem-se ao mesmo tempo de valor estético e político, dotado de um potencial de transgressão capaz de subverter e fissurar a norma social ao imaginar maneiras possíveis de intervenção, sejam elas simbólicas ou concretas. Nesse sentido, Ravetti observa que

O performático/performativo pode ser considerado como uma forma privilegiada de política no que tem de “cálculo e ação estratégica dedicada à transformação social” [...], a manter viva uma tradição pelo movimento paradoxal de reformulação permanente, de sustentar um sentido de identidade cujo vazio produz vertigem, formas de memória que, a partir da pessoal, configuram a coletiva, reinventando o passado como tomada de posse do presente. Não se trata, então, de um trabalho meramente estético. *Tem a ver com a sobrevivência, já que os “lugares de subjetivação” (Bhabha), nos quais se vê, se ouve, se lê, se escreve são decisivos para se reconhecer e se recriar* (RAVETTI, 2002, p. 62. Grifos nossos).

Essa capacidade da performance em atuar enquanto estratégia de luta política e social se dá precisamente a partir da demarcação de um *locus* de enunciação específico, lugar de criações discursivas em que os sujeitos buscam e traçam suas próprias imagens.

Esse ato enunciativo é o elemento essencial da performance; ela, como lembra Paul Zumthor, é sempre um “ato de presença no mundo e em si mesma” (ZUMTHOR, 2007, p. 67), marcando a colocação do indivíduo em um espaço e um tempo determinados. Assim, a presença do corpo não poderia deixar de estar intimamente entrelaçada com a criação desse espaço discursivo performático, que no corpo encontra sua razão de ser, seu meio de expressão e sua principal bússola norteadora.

O corpo vivo, feito de carne e sangue, é um eixo central nos estudos de Zumthor, que investiga seu papel nos processos de leitura, percepção e recepção do literário. Destacando a vagueza dos estudos literários da recepção, que se focavam até então no indivíduo-leitor de forma abstrata e generalizadora, Zumthor reivindica a necessidade de se considerar o *corpo* do leitor de forma particular, enxergando-o em sua presença física concreta.

Ele representa nossa porta de acesso ao (e nosso *estar* no) mundo, sendo que nele reside o conjunto de nossas percepções sensoriais. Por isso, o corpo tem um papel importante na recepção e na percepção do literário; percepção que é sempre, em primeiro lugar, sensorial. Longe de ser passivo, o corpo reage aos textos com que o indivíduo entra em contato; ele “é o peso sentido na experiência que faço dos textos” (ZUMTHOR, 2007, p. 23). Segundo o estudioso, um leitor ou um espectador percebe e considera um texto como poético desde que este propicie nele o prazer. Assim, é no corpo, imerso na recepção prazerosa de um texto, e nas reações que isso lhe provoca, que residiria o critério principal de poeticidade para o leitor. A prática discursiva poética requer, então, a presença ativa do corpo, aquele “de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas” (ZUMTHOR, 2007, p. 35).

Daí a convergência que leva Zumthor a introduzir a noção de performance no estudo da obra poética, o que possibilita tanto a análise da recepção e da leitura enquanto performances incorporadas, como aquela relativa aos pontos de contato entre a performance e a própria poesia. A esse respeito, ele distingue e matiza os conceitos de “literatura” e “poesia”:

A noção de “literatura” é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da ideia de *poesia*, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas (ZUMTHOR, 2007, p. 12).

Essa arte da linguagem, intrínseca aos seres humanos de qualquer época ou sociedade, liga-se originariamente à presença do corpo e, mais especificamente, ao uso da vocalidade. Segundo Zumthor, a voz é uma potente forma de emanção do corpo, cuja presença ela representa e reivindica plenamente (ZUMTHOR, 2007). Assim, se a prática da poesia assume formas diferentes – como no caso da cristalização da ideia de literatura europeia, indissociável da escrita –, o modo de comunicação poética que a performance encena resulta vivo e, como sugere Zumthor, mais “eficaz” por estar ligado ao

momento presente. Dando uma definição de performance, o estudioso observa que:

Performance implica competência. [...] à primeira vista, aparece como um *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo (ZUMTHOR, 2007, p. 31).

Além desses valores incorporados, a performance atua na esfera da *reiterabilidade*, configurando-se como um ato de *emergência*, constituindo um evento que emerge e se insere em uma dada situação; mas que ao mesmo tempo consegue ultrapassá-la, sem ficar limitado nela, conjungindo-se a um contexto cultural mais amplo – e capaz de produzir *re-conhecimento* – ao concretizar algo já conhecido e identificado como performance (ZUMTHOR, 2007). O estudioso reúne tais características na esfera do ritual, o que marca uma proximidade essencial entre a ideia de performance e a de poesia:

A “poesia” (se entendemos por isto o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de “literatura”) repousa, em última análise, em um fato de *ritualização da linguagem*. Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito (ZUMTHOR, 2007, p. 45. Grifos nossos).

É a partir dessa ótica de convergência que analisaremos de forma mais aprofundada a prática dos saraus e, mais em particular, aquela do Sarau das Pretas. Neles, os textos poéticos são declamados através do ato performático, cuja totalidade reúne também outras linguagens não-verbais. A poesia é acompanhada e, por sua vez, acompanha a música, os cantos, os movimentos e as coreografias do corpo, tecendo a trama de um jogo em que as fronteiras desaparecem. Os poemas enunciados se concretizam nessa trama, ganhando novos contornos através da voz que os pronuncia e do corpo que os ressona – e no qual eles se inscrevem.

A performance que sustenta o trabalho artístico do Sarau das Pretas é caracterizada por traços específicos. Entre eles destacam-se a poeticidade dos textos apresentados, estritamente ligada à vocalidade, à gestualidade e à

corporalidade; o caráter irrepetível do evento performado; a presença de elementos de denúncia e de uma dimensão subversiva, que faz com que a estética inerente à prática seja incindível de seu engajamento político e social; e um forte hibridismo, presente tanto no plano formal através da mistura de gêneros, quanto no nível cultural. Em relação a este último ponto, de fato, resulta particularmente produtivo entender o próprio Sarau e sua prática artística a partir da imagem da encruzilhada proposta por Martins (2002), enquanto local de convergência, transformação e reatualização dinâmica de culturas, tempos e histórias.

Por essa centralidade da performance nos saraus, apresentam-se em seguida alguns pontos essenciais para entender melhor essa prática artística, sua natureza performática e suas implicações sociopolíticas.

2.3 Corpo e voz: a performance dos saraus

Os saraus representam, juntamente com as batalhas de poesia falada dos *slams*, um modo inovador e contestatório de se viver a literatura. Eclodidos nas zonas periféricas das grandes metrópoles – no caso brasileiro, foi a cidade de São Paulo a ganhar destaque como principal laboratório e cenário de inauguração desses fenômenos –, eles caracterizam-se, antes de tudo, como formas de expressão artística fortemente ligadas aos locais onde surgem. Propondo-se como porta-vozes de comunidades e identidades sociais marginalizadas, os artistas e poetas que se reúnem nos circuitos delineados por *slams* e saraus reivindicam e criam suas próprias imagens e narrativas, abertamente em conflito com aquelas de cunho estereotipado propostas pela cultura hegemônica.

Essa reconstrução de identidades subalternizadas, acompanhada pela desmistificação dos discursos oficiais acerca das mesmas, aproxima-se à noção de *narrativas performáticas* delineada por Ravetti (2002), mencionada acima. Situando-se na mesma linha, Patrocínio (2013) demonstra como enxergar as produções literárias da margem e as fissuras que elas produzem a partir dos conceitos de *pedagógico* e *performático* (ou *performativo*), originalmente formulados por Homi K. Bhabha (1998).

Baseando-se nas teorias que veem a formação da nação como um processo de construção discursiva e cujo fundamento residiria na criação de uma imagem específica e homogênea de povo, de um conjunto de atributos comuns nos quais todos os sujeitos teriam que se reconhecer, Bhabha destaca as ações que põem em questão e abalam a aparente uniformidade dessa “comunidade imaginada”. Esta é forjada através de um processo discursivo pedagógico, cujo objetivo é proporcionar narrativas que destaquem a união pacífica e escondam a presença de diferenças e conflitos no seio da sociedade. No entanto, atuando de forma contrária, “o performativo intervém na soberania da autogeração da nação ao lançar uma sombra entre o povo como imagem e sua significação como um signo diferenciador do Eu, distinto do Outro ou Exterior” (BHABHA, 1998, p. 209).

As contra-narrativas produzidas por minorias vêm acompanhadas por um potencial performático desafiador, na medida em que elas reivindicam alteridades que sofreram um processo de invisibilização. Ao inscrever esses discursos no âmbito literário – um entre outros meios para a sua veiculação –, visa-se transformar a literatura em espaço discursivo de resgate e contestação política e social.

No caso brasileiro, o interessante estudo de Regina Dalcastagnè *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012) exemplifica como o discurso literário nacional é protagonizado por indivíduos pertencentes a um mesmo padrão. Analisando um conjunto de romances publicados pelas maiores editoras brasileiras durante um período de 15 anos (de 1990 a 2004), observou-se que 72,7% dos autores eram homens; 93,9% eram brancos; mais de 60% viviam no eixo Rio-São Paulo; e que praticamente todos estavam ocupados no âmbito acadêmico e jornalístico, ambos espaços privilegiados em termos de produção e legitimidade do discurso (DALCASTAGNÈ, 2012). Uma situação parecida se reflete nos personagens, que são prevalentemente masculinos (62,1%) e brancos (79,8%); além de serem minoritários, os personagens femininos e/ou não brancos têm menos probabilidades de ocupar a posição de narradores ou outras funções importantes dentro da obra.

As “vozes-outras” que surgem à margem desse cânone são aquelas que, por existirem, contestam sua homogeneidade ao evidenciar suas características

excludentes. Abalando esse panorama, elas reivindicam seu direito à fala – sua *legitimidade* enquanto produtores de discursos – e imprimem uma marca política na sua produção literária, transformando-a em território de luta simbólica: afinal, “todo espaço é um espaço de disputa, seja ele inscrito no mapa social, ou constituído numa narrativa” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 9).

Assim, os saraus representam verdadeiros “espaços táticos” (MIRANDA, 2015): espaços de resistência e de negociação identitária, que possibilitam a emergência de narrativas de contestação. Nesse sentido, podemos entendê-los como práticas artísticas que se situam no marco daquilo que Souza (2011) denomina *letramentos de reexistência*, “um conjunto de práticas sociais, cujos modos específicos de funcionamento têm implicações importantes para as formas pelas quais os sujeitos envolvidos nessas práticas constroem relações de identidade e poder” (KLEIMAN apud SOUZA, 2011, p. 35).

Tais letramentos servem-se de formas plurais de uso da linguagem – na sua dimensão oral, escrita e/ou imagética –, aplicadas em função de suas mais variadas necessidades. Mais em particular, a autora aponta que

Tais práticas de letramento estão voltadas para a concretude da vida dos ativistas, relacionando-se às questões culturais e políticas e visando, de alguma maneira, ampliar suas possibilidades de inserção em um lugar de crítica, contestação e de subversão, no qual como sujeitos de direitos e produtores de conhecimentos, possam forjar espaços e atuar dentro e fora da comunidade onde vivem. Inserir-se nesses lugares provoca a inscrição em uma complexa rede de relações sociais, na qual, por meio dos discursos, negociam-se a ocupação e a sustentação de formas de participação social compromissadas com as transformações das relações sociais e raciais (SOUZA, 2011, p. 16).

Para entender melhor os saraus e suas características, primeiro é preciso remontar ao terreno fértil que proporcionou sua criação e difusão. Esse terreno é semeado e irrigado pelo movimento cultural do hip-hop, que influenciou fortemente os saraus e com o qual eles mantêm uma profunda ligação. Trata-se, em termos gerais, de um movimento social urbano e juvenil ligado aos setores populacionais com um poder de compra baixo, em sua maioria negros e jovens. Sempre segundo Souza (2011), ele se caracteriza como uma agência de

letramento abrangente e plural, capaz de reunir práticas e linguagens heterogêneas.

Nascido nos bairros periféricos de Nova York nos anos 1970³⁷, o hip-hop surge como movimento de protesto e reação frente a uma conjuntura histórica marcada por profundas desigualdades sociais e raciais, uma forte crise econômica e o afrouxamento dos programas de assistência social por parte do Estado. No Bronx, bairro de negros e hispânicos que viviam em condições de indigência e marginalização, os jovens ganharam as ruas, que passaram a ser vistas e vividas como novos cenários de sociabilidade: lugares de encontro, de relação, de jogo, de tempo-livre, de aprendizagem; mas também de conflito e violência, controlados pela criminalidade e dilaniados pelas contínuas lutas entre grupos rivais (SOUZA, 2011).

Diante desse panorama, tentou-se encontrar alternativas que pudessem fomentar formas de adesão comunitária, capazes de criar laços identitários que fugissem à lógica violenta do universo das gangues. A arte em suas variadas expressões e, mais em particular, a cultura musical, começaram então a ganhar uma posição de destaque, sendo consideradas formas potentes de agregação; a dança, a música, a palavra declamada, ritmada, cantada – sobretudo se vivenciadas em uma dimensão de coletividade – eram capazes de canalizar energias e forjar sentimentos de pertença e reconhecimento a partir das experiências compartilhadas. Todos esses aspectos confluem no hip-hop, termo cunhado pelo ativista Afrika Bambaataa que, com o jamaicano Clive Campbell e Grandmaster Flash, representa um dos progenitores do movimento.

Apesar de ter a música como eixo fundante e principal, o movimento hip-hop também engloba e se articula a partir de cinco elementos básicos, linguagens artísticas plurais: o *break*, a dança dos chamados *b-boys* e *b-girls*; a arte pictórica do *graffiti*; o *rap*, acrônimo do inglês *Rythm and Poetry*, em que

³⁷ No entanto, vários estudos apontam para a Jamaica e a criação do estilo *reggae* como base do movimento que mais tarde irá consolidar-se nos Estados Unidos. Já nos anos 1920 e 1930, os subúrbios da capital jamaicana acolhiam jovens negros, pobres e marginalizados (os chamados *rude boys*) que denunciavam suas condições através da composição de canções e promoviam encontros e festas que mesclavam dança, poesia declamada e música. Mais tarde, o *reggae* – ligado a movimentos ativistas que pautavam a emancipação da população negra – e suas experimentações musicais também contribuíram para influenciar profundamente o surgimento do *rap* (SOUZA, 2011).

ritmo e poesia dão vida a um canto falado entoado pelos *MCs* (os mestres de cerimônia) e acompanhado pelas músicas criadas pelos *DJs* (os disc-jóqueis); e uma específica *atitude*, entendida como “o modo pelo qual os integrantes do hip-hop se posicionam diante do grupo e frente à sociedade, isto é, o seu comprometimento social” (MOASSAB, 2008, p. 50). As letras do *rap*, de fato, tematizam e denunciam as condições vivenciadas e compartilhadas por sujeitos marginalizados: a poesia ritmada reflete as violências, as desigualdades sociais, o racismo.

Efetivamente, o movimento hip-hop e o rap entrelaçam-se à história das comunidades negras da diáspora, cujas estratégias de sobrevivência e resistência ao longo dos séculos, em sua “articulação de formas de resistir por meio da linguagem, dos usos do corpo e da arte” (SOUZA, 2011, p. 58), representam as raízes mais profundas desse movimento cultural. O hip-hop se configura, então, como uma vertente cultural importante para as comunidades negras: nas histórias negras encontra suas origens; nas condições de vida negras, a necessidade da denúncia; e nas identidades e culturas negras, o foco de suas reivindicações.

Sendo assim, entende-se a presença marcante da oralidade e da musicalidade no rap e no hip-hop como um ponto de contato importante com as tradições de matriz africana, nas quais a palavra falada representava um núcleo central e pulsante. Essas tradições, violentamente transplantadas, foram preservadas através de estratégias de adaptação, ao mesmo tempo que passaram por complexos processos de hibridação. Por isso, não é possível pensar o hip-hop como um movimento único e estático, posto que:

Como movimento cultural, ele se transforma nos vários contextos em que aporta, hibridiza-se e assume distintos formatos, *ressignificando de maneiras diferentes os efeitos do fenômeno da diáspora negra pelo mundo, fazendo da musicalidade um dos elementos de sustentação de sua organização social, cultural e política* (SOUZA, 2011, p. 58. Grifos nossos).

No Brasil, o movimento hip-hop começa a ganhar espaço a partir de final dos anos 1970 e 1980, momento que se insere no marco do declínio da ditadura militar, que durou vinte anos. Nesse período, marcado por um geral agravamento

das dificuldades econômicas e uma intensificação das desigualdades raciais, dá-se a entrada em cena de novos atores sociais. A necessidade de intervir a nível social, reivindicando seus direitos civis e seu peso político, levou vários segmentos da população – como mulheres, negros, jovens – a se reunirem em torno de movimentos de luta social. Alguns exemplos da efervescência da luta pelos direitos desses anos podem ser vistos na formação de movimentos negros – em particular o MNU (Movimento Negro Unificado), fundado em 1978 –, bem como de movimentos de mulheres e de feministas negras.

Nessa atmosfera de movimentação, em São Paulo, algumas áreas do centro começaram a ser utilizadas como pontos de encontro, em particular pela população negra. Tais lugares de sociabilidade acolhiam frequentemente festas ou bailes em que a musicalidade negra funcionava como elemento aglutinador, reunindo diferentes tipologias de indivíduos, dos militantes pelos direitos civis aos simples frequentadores. Foi nesses locais de lazer e encontro que germinaram as bases do que viria a ser o movimento hip-hop brasileiro; conforme aponta Souza:

Nesse cenário, a cultura hip-hop encontrou acolhida: surge e se desenvolve tomando posições significativas e contribuindo para explicitar *a relação umbilical entre festa e política, entre cultura e movimentos sociais*. O hip-hop entra em cena em um momento em que, com mais ênfase, intelectuais [...] desenvolvem pesquisas e estudos importantes para a compreensão de que para a população negra a política se fez e se faz pela cultura. *As festas e produções culturais surtem efeitos nas comunidades em que se realizam, deslocam papéis e lugares e criam o sentimento de pertença, politizando o cotidiano, estabelecendo redes que permitem apropriações de novos conhecimentos e formas de atuação* (SOUZA, 2011, p. 72. Grifos nossos).

Não surpreende, pois, que a transformação operada pelo movimento hip-hop no tecido cultural urbano resultou em terreno fértil para o sucessivo surgimento de diferentes práticas artísticas e culturais, entre as quais, precisamente, os saraus. Nos começos dos anos 2000, Heloísa Buarque de Hollanda observava o crescente destaque que essa tipologia de encontros ia ganhando no cenário metropolitano. Segundo a estudiosa, sua força residia

principalmente na dimensão oral da obra poética declamada ao vivo, cuja fruição tinha aumentado ao se tornar mais acessível para vários setores populacionais:

O emergente mercado da poesia falada tende a democratizar o consumo de poesia e abrir enormes possibilidades para a redistribuição da fala do poeta num espaço público mais amplo. A poesia estaria começando a tender na direção de uma culturalização, ou seja, uma inédita ampliação do seu raio de consumo através da abertura de espaços culturais não formais e da emergência de novos hábitos sociais e comportamentais (HOLLANDA, 2001, p. 15).

Como se viu anteriormente, os saraus operam no sentido de uma democratização que diz respeito tanto à fruição de produtos culturais e artísticos, quanto a uma reapropriação e reavaliação dos próprios espaços periféricos nos quais se inscrevem. Ambos os aspectos se articulam em um mais amplo projeto de criação e fortalecimento de vínculos identitários, naquilo que Minchillo (2016) define como uma verdadeira “confraternização pela palavra”. Segundo o autor, efetivamente, “os saraus propõem um comprometimento político comunitário, um exercício coletivo de emancipação das vozes subalternas e a luta das comunidades pela superação de seus traumas e problemas” (MINCHILLO, 2016, p. 142-143).

Esse exercício se concretiza na literatura e, mais especificamente, na literatura de caráter performático produzida, apresentada e divulgada nesses espaços. O texto poético que protagoniza os saraus é declamado em performance; ele ganha outra dimensão, diferente daquela que o caracteriza dentro do universo da letra impressa. Nos saraus, a poesia é ao vivo: sua elocução e recepção acontecem simultaneamente, inscrevendo-se em um espaço e um tempo determinados. Nessa dimensão, é a presença concreta do artista, que se traduz em um enfoque especial no seu corpo, a ganhar protagonismo. Ao mesmo modo, resulta fundamental a presença do público: juntamente ao atuante, aquele experimenta uma situação em que essa co-presença, por ser dupla e contemporânea, ganha maior intensidade (ZUMTHOR, 2007).

Por se dar em coordenadas espaciais e temporais específicas e únicas, a performance tem sempre um caráter cênico, estando intimamente relacionada à

teatralidade. Refletindo sobre essa particularidade, Cohen (2002) aponta para a presença de uma tríade básica da expressão cênica, formada pelos atuentes, pelo texto³⁸ e pelo público. Nas performances dos saraus, essa tríade se define claramente: os poetas operam como atuentes, performando um texto que se materializa sob a forma de poemas e apresentando-o ao público, que pode ser, dependendo das situações, composto por espectadores, interlocutores ou participantes; o público do Sarau das Pretas, por exemplo, é frequentemente incentivado a ser parte ativa do evento declamando poemas, fazendo intervenções ou compartilhando reflexões, participando dos momentos de danças coletivas.

Ainda no caso específico do Sarau das Pretas, o texto elaborado pelas/os artistas se caracteriza pela co-presença de várias linguagens: ao lado dos textos poéticos, performam-se cantos, músicas, danças. Incindíveis uns dos outros, esses elementos contribuem para uma apreciação plena das performances do coletivo. Se, normalmente, nos saraus o texto poético é o elemento que detém a maior relevância, no Sarau das Pretas ele se insere em um caleidoscópio mais rico, em que todas as linguagens utilizadas veiculam significados igualmente marcantes. Em alguns casos, o texto poético é declamado no silêncio, a voz sendo a única protagonista. Em outros, ela é acompanhada pelas batidas do tambor ou pelas notas ritmadas do berimbau. Ou, ainda, o poema é cantado. Outras vezes, a música fala por si mesma; a voz humana se cala, deixando espaço àquela dos instrumentos musicais e aos movimentos dos corpos que dançam.

Efetivamente, a hibridez representa um elemento importante para entender as performances do Sarau das Pretas. Se é particularmente evidente no conjunto formado pelas linguagens artísticas utilizadas – poesia, música, canto, dança –, ela permeia também outros sistemas de significados presentes ao longo da prática: linguagem e movimentos corporais, expressões faciais, entoação, indumentária, elementos do cenário em que o Sarau se exhibe.

³⁸ Daqui em diante, o termo “texto” é usado no sentido semiológico mais amplo. O texto pode ser, de fato, qualquer conjunto de signos capazes de estabelecer um significado. A natureza desses signos pode ser plural, incluindo signos verbais e não-verbais (como signos corporais, imagéticos etc.).

A hibridez marca também o “processo vital” dos poemas apresentados: apesar de serem declamados através das grafias da voz e do corpo, em princípio sua criação se dá sob forma escrita. Assim, o sarau representa um caso interessante de prática literária por conjugar oralidade e escrita: embora suas performances se insiram exclusivamente na dimensão oral, a ligação com a letra escrita permanece forte. As/os artistas do Sarau das Pretas primeiro escrevem seus poemas, que em muitos casos são publicados em antologias individuais ou disponibilizados na internet, para depois ensaiá-los e incorporá-los nas suas performances. Isso faz com que existam múltiplas versões de um mesmo texto poético: a escrita e a performatizada, cuja natureza sempre mutável dará vida cada vez a uma versão diferente das outras.

As performances do coletivo, pois, aproximam-se daquilo que Ravetti (2003) denomina de *transgênero performático*. Categoria híbrida e plural, marcada pela “intenção da mistura e da contaminação” (RAVETTI, 2003, p. 87) que envolve signos das mais diversas origens – linguagens verbais comuns, sistemas de voz e de ritmo, coreografias de danças ou outros movimentos corporais, reminiscências de mitologias orais, práticas artísticas não linguísticas etc. –, o transgênero se configura como

[...] um *transarquivo* (não apenas registrado por escrito), uma *transescritura* (não apenas alfabética) – cultivado por escritores(as) que fazem uso do seu corpo, de seu saber corporal, para registrar e comunicar esse saber e para, também, sensibilizar-se frente ao saber performático transmitido por outras pessoas e grupos (RAVETTI, 2003, p. 86. Grifos da autora).

De qualquer forma, focando-nos por enquanto apenas no texto poético, pode-se afirmar que a performance do sarau faz com que ele ganhe novos significados, completando-se e enriquecendo-se de matizes inesperados. Já o fato de declamar oralmente o texto representa um ampliamto das potencialidades do mesmo em termos de significados, sendo que a/o poeta pode veicular ou sublinhar mais intensamente algumas mensagens através do uso da própria voz, modulando timbre, tom, entoação, altura etc. No entanto, também é verdade que a voz não é a única a fazer reviver o texto. Ao seu lado, é o próprio corpo a se movimentar, cada ação se revestindo de significado. Efetivamente, “a

oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar” (ZUMTHOR, 1997, p. 203).

Assim, um elemento central na performance que encena um texto poético é a gestualidade, que reúne os gestos e os movimentos do corpo, os olhares, as expressões faciais; em uma palavra, o inteiro corpo do atuante e o uso que dele se faz, bem como o ambiente em que ele se insere e a conexão que ele cria com o público. A corporalidade complementa o texto poético; ou, mais do que isso, o corpo e seus movimentos criam e integram uma nova poética: sendo “totalmente presente, o corpo encena o discurso” (ZUMTHOR, 1997, p. 209).

Ao declamar o poema, as/os artistas do Sarau das Pretas acompanham e ressignificam os textos poéticos com seus próprios corpos: cada palavra enunciada reverbera-se neles, que por sua vez a traduzem e a pronunciam na sua linguagem composta pelo gesto, pela expressão facial, pelo olhar. O poema, antes que declamado, é sentido, experimentado na própria pele: o prazer poético se corporiza.

Nesse tipo de performance, a declamação vocal do poema é incindível da sua declamação corpórea. A esse respeito, Zumthor observava que “a função do gesto na performance manifesta a ligação primaria entre o corpo humano e a poesia. [...] Na poesia oral, [...] *cabe ao corpo modalizar o discurso, explicitar seu intento. O gesto gera no espaço a forma externa do poema*” (ZUMTHOR, 1997, p. 207. Grifos nossos).

Somers-Willett³⁹ (2009) aponta que, ao analisar uma apresentação ao vivo de poesia, seria redutivo focar unicamente na sua dimensão oral, esquecendo seu aspecto mais relevante e abrangente: o performativo.

Orality itself is neither the ultimate characteristic of verse's current popularity nor its most crucial. Especially in the case of slam poetry, orality is but one component in a poem's presentation. It is the range of performative aspects of a poem – vocal dynamics, physical dynamics, appearance, setting, hoots and hollers from the audience itself – that

³⁹ Apesar de as considerações da autora focarem especificamente na prática dos *slams*, algumas delas podem ser aplicadas também a outras tipologias de performance que envolvem a declamação de textos poéticos, como é o caso dos saraus.

influences one's experience of a slam poem. Slams are theatrical events, not listening booths, and what proves compelling to audiences is that such events *performatively embody verse and its author* (SOMERS-WILLETT, 2009, p. 16. Grifos nossos).

Os saraus se configuram, então, como uma “experiência multissensorial”: nela, a recepção que o público faz dos versos performatizados passa pela experimentação de *como* os poetas declamam, olham, se movem, aparecem: em outras palavras, de como eles “incorporam fisicamente o poema” (SOMERS-WILLETT, 2009).

Nessas práticas performáticas, a voz e o corpo dançam juntos, criando coreografias que dão nova vida aos poemas incorporados. A esse respeito, Aleixo (2017) fala de *corpografias*, entendidas como “um procedimento criativo que implica o agenciamento de todo o corpo pela voz, melhor dizendo, pelas ‘grafias da voz’, num jogo que leva sempre a novas reconfigurações do espaço e do tempo performativos” (ALEIXO, 2017, n.p.).

O corpo se torna forma-superfície fundamental: ao inscrever nele os poemas performatizados, ele se impõe como parte essencial da sintaxe do texto poético (MENEGARO, 2019). No entanto, antes mesmo do destaque que sua presença física e suas maneiras singulares de incorporação dos poemas têm ao longo da performance, o corpo do poeta-atuante se configura como elemento de significação por si só.

Somers-Willett destaca a relevância que a identidade do próprio poeta tem dentro do universo da performance da poesia falada:

His or her speech, dress, gestures, voice, body, and so on all reflect in some way on the poem at hand, and these various aspects of embodiment convey nuances of cultural difference that the page cannot. With the author's embodiment, members of the audience are instantly privy to the physical and performative markers of identity that consciously or unconsciously inform their understanding of the poem through certain cultural lenses. In this way, slam poetry engages a whole host of cultural and political complexities before an author even opens his or her mouth (SOMERS-WILLETT, 2009, p. 18).

Mesmo que esteja imóvel ou mudo, a simples presença de um corpo basta para veicular uma mensagem, normalmente construída a partir dos marcadores

discursivos sustentados em características corpóreas como etnicidade ou gênero. O corpo, de fato, é sempre um produto cultural e histórico: sujeito às representações que dele se fazem, segundo as épocas e os contextos, ele é definido a partir dos significados sociais e culturais que a ele se atribuem (GOELLNER, 2003). Os corpos respondem às dinâmicas da performatividade político-social, cujas normas estabelecem as maneiras de encenar e entender determinadas identidades sociais: nesse sentido, categorias como a raça ou o gênero, apesar de ter sido longamente consideradas como incorporadas, não passam de performances codificadas (TAYLOR, 2013).

Nos palcos calcados pelo Sarau das Pretas, a presença dos corpos de quatro mulheres negras e um homem trans negro já é uma fala: eles carregam sobre si as marcas de um discurso conotado politicamente e culturalmente, que forma um “círculo oclusivo da imposição de identidades e, conseqüentemente, de comportamentos” (RAVETTI, 2002, p. 49). É esse discurso hegemônico que as/os artistas visam evidenciar, denunciar e desconstruir através de suas performances.

No *corpus* poético da performance do Sarau das Pretas que será analisado em seguida, a predominância de temáticas como o racismo e o machismo, bem como a reivindicação da cultura afro-brasileira e das identidades negras, confirma esse entrelaçamento entre a mensagem poética e os corpos que a incorporam experimentando-a. Efetivamente, o protagonismo do corpo nas performances faz com que ele seja enxergado e sentido como “um autobiógrafo cênico” diretamente relacionado com a situação de enunciação (RAVETTI, 2003).

Os corpos e as vozes de Débora Garcia, Elizandra Souza, Jô Freitas, Thata Alves e Taisson Ziggy, a partir de suas perspectivas singulares de mulheres e homens negras/os, falam de como elas/es vivenciam a discriminação racista e a violência machista no seu cotidiano, evidenciando como estas experiências concorrem na concreção de um “papel social” fixo e predefinido que inferioriza e deprecia as mulheres e os sujeitos negros.

As performances do coletivo podem, então, ser entendidas como práticas que se inserem ao mesmo tempo no âmbito cênico e no político-social (RAVETTI, 2002). Através da mensagem poética gerada e inscrita no corpo

da/do artista, evidenciam-se os papéis da performatividade social aos quais esse mesmo corpo está sujeito. Por isso, as/os artistas

[...] não baseiam o seu trabalho em personagens previamente criadas por outros artistas, mas nos seus próprios corpos, nas suas autobiografias, nas suas experiências específicas numa dada cultura ou no mundo, que se tornam performativos pelo facto de os praticantes terem consciência deles e por os exibirem perante um público (CARLSON, 2004, p. 29).

Assim, fica ainda mais evidente a ligação entre o texto poético, o corpo que o encena e a performance à qual dá forma, bem como as profundas implicações de ordem política e cultural que a fundamentam. Ao mesmo tempo, as/os artistas desafiam as narrativas hegemônicas que lhes são impostas, oferecendo contra-narrativas performáticas que se configuram como efetivos atos políticos.

Alguns versos, retirados da própria performance do coletivo, podem exemplificar bem esse processo discursivo. Débora Garcia clama para o fim da violência machista (“Não queremos ser importunadas, muito menos estupradas / Não aceitamos as investidas, suas falas equivocadas / Este assédio em nossas vidas [...] / Rompemos o silêncio / contra o machismo e a opressão”). Elizandra Souza descreve o silenciamento que tenta submeter as identidades e as culturas negras (“Se a minha alma é preta / e a minha sociedade não me aceita / a minha palavra sagrada sangra”). Jô Freitas reivindica a beleza da estética negra, menosprezada por uma sociedade de critérios estéticos baseados na branquitude (“Você é linda! / Foi-se o tempo que tais palavras me ofendiam: / Você é preta / Cabelo duro / Hoje não me curvo / Me curo da doença que impuseram ser / Pois cada parte de mim é realeza”). Thata Alves evidencia a perversão de um discurso oficial que apresenta os negros como criminosos, bem como as profundas consequências que essa retórica tem em suas vidas (“Namorar um homem preto é viver perigosamente cada passeio / com receio do enquadro [...] / é suar frio, aquietar-se pra não levar oitenta tiros / e é viver todos esses medos sem dever / sem ter antecedente criminal”). Taisson Ziggy homenageia a cultura e a ancestralidade afro-brasileira, convidando a cultivar o orgulho de ser negra/o (“Menina, seja você mesma / seja como for [...] / Levante

a cabeça / olhe dentro de si / toda essa energia foi trazida pra ti / Canto / Canto pra saudar / minhas ancestrais, realeza preta”).

Em particular, a reverência à ancestralidade – temática chave nas performances do Sarau das Pretas – caracteriza a arte do coletivo e ajuda a entendê-la de forma mais profunda. Considerar as implicações que essa homenagem tem impossibilita considerar as performances do grupo como práticas artísticas isoladas, levando, ao contrário, a enxergá-las como inscritas – ou melhor, incorporadas – dentro de um panorama histórico e cultural mais vasto. O panorama ao qual me refiro é aquele denominado por Martins (1997) como *afrografias*, ou seja, as múltiplas modalidades e estratégias de inscrição, recriação e transmissão dos saberes e das formas específicas do universo cultural de matriz africana nos territórios das diásporas dos sujeitos negros, que neles “se reinventaram, dramatizando a relação pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e sua perda” (MARTINS, 2002, pp. 70-71). Tais estratégias se fundamentam na memória do conhecimento transmitida através do agenciamento do corpo, criando um vasto *repertório* formado por uma constelação de práticas orais e corporais, gestos, hábitos, danças, tradições culturais incorporadas, jogos, eventos rituais ou cerimônias que asseguram a preservação dos saberes (TAYLOR, 2013).

Além de representar modos de transmissão típicos de muitas culturas africanas e indígenas, as performances mnemônicas incorporadas desafiam também a hegemonia da letra escrita consagrada pela cultura ocidental, afirmando outros tipos de paradigma:

Contra as tendências genocidas que se serviram de práticas escriturais, a performance possibilitou, desde o princípio dos tempos, o registro e a permanência daquilo que se sabe, como indivíduo e como grupo, sem ter que recorrer a caracteres gráficos, esgrimindo o artifício epistemológico da necessidade da transcrição das experiências em documentos (RAVETTI, 2003, p. 85).

Ao estudar as performances rituais dos Congados, típicas da tradição afro-brasileira, Martins aponta para o corpo como local privilegiado de inscrição do conhecimento e principal agente de sua transmissão: em suas emissões vocais, nos gestos, nas coreografias e nos movimentos que ele performa, no

modo como ele se apresenta, se reatualiza e se concretiza continuamente uma específica epistemologia, em que a noção filosófica e metafísica da *ancestralidade* reveste um papel central. Espinha dorsal de uma “visão negro-africana do mundo”, ela se configura como uma “força que faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa” (PADILHA apud MARTINS, 2002, p. 84).

Nesse entrelaçamento de elementos diversos, uns não podem existir sem os outros; todos se complementam necessariamente. A visão que permeia a ancestralidade transpassa as aparentes diversidades, sublinhando a unidade derivada do pertencer a uma mesma matriz; ao mesmo tempo, a concepção ancestral do mundo molda o entendimento do tempo, em que passado, presente e futuro se sobrepõem e se misturam. Segundo Martins:

A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma *temporalidade espiralada*, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta (MARTINS, 2002, p. 84. Grifos nossos).

Esse tempo espiralar resulta fundamental para entender as performances que transmitem saberes e conhecimento, posto que nos seus movimentos curvilíneos elas fazem reviver o passado e seu legado de sabedorias, recriando-o, inscrevendo-o no átimo presente e entrelaçando-o ao futuro. Como já se viu anteriormente, Martins (1997) denomina uma dessas formas de inscrição *oralitura*, dimensão que une de forma estrita as grafias do corpo e da voz:

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete unicamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões do mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela

desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo (MARTINS, pp. 87-88).

Apesar de se focarem nos rituais específicos dos Congados afro-brasileiros, as considerações da autora até aqui apresentadas podem oferecer um prisma metodológico potente e adequado para analisar também tipos de performance muito diferentes, como é o caso da prática artística do Sarau das Pretas. Ao utilizarem suas vozes e seus corpos para reivindicar o legado que as constitui enquanto mulheres e homens afro-brasileiras/os, as/os artistas do coletivo dão vida a performances sustentadas, movidas e norteadas pela força da oralitura. Esse “traço cinético” e sua relação direta com a ancestralidade são evidentes e perpassam todas as linguagens utilizadas pelo Sarau: da sua presença temática nos poemas declamados, à sua permanência através dos movimentos dos corpos e das coreografias de dança⁴⁰, passando pela linguagem da memória articulada através dos instrumentos típicos da tradição afro-brasileira – o ritmo dos tambores e o som do berimbau – e pela rede de significados e referências estabelecida pelas escolhas de vestimentas e penteados ou pelo uso de determinados objetos cênicos.

Tudo isso concorre para fazer do Sarau das Pretas um lugar de afirmação e reinscrição da cultura afro-brasileira, marcado pelo diálogo constante com seu legado; assim, as performances do coletivo também podem ser entendidas como práticas artísticas que, ao mesmo tempo, reestabelecem e se inserem em um tempo espiralar. Nele, um rio caudaloso de saberes, valores, conceitos e visões do mundo atravessa o Atlântico, se radica nos territórios diaspóricos brasileiros e desagua, nos dias de hoje, no espaço de um sarau periférico da metrópole de São Paulo, onde quatro mulheres negras e um homem trans negro homenageiam com sua arte a história que as/os precede. Como canta o Sarau

⁴⁰ Em uma entrevista, as/os artistas explicaram que uma parte importante no evento do Sarau são as rodas de jongo, às quais todo o público é convidado a participar. O jongo é uma dança típica da tradição afro-brasileira e consiste em coreografias de baile em roda, acompanhadas pelo som dos tambores. Devido às condições excepcionais em que foi gravada e à ausência do público, a performance analisada no presente estudo não apresenta esse momento coletivo. A entrevista mencionada é disponível em: <https://medium.com/@liacapecce/o-sarau-%C3%A9-das-pretas-49269673c05d> [acesso em 16 de dezembro de 2021].

das Pretas, retomando as palavras de Jurema Werneck (2009), “nossos passos vêm de longe e precisamos prosseguir”.

As performances do Sarau atuam como um elo na cadeia do conhecimento, inserindo-se na “corrente viva de memória e contestação” da qual fala Taylor (2013); contestação e reivindicação que, aliás, assumem um significado e uma clara posição política em um país marcado pelo racismo e pela discriminação sistêmica das ricas tradições culturais afro-brasileiras.

No Sarau das Pretas, unindo corpo e voz, apoiando-se na sabedoria ancestral, reafirmando sua identidade e denunciando uma cultura que a oprime de forma violenta, “a mulher preta vai falar”: vamos ouvir atentamente o que ela tem a dizer.

CAPÍTULO 3

«OH BATE PALMA, COMEÇOU O SARAU DAS PRETAS!»: ANALISANDO UMA PERFORMANCE DO COLETIVO

3.1 A performance

Neste capítulo, vamos nos focar mais especificamente no trabalho artístico do Sarau das Pretas, apresentando-o através da análise de uma de suas performances. Devido à impossibilidade de presenciar fisicamente aos eventos propostos pelo Sarau por causa das restrições impostas pela situação pandêmica, precisamente durante esta pesquisa, nossas considerações foram esboçadas a partir de uma performance gravada e disponibilizada na internet. Trata-se, até hoje, da única gravação audiovisual que pode dar conta do fazer artístico do Sarau. No site do grupo, bem como nas páginas de YouTube, Facebook e Instagram, estão presentes alguns trailers ou breves apresentações, com poucos minutos de duração; todos esses materiais, porém, representam uma base insuficiente para a estruturação de uma análise suficientemente aprofundada.

Sendo o sarau um evento estritamente presencial, o grupo não costumava gravar suas apresentações. Todavia, a pandemia de Covid-19 obrigou essas/es artistas a encontrar outras soluções para a divulgação de sua arte, o que levou a uma maior exploração das possibilidades que as ferramentas tecnológicas oferecem hoje em dia. Como exemplo poder-se-ia citar o sarau virtual organizado pelo coletivo, no qual as/os integrantes declamaram poemas e tocaram música durante uma videochamada, gravada e disponibilizada em direto, em streaming, no seu canal YouTube para que qualquer espectador pudesse assistir⁴¹.

⁴¹ O título desse sarau, gravado no dia 27 de novembro de 2020, é “O corpo negro e a poesia”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JoyOIHZIHnc> [acesso em 23 de dezembro de 2021].

Apesar de ser uma oportunidade para conhecer e se aproximar do Sarau das Pretas, algumas características do vídeo impossibilitam levá-lo em consideração para estudar o fazer artístico do grupo. De fato, o modelo da videochamada implica a presença do rosto em primeiro plano, protagonizando de tal maneira a imagem da câmera, enquanto o resto do corpo fica invisibilizado. Precisamente a ausência do corpo é um grande obstáculo na hora de utilizar o vídeo como material de análise: como vimos, qualquer performance (e qualquer sarau) tem como eixo principal e fundante o corpo e o discurso que ele encena.

Assim, a impossibilidade de enxergar os corpos das/os artistas comporta uma mutilação irreversível, porque o texto que o Sarau veicula apresenta-se amputado, privado de uma das linguagens que concorrem para lhe dar forma e vida. Na gravação da videochamada, o espectador pode encontrar ótimos exemplos dos textos poéticos declamados e da música que movem o Sarau; no entanto, eles são apenas algumas das peças de um mosaico que se fragmentou, perdendo sua completude original. O corpo é parte integrante da sintaxe do texto poético, que nele se inscreve e volta a se explicitar, e sua ausência comporta uma perda: se as/os artistas se veem privadas/os de uma enunciação completa – não podendo *mostrar* o corpo, encenando-o –, por sua vez os espectadores podem ter acesso apenas a uma recepção limitada, faltando-lhes uma linguagem fundamental para uma compreensão mais profunda do texto.

Diferente é o caso da performance que se escolheu analisar aqui. Apresentado no âmbito do Dia das Boas Ações 2020⁴², que ocorreu em 5 de dezembro de 2020, o Sarau foi gravado e transmitido em streaming através das plataformas Facebook e YouTube⁴³. A gravação permite enxergar completamente os corpos das/dos artistas, bem como o palco no qual elas/es se exibem. Sendo visíveis, a corporalidade e outros elementos como o vestuário, o uso de determinados acessórios ou alguns objetos cênicos são preservados na

⁴² Trata-se de um movimento de voluntariado internacional que anualmente reúne e mobiliza pessoas, empresas e ONGs para sensibilizar e promover o engajamento na transformação social através de ações solidárias. No Brasil, ele é organizado pela rede de voluntariado Atados. Mais informações podem ser encontradas no site do Atados: <https://www.atados.com.br/dba> [acesso em 23 de dezembro de 2021].

⁴³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8N21m19csOE> [acesso em 23 de dezembro de 2021].

sua capacidade de veicular significados específicos, fundamentais para o desenvolvimento da performance e sua recepção.

No entanto, essa performance também se caracteriza por uma ausência: o público, devido às medidas de proteção e isolamento implementadas durante a pandemia, não está presente. O Sarau das Pretas não se exhibe diretamente frente a uma plateia, mas estabelece um contato indireto e mediado, feito através das câmeras. O fato de o evento ser transmitido em direto possibilita uma interação mínima dos espectadores com o Sarau, por exemplo, através da ferramenta de comentários em tempo real no YouTube; porém, essa interação é claramente limitada e insuficiente para estabelecer o tipo de contato com o público que o coletivo incentiva e cultiva como parte integrante de suas performances. Devido a essa ausência, analisar-se-á essa performance tendo em consideração que ela não oferece um exemplo totalmente fiel da prática artística do Sarau das Pretas; no entanto, sob outra perspectiva, ela também pode ser entendida como uma atualização necessária da experiência do Sarau em contexto emergencial, o que marca também uma evolução interessante com respeito à própria prática do evento.

Por se basear nas gravações das performances e não em uma experiência direta feita através da participação ao vivo, a presente análise se insere dentro de precisos limites. É evidente que uma performance – cujo eixo principal é a contemporaneidade da co-presença que une os performers aos espectadores, ambos inseridos nas mesmas coordenadas espaciais e temporais – experienciada de forma “distanciada” perderá inevitavelmente algumas de suas características principais. De fato, é preciso lembrar que a gravação audiovisual, embora represente uma ferramenta preciosa e fundamental na estruturação de nossa análise, não consegue captar e transmitir exatamente a essência do ato performático em sua totalidade. Conforme aponta Taylor:

A performance “ao vivo” nunca pode ser captada ou transmitida por meio do arquivo. Um vídeo de uma performance não é uma performance, embora frequentemente acabe por substituir a performance como uma *coisa* em si (o vídeo é parte do arquivo; o que representa é parte do repertório). A memória incorporada está “ao vivo” e excede a capacidade do arquivo de captá-la (TAYLOR, 2013, p. 51).

No entanto, apesar dos limites mencionados, acreditamos que a presente análise poderá contribuir para delinear os primeiros contornos de uma panorâmica válida para a compreensão da prática artística do Sarau das Pretas, se focando em particular nos detalhes essenciais para entender o coletivo e sua arte. A esperança é que ela possa se constituir como uma base inicial que leve a outras pesquisas futuras, capazes de investigar ainda mais minuciosamente as ricas e fascinantes performances do Sarau das Pretas em suas conjugações estéticas e políticas.



Figura 3: O palco e a cenografia da performance

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8N21m19csOE>

A exibição do Sarau se dá em um pequeno palco, cuja cenografia é decorada com cores vivas: amarelo, vermelho, cor de laranja. Taisson Ziggy, sentado no centro do palco, veste roupa colorida; dispostas aos seus lados, Elizandra Souza, Jô Freitas, Débora Garcia e Thata Alves vestem completamente de preto. A escolha da indumentária e das cores do figurino nunca é casual, mas é atentamente planejada durante a preparação da performance do mesmo modo que são selecionados os poemas a serem declamados, a partir das temáticas que irão ser abordadas durante o evento. Frequentemente, as/os integrantes vestem roupas cujas formas, geometrias e cores remetem às culturas de matriz africana: trata-se de uma linguagem adicional, estética e puramente visual, para trabalharem com o legado cultural

afro-brasileiro, reivindicando e reafirmando uma específica identidade. No caso em exame, as roupas utilizadas não são de estilo afro e são completamente pretas. Talvez a escolha de uma cor única seja um meio para que as figuras das artistas ganhem maior destaque em relação ao cenário colorido, evitando uma confusão ótica que poderia prejudicar o desenvolvimento da performance.

No que diz respeito à estruturação do evento, o sarau é dividido em três rodas de poesias. Em cada uma, por rotação, as/os artistas declamam um poema ou entoam um canto. A ordem de declamação das/os integrantes não é fixa, mas muda livremente conforme cada roda.

3.2 Primeira roda

O evento começa com o canto inicial que abre as performances do Sarau. Às batidas de tambor tocadas por Taisson juntam-se as vozes fortes das outras artistas que entoam sua inconfundível saudação poética:

Oh bate palma, começou o sarau das Pretas
Oh dá licença, a mulher preta vai falar
Oh bate palma, começou o sarau das Pretas
Oh dá licença, a mulher preta vai falar
A mulher preta traz na voz a multidão
A mulher preta é resistência e tradição
Fez seu terreiro, seu quilombo, seu congá
Oh dá licença, a mulher preta vai falar
Sou preta ê, sou preta ô
E o axé foi o jongo que espalhou
Sou preta ê, sou preta ô
E o axé foi o jongo que espalhou.

Esse canto funciona, ao mesmo tempo, como apresentação do grupo e introdução às principais temáticas com as quais ele trabalha, em primeiro lugar o protagonismo reservado à mulher negra. “A mulher preta vai falar” é uma afirmação segura e irremovível, em cuja determinação ressoa também um aviso: no espaço do Sarau sua voz se livra e ecoa, quebrando a máscara do silenciamento; por isso, as verdades que vêm à tona são as mesmas que “têm

sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredos” (KILOMBA, 2019, p. 41) por uma sociedade racista e machista.

No Sarau das Pretas, as mulheres negras tomam a palavra e reivindicam seu direito a ela, tornando-se protagonistas de seus enunciados e operando, portanto, um ato político de *transformação*, ao se tornarem autoras e autoridades das suas próprias narrações. De objetos de narrações externas, impostas e depreciativas, elas se tornam sujeitos plenos, que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (HOOKS apud KILOMBA, 2019, p. 28).

Tal operação é feita, reiterada e reforçada através de cada música, cada movimento, cada elemento das performances do Sarau e, ainda mais, através de cada poema declamado. A mulher preta do canto toma a palavra e a transforma em arte, em literatura declamada, fazendo-o a partir do próprio corpo e de tudo o que ele comporta. Isso porque cada poema é “a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra” (EVARISTO, 2005, p. 205).

Talvez essa possa ser uma das tantas chaves para entender a afirmação de que “a mulher preta traz na voz a multidão”: a experiência individual reflete uma história coletiva, na qual se reconhecer e se identificar. Os poemas das/os integrantes do Sarau relatam fatos vivenciados cotidianamente pela população feminina negra, declinando essas denúncias políticas em uma dimensão estética. Eles forjam sentimentos de pertencimento e união, mostrando às mulheres negras que suas vivências são compartilhadas e que elas não estão sozinhas; ao mesmo tempo, indicam a arte como meio de resgate identitário e fortalecimento tanto individuais quanto coletivos⁴⁴.

⁴⁴ A esse respeito, é significativo o testemunho de Dina Maia, uma jovem que vem acompanhando o trabalho do Sarau das Pretas. Em uma entrevista, ela diz: “Através das vivências com o Sarau, comecei a pensar em como transformar tudo pelo que já passei em arte; os ataques de racismo diários, a negligência do meu trabalho, as críticas à minha beleza e ao meu cabelo crespo, a periferia, a mãe que continua a limpar banheiros para me criar. [...] Mergulhei naquelas palavras de luta e resistência. Essas mulheres transformaram a periferia em arte. A primeira vez que as vi me senti representada, amada e viva. Elas me deram a percepção de que minha vida pode ser arte também”. Texto completo disponível em:

Na “multidão” trazida pela voz da mulher negra, no entanto, podem se enxergar também as vozes das/os antepassadas/os, protagonistas de uma longa história de “resistência e tradição” da qual a mulher negra é descendente e orgulhosa herdeira. Com efeito, ela fez “seu terreiro, seu quilombo, seu congá”, lugares simbólicos onde tradição e resistência se materializam. Tais espaços representam a transmissão e a persistência da cultura afro-brasileira – o terreiro e o congá são elementos chave nas religiões afro-brasileiras do candomblé e da umbanda –, bem como suas estratégias de sobrevivência, das quais o quilombo é um dos exemplos mais famosos⁴⁵.

No discurso poético do Sarau das Pretas a ancestralidade está, assim, sempre presente e posta em primeiro plano. Como observa Eduardo Oliveira, ela “é o que estrutura a visão de mundo presente nas religiões de matriz africana. [...] Sem a ancestralidade não haveria tradição. Sem a tradição não haveria identidade” (OLIVEIRA, 2021, p. 127). Por isso, a declaração “sou preta ê, sou preta ô” é proferida com orgulho, sustentando uma precisa reafirmação identitária que encontra suas raízes no culto aos ancestrais. De fato,

Quem conta a história do eu é sua tradição. A história do eu está vinculada à história de seus ancestrais. O eu faz parte de um todo e é importante justamente na medida em que compõe esse todo, e não o contrário. É por isso que podemos dizer que sem ancestralidade não há identidade (OLIVEIRA, 2021, p. 127).

Como aponta Martins em relação aos ritos dos Congados, “a mediação dos ancestrais [...] é a clave-mestra dos ritos e é dela que advém a potência da palavra vocalizada e do *gestus* corporal, instrumentos de inscrição e de retransmissão do legado ancestral” (MARTINS, 2003, p. 76). Apesar de ser uma

<https://medium.com/@liacapecce/o-sarau-%C3%A9-das-pretas-49269673c05d> [acesso em 10 de janeiro de 2022].

⁴⁵ O terreiro, também chamado “casa de santo” ou “roça”, indica a casa de candomblé, lugar onde se pratica a religião homônima. O congá é o altar sagrado na umbanda, geralmente escondido e posicionado ao fundo do terreiro. Por sua vez, o quilombo surgiu durante a época escravocrata, representando a unidade básica de resistência do escravizado; trata-se da localidade onde os ex-escravizados, fugidos do cativeiro, se reuniam e formavam comunidades autônomas (SCHWARCZ; GOMES, 2018). Hoje em dia, a imagem do quilombo continua a ser utilizada e ressignificada: as periferias, habitadas principalmente pela população negra e entendidas como novos quilombos urbanos, são o espaço em que luta e resistência étnico-política se inserem.

prática distinta daquela mencionada pela estudiosa, pode-se ver que o Sarau das Pretas também se constitui como um instrumento de inscrição e reatualização, unindo a consciência e a valorização do passado às reivindicações políticas e culturais do tempo presente.

O verso “o axé foi o jongo que espalhou” introduz mais dois aspectos importantes para a compreensão da prática artística do coletivo. Trata-se de ulteriores elementos significativos dentro do panorama cultural brasileiro afrodescendente, os quais fundamentam e caracterizam também a arte do Sarau. O jongo é uma dança e uma performance ritual típica da tradição afro-brasileira, cuja presença é marcante nos eventos do coletivo: ele se manifesta através das músicas produzidas pelo jongueiro Taisson Ziggy e pela organização de rodas de jongo, que frequentemente engajam também o público. Através dos ritmos e dos movimentos do jongo que dão vida ao Sarau, transmite-se o axé. Também conhecido como “asé”, esse é um conceito central na concepção filosófica negro-africana e, mais especificamente, naquela de matriz iorubá⁴⁶. Trata-se da força vital, aquela que “assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem axé, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital” (SANTOS, 1986, p. 39).

No entanto, o axé permeia e se funde também com as próprias palavras poéticas declamadas pelas/os artistas. É preciso notar que a cosmovisão negro-africana, de fato, entende tal princípio vital como profundamente interligado à noção de palavra, outro elemento fundante dessa filosofia⁴⁷. A palavra é

⁴⁶ Os iorubás são um grupo étnico africano, internamente dividido em vários subgrupos, que ocupa grande parte da Nigéria e, em proporção menor, algumas partes do Togo e da República do Benin (antigamente Daomé); nesses territórios eles convivem com outras etnias, principalmente os fon. Grande parte dos escravizados levados para o Brasil colonial pertencia ao grupo iorubá. Aí, eles ficaram conhecidos como “nagôs” – seguindo a forma utilizada pelos fon para identificá-los –, enquanto os fon foram chamados de “jêjes” ou “minas” (RIBEIRO, 1996). Devido a essa presença maciça, a cultura afrodescendente brasileira encontra suas raízes mais profundas na cultura iorubá.

⁴⁷ Como aponta Eduardo Oliveira, “a palavra aparece visceralmente ligada à Força Vital. O detentor primordial da palavra é o preexistente, assim como é ele o detentor daquela. A palavra, com efeito, muitas vezes aparece nas cosmogonias africanas como um subsídio fundamental para a criação do mundo e, neste caso, ela é portadora da “força” que anima e vitaliza o mundo. O Homem, por sua vez, ao ser criado, recebe a Força Vital e o poder da palavra, que são equivalentes, visto que a palavra é concebida como uma energia capaz de gerar coisas” (OLIVEIRA, 2021, p. 53).

constituída e movida pela força vital, sendo uma de suas tantas manifestações; daí, o fato de ser enxergada como uma fonte de energia generativa. As palavras literárias que movem o Sarau também são portadoras dessa energia: palavras fecundas, elas trazem em si o poder da criação e da transformação. É por isso que, após o canto inicial, Débora Garcia apresenta brevemente o Sarau e suas/seus integrantes, afirmando também ter a esperança de que seu axé possa chegar até o público assistindo de casa.

Logo depois, a performance entra no vivo com um canto entoado por Taisson Ziggy sobre as batidas do tambor e inspirado num poema de Elizandra Souza⁴⁸:

Laiê, laiê, laiá (x2)
Sou filha de medo e trovão
Voando com os meus pés firmes no chão
Chuva que cai sobre mim
Quero ser as flores do meu jardim
Serei de terra e de mar
No meu mais puro desejo de amar
Ela tem na cabeça a unção
Obra de arte sou da criação
Ori
Ela vem faceira
Sorradeira, gingadeira
Ela vem por inteiro (Traz na cabeça a unção)
Ori
Um turbante elegante
Uma força, um torço (Traz na cabeça a unção)
Laiê, laiê, laiá (x2)

A nível fonético, o canto se caracteriza pela presença de um sistema de rimas bastante definido. A maioria das rimas é de tipo emparelhado (trovão / chão; mim / jardim; mar / amar; unção / criação); encontram-se também rimas internas em dois termos seguidos (sorradeira / gingadeira; turbante / elegante) e dois casos de rimas parciais (gingadeira / inteiro; força / torço). Soma-se a isso a reiteração do verso inicial e final (o vocalizado “Laiê, laiê, laiá”).

⁴⁸ Trata-se do poema “Ori”, da coletânea *Águas da cabaça* (2012).

O início do canto é dedicado à apresentação do eu lírico, que emerge através de tempos diversos que se fundem entre si. A referência a uma genealogia simbólica (“sou filha de medo e trovão”) remete a um passado mais ou menos longínquo, podendo indicar tanto as mazelas sofridas pelos afrodescendentes brasileiros ao longo da sua história, como as atuais violências enfrentadas pela população negra. No entanto, o eu lírico afirma estar “voando com os meus pés firmes no chão”, indicando com este oxímoro um caminho para resgatar sua vida sem, porém, perder de vista a realidade de todos os dias. Do mesmo modo, a “chuva que cai [...]” representa um elemento gerador de vida, que possibilita o florescimento e a renovação (“quero ser as flores do meu jardim”) e que leva o eu lírico a se reconhecer enquanto “obra de arte [...] da criação”.

Ao lado dessas breves considerações, é importante ressaltar que a presença de elementos da natureza precisa ser lida principalmente a partir do contexto cultural afro-brasileiro e da mitologia de origem iorubá, sendo que nos cantos e nos poemas do coletivo essa última é apresentada e entendida como parte constitutiva das identidades afrodescendentes. Na mitologia nagô, as divindades, ou seja os orixás, estão relacionadas a diversos elementos naturais: assim, o trovão mencionado no primeiro verso do poema remete para Xangô, orixá masculino associado à justiça, senhor dos raios, dos relâmpagos e dos trovões, enquanto a referência ao ser “de terra e de mar” liga-se a Omulu – também conhecido como Obaluaiye – e a Iemanjá, respectivamente orixás da terra e de todas as águas (RIBEIRO, 1996).

Também o verso “ela tem na cabeça a unção” se refere intimamente à esfera religiosa nagô. A unção na cabeça faz referência à dimensão sagrada de cada pessoa, ideia reforçada pela sucessiva entoação coral do termo “ori”. Segundo a tradição iorubá, de fato, o “ori” representa a cabeça, entendida enquanto espaço do destino individual e da personalidade, lugar sagrado do indivíduo⁴⁹. Pode-se ver como as artistas, ao entoarem em coro o verso referido

⁴⁹ Ronilda Ribeiro explica que “ori” significa, “literalmente, *cabeça física*. Esta é, entretanto, símbolo da *cabeça interior* chamada *ori inu*, que constitui a essência do ser e controla totalmente a personalidade do homem, guiando e ajudando a pessoa desde antes do nascimento, durante toda a vida e após a morte. É, pois, a centelha divina no humano [...]. O ori, entidade parcialmente

à unção, o reforçam e o completam tocando suas próprias cabeças com as mãos.

Consciente de trazer na cabeça a unção, segura e orgulhosa de sua identidade, a mulher negra “vem faceira / sorradeira, gingadeira / ela vem por inteiro”. A esse respeito, é interessante a referência à ginga: movimento básico da capoeira, ela consiste no contínuo deslocamento do corpo do capoeirista, que une os avanços do ataque e os recuos da defesa com o objetivo de desnortear e confundir o adversário. Essa movimentação, sempre baseada na negociação, está profundamente enlaçada às trajetórias da cultura afrodescendente no Brasil; a ginga e seus desvios tornam-se então metáfora das mais variadas estratégias de resistência política e cultural, passadas e presentes, praticadas pela população negra.

O movimento é também a temática que permeia o poema “Redemoinhos”, declamado por Elizandra Souza logo no final do canto:

Quem pode acalmar esse redemoinho de ser mulher preta?
Quem pode prender essa ventania que mora em mim?
Essa fertilidade de espalhar boas sementes
De unir elementos contraditórios dentro de si
Tempo que se fecha sem chover, poeiras do meu indizível. Fogo que
alastra indomável pelo caminho
Águas que recuam e voltam com intensidade
Nesta instabilidade de nascer tempestade e dissipar-se fogo
Fecho meu ponto fraco, nas espirais dos meus ventos
Movimento o meu corpo para que ele não morra
Movimento o meu corpo para que ele não morra

Quem pode acalmar esse redemoinho de ser mulher preta?
Esse racismo que me desumaniza e me torna vazio
O invisível de todos os meus passos desfeitos
Sabe quando o mar apaga as escritas na areia?
Sabe quando o dia vai virando noite e tudo se torna mistério? Tem dias
que a loucura mescla com a solidão
E eu me vi várias vezes, vagando sem destino certo...
Eu tenho medo de que não se lembrem:
nossos passos vêm de longe e precisamos prosseguir.
Quem pode acalmar esse redemoinho de ser mulher preta?

independente, considerado uma divindade, é cultuado entre outras divindades, recebendo oferendas e orações” (RIBEIRO, 1996, p. 140).

O movimento se materializa já a partir da presença de algumas características formais e estilísticas. A repetição, em particular, confere ao poema uma sutil dinamicidade. Ela diz respeito tanto ao uso de construções sintáticas parecidas e consecutivas (quem pode acalmar [...] / quem pode prender [...]; sabe quando o mar [...] / sabe quando o dia [...]), quanto a versos inteiros. Nesse caso, os versos mais reiterados são também aqueles centrais na estruturação da mensagem poética: ambas estrofes se abrem com a pergunta “quem pode acalmar esse redemoinho de ser mulher preta?”, terminando com o verso “movimento o meu corpo para que ele não morra”.

A reiteração desses dois versos chave sugere a inquietude presente no vivenciar a identidade da mulher negra: o “redemoinho de ser mulher preta” continua vortilhonando, posto que não pode ser acalmado, como parece implicar o verso interrogativo. Elemento ambivalente, o redemoinho pode ser enxergado tanto como potência geradora de movimento e vida, quanto como dinâmica de destruição, numa pluralidade para a qual o próprio título aponta.

Logo a seguir, o eu poético desafia: “quem pode prender essa ventania que mora em mim?”. A referência à “ventania”, às “espirais dos meus ventos”, remete para a orixá Iansã, senhora dos ventos e das tempestades (também conhecida como Oyá), indicando-a como parte integrante na constituição identitária do sujeito da enunciação. O vento que habita o corpo da mulher negra é indomável e sugere uma ideia de transformação e renovação contínuas. Não à toa, a imagem da ventania precede e introduz um elenco de outros elementos da natureza, igualmente irrefreáveis e ligados a um ciclo de morte e nova vida (“Tempo que se fecha sem chover, poeiras do meu indizível / Fogo que alastra indomável pelo caminho / Águas que recuam e voltam com intensidade”). Essa união de “elementos contraditórios”, a “instabilidade de nascer tempestade e dissipar-se fogo” é o que caracteriza a vida, entendida como diversidade e movimento (OLIVEIRA, 2021), vida que não pode ser domada ou presa, como a

⁵⁰ Sendo que as versões escritas de alguns dos poemas da performance estão disponibilizadas na internet, quando possível decidiu-se manter a versificação original do texto, como no caso do presente poema. Nos outros casos, a divisão em versos foi estabelecida baseando-nos na própria declamação por parte de cada artista.

fertilidade da qual se origina. O eu poético reconhece seu corpo como fecundo, habitado e movido pela “fertilidade de espalhar boas sementes”. Em particular, a imagem da fertilidade está intimamente relacionada com a água, elemento originário carregado de significado⁵¹.

No entanto, o redemoinho pode se transformar também em vento que fere e destrói, experienciado sob a forma de um “racismo que me desumaniza e me torna vazio”. Este vazio deriva de um cancelamento violento, que provoca “o invisível de todos os meus passos desfeitos”. Também a água, antes símbolo de vida e renascença, agora é ressignificada como elemento que invisibiliza (“sabe quando o mar apaga as escritas nas areias?”); a imagem do mar, aliás, pode ser entendida como alusão ao oceano Atlântico enquanto cenário das trajetórias diaspóricas africanas, submetidas a tentativas de apagamento identitário.

Entre as instabilidades e os redemoinhos que constelam a vida de quem se sabe e se reconhece como mulher negra – orgulho e discriminação, resistência e silenciamento –, a única solução é avançar firmes, movimentando o corpo “para que ele não morra” e continuando a andar por caminhos já trilhados: citando a intelectual Jurema Werneck, “nossos passos vêm de longe e precisamos prosseguir”.⁵² Assim, o corpo negro do eu lírico se constitui como um tecido onde se inscrevem a memória ancestral e o reconhecimento da própria identidade; como um campo de resistências e lutas; como um terreno fértil, gerador de novos caminhos e possibilidades; como um núcleo vivo e em contínuo movimento, o mesmo das “águas que recuam e voltam com intensidade”.

⁵¹ “A água [...] é a origem da vida. Dela tudo emerge e pra ela tudo retorna. [...] Olokun disse que o segredo da vida está contido no movimento do mar. As ondas, no seu movimento de leva e traz inaugura[m] a dinâmica da vida. [...] Esse é o princípio da vida. A diversidade. A diversidade é vida. O movimento gera a vida. No ventre da mãe Yemanjá (o mar) o mistério da existência foi gestado. Na vida tudo vem e tudo vai” (OLIVEIRA, 2021, p. 113).

⁵² O verso cita a primeira parte do título de um artigo da médica, intelectual e ativista feminista Jurema Werneck, “Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo” (2009). A referência inicial, clara homenagem a uma figura importante dentro do movimento feminista negro brasileiro, é sucessivamente articulada e ampliada pela poeta.



Figura 4: Elizandra Souza

Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=8N21m19csOE>

Sucessivamente, é o turno de Débora Garcia, enquanto Taisson Ziggy acompanha a declamação de seu poema com as notas graves do berimbau.

Cês tão ouvindo?
Ei! Psiu! Você! Cê tá me ouvindo?
Cês tão ouvindo?
Cês tão ouvindo esse brado ecoando o alto das ruas?
Somos nós, mulheres em marcha
Nossa vida sempre foi luta
Resistimos às fogueiras e ao poder da inquisição
Resistimos às canetas e aos estados de exceção
Como fênix
Em brasas
Das cinzas nos reerguemos
Das cinzas nos reerguemos
Não adianta nos matar
Pois mais fortes voltaremos
Assombraremos os seus sonhos de poder e impunidade
O seu falo não é mais forte do que a nossa liberdade
E por sermos livres gritamos:
Basta.
Basta!
Não queremos ser importunadas, muito menos estupradas
Não aceitamos suas investidas, suas falas equivocadas
Esse assédio em nossas vidas
Não assinamos essa carta
Rompemos o silêncio
Contra o machismo e a opressão

Fazemos de nossos corpos
Templos da transformação
Transformamos silêncio em vozes,
Vozes em sororidade,
Sororidade em ação
Pela nossa liberdade!
Os machistas se intimidam,
Nos chamam de feminazi.
Mas o machismo nos trouxe a morte
E o feminismo, liberdade.
Rompemos o silêncio
Rompemos o silêncio contra o machismo e a opressão!
Fazemos de nossos corpos
Templos da transformação.
Cês tão ouvindo?
Cês tão ouvindo?
Cês tão ouvindo?⁵³

Construído sobre a tensão entre o silêncio e o grito, desde o início o poema interpela diretamente o espectador/ouvinte através das perguntas iniciais e finais, chamando sua atenção e convidando-o a ouvir. O que precisa ser ouvido é o “brado” de “mulheres em marcha”, cujas vidas de luta têm em comum a experiência da opressão machista. A metáfora da fênix, pássaro da mitologia grega que morre no fogo para depois renascer das próprias cinzas, é exemplificativo das dinâmicas de violência que submetem as mulheres, mas também dos posicionamentos de resistência, luta e reivindicação que essas últimas lhes opõem (“como fênix / em brasas / das cinzas nos reerguemos”). Nessa imagem pode-se enxergar também uma referência ao poema “Fêmea – Fênix”, da escritora e poeta negra Conceição Evaristo, frequentemente homenageada durante as performances do coletivo.

A ideia da resistência feminina é destacada também através dos versos “resistimos às fogueiras e ao poder da inquisição / resistimos às canetas e aos estados de exceção”. A reiteração do verbo na primeira pessoa plural evidencia o legado simbólico de uma tradição fundada na tenacidade, ao mesmo tempo que denuncia algumas das tantas violências historicamente perpetradas contra as mulheres. As “fogueiras” e a “inquisição” são claras referências à caça às

⁵³ Versificação nossa.

bruxas, que durante finais do século XVI e a primeira metade do século XVII levou à perseguição e ao extermínio de milhares de mulheres na Europa e em algumas partes do então denominado Novo Mundo.⁵⁴

O “estado de exceção”, por sua vez, indica uma configuração política baseada em uma suspensão temporal do estado de direito, conforme inicialmente teorizado por Carl Schmitt nos anos Vinte do século XX. Sucessivamente, o conceito foi retomado por Agamben (2004), que lhe negou o caráter temporário para afirmar sua natureza de paradigma de governo permanente nas sociedades contemporâneas; e por Mbembe (2018), na teorização relativa ao que ele define “necropolítica”. Esta é entendida como uma soberania política que se “expressa predominantemente como o direito de matar” (MBEMBE, 2018, p. 10), proporcionada pela normalização do estado de exceção e das relações violentas que o sustentam. A esse respeito, a antropóloga argentina Rita Laura Segato (2014) observa que os corpos femininos, inseridos em sociedades patriarcais, são submetidos a um perpétuo estado de exceção, que legitima as violências e as violações perpetradas sobre eles.

A partir do estabelecimento dessas referências, o poema convida todas as mulheres a «romper o silêncio» e levantar suas vozes, denunciando e lutando contra qualquer forma de opressão.

⁵⁴ Em *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, a socióloga e filósofa Silvia Federici analisa as estritas conexões entre o surgimento e a consolidação do modelo econômico capitalista e a perseguição das chamadas bruxas. A “guerra às bruxas”, de fato, “constituiu um dos acontecimentos mais importantes do desenvolvimento da sociedade capitalista e da formação do proletariado moderno. Isso porque o desencadeamento de uma campanha de terror contra as mulheres, não igualada por nenhuma outra perseguição, debilitou a capacidade de resistência do campesinato europeu frente ao ataque lançado pela aristocracia latifundiária e pelo Estado [...]. A caça às bruxas aprofundou a divisão entre mulheres e homens, inculcou nos homens o medo do poder das mulheres e destruiu um universo de práticas, crenças e sujeitos sociais cuja existência era incompatível com a disciplina do trabalho capitalista, redefinindo assim os principais elementos da reprodução social” (FEDERICI, 2017, p. 294).



Figura 5: Taisson Ziggy e Débora Garcia

Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=8N21m19csOE>

Trata-se, para além disso, de um dos primeiros exemplos de poemas corporificados presentes na performance, em que o engajamento do corpo acompanha, sublinha e reforça a mensagem verbal desde as palavras iniciais. De fato, ao perguntar se o público está ouvindo, Débora Garcia levanta o dedo, no gesto que normalmente convida ao silêncio e chama a atenção para um som a ser identificado. Logo na segunda pergunta, o pronome “você” é pronunciado apontando a câmara e olhando para ela, o que estabelece um contato inequívoco com o espectador e o torna interlocutor principal do discurso poético. Discurso construído a partir de um sujeito da enunciação plural, um nós feminino coletivo, do qual a artista é participante e porta-voz: a mão que bate no peito para sublinhar o adjetivo possessivo (“nossa vida sempre foi luta”, “nossa liberdade”), gesto de autorreferência, indica claramente esse posicionamento.

Ao afirmar “por sermos livres gritamos / basta. Basta!”, a artista primeiro fecha os olhos e abre um braço, sugerindo exasperação, para depois proferir os dois “basta” em tom exclamativo e perentório, acompanhando-os com um movimento decidido do braço. Os versos sucessivos são proclamados em um ritmo acelerado, que simboliza a asfixiante acumulação das violências machistas sofridas diariamente (“Não queremos ser importunadas, muito menos

estupradas / Não aceitamos suas investidas, suas falas equivocadas / Esse assédio em nossas vidas / Não assinamos essa carta”).

A solução reside no convite da artista, dessa vez proferido lentamente: “rompemos o silêncio / contra o machismo e a opressão / Fazemos de nossos corpos / templos da transformação”. O último verso, em particular, é acompanhado pelo punho fechado e levantado, simbolizando luta e resistência, mas também força e solidariedade, porque esse processo passa necessariamente por transformar “o silêncio em vozes / vozes em sororidade / sororidade em ação / pela nossa liberdade!”. A referência à sororidade subentende uma visão abrangente e plural da prática feminista: conforme lembra hooks (2018), a primeira “está fundamentada no comprometimento compartilhado de lutar contra a injustiça patriarcal”; no entanto, “enquanto mulheres usarem poder de classe e de raça para dominar outras mulheres, a sororidade feminista não poderá existir por completo” (HOOKS, 2018, p. 33).

O poema se encerra com três repetições da pergunta inicial: o “cês tão me ouvindo?” é pronunciado enquanto Débora Garcia recua lentamente do centro do palco, voltando para sua posição inicial; as palavras declamadas, ligadas dessa forma a um preciso movimento corporal, parecem traçar uma trajetória de gradual distanciamento. A voz e o corpo que recuam, proferindo uma pergunta que não encontra respostas, exemplificam o tratamento para com as mulheres e suas palavras por parte de uma sociedade que se recusa em escutá-las ou que, no pior dos casos, as silencia. No entanto, longe de ser uma aceitação passiva, a última pergunta é proferida com toda a força de um desafio e, como uma advertência, ela avisa que a hora de romper o silêncio já chegou.

Uma vez terminado o poema, Taisson Ziggy pousa o berimbau e volta ao tambor. Sobre as batidas, ele entoia esse canto:

Força preta
Força preta
Força preta
Força preta
Menina seja você mesma
Seja como for
Nunca se esqueça
O que você emana é o amor

Cresça, floresça, num caminho sem dor
Levante a cabeça
Olhe dentro de si
Toda essa energia foi trazida pra ti
Canto
Canto pra saudar
Minhas ancestrais, realeza preta

Como sugere a reiteração do verso inicial (“força preta”), traço que será retomado outras vezes ao longo da performance, o canto se configura como um convite à aceitação plena de si. Os versos incentivam as jovens mulheres negras a abraçarem sem reservas suas identidades, apreciando-as em toda sua riqueza. Trata-se de uma tarefa não fácil em uma sociedade em que a branquitude e seus atributos são ainda considerados, mais ou menos silenciosamente, como norma; nas entrelinhas, o canto solicita a ignorar os ditames estéticos e culturais que depreciam, inferiorizam e objetificam as mulheres negras, incitando-as a serem nada mais do que elas mesmas. A mensagem de orgulho (evidenciada por um jogo de assonâncias: “cresça, floresça [...] / levante a cabeça”), o regresso às próprias raízes e sua reafirmação (“olhe dentro de si”) são intimamente entrelaçadas com a consciência ancestral, entendida como parte constitutiva do ser negro, dinâmica de ligação entre passado e presente (“toda essa energia foi trazida pra ti”).

Os cantos e os poemas no Sarau das Pretas têm, entre seus vários objetivos, função de homenagem (“canto pra saudar / minhas ancestrais, realeza preta”), porque voltar ao passado evidencia como ele persiste no presente, estruturando-o. É a partir do reconhecimento dessa continuidade, configurada nas voltas de uma temporalidade espiralar (MARTINS, 2003), que se funda a reverência aos antepassados, aspecto essencial nas culturas de matriz africana centradas na filosofia da ancestralidade. O culto dos ancestrais é perpetuado por seus descendentes, que “ouvindo-os, respeitando-os e cultuando-os, devem abrir caminhos para novos tempos. A tradição, neste caso, é o fundamento da atualização e da novidade” (OLIVEIRA, 2021, pp. 57-58). Assim, os exemplos do passado e a aprendizagem que ele transmite fundamentam e possibilitam a atuação no tempo presente; de fato,

Reverenciar os ancestrais significa, realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e mudança. Somos os filhos daqueles que aqui estiveram antes de nós [...]. Desse modo, o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva (THIONG'O apud MARTINS, 2003, p. 75).

O poema declamado por Jô Freitas logo no final do canto se constrói sobre essa homenagem. O passado é ponto de partida para denunciar o presente, manchado pelas violências sofridas pelos afrodescendentes no Brasil, mas também para traçar a esperança de um futuro construído coletivamente.

Você já se perguntou
Quem são seus heróis e heroínas reais?
Os meus vieram de África
Em navios negreiros forçados
Quando a maré baixar
Devo saudá-los
Os meus gingam capoeira
Cantam no morro
E se eu gritar
Socorro!
Aqui eles estão e tentam me libertar
Mas na ignorância do mundo são presos pela justiça lutar
É mais que pedir licença
Quero ver pretos e pretas respeitados em qualquer lugar
Pois se nos quiserem de pé no chão
Eu vou de salto alto
Mas se nos quiserem de salto
Eu vou de pé no chão só pra afrontar
Eu sei que tá difícil
A gente corre daqui
Desvia o tiro dali
Na capoeira lutar para a alegria reinar e
Sem fôlego pra respirar
Ainda paramos e...
Sambamos na cara da sociedade
A paz é distante demais de um povo sedento de justiça
Querendo moradia comida talvez um dia
Nos formamos e nos tornamos doutoras
Mas estamos lecionando na casa-grande
Tendo nosso diploma como carta de alforria
Você sabia?
Vamos lutar e quebrar as correntes
Nos reerguer e gritar: Sou resistente

Levantar das cinzas
Fugir da bala perdida
Matar quem nos torturou e...
Ai
É tanta luta
Que eu nem sei se consigo suportar
Quero lutar sem perder a ternura
Quero ser flor, rio, calmaria
Quero ser mar, menina feliz
Sorria
Quero andar sozinha na rua e ter a mente sadia
E um suspiro que não seja apenas correria
Muitos procuram direção vento bússola e mapa
Mas tu é abismo
Mergulhe pra dentro de si
Pois somos miúdos como grãos de areia
Imensos como constelação
E como o Martin Luther King
“I have a dream”
Pela sabedoria ancestral eu tenho um sonho
Por Antônio Henrique eu tenho um sonho
Por Daniel Marques eu tenho um sonho
Por Marielle eu tenho um sonho
Eu queria dizer que a vida é bela mas me dá um nó
Eu queria dizer que eu tenho um sonho
E que a vida é bela
E apenas junto com vocês eu consigo sonhar
E que esse grito seja cura e transformação
E se um dia não puder mais gritar
Lembrarei deste dia dizendo que eu tenho um sonho
Eu tenho um sonho
E pra hoje o que eu tenho pra dizer
É que eu tenho um sonho⁵⁵

A reverência aos ancestrais é evidenciada na pergunta que abre o poema: “você já se perguntou quem são seus heróis e heroínas reais?”. O adjetivo parece convidar a deixar de lado as histórias fantasiosas de super-heróis, para focar nas vivências de um povo que, ao longo dos séculos, foi protagonista de atos de heroísmo concreto – aquele de quem sofreu violências e extermínio e, no entanto, continuou resistindo. Arrancados de África (ao mencionar o continente a artista baixa a mão à altura da barriga, a palma aberta no alto e os

⁵⁵ Versificação nossa.

dedos ligeiramente curvados, quase a querer transmitir a ideia da terra africana como um ventre fecundo, origem de uma genealogia comum), forçados em navios negreiros, a eles vai a homenagem do eu lírico. Este reconhece os ancestrais como presenças constantes que o acompanham (“se eu gritar: socorro! / aqui eles estão e tentam me libertar”) e denuncia o tratamento que a «ignorância do mundo» lhes reserva.

São suficientes breves versos para descrever as condições da população negra: “eu sei que tá difícil / a gente corre daqui / desvia o tiro dali” são palavras acompanhadas por pequenos deslocamentos do corpo da artista, que imita o ato de evitar tiros. Mas, apesar de ficar “sem fôlego pra respirar” (verso sabidamente interrompido por uma pausa justo após a palavra “fôlego”, encenando uma efetiva falta de respiração), o povo negro resiste e desafia, sambando “na cara da sociedade”. A asfixia que o sufoca⁵⁶ é a concretização do racismo sistêmico que, desde seus inícios, permeia a sociedade brasileira: “a paz é distante demais de um povo sedento de justiça”, o qual ainda hoje se vê preclusos direitos básicos (“moradia comida talvez um dia”) que Jô Freitas, com amargurada ironia, elenca nos dedos com uma expressão facial propositadamente minimizadora. Mesmo o acesso a uma educação superior, na lógica da sociedade da “casa-grande”, é tido como “carta de alforria”.⁵⁷

Por isso, a artista declama em um ritmo cada vez mais acelerado: “vamos lutar e quebrar as correntes / nos reerguer e gritar: sou resistente! / levantar das cinzas / fugir da bala perdida / matar quem nos torturou e...”. No ápice do discurso, ela para e suspira, imagem do cansaço às vezes provocado pela necessidade da constante resistência (“ai! / é tanta luta / que eu nem sei se

⁵⁶ Trata-se de uma asfixia não apenas metafórica, mas ferozmente real, como confirmam alguns brutais homicídios de pessoas negras. Como exemplo, lembremos o assassinio do estadunidense George Floyd, sufocado por um agente de polícia em 25 de maio de 2020 em Minneapolis.

⁵⁷ O termo “alforria” indicava a prática de libertação dos escravizados, amplamente utilizada durante o regime escravagista e estipulada através de um documento específico, a “carta de alforria”. As alforrias podiam ser compradas pelos próprios escravizados, mas também concedidas gratuitamente, legadas em testamentos ou prometidas sob determinadas condições por parte dos senhores (SCHWARCZ; GOMES, 2018). A “casa-grande”, por sua vez, era a denominação usada para indicar a casa senhorial dos grandes proprietários de engenhos e latifúndios no Brasil colonial. Como observa Gilberto Freyre em *Casa-grande & senzala*, a casa-grande e as dinâmicas que as regiam tornaram-se a representação de um sistema econômico, social e político fundado no patriarcalismo e no regime escravagista (FREYRE, 2003).

consigo suportar”), mas também exprime seu desejo de “lutar sem perder a ternura”. O discurso da artista sugere que, além da luta, também é preciso cultivar formas diversas de doçura para poder realmente irrigar as sementes da transformação; imagens como a flor, o rio, a calmaria, o mar ou a menina feliz mostram que nem sempre são precisos conflitos para participar de estados de mudança e movimento constantes.

As rotas que levam a esse caminho não podem ser encontradas procurando apenas “direção vento bússola e mapa”, porque para percorrê-las é preciso mergulhar no abismo que constitui cada indivíduo, pois “somos miúdos como grãos de areia / imensos como constelação”. Do abismo do eu lírico, onde se mesclam as águas dos tempos passados, presentes e futuros, emerge um sonho. Apesar de sempre ser indicado através do artigo indefinido e nunca ser explicitado, ele é claro; além disso, os versos “e como o Martin Luther King / ‘I have a dream’”, com a referência à celebre frase do ativista negro estadunidense⁵⁸, não deixa dúvidas quanto à sua natureza. O sonho do sujeito da enunciação tem as feições de um mundo em que o racismo seja desenraizado de qualquer sociedade, um mundo em que os negros sejam “respeitados em qualquer lugar”. Esse sonho que olha para o futuro tem suas raízes mais profundas tanto no passado (“pela sabedoria ancestral eu tenho um sonho”) quanto no presente. A lista de nomes declamada pela artista é uma homenagem a todas as pessoas vitimizadas e assassinadas pelo racismo no Brasil. Eles, juntamente com milhares de outros nomes desconhecidos, são a prova incontestável das violências e matanças perpetradas na ótica racista: “por

⁵⁸ Essa e outras referências diretas a representantes dos movimentos feministas e negros norte-americanos são frequentes na performance analisada. As reflexões teóricas e o ativismo político da comunidade afro-americana nos Estados Unidos, de fato, são reconhecidos como modelos e termos de comparação por parte de outras comunidades afro-diaspóricas mundiais. O diálogo fértil que se instaura entre elas pode ser entendido a partir do conceito de “afropolitanismo”, conforme teorizado por Mbembe (2005). O autor camaronense o caracteriza como uma cultura transnacional da mobilidade que, formando-se através de trajetórias, contatos e conexões, forja uma sensibilidade baseada na consciência “dessa imbricação do aqui e do alhures, a presença do alhures no aqui e vice-versa, essa relativização das raízes e dos pertencimentos primários e essa maneira de abraçar, com todo conhecimento de causa, o estranho, o estrangeiro e o distante” (MBEMBE, 2005, p. 70).

Antônio Henrique eu tenho um sonho / por Daniel Marques eu tenho um sonho / por Marielle eu tenho um sonho”⁵⁹.

Ao lembrar esses nomes e suas vidas, ceifadas brutalmente a partir de um mesmo esquema repressivo e representantes de uma história comum que tem perdurado nos séculos, a voz da artista revela uma nota de desespero ao constatar que “eu queria dizer que a vida é bela mas me dá um nó...”. O nó fecha a garganta – imagem ausente no texto declamado que, porém, é enriquecido e completado pelo gesto da artista, que leva lentamente a mão a fechar a garganta com uma expressão de dor, numa cena que remete novamente à asfixia cotidianamente vivenciada pela população negra. O desespero, no entanto, é suavizado pela consciência de pertencer a uma comunidade que continua resistindo (“apenas junto com vocês eu consigo sonhar”) e por um convite potente: “que esse grito seja cura e transformação”. As palavras, metaforicamente gritadas, se tornam lugar de abrigo e renovação, sementes para abrir caminho a uma mudança positiva.



Figura 6: Jô Freitas

Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=8N21m19csOE>

⁵⁹ Daniel Marques foi poeta e percussionista negro da periferia de São Paulo. Além de denunciar o racismo, a violência e as condições sociais nas periferias, contribuiu para a criação de vários projetos relativos ao apoio da cultura nos bairros marginalizados da capital. Foi encontrado morto em 31 de julho de 2017. Para mais informações, consultar: <https://www.geledes.org.br/morte-de-daniel-marques-poeta-da-zona-leste-comove-artistas-das-periferias/> [acesso em 17 de janeiro de 2022].

Marielle Franco foi uma ativista pelos direitos humanos e vereadora negra, lésbica e favelada. Foi assassinada a tiros na sua cidade, o Rio de Janeiro, na noite entre 14 e 15 de março de 2018; com ela, morreu também seu motorista, Anderson Gomes. Os possíveis mandantes do assassinio continuam ignotos. Mais informações disponíveis em:

<https://www.institutomariellefranco.org/> [acesso em 17 de janeiro de 2022].

No que diz respeito a Antônio Henrique, não foi possível encontrar referências.

Uma vez terminada a declamação, Taisson Ziggy volta a entoar a última parte de um dos cantos precedentemente propostos (“canto pra saudar / minhas ancestrais, realza preta”) enquanto as outras artistas formam um coro, cantando quatro vezes o verso “força preta”. O poema que segue é declamado por Thata Alves, acompanhada pelo som do berimbau.

Eu estava de birra com ele
É, porque eu liguei várias vezes, mas ele não me atendeu
eu pensei que o possível não retorno
tinha sido o esquecimento
de pagar a fatura da Nextel
Ao céu ele me leva
toda vez que ele uma chamada me faz
E é por isso tão fugaz a minha vontade de rever-te
Toda vez que você não me atende
na minha mente só vêm pensamentos de terror
É que eu sei do tom da tua pele,
foi por isso que eu te escolhi!
Mas os PM têm álibi
de forjar no teu bolso
O segurança a técnica de matar-te pelo pescoço
E eu?
Eu entro pra lista das negras que sofrem:
hipertensão, infarto, pressão alta...
Toda vez que eu sinto a tua falta
eu peço a Ogum que te leve pra longe de um camburão
que ele te livre da mira do tira
que atira por diversão
Namorar um homem preto é saber
que de Arthur Alvin pra vir aqui na Sul
tem que pedir proteção a Exu
Pra que sua camisa funfun não seja alvejada de vermelho
Porque Oxalá não gosta.
É pedir Ogum que lhe proteja as costas
é te ligar compulsivamente, mas é só pra saber se você tá mais perto
é pedir pra que evite aba reta
porque a depender do itinerário
sempre é bom ser esperto.
Namorar um homem preto é viver perigosamente cada passeio
com receio do enquadro
então duvidando de que é nosso, o carro!
é suar frio, aquietar-se pra não levar oitenta tiros.
E é viver todos esses medos sem dever
Sem ter antecedente criminal

E nesse momento
Fazem uma hora e quarenta e cinco minutos
que você saiu da Leste pra vir me ver
o bico vai dissolvendo, porque
parando pra entender...
eu escolhi formar família com você!
O tom da tua pele pra eles, torna-te alvo
Mas o tom da tua pele pra mim, foi decidir que com você eu caso⁶⁰

O poema relata o racismo cotidiano e a violência policial experienciados pela população negra. O discurso poético parte de uma situação comum e só aparentemente banal como a espera de uma mulher por seu namorado; no entanto, o passar do tempo é vivenciado pelo eu lírico com um crescente sentimento de angústia e preocupação para com o namorado ainda ausente, tornando-se uma ocasião para denunciar os perigos que constituem o dia a dia dos sujeitos negros. Desde um ponto de vista estilístico, é interessante a alternância no uso dos pronomes “você” e “ele” com referência ao homem amado, fazendo com que se configure ao mesmo tempo como destinatário direto da mensagem poética e objeto do discurso.

O eu lírico afirma que “toda vez que você não me atende / na minha mente só vêm pensamentos de terror / é que eu sei do tom da tua pele”. Este terror se explica pela consciência da cor da pele do parceiro e por tudo o que ela comporta em uma sociedade racista (“o tom da tua pele pra eles, torna-te alvo”). Vítimas de uma narrativa estereotipada que os associa às figuras do bandido e do criminoso, os negros são os mais atingidos pela violência policial: “os PM têm álibi / de forjar no teu bolso / o segurança a técnica de matar-te pelo pescoço”. Por sua vez, o eu lírico compartilha com milhares de mulheres negras a mesma experiência, baseada no pânico constante e corrosivo de perderem seus maridos, seus irmãos, seus filhos (“e eu? / eu entro pra lista das negras que sofrem: / hipertensão, infarto, pressão alta...”).

O sistema de segurança pública no Brasil é um dos âmbitos que mais revela a presença do racismo sistêmico presente no país. A seletividade e a criminalização raciais emergem como constantes, tornando os sujeitos negros

⁶⁰ Versificação nossa.

os principais alvos das violências e das operações policiais (BORGES, 2019), sendo que as estratégias de policiamento são frequentemente baseadas em preconceitos e critérios raciais. Segundo dados do FBSP, em 2020 foram 6.416 as pessoas mortas em intervenções policiais e militares, sendo 78,9% delas negras (FBSP, 2021, p. 60). Como constata com ênfase o eu lírico, “namorar um homem preto é viver perigosamente cada passeio / [...] é suar frio, aquietar-se pra não levar oitenta tiros / e é viver todos esses medos sem dever / sem ter antecedente criminal”. A referência aos «oitenta tiros» diz respeito a um fato de crônica acontecido no Rio de Janeiro no dia 7 de abril de 2019, quando um carro com uma família negra foi fuzilado por militares do exército provocando a morte de Evaldo Rosa dos Santos.⁶¹



Figura 7: Thata Alves

Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=8N21m19cSOE>

3.3 Segunda roda

Essa roda abre-se com a declamação de um poema por Elizandra Souza:

Palavra de mulher preta
Mulher preta de palavra

⁶¹ Mais informações disponíveis em: <https://veja.abril.com.br/brasil/e-depois-veio-o-silencio/> [acesso em 8 de fevereiro de 2022].

Preta de palavra
Palavra de preta
Lava a alma preta
Palavra sagrada de mulher
Se a minha alma é preta
E a minha sociedade não me aceita
A minha palavra sagrada sangra
Palavras que nos irmanam
Separam o joio do trigo
o barro do rio que decanta
encanta os versos da preta
palavras que declama
Clama, canta, encanta
Decantaremos o preconceito
Até que ele reme para o longe
Fique sem eira nem beira
Vá para o ontem
Palavra de mulher preta
Mulher preta de palavra
Preta de palavra
Palavra de preta⁶²

Protagonista principal do poema é a palavra da mulher negra, cuja relevância é evidenciada tanto no nível formal da composição quanto no seu plano temático e simbólico. O poema é caracterizado por um uso atento da palavra e de suas potencialidades: o significativo trocadilho inicial é construído sobre a variação da ordem de um conjunto de termos idênticos (“palavra de mulher preta / mulher preta de palavra / preta de palavra / palavra de preta”); a repetição de determinados elementos morfológicos e sua diversa colocação em versos diferentes confere um ligeiro movimento à composição (“palavra sagrada de mulher / minha palavra sagrada sangra”); a presença de rimas internas (decanta / encanta), inclusivas (declama / clama, canta, encanta) e assonâncias formam um jogo fonético interessante, ainda mais valorizado pela declamação em voz alta da artista.

A palavra da mulher negra é entendida como presença fundamental e constitutiva do sujeito feminino (“palavra de mulher preta / mulher preta de palavra”), posto que ela participa de uma dimensão sagrada pela sua capacidade

⁶² Versificação original da autora.

de articulação e afirmação identitária. Por isso, ela tem sempre valor político porque a tomada ou, pelo contrário, o silenciamento da palavra molda os sujeitos e marca suas posições dentro do sistema social. Assim, o eu lírico denuncia: “se a minha alma é preta / e a minha sociedade não me aceita / a minha palavra sagrada sangra”. A particular ênfase com que a artista pronuncia o último verbo contribui para reforçar a imagem do racismo experienciado como uma ferida aberta, cujas violências e opressões laceram os corpos negros.

No entanto, a palavra é também apresentada como ferramenta potente de resgate. Visto em uma ótica coletiva, ele pode ser alcançado pela ação de “palavras que nos irmanam”; graças à partilha das mesmas vivências cotidianas, elas criam redes de união que operam no sentido de um fortalecimento tanto individual quanto comunitário. Assim, a mudança passa pela palavra, em particular pela força da palavra poética que “clama, canta, encanta” e através da qual “decantaremos o preconceito / até que ele reme para o longe / fique sem eira nem beira / vá para o ontem”.

Por sua vez, Débora Garcia entoa um poema que demonstra influências das letras rap do hip-hop, evidenciadas pelo sistema interno das rimas e pela forma de enunciação ritmada e corporal com a qual é apresentado:

Eu sou mulher zica
Eu sou mulher do banguê
Sacudo no pagode
Desço até o chão no funk
Mas faço por prazer
Essa não foi minha sina
Mudei a minha história com estudo e disciplina
Sou mulher preta graduada
Trago caneta empunhada
Transformo o presente
Construo minha estrada
Posso olhar pra trás
Posso olhar pra frente
Defendo minha história
E honro minha gente
Meus orixás no Ori me trazem proteção
Pra guerrear na terra
A luta não é em vão
Defendo o que acredito
Defendo o que faço

Por isso te aviso só não pisar no meu calo
Pois viro fera pantera pegada Black Panther
Angela Davis respeite se for falar seu nome
Respeite a minha escrita
Respeite a minha cor
Respeite o meu cabelo
Respeite a minha dor
Respeite a minha história
Respeite o meu passado
Respeite o meu sexo
Não sou mulher de aço
Quero carinho respeito amor e proteção
Quero partilha família sem banalização
Aqui não tem espaço pra mimimi de macho
Se quiser vem comigo, se não sai do meu sapato
Vou ser o que eu quiser
Vou ser o que eu sonhar
Mulher independente que ama e quer gozar
Marchando mulheres juntas
Sororidade em ação
Empoderadas do sim
Tão calejadas do não
Junto com as pretas panteras vou desbravar a selva
Sem essa de caçador aqui bateu cê leva.⁶³

Nesse poema, a autora expõe sua trajetória de vida enquanto mulher negra, onde a autoafirmação e a luta representam os principais destaques. Reivindicando sua liberdade e o direito de conjugar em si aspectos aparentemente contraditórios, ela desconstrói a imagem estereotipada associada às mulheres negras. Como exemplificam os versos iniciais, o fato de movimentar seu corpo aos ritmos dos mais diversos bailes está longe de implicar uma pobreza intelectual, desmentindo o estereotipo de matriz colonial que relega a mulher negra a um corpo-objeto erotizado (“faço por prazer / essa não foi minha sina”). Ao contrário, o estudo e a atividade intelectual, em particular aquela engajada, são representados como aspectos centrais no seu processo de desenvolvimento pessoal e ferramentas essenciais para a transformação social (“mudei minha história com estudo e disciplina / sou mulher preta graduada / trago caneta empunhada / transformo o presente / construo minha estrada”). Do

⁶³ Versificação nossa.

mesmo modo, as referências à ancestralidade e à cultura afro-brasileira explicitam sua importância na formação da dimensão identitária (“defendo minha história / e honro minha gente”). Elas sustentam o eu lírico em toda sua trajetória existencial, configurando-se como fontes de amparo, inspiração e motivação cotidianas: “meus orixás no Ori me trazem proteção / pra guerrear na terra / a luta não é em vão”; ao mencionar o Ori, a artista toca na cabeça e leva a mão para o alto, num gesto de saudação e reverência.

Ao exigir respeito por diversos aspectos que compõem a sua subjetividade, a autora denuncia implicitamente as dinâmicas de discriminação e inferiorização sofridas pela população negra no seio da sociedade brasileira (“respeite minha escrita / respeite minha cor / respeite o meu cabelo / respeite minha dor / respeite a minha história / respeite o meu passado / respeite o meu sexo”). Evoca-se também a ideia, presente em outros poemas e nos ideais que sustentam o próprio Sarau, de um percurso de transformação que passa necessariamente por um engajamento coletivo, capaz de gerar vínculos empáticos (“marchando mulheres juntas / sororidade em ação”).

Por sua vez, o poema declamado por Jô Freitas apresenta uma história pessoal em que muitos podem se identificar e reconhecer. Trata-se do êxodo que leva muitos nordestinos a buscarem oportunidade nas grandes metrópoles do Sudeste, como São Paulo.

Rapaz, eu sou nordestina
Eu vim pra São Paulo quando eu tinha cinco anos de idade
E aí sou adotada por São Paulo já há 27 anos, perdi todo o sotaque
Aí pra nós relembrar o sotaque, nós faz poesia
Porque
tiraram o melhor de mim
quase não lembro de onde eu vim
Quando eu era miúda,
eu falava painho e mainha
E lá todo mundo barria terreiro
Era feijão com farinha,
era farinha com açúcar
Era o bucho inchado
Porque dieta de nordestino
é farinha e tapioca

Na minha terra

era sorte pisar na bosta
Mas menina abilolada espera até hoje
o dinheiro da bosta pisada a vida toda
N'era sabida n'era?
Mas rapaz, conto isso
né pra mangá de mim não
É pra chegar na diversão
Porque essa poesia é da moléstia
Feito quentura na moleira
Na minha terra eu tinha uma égua chamada Tieta,
eu não sei se inventei,
papai diz que foi jurema
Sei lá de onde tirei
Quando nós virô mocinha
A vovó dizia assim ó: Menina! Esconde o priquito
Porque os cabra
são tudo febre do rato
E pode bulinar nós
Apois foi assim minha vida
Quando nós vem para São Paulo
Nós aprende a ser gente
Pode até ter saudade da roça
Mas na tv mostra "bola pra frente"
Aqui papai é peão
Mamãe doméstica
Nós criança pequena
Aprende a cozinhá
cuidar dos irmãos
e até fazer lição
Porque criança da roça
já nasce adulto
Tem que obedecer,
nós aprende é no susto

Pediria pra padim Pade Ciço
pra nunca ter esquecido
esse sotaque do sertão
Mas em compensação
Ganhei a gíria da rua
Agora eu falo como o mundo
Marquei vida adotada por São Paulo
Ele sendo meu grande patrão
Tá ligado tio?
Nós é perifa
Tá ligado jão?
Nós é mina mano mona
Nós sobrevive é na precisão

Não esqueci minha terra
Mas as raízes pulsam
aqui no coração
Bato na terra
Bato coco
Bato palma
Hoje eu me lasco,
mas eu não morro mais
Grito meu nome
Mas é nordestino quase não gosto
do que ouço
Eu sou Jô Freitas,
mas da minha terra
eu não corro mais

Se você acredita que nordestino
não é letrado
Sua academia não é mais importante
do que a sabedoria dos meus ancestrais

Agora eu peço licença pra me retirar
E voltar pra essa fala meio sem
identidade
Que quem não me conhece
pergunta:
Jô, t'ê carioca, paulista ou esse
sotaque é tu que faz
Me forçaram tirar na escola
e no trabalho
Porque falar nordestino, ih!, era fala errada,
vem aqui aprender como é que faz
Mas é só tá com a família meu Deus que o sotaque
volta atrás
As pessoas até comentam – rapaz,
é briga a gritaria
que se ouve lá de trás?

Mas na vida,
é a menina sabida da gota serena
Que não fala mais
Mas que sabe que o sertão
está nas veias
Que pede a benção pra
lembrar de onde veio
Mesmo sendo adotada
por São Paulo

Sempre lembro que
o sertão da Bahia é que
são meus
verdadeiros pais.⁶⁴

Os versos declamados por Jô Freitas traçam a trajetória do reencontro com a própria origem e da sua orgulhosa reafirmação. Durante a infância, a artista deixou a Bahia para se mudar com a família em São Paulo. Aqui, como em outras zonas do sul do país, estão presentes formas de preconceito para com nordestinos, discriminados cultural e linguisticamente. Como aponta Rego em sua pesquisa sobre o preconceito contra as populações nordestinas na cidade de São Paulo, as vicissitudes sócio-históricas que tocaram as diversas regiões do país ao longo dos séculos levaram à ideia da existência de dois lugares distintos, ideologicamente conotados e contrapostos em níveis de representação: por um lado o Nordeste, imaginado como “um local negro, empobrecido, arcaico e considerado *inferior*”, e por outro as ricas regiões industrializadas do sul, espaço “branco, enriquecido, moderno e tido como *superior*” (REGO, 2018, p. 97. Grifos da autora).

Essas dinâmicas afloram no poema, que demonstra a depreciação identitária sofrida por nordestinos: como declama a artista, assumindo um ar altivo que evidencia a forte carga irônica do verso, “quando nós vem pra São Paulo / nós aprende a ser gente”. A desvalorização cultural vê sua principal materialização no preconceito linguístico. A fala nordestina, de fato, é uma das variedades linguísticas regionais brasileiras mais estigmatizadas, alvo de escárnio e ridiculização por parte dos falantes do português considerado padrão (BAGNO, 2007). Falando desse “sotaque do sertão”, Jô Freitas relembra que “me forçaram a tirar na escola / e no trabalho / porque falar nordestino, ih!, era fala errada / vem aqui aprender como é que faz”. A declamação performatizada dos últimos dois versos é acompanhada por gestos enfáticos: a mão que acompanha o “ih!” se levantando no alto, encenando o típico gesto de repulsa, ou o movimento dos dedos, no gesto de quem chama a si o interlocutor. No entanto, o poema reproduz algumas particularidades dessa fala, devolvendo-a

⁶⁴ Versificação original da autora.

em suas gírias e seus usos de específicas formas gramaticais. É o caso do pronome pessoal *nós*, que vira “*nóis*”; das formas diminutivas como “*painho*” ou “*mainha*”; ou, ainda, da falta de concordância verbal (“quando *nóis* virô *mocinha*”, “quando *nóis* vem”). Também estão presentes referências culturais especificamente nordestinas (como no caso de “*padim Pade Ciço*”, líder espiritual do século XIX cuja figura foi santificada e mitificada pela cultura religiosa popular da região) e elementos lexicais e semânticos típicos dessa variedade linguística (“*mangá*”, “*bulinar*”, “*febre do rato*”).

Junto à revalorização do patrimônio linguístico se dá também a reivindicação do patrimônio cultural, que no caso do Nordeste tem como principal substrato a já mencionada cultura afro-diaspórica *nagô*. A esse respeito, a artista denuncia a visão preconceituosa que representa os nordestinos como incultos: “se você acredita que nordestino / não é letrado / sua academia não é mais importante / do que a sabedoria dos meus ancestrais”. Ao declamar o último verso, a artista toca na parte superior da cabeça, para depois levantar a mão para cima e seguir sua trajetória com o olhar; com esse movimento, ela sugere e homenageia a linha de descendência que a interliga perenemente à história e aos antepassados que a precedem. Assim, delineando a trajetória pessoal da artista que “sabe que o sertão / está nas veias» e «que pede benção / pra lembrar de onde veio”, o poema convida a lutar contra o preconceito e reafirmar as raízes que “pulsam [...] no coração”.

O poema seguinte é performado por Taisson Ziggy e por Thata Alves. O percussionista entoa cantando os primeiros treze versos, acompanhando-se com o tambor, para depois passar a palavra a Thata.

Tijolo posto
por ordem de um arquiteto
mas o teto
ele não sabe levantar.
Edifício enorme
que de longe se enxergue
quem é que ergue?
Mão preta
Escudo de preto
na linha de frente dos palácios
ricos curtem a festa

a desritmada dança e a segurança, quem faz?

Mão preta

Quitutes, sobremesas, manjares

quem é que fazes?

Mão preta

Experimenta pôr a dona Bia na cozinha

ela não conseguiria

mesmo sendo ela nutricionista

especialista na cozinha, tem

Mão preta

O anel com pedra de diamante

pro evento de debutante da sua filha

quem foi que extraíra?

Mão preta

No minério o seu império

nada seria

se lá na mina, na gruta

a luta pra remover a pedra

na caverna escura

escura também a sua pele

tem mão preta

Quem que te leva em segurança,

que pega as suas crianças,

os filhos dos Bittencourt

aqueles capetas

Seus caminhos quem conduz?

Mão preta

A engrenagem dos trilhos,

o alpine dos seus passarinhos,

o depósito do seu cheque,

o paletó na lavanderia do seu chefe,

o eletricitista do abajur do seu escritório,

quem que cava a cova do seu velório?

Mão preta

Contabiliza!

Se por um dia a mão preta parasse

se afastasse dos serviços

Risos!

Porque é a gente que movimenta esse lugar!

Nós vivemos um crime social

e na moral

não é você que paga o meu salário

A movimentação do monetário

é o meu suor a percorrer

que faz pagar

A casa-grande entrará em choque

quando em seus estoques

não tiver mais
mão preta
pra poder cuidar.⁶⁵

Na performance, o poema assume uma estrutura dialógica graças ao jogo entre várias vozes. Duas vozes protagonistas – respectivamente a do Taisson e a da Thata – expõem considerações e fazem perguntas, enquanto as respostas são cantadas pelo coro formado pelas outras artistas. Mais precisamente, a resposta é apenas uma, ou seja o verso “mão preta”, que constitui o refrão do poema, representando uma unidade básica e constante dentro do texto. Ela marca e sustenta tanto a estrutura do poema, quanto a realidade social à qual este se refere.

Efetivamente, o poema reivindica o papel constitutivo de negros e negras na sociedade brasileira e denuncia sua invisibilização. Por causa dos mecanismos do racismo estrutural, que cria hierarquias entre os vários grupos étnicos e sociais e as perpetua através de estratégias de naturalização, a população negra encontra-se frequentemente relegada a trabalhos considerados inferiores ou degradantes (ALMEIDA, 2019). Ao mesmo tempo em que se evidencia a discriminação no sistema das posições laborais, o poema destaca a importância desses trabalhos. O suor da população negra sustenta a sociedade; no entanto, seu papel é constantemente menosprezado, renegado ou ignorado.

Por isso, a hipótese formulada por Thata Alves (“se por um dia a mão preta parasse / se afastasse dos serviços”, versos declamados enquanto a artista levanta o braço e contempla pensativa o tom da sua pele) não pode ter como resposta senão uns sarcásticos “risos”. Após produzir uma breve gargalhada, a artista continua: “é a gente que movimenta esse lugar! / nós vivemos um crime social / e na moral / não é você que paga o meu salário”. A movimentação do mecanismo econômico e social “é o meu suor a percorrer”, num ponto em que a imagem das fadigas da população negra é encenada pela artista, que finge tirar o suor da testa em um movimento lento, conotado de cansaço.

Os últimos versos revelam tanto a dependência da sociedade brasileira para com os setores negros da população, quanto a ótica racista que os

⁶⁵ Versificação original da autora.

objetifica, tratando-os como meros artigos prestes para serem usados e acumulados nos “estoques” de uma sociedade cuja mentalidade ainda é aquela da casa-grande. No entanto, ela “entrará em choque / quando [...] / não tiver mais / mão preta / pra poder cuidar”. Ao pronunciarem em coro o penúltimo verso, todas/os as/os integrantes levantam o braço com o punho fechado, ao mesmo tempo símbolo da resistência e convite à luta.

Uma vez acabada a declamação, a palavra volta para Débora Garcia. Ela avisa que o Sarau está a ponto de terminar, apresenta novamente todas/os as/os integrantes e agradece o público⁶⁶. Após esse interlúdio, começa a terceira roda de poemas.



Figura 8: Taisson Ziggy

Fonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=8N21m19csOE>

⁶⁶ “Estamos chegando ao final da nossa apresentação. Somos o Sarau das Pretas, um coletivo formado por cinco artistas pretas periféricas que fazem revolução através da sua arte. [...] Pra nós a revolução será preta, sempre será preta. Simbora, tambor? Vocês de casa acompanhem a gente! Muitas palmas para Elizandra Souza. Diretamente da zona leste de São Paulo, nordestina, sonhadora: Jô Freitas! Representando a zona sul aqui também, Thata Alves! E ela, que não tem dó do tambor, Taissol Ziggy!”. Por sua vez, Débora é apresentada por Jô Freitas: “e ela, que também é da zona leste, é nossa mestre de cerimônia e idealizadora; com vocês, Débora Garcia!”.



Figura 9: As artistas e o símbolo do punho fechado

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8N21m19csOE>

3.4 Terceira roda

A última roda é inaugurada por um canto do Taisson, que as outras artistas acompanham de forma coral. Seus primeiros três versos serão novamente cantados entre as declamações dos vários poemas que seguem.

Eu vou voar
 E viver
 E cantar (x2)
 Por muito tempo eu busquei o meu lugar de fala
 Com muita força e conquistas cheguei até aqui
 Vim cantando e compondo com a força da palavra
 Agradeço as minhas ancestrais por existir (x2)
 Eu vou voar
 E viver
 E cantar (x2)

A intenção de “voar / e viver / e cantar” liga-se a um desejo de resgate e a uma vida (re)construída a partir da arte. O “cantar” – entendido, de forma geral, na sua qualidade de expressão artística e poética – se revela um meio potente para construir os caminhos que podem levar à transformação, tanto coletiva quanto individual. Enfrentando as dificuldades cotidianas experienciadas pela população negra (“com muita força e conquistas cheguei até aqui”), o eu lírico

encontrou sustento e motivação na “força da palavra”. Graças a ela, foi possível reconhecer seu “lugar de fala”; além de indicar a consciência relativa ao local ou contexto de enunciação do sujeito falante, nesse caso o termo também parece apontar para a descoberta de um efetivo espaço onde é possível se expressar, se reconhecer e se afirmar. Como visto anteriormente, tal processo de reconhecimento e autoafirmação interliga-se profundamente com a homenagem à própria história, dimensão constitutiva da identidade do sujeito negro (“agradeço as minhas ancestrais por existir”).

O legado ancestral está presente também nos versos de Elizandra Souza:

Ouçó vozes aqui dentro
Vozearia, gritaria
Identidades diversas
O avesso do meu eu
Colcha do retalho do nós
Ancestralidade clama
Para acendermos a chama⁶⁷

Neles, a identidade do eu lírico é entendida a partir da pluralidade. Um único corpo acolhe dentro de si “vozearia, gritaria / identidades diversas”. O sujeito, sem perder sua individualidade e, porém, sem acabar por se imobilizar nela, é percebido em relação a uma coletividade que o abrange e o contém (“o avesso do meu eu / colcha do retalho do nós”). A consciência dessa multiplicidade passa por sua atenta compreensão, num exercício de simbólica escuta (“ouçó vozes aqui dentro”). Através da escuta das vozes que pertencem aos antepassados os sujeitos negros podem se reconhecer completamente, reivindicando suas ricas identidades; como apontam os últimos dois versos, caracterizados por um jogo de rimas e assonâncias, a “ancestralidade clama / para acendermos a chama”.

O poema de Thata Alves, por sua vez, foca na aceitação de si:

O amor dos meus sonhos, ele não precisa de dinheiro
Mas o suficiente para um buquê
Tem que enxergar em mim beleza

⁶⁷ Versificação original da autora.

Entender que a nobreza está
No mais preciso olhar
Eu procurei em tudo
Nas esquinas
Nos saraus
Nas casas de cultura
Na rua
No samba
E fiquei de perna bamba quando ele se mostrou
Num quadro com reflexo
Eu fiquei pasma, mas logo achei. Não é que esse aí...
Aí eu comecei a rir porque era óbvio
Eu encontrei o meu grande amor
O próprio⁶⁸

Após ter sido buscado no exterior, o amor é finalmente descoberto dentro do próprio eu lírico. O longo êxodo que precede o reencontro deste último consigo mesmo pode ser lido como metáfora das dinâmicas que interessam os sujeitos negros, inseridos na lógica de uma sociedade que provoca sua progressiva alienação.⁶⁹ Uma cultura nacional em que a branquitude e seus atributos ainda são considerados normativos reitera implicitamente uma narrativa que indica o sujeito negro como um corpo inadequado, indesejado e sem valor (HOOKS, 2019). Sofrendo um estado de dilaceração interior, ele é compelido a rejeitar sua negritude e renegar sua identidade.

Para quebrar essa dinâmica é necessário cultivar formas saudáveis de amor-próprio e autoapreciação, capazes de enxergar e reivindicar a beleza e a riqueza das identidades negras (“tem que enxergar em mim beleza / entender que a nobreza está / no mais preciso olhar”). Como observa hooks, tal atitude representa um ato desafiador e revolucionário, que conjuga em si resistência étnica, cultural e política:

Não podemos nos dar valor do jeito certo sem antes quebrar as paredes de autonegação que ocultam a profundidade do auto-ódio dos negros, a angústia interior, a dor sem reconciliação. [...] Somos empoderados quando praticamos o autoamor como uma intervenção revolucionária que

⁶⁸ Versificação nossa.

⁶⁹ Para uma análise aprofundada da alienação e das consequências a nível psíquico produzidas nos sujeitos negros pelo racismo, ver-se FANON (2008), SANTOS (1987) e MBEMBE (2018).

mina as práticas de dominação. Amar a negritude como resistência política transforma nossas formas de ver e ser e, portanto, cria as condições necessárias para que nos movamos contra as forças de dominação e morte que tomam as vidas negras (HOOKS, 2019, pp. 62-63. Grifos nossos).

Ao mesmo modo, a reivindicação da negritude está presente no poema de Débora Garcia. Ela celebra o tom da sua pele, negando as visões preconceituosas e negativas que lhe são frequentemente associadas e reafirmando com orgulho sua identidade:

Sou negra
Negra da cor da noite
Negra como o carvão
Negra sim!
E não venha me dizer que isso é ruim
Porque eu digo
É muito bom
É muito bom⁷⁰

Os versos do poema declamado por Jô Freitas também transmitem uma mensagem parecida. Dirigindo-se a um interlocutor que se revela ser, desde os primeiros versos, uma mulher negra, o poema convida a abraçar completamente a própria identidade a partir da valorização estética da negritude:

Você é linda!
Em cada parte, renasce floresce estremece
Menina-mulher
África rainha
Foi-se o tempo que tais palavras me ofendiam:
Você é preta
Cabelo duro
Hoje não me curvo
Me curo da doença que me impuseram ser
Pois cada parte de mim é realeza
E todas aquelas mesmas palavras que me ofendiam
Hoje é pura carícia com tua voz e olhar
Preta pretinha
Seu cabelo e cada parte do seu corpo é lindo
Porque em você habita a fortaleza de um povo preto realeza⁷¹

⁷⁰ Versificação nossa.

⁷¹ Versificação nossa.

Essa valorização é o ponto de partida para uma renovação que abrange tanto a interioridade da mulher negra (“em cada parte, renasce floresce estremece”), quanto seu modo de se enxergar e se entender em relação à cultura dominante da sociedade em que ela está inserida. A depreciação étnica, cultural e estética que ela sofre em uma cultura racista e machista precisa ser desconstruída e neutralizada a partir de um processo gradual de autoaceitação e autoafirmação, no qual a componente estética tem um valor inegável (“foi-se o tempo em que tais palavras me ofendiam: / você é preta / cabelo duro / hoje não me curvo / [...] pois cada parte de mim é realeza”).

A apreciação e a valorização da própria imagem são entendidas como um dos meios necessários à construção do empoderamento⁷² dos sujeitos negros, posto que

Não é possível passar por um processo de empoderamento produtivo se não nos fortalecemos e nos encontramos dentro da nossa própria pele. Sem um trabalho contínuo para erradicar do lugar naturalizado na sociedade a crença de que pessoas negras são inadequadas, desprovidas de harmonia e beleza física, fica extremamente difícil para esses sujeitos, atingidos diretamente por essa ideologia do padrão branco como única forma aceitável, criar mecanismos interiores de autoamor e autovalorização (BERTH, 2019, p. 74).

Cada parte do corpo da mulher negra, além de ter valor por si só, importa também enquanto prova tangível da história que a precede como indivíduo. Assim, o legado ancestral se inscreve no corpo do sujeito negro, revelando-se

⁷² O neologismo, que em português significa literalmente “dar poder ou capacitar”, deriva do *empowerment* inglês, conceito cunhado em 1977 pelo sociólogo estadunidense Julian Rappaport. A intelectual brasileira Joice Berth aponta que o “empoderamento como teoria está estritamente ligado ao trabalho social de desenvolvimento estratégico e recuperação consciente das potencialidades de indivíduos vitimados pelos sistemas de opressão, e visa principalmente a libertação social de todo um grupo, a partir de um processo amplo e em diversas frentes de atuação, incluindo a emancipação intelectual” (BERTH, 2019, p. 32). O termo é especialmente presente nas reflexões do feminismo negro, posto que as mulheres negras vêm historicamente desenvolvendo estratégias de resistência e emancipação sociopolítica. Por sua vez, a intelectual norte-americana Nelly Stromquist explica que “o empoderamento consiste de quatro dimensões, cada uma igualmente importante, mas não suficiente por si própria [...]. São elas a dimensão cognitiva (visão crítica da realidade), psicológica (sentimento de autoestima), política (consciência das desigualdades de poder e a capacidade de se organizar e se mobilizar) e econômica (capacidade de gerar renda independente)” (STROMQUIST apud BERTH, 2019, p. 32).

através de elementos característicos como o tom da pele ou o cabelo (“seu cabelo e cada parte do seu corpo é lindo / porque em você habita a fortaleza de um povo preto realza”). Não por acaso, essas características carregam um forte valor identitário e se tornam elementos de orgulho racial (BERTH, 2019), sendo frequentemente utilizadas como marcas para reafirmar a própria negritude. Conforme observado por Gomes (2003), trata-se de “suportes simbólicos da identidade negra no Brasil. Juntos, eles possibilitam a construção social, cultural, política e ideológica de uma expressão criada no seio da comunidade negra – a beleza negra” (GOMES, 2003, p. 2).

Os cabelos mencionados no poema, em particular, representam um dos principais atributos da identidade negra; amá-los e valorizá-los são ações que se traduzem em uma atitude de resistência desafiadora, em que a reafirmação estética se revela incindível da reafirmação política do sujeito negro. Como explica Berth:

Nossos cabelos tornam-se, desde muito cedo, um fardo difícil que, ao longo de nosso crescimento e desenvolvimento físico, vai pesando cada vez mais e abala a percepção de nossa identidade, pois independente de nossas escolhas estéticas e dos cuidados que temos com eles, os preconceitos raciais, estereótipos e clichês que foram implantados com a finalidade de ridiculizar esse atributo permanecem solidificados no senso comum da opinião pública e necessitam de um árduo trabalho de resignificação para libertar mulheres negras dessas estratégias de desqualificação da estética negra (BERTH, 2019, p. 72).

A revalorização de si, contraposta à narrativa degradante sobre negros e negras reiterada pela cultura racista hegemônica, é particularmente evidenciada nos versos “hoje não me curvo / me curo da doença que me impuseram ser”. A referência ao ato da cura resulta ainda mais interessante por antecipar e introduzir a parte final do evento.

Efetivamente, finalizada a declamação do último poema, as/os integrantes unem suas vozes para entoarem o canto que encerra a performance, acompanhadas pelas batidas do tambor:

Por Marielle somos a cura
E por Antônio somos a cura

Preta Ferreira somos a cura
Sarau das pretas é nossa cura

A voz de Taisson introduz a parte inicial dos versos, que são completados pelo coro das outras artistas cantando “somos a cura”. A cura é de se entender como antídoto às dinâmicas de violência racista sofridas no seu cotidiano pelos sujeitos negros, exemplificadas através da referência a Marielle Franco, Antônio Henriques e Preta Ferreira⁷³: fontes de inspiração, suas histórias de luta e resistência são homenageadas pelo coletivo.

Sucessivamente, cada artista toma a palavra e expõe a natureza de sua cura pessoal. Elizandra Souza afirma que “a literatura negra é a minha cura”, seguida por Thata Alves e sua referência aos dois filhos gêmeos (“os ibejis são a minha cura”). Débora Garcia aponta para o poder curativo das palavras (“a arte da palavra é a minha cura”), Jô Freitas homenageia o amor (“o amor é a minha cura”) e Taisson Ziggy reivindica a importância da música (“a musicalidade preta é a minha cura”). Curas diferentes, mas que incitam cada espectador a encontrar sua própria cura pessoal.

A um nível tanto individual quanto coletivo, o próprio Sarau é pensado como um espaço de cura: não por acaso, a performance se encerra com o verso “Sarau das Pretas é nossa cura”, gritado pelas/os integrantes do grupo e acompanhado pelo gesto simbólico dos punhos levantados no alto. Cura através da palavra poética, da música, da dança; cura que passa pelas mensagens de autoafirmação e orgulho da identidade negra, ao mesmo tempo em que valoriza e homenageia as ricas raízes da cultura afro-diaspórica no Brasil.

Na sua qualidade de espaço acessível que trabalha com o protagonismo da mulher negra, denunciando os eixos das opressões e violências às quais é exposta, o Sarau das Pretas oferece conscientização e chaves para seu empoderamento. A própria arte é entendida como ferramenta potente de fortalecimento, porque tem a capacidade de sensibilizar, acolher, criar

⁷³ Preta Ferreira, pseudônimo de Janice Ferreira da Silva, é cantora, compositora, atriz e produtora. Ela é também ativista social, atuando em movimentos que lutam para garantir moradias a pessoas sem-teto. Em 2019, ela foi injustamente presa e detida na prisão, sem julgamento, por 108 dias. Mais informações disponíveis em: <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/preto-no-brasil-ja-nasce-cancelado-diz-pretas-ferreira-ativista-da-luta-por-moradia/#cover> [acesso em 20 de janeiro de 2022].

sentimentos de reconhecimento e pertença. A arte é também outro meio para se reafirmar enquanto sujeito, possibilitando a tomada simbólica da palavra. É nessa ótica que é preciso entender o trabalho artístico, e ao mesmo tempo político, do Sarau das Pretas: uma arte que quer ser e atuar, antes de tudo, como um grito de “cura e transformação”.



Figura 10: O final da performance

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8N21m19csOE>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa pretendeu-se apresentar, através de uma panorâmica geral, o trabalho artístico do coletivo Sarau das Pretas. Formado por quatro mulheres e um homem trans, todas/os negras/os e periféricas/os, o grupo se configura como espaço de protagonismo da mulher negra e de suas vivências. Exemplificando sua posição dentro da sociedade brasileira, marcada pela intersecção de vários eixos de subordinação e violência, a arte do coletivo denuncia as opressões racistas e machistas experimentadas cotidianamente. Nesse sentido, sua prática artística visa ser uma ferramenta de sensibilização, propondo reflexões e fomentando a conscientização acerca de tais temáticas.

Ao lado desse intento, o Sarau se move também a partir de operações de ressignificação e valorização da identidade e da cultura negra afro-diaspórica, nas quais a reafirmação da ancestralidade e seu legado cultural e identitário são os focos principais. A cultura afro-brasileira é homenageada enquanto dimensão constitutiva do sujeito negro, que nela pode se encontrar a si mesmo através do redescobrimento de suas raízes. Com efeito, sua presença é um fio condutor no Sarau das Pretas. Na performance analisada, como se evidenciou, as/os artistas a reverenciam por meio dos poemas declamados, dos ritmos e dos instrumentos musicais tocados. No entanto, em outras práticas do coletivo ela é também trabalhada a partir de coreografias de danças típicas, bem como da presença de objetos de cena ou do uso de indumentária e acessórios específicos.

Nesse caso, devido à situação emergencial ligada à pandemia de Covid-19, a performance considerada caracteriza-se por não acontecer ao vivo – sendo transmitida em streaming pelo YouTube – e pela consequente ausência do público, normalmente central nos eventos do grupo. Se, por um lado, esses elementos podem ser enxergados como limites, por outro eles contribuem para evidenciar a capacidade de adaptação e transformação do Sarau e do seu fazer artístico. Assim, a performance estudada não faz senão confirmar a natureza dinâmica do Sarau das Pretas, movido e norteados pelo objetivo de difundir sua arte e alcançar o público em diferentes contextos e através dos mais diversos meios.

Efetivamente, o coletivo visa traçar caminhos que possam levar ao progressivo empoderamento dos sujeitos negros e, em particular, das mulheres negras, tanto em sua dimensão individual, quanto em uma dimensão coletiva mais abrangente. A primeira passa por um trabalho sobre a autoestima e a autoaceitação, visando mudar em positivo a percepção que os sujeitos negros têm de si. As narrativas propostas e reiteradas por uma sociedade racista e patriarcal, de fato, indicam os corpos negros como corpos essencialmente inadequados; por estarem fora da norma representada pela branquitude, eles são rejeitados e apresentados como corpos que estão perenemente “fora do lugar”, corpos que não pertencem (KILOMBA, 2019). No caso das mulheres negras, essas narrações agem de forma ainda mais feroz, confinando o sujeito feminino negro em uma posição degradante e estereotipada. A dimensão de empoderamento coletivo, por sua vez, tem suas bases na criação de laços que possibilitem a construção de uma rede comunitária, fundada a partir do reconhecimento de dinâmicas existenciais compartilhadas. É apenas através desse empoderamento em base coletiva que podem se dar determinadas transformações sociais.

No entanto, ambas dimensões são igualmente necessárias e estão interligadas; em constante diálogo, elas se sustentam e se enriquecem mutuamente. Conforme Collins:

Self is not defined as the increased autonomy gained by separating oneself from others. Instead, self is found in the context of family and community – as Paule Marshall describes it, “the ability to recognize one’s continuity within the larger community”. [...] Rather than defining self in opposition to others, the connection among individuals provides Black women deeper, more meaningful self-definitions (COLLINS, 2000, p. 113).

Os poemas que compõem o *corpus* poético da performance analisada refletem bem essa relação dialógica, exemplificando como o fortalecimento pessoal e aquele comunitário não podem ser desligados um do outro. Propondo ao longo da prática mensagens positivas que se endereçam tanto a cada indivíduo quanto à coletividade que eles formam, as/os artistas sublinham a necessidade de se pensar e atuar transformações a partir de ambas as esferas.

Além dos temas tratados e das mensagens de autoafirmação, a própria prática do Sarau deverá ser entendida enquanto espaço de empoderamento: um espaço aberto, acolhedor e democrático, movido por uma arte que, além de deleitar, é meio de conscientização e resgate. Configurando-se como lugar que possibilita o diálogo e a partilha mútua, o Sarau é movido pelo desejo de incentivar as mulheres negras a tomar a palavra e a se expressar, reivindicando seu ser sujeitos e participando de um processo de transformação.

Falando sobre a margem, bell hooks aponta para seu valor enquanto lugar em que se gestam formas de resistência desafiadoras, um lugar de constante reinvenção e poder criativo, um lugar de abertura radical. Por isso, a autora convida a pensar e criar novos espaços a partir da margem, posto que

Spaces can tell stories and unfold histories. Spaces can be interrupted, appropriated, and transformed through artistic and literary practice [...]. We are transformed, individually, collectively, as we make radical creative space which affirms and sustains our subjectivity, which gives us a new location from which to articulate our sense of the world (HOOKS, 2015, pp. 234-235).

O Sarau das Pretas representa um ótimo exemplo desse espaço marginal transformado, potenciado e ressignificado através da arte e da palavra declamada. Nesse lugar de resistência e negociação identitária a arte tem função catalisadora, incentivando o engajamento do público participante e forjando sentimentos de pertença a uma comunidade de aprendizado ativa (HOOKS, 2013). De fato, é através da prática artística que se engendram contra-narrativas performáticas (RAVETTI, 2002), criadas por vozes que transgridem o discurso hegemônico oficial, que forjam novos sentidos e traçam caminhos para a revalorização e a reapropriação de identidades longamente silenciadas.

A arte do Sarau das Pretas visa construir e sugerir rotas para que os sujeitos negros, e as mulheres negras em especial, possam abraçar suas subjetividades, reivindicando suas histórias pessoais e coletivas e reconhecendo-se em seu estatuto de sujeitos políticos. Segundo a intelectual e psicóloga Neusa Santos Souza, essa conscientização é essencial no processo de reapropriação e reconstrução da identidade negra:

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

O devir que sustenta as subjetividades negras implica um movimento, considerado necessário; é graças a ele que é possível produzir mudanças, tanto interiores quanto exteriores. Os corpos e as vozes de Débora Garcia, Elizandra Souza, Jô Freitas, Taisson Ziggy e Thata Alves também estão em constante movimento, desenhando coreografias que falam do desejo de se transformar e, através disso, transformar o que está ao seu redor. Assim, cada artista movimenta o seu corpo “para que ele não morra”.

Tais movimentos se inserem também nas curvas de uma temporalidade espiralar (MARTINS, 2003), que conecta e sobrepõe tempos diversos. Através de performances sustentadas pela força da *oralitura* – que inscreve conhecimentos através do agenciamento da voz, do corpo e de seus movimentos –, o Sarau das Pretas se configura como lugar de afirmação e reinscrição de uma tradição afro-brasileira “perenemente transcriada, reencorpada, reincorporada e restituída em sua alteridade, sob o signo da reminiscência” (MARTINS, 2003, p. 87).

Passado, presente e futuro se entrelaçam estritamente nas performances do coletivo. O passado ancestral é homenageado, reivindicado e reinscrito na atualidade, por sustentar e ser dimensão constitutiva da identidade negra afro-brasileira. O presente é denunciado em seu cotidiano de violências e opressões sofridas pelas mulheres negras; no entanto, ele representa também o momento em que se articula a ação que leva ao movimento e à mudança. No Sarau das Pretas, o tempo presente é vivenciado enquanto tempo da fertilidade, entendida como a possibilidade de “espalhar boas sementes” através da prática artística proporcionada pelo grupo, e é nessa ótica que o Sarau pode ser entendido como local voltado para a cura e o fortalecimento individual e coletivo. A partir de tais dinâmicas, atua-se concretamente para construir as bases de um futuro forjado pela transformação. O coletivo mostra que é preciso avançar firmes,

movimentando-se para não morrer, andando por caminhos já trilhados: “nossos passos vêm de longe e precisamos prosseguir...”.

O Sarau das Pretas condensa em suas palavras poéticas – declamadas, cantadas, incorporadas – a consciência e o orgulho pelo próprio passado, a necessidade de lutar para provocar mudanças e lidar com o presente, e a esperança no futuro. Nesse espaço que surge da margem e conjuga em si sua potência contestadora, local de criatividade e fertilidade, espalham-se palavras- sementes: arte para acompanhar e cuidar, embrião da renovação. Convidando a prosseguir no caminho, “voando com os pés firmes no chão”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ALCOFF, Linda. O problema de falar por outras pessoas. Tradução de Vinícius Rodrigues Costa da Silva, Hilário Mariano dos Santos Zeferino, Ana Carolina Correia Santos das Chagas. *Abatirá – Revista de ciências humanas e linguagens*, Universidade do Estado da Bahia, n.1, pp. 409-438, 2020.
- ALEIXO, Ricardo. Em busca de uma poética da performance. *Revista Cult*, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/em-busca-de-uma-poetica-da-performance/> [acesso em 15 de dezembro de 2021].
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. Edição digital.
- BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Loyola, 2007.
- BAIRROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. *Dossiê Mulheres Negras – Revista Estudos Feministas*, Florianópolis/SC, CFH/CCE/UFSC, v. 3, n. 3, pp. 458-463, 1995.
- BALBINO, Jéssica. *Pelas margens: vozes femininas na literatura periférica*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- BERTH, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Sueli Carneiro; Polen, 2019.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BORGES, Juliana. *Encarceramento em massa*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. Edição digital.
- BORGES, Juliana. Necropolítica na metrópole: extermínio de corpos, especulação de territórios. Coluna no Blog da Boitempo, junho de 2017. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2017/06/01/necropolitica-na->

[metropole-exterminio-de-corpos-especulacao-de-territorios/](#) [acesso em 28 de setembro de 2021].

CARLSON, Marvin. O que é a *performance*? In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs). *Gênero, cultura visual e performance. Antologia crítica*. CEHUM, Edições Humus, 2011.

CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano, 2003a.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. *Estudos Avançados*, v. 49, n. 17, 2003b.

CARNEIRO, Sueli. *Mulheres Negras e Violência Doméstica: decodificando os números*. São Paulo: Geledés – Instituto da Mulher Negra, 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2017/03/e-BOOK-MULHERES-NEGRAS-e-VIOL%C3%8ANCIA-DOM%C3%89STICA-decodifancando-os-n%C3%BAmeros-isbn.pdf> [acesso em 20 de setembro de 2021].

CERQUEIRA, Daniel et. al. *Atlas da Violência 2021*. São Paulo: FBSP, 2021.

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

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Tradução de Juliana de Castro Galvão. *Revista Sociedade e Estado*, vol. 31, n. 1, pp. 99-127, 2016.

COLLINS, Patricia Hill. *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2000.

COSTA, Bianca Alves. *A poesia e o lugar: movimentos literários como possibilidades de democratização do espaço urbano*. Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

CRENSHAW, Kimberle. Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas. Tradução de Carol Correia,

2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mapeando-as-margens-interseccionalidade-politicas-de-identidade-e-violencia-contra-mulheres-nao-brancas-de-kimberle-crenshaw%E2%80%8A-%E2%80%8Aparte-1-4/> [acesso em 27 de outubro de 2021].

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

ESLAVA, Fernando Villarraga. Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 24, pp. 35-51, 2004.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) da dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros (Org.). *Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, pp. 201-212, 2005.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FBSP – Fórum Brasileiro de Segurança Pública. *Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2021*. 2021. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/07/anuario-2021-completo-v6-bx.pdf> [acesso em 27 de setembro de 2021].

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. Vol. 1. 1. ed. 1964. São Paulo: Globo, 2008. Edição digitalizada.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global editora, 2013. Edição digitalizada.

FOGUEL, Miguel; FRANCA, Maíra Penna. A sensibilidade do desemprego às condições da economia para diferentes grupos de trabalhadores. *Boletim Mercado de Trabalho: conjuntura e análise*, pp. 71-79, outubro 2018.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: LOURO, G. L. et al. *Corpo, Gênero e sexualidade: um debate contemporâneo*. Petrópolis: Vozes, 2003.

GOMES, Nilma Lino. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, vol. 29, n.1, pp. 167-182, 2003.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. 1988. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf [acesso em 10 de outubro de 2021].

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs*, pp. 223-244, 1984.

HASENBALG, Carlos A. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HENRIQUES, Ricardo. Desigualdade Racial no Brasil: Evolução das Condições de Vida na Década de 90. Brasília: Ipea, Texto para Discussão, n. 807, 2001.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir. A educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 1. ed. 1994. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. *Não sou eu uma mulher. Mulheres negras e feminismo*. 1. ed. 1981. Tradução livre para a Plataforma Gueto, 2014. Disponível em: https://plataformagueto.files.wordpress.com/2014/12/nc3a3o-sou-eu-uma-mulher_traduzido.pdf [acesso em 9 de outubro de 2021].

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2015.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil*, 2019. Disponível em:

<https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/25844-desigualdades-sociais-por-cor-ou-raca.html?=&t=sobre> [acesso em 27 de setembro de 2021].

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Estatísticas de gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil*, 2021. Disponível em:

<https://www.ibge.gov.br/estatisticas/multidominio/genero/20163-estatisticas-de-genero-indicadores-sociais-das-mulheres-no-brasil.html?=&t=publicacoes>

[acesso em 28 de setembro de 2021].

IRACI, Nilza; WERNECK, Jurema (Coords). *A situação dos direitos humanos das mulheres negras no Brasil: Violência e violações*. Geledés – Instituto da Mulher Negra; Criola – Organização de Mulheres Negras, 2016. Disponível em:

<http://fopir.org.br/wp-content/uploads/2017/01/Dossie-Mulheres-Negras-.pdf>

[acesso em 28 de setembro de 2021].

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

LIMA, Ana Nery Correia. Mulheres militantes negras: a interseccionalidade de gênero e raça na produção das identidades contemporâneas. Disponível em:

<https://poligen.polignu.org/sites/poligen.polignu.org/files/feminismo%20negro.pdf> [acesso em 13 de outubro de 2021].

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

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, Universidade Federal de Santa Maria, n. 26, pp. 63-81, 2003.

Disponível em: https://redib.org/Record/oai_articulo1299700-performances-da-orallitura-corpo-lugar-da-mem%C3%B3ria [acesso em 12 de dezembro de 2021].

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. *Performance, Exílio, Fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, pp. 69-92, 2002.

MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. *Áskesis*, v. 4, n. 2, pp. 68-71, 2015.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo, n-1 edições, 2018.

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

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017.

MENEGARO, Lilian Lemos. *A performance poética como ação política em Slams: hibridações entre corpo e palavra*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2019.

MINCHILLO, Carlos Cortez. Poesia ao vivo: algumas implicações políticas e estéticas da cena literária nas quebradas de São Paulo. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 49, 2006.

MIRANDA, Claudia de Azevedo. Slams e saraus: espaços táticos da periferia na cultura urbana. 2015. Disponível em: <https://docplayer.com.br/48711534-Slams-e-saraus-espacos-taticos-da-periferia-na-cultura-urbana-1-claudia-de-azevedo-miranda-2.html> [acesso em 12 de dezembro de 2021].

MOASSAB, Andreia. *Brasil Periferia(s). A comunicação insurgente do Hip-Hop*. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Por uma interpretação socioantropológica da nova literatura marginal. *Plural – Revista de ciências sociais da USP*, São Paulo, n. 12, pp. 21-46, 2005.

OLIVEIRA, Eduardo. *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021.

OLIVEIRA, Lucas Amaral de. *Experiências estéticas em movimento: produção literária nas periferias paulistanas*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

OLIVEIRA, Lucas Amaral de. Sociogênese possível dos saraus: uma história de rupturas na cultura brasileira. *Revista Sociedade e Cultura*, Goiás, v. 23, 2020.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de escritores de periferia na cena literária contemporânea*. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PERRINE, Alida. Black Faces in White Spaces: Black Women’s YouTube Channels in Brazil as Fortalecimento. 2020. Disponível em: <https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/321> [acesso em 17 de outubro de 2021].

PINHEIRO, Luana; LIRA, Fernanda; REZENDE, Marcela; FONTOURA, Natália. Os desafios do passado no trabalho doméstico do século XXI: reflexões para o caso brasileiro a partir dos dados da PNAD continua. Brasília: Ipea. Texto para discussão, n. 2528, 2019.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. *Performance, Exílio, Fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, pp. 47-68, 2002.

REGO, Marina. *Paulistanidade e racialização. O caso nordestino*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

RIBEIRO, Carlos Antonio Costa. Classe, Raça e Mobilidade Social no Brasil. *Dados – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 49, n. 4, pp. 833-873, 2006.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Ronilda Yakemi. *Alma africana no Brasil. Os Iorubás*. São Paulo: Oduduwa, 1996.

RODRIGUEZ, Benito Martinez. Mutirões discursivos: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 22, pp. 47-61, 2003.

ROMIO, Jacqueline Aparecida Ferreira. A vitimização de mulheres por agressão física, segundo raça/cor no Brasil. In: MARCONDES, M. M.; PINHEIRO, L.; QUEIROZ, C.; QUERINO, A. C.; VALVERDE, D. (Orgs.). *Dossiê mulheres negras: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil*. Brasília: Ipea, pp. 133-158, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, Boaventura Sousa. Para além do pensamento abissal. Das linhas globais a uma ecologia dos saberes. *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 79, pp. 71-94, 2007.

SANTOS, Boaventura Sousa. *Pela Mão de Alice*. São Paulo: Cortez Editora, 1995.

SANTOS, Juana Elbein. *Os Nágô e a morte. Pàdè, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1986.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Tradução de R. L. Almeida, 2011. Disponível em:

https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf [acesso em 12 de dezembro de 2021].

SCHECHNER, Richard. *Performance: teorías y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil de la Universidad de Buenos Aires, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário. Cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro enigma, 2013. Edição digitalizada.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flavio dos Santos (Orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SEGATO, Laura Rita. *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla: Pez en el árbol, 2014.

SILVA, Simone; TENNINA, Lucía. “Literatura marginal” de las regiones suburbanas de la Ciudad de San Pablo: el nomadismo de la voz. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, pp. 13-29, 2011.

SOARES, Sergei Suarez Dillon. O perfil da discriminação no mercado de trabalho: homens negros, mulheres brancas e mulheres negras. Brasília: Ipea, Texto para discussão, n. 769, 2000.

SOMERS-WILLET, Susan B. A. *The cultural politics of slam poetry: race, identity, and the performance of popular verse in America*. University of Michigan Press, 2009.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop*. São Paulo: Parábola, 2011.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se Negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

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

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 42, p. 11-28, 2013.

TURRA, Cleusa; VENTURI, Gustavo. *Racismo cordial. A mais completa análise sobre o preconceito de cor no Brasil*. São Paulo: Ática, 1995.

WALSH, Catherine. *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Quito: Abya Yala, 2013.

ZIBORDI, Marcos. Literatura marginal em revista. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n. 24, pp. 69-88, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2.ed. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

