



Mil Litros de Preto: nossos olhares negros sobre a performance de Lucimélia Romão

Alexandra Alencar; Jesse Cruz;
Julianna Rosa de Souza

Como citar:

ALENCAR, A. .; DA CRUZ, J.; ROSA DE SOUZA, J. . Mil Litros de Preto: nossos olhares negros sobre a performance de Lucimélia Romão. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p.515-538, jan. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8666534. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8666534>.

Imagem modificada: Performance Mil Litros de Preto de Lucimélia Romão, 15ª Mostra Verbo de Performance Arte na Galeria Vermelho em São Paulo. Fonte: acervo da artista.

Mil Litros de Preto: nossos olhares negros sobre a performance de Lucimélia Romão

Mil Litros de Preto: our dark views on Lucimélia Romão's performance

Alexandra Alencar

Jesse Cruz

Julianna Rosa de Souza*

RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar uma análise da performance Mil Litros de Preto, de Lucimélia Romão, a fim de problematizar a relação entre performance e raça e discutir as possibilidades de uma estética dentro de uma perspectiva decolonial. Serão debatidos ainda o conceito de corpo e a relação com a memória e a diáspora africana. Considerando, portanto, a história do teatro fundamentada numa lógica hegemônica, serão problematizadas as dimensões de raça e colonialidade no campo artístico.

PALAVRAS-CHAVE

Raça. Performance. Corpo Negro. Lucimélia Romão.

ABSTRACT

This article aims to present an analysis of Lucimélia Romão's performance Mil Litros de Preto in order to discuss the relationship between performance and race and then present the possibilities of an aesthetic within a decolonial perspective. The concept of the body and its relationship with memory and the African diaspora will also be discussed. Considering, therefore, the history of theater from a hegemonic logic, the dimensions of race and coloniality in the artistic field will be problematized.

KEY WORDS

Race. Performance. Black Body. Lucimélia Romão.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo presentar un análisis de la performance Mil Litros de Preto, de Lucimélia Romão, para discutir la relación entre performance y raza y luego presentar las posibilidades de una estética dentro de una perspectiva decolonial.

También se discutirá el concepto de cuerpo y su relación con la memoria y la diáspora africana. Considerando, por lo tanto, la historia del teatro desde una lógica hegemónica, se problematizarán las dimensiones de la raza y la colonialidad en el campo artístico.

PALABRAS CLAVE

Raza. Performance. Cuerpo Negro. Lucimélia Romão.

Introdução

A marca da decolonialidade como um campo de estudo, principalmente no contexto latino-americano, tem provocado o nosso olhar para produzir epistemologias e narrativas históricas descentradas da figura do colonizador, dominante, europeu e branco. A política do epistemicídio atua no desmonte dos saberes e fazeres ancestrais, historicamente já pertencentes aos movimentos afrodiaspóricos, aos indígenas e aos povos da floresta. Assim, cabe uma intersecção entre estética e produção artística fundamentada num olhar decolonial.

Neste artigo, partiremos de uma performance específica, *Mil Litros de Preto* [Figs. 1 a 9], de Lucimélia Romão, para apresentar uma reflexão sobre as categorias raciais, os processos de afirmação de identidade e novas estratégias de construção de narrativas históricas, ficcionais e performativas, tensionando a estética branca, burguesa, eurocentrada.

Quando Graci Camilo, mulher negra estudante de teatro e pesquisadora sobre teatro negro na Universidade Federal de São João del Rei, apresentou Lucimélia Romão em *Mil Litros de Preto*, foi como se conectasse todas nós, pessoas pretas, para um chamamento à escrita e ao registro dessa poética performática. Esse encontro aconteceu primeiramente entre Graci Camilo e Julianna Rosa de Souza, durante o curso *Introdução ao Teatro Negro*. Quando começamos a construir o artigo, na hora, a performance *Mil Litros de Preto*

surgiu como espaço para refletir artística e politicamente as questões sobre identidade, raça e colonialidade.



FIG.1. Foto da performance *Mil Litros de Preto: o Largo Está Cheio*, de Lucimélia Romão, 9ª Mostra 3M de Arte no dia 28/09/2019. Registro de Glaucio Rossi. Fonte: imagem disponibilizada no perfil do Instagram: @millitrosdepreto. Arquivo Pessoal.

A partir da concepção de encontro e aquilombamento¹, queremos apresentar nesta escrita a possibilidade de compreender nossas epistemologias por meio dos nossos olhares negros. Nos quilombos e movimentos negros, ocupar nossos lugares de fala é uma das estratégias de subverter a narrativa dominante que embranquece histórias, saberes e memórias.

Já na década de 1980, em seu artigo *Por um feminismo afro-latino-americano*, Lélia Gonzalez (1988) contribuiu para pensar de modo crítico os processos de infantilização das pessoas negras, ao considerar que não somos portadores e criadores de discurso. A partir das categorias lacanianas, a autora nos revela a concepção de infante como aquele que tem a fala ou discurso excluído e ignorado, mesmo estando presente.

Dessa forma, afirmam-se as estruturas da política colonial que nos impossibilitam de construir outras narrativas, dramaturgias e histórias para nossos corpos não brancos, dificultando as encruzilhadas por onde possamos transitar e potencializando os lugares onde querem nos colocar. Seria aqui a decolonialidade o o800, um disque denúncia, para que possamos refletir e gerar ações que efetivamente nos tirem desta senzala contemporânea?



FIG. 2. Lucimélia Romão na performance *Mil Litros de Preto*, 15ª Mostra Verbo de Performance Arte na Galeria Vermelho em SP, no dia 15/07/2019. Fonte: registro de Edouard Fraipont. Imagem disponível na página de Facebook: Mil Litros de Preto.

Esta escrita por seis mãos pretas em suas diversas tonalidades dérmicas, colorismo afro-brasileiro, é uma marca de sangue acadêmico, sangue epistêmico, que ocupa e invade o espaço da intelectualidade construído nas perspectivas coloniais e é legitimado para a branquitude, sem abertura para nossos saberes coloridos. São seis mãos que colocam seu *Orí*² interseccionalmente para afrodiagramar, em mecanismos decoloniais na condução de uma gira epistêmica.

Através da transmissão de saberes dos nossos corpos afrodiaspóricos, da transmissão de nossas poéticas, vivências e memórias, buscamos apresentar, para além de uma análise estética e performativa, uma possibilidade de construir no campo acadêmico outras relações: horizontais, colaborativas e decoloniais. Nossa busca ultrapassa o campo do discurso, pois nossa prática e teoria estão conectadas e é através deste pertencimento que falamos e escrevemos aqui.

A branquitude e sua operacionalidade no campo artístico

Não é possível problematizar os fundamentos estéticos eurocêntricos e capitalistas patriarcais sem recorrer ao debate das relações raciais e da constituição da branquitude, visto que nosso imaginário social e ficcional é construído por uma política de higienização e homogeneização de corpos, estéticas e culturas, sempre no processo de demonização e silenciamento das esferas ritualísticas.

Os estudos críticos da branquitude surgem, de modo mais sistematizado, na década 1990, nos Estados Unidos (Schucman, 2010). A virada epistemológica desse contexto se deu a partir de uma série de movimentos e pressões que vieram da luta pelos direitos civis e da intensificação do movimento negro e do feminismo negro.

No contexto brasileiro, observamos que, nesse período, a produção de

intelectuais negros e negras problematizava o mito da democracia racial, a lógica do branqueamento e, por consequência, a própria noção de identidade nacional. Autoras como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento e, ainda, Abdias do Nascimento, enriqueceram o debate para desmistificar a ideia de que, no território brasileiro, não haveria tensões ou conflitos raciais, por ser este um solo miscigenado.



FIG. 3. Performance *Mil Litros de Preto*, 15ª Mostra Verbo de Performance Arte na Galeria Vermelho em SP, no dia 15/07/2019. Fonte: registro de Edouard Fraipont. Imagem disponibilizada no perfil do Instagram: @millitrosdepreto.

Esses movimentos traziam em suas bagagens discussões que encruzilhavam fatores e sujeitos pretos que não eram considerados nem ocupavam espaços outros de poderes e protagonismo, além de estarem sob condições análogas aos resquícios de escravidão. Nesses repertórios, poderíamos considerar o branqueamento das estéticas pretas, como o cabelo, a apropriação musical, a construção eurocentrada das epistemologias, a construção de personagens brancas como protagonistas de narrativas ficcionais, entre outras políticas de domínio e controle.

De acordo com Kabengele Munanga (1999), a categoria raça tem sua solidificação no contexto da modernidade. A partir de um processo intenso de colonização e de “outrização”, os europeus foram constituindo uma ideia homogênea do negro-africano a fim de animalizar estes corpos, desapropriar suas histórias e memórias, violentando assim os sujeitos em sua condição humana e atribuindo-lhes um papel de inferioridade e submissão para absorver seu trabalho e mão de obra na expansão do capitalismo no “Novo Mundo”.

Compreender as estruturas do racismo é dar um passo além do debate moralista e/ou individualista, isto é, tratar o racismo enquanto sistema, sem cair na armadilha ideológica que reduz o racismo a atitudes individuais ou comportamentais. Em seu livro *Racismo estrutural*, Silvio Almeida (2019) apresenta três camadas de compreensão do racismo: a individual, a institucional e a estrutural.

O racismo individualista está caracterizado pela anormalidade ou “patologia”, em detrimento das condições psicológicas e éticas, individual ou coletivamente. Dessa forma, Almeida apresenta que esse formato de racismo é isolado e exclui instituições e sociedades, mas enfatiza que o racismo individualista age de forma isolada do sistema institucional e opera em grupos, clãs e/ou coletivos.

A segunda camada, atrelada ao racismo institucional, tem seu funcionamento de organização e atuação com base na raça. Dessa maneira, cria-se um sistema de privilégios, desvantagens e exclusões com base nos

fatores raciais, sejam fenotípicos ou de ocupação de espaço.

A terceira camada de racismo, denominada *estrutural*, segundo Silvio Almeida (2019: 50), é “uma decorrência da própria estrutura 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”.

É esta perspectiva entrecruzada com a construção histórica de apagamento e genocídio étnicos que está em nossas veias colonizadas e que problematizamos neste artigo.



FIG. 4. Lucimélia Romão na performance *Mil Litros de Preto*, Festival Artes Vertentes em Tiradentes/MG, entre os dias 25/11 e 05/12/2020. Fonte: registro de Marlon de Paula. Imagem disponível no perfil do Instagram: @millitrosdepreto.

Deixamos evidente que os efeitos do colonialismo estão tanto nos campos econômico, político e social quanto no espaço cultural e das artes. A formulação de teorias brasileiras no campo artístico, sedimentadas numa geopolítica europeia e estadunidense branca, acaba por disseminar uma hierarquia de saberes e desvalorizar a transmissão das epistemologias originárias e afrodiaspóricas.

Nossa pergunta vai ao encontro do incômodo constante que nós, enquanto docentes universitários e pessoas pretas, percebemos nos espaços de saberes: que tipo de teoria a academia está legitimando? Se não estudamos a partir de uma perspectiva afrodiaspórica e indígena, como iremos construir ferramentas de análise metodológicas e fundamentações teóricas verdadeiramente decoloniais?

Infelizmente, o campo artístico ainda situa o discurso colonial nos currículos, deixando que a transmissão de saberes afrodiaspóricos e indígenas esteja nas mãos e na autonomia de docentes e pessoas engajadas com sua memória ancestral e alinhadas com a escuta de seu Orí. O que reforçamos aqui é que, institucionalmente, ainda opera a lógica eurocentrada e/ou colonial de valores epistemológicos.

Oferecemos agora a descrição da performance *Mil Litros de Preto*.

Características da performance Mil Litros de Preto

O cenário: qualquer espaço em que seja possível colocar baldes etiquetados em torno de uma piscina plástica de mil litros. A performance: um corpo negro trajado com um uniforme bege, ao soar de um alarme, sai em busca de um balde preto de sete litros. Ele chega perto do balde, confere sua etiqueta, pega-o e lança seu líquido vermelho na piscina. Terminada a ação, olha em volta, até que um novo alarme soa e o movimento reinicia. Entre um alarme e outro, uma voz anuncia as informações das etiquetas de cada balde revelando: nomes, sexos, idades e causas da morte. Ao final, após todos os

baldes estarem deitados no chão, o corpo negro, que outrora pegava os baldes e despejava seus líquidos, agora se ajoelha aos pés da piscina, contemplando a profusão de líquido vermelho que quase transborda o recipiente.

Conforme a performance vai sendo executada pela artista negra mineira Lucimélia Romão – que dura no mínimo 40 minutos –, vamos sendo afetados e dilacerados pelo desvelamento do projeto genocida do Estado brasileiro para a população negra, em especial para a juventude negra.



FIG. 5. Lucimélia Romão na performance *Mil Litros de Preto*, Festival Artes Vertentes em Tiradentes/MG, entre os dias 25/11 e 05/12/2020. Fonte: registro de Marlon de Paula. Imagem disponível no perfil do Instagram: @millitrosdepreto.

Já a performance realizada na Praça Dr. Augusto das Chagas Viegas, localizada no Centro Cultural da Universidade Federal São João del Rei/MG,

foi organizada em um panorama que nos traz significados de ordenação, cujos símbolos visuais e organizacionais estão emparedados, enfileirados, prontos para o abate: “Uma performance que ecoa dias, uma instalação que perpetua”, comenta Lucimélia Romão (2021).

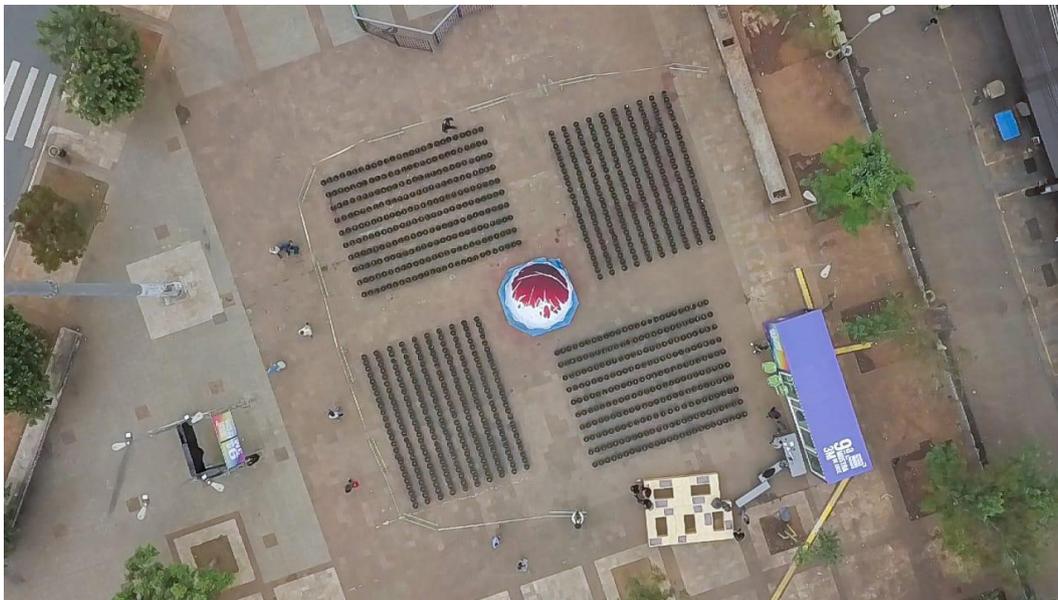


FIG. 6. Foto da performance *Mil Litros de Preto: o Largo Está Cheio*, 9ª Mostra 3M de Arte no dia 28/09/2019. Fonte: registro de Glauco Rossi. Imagem disponibilizada no perfil do Instagram: @millitrosdepreto.

A medida de 7 litros é milimetricamente pensada pela performer, pois consiste na quantidade de sangue que escoa de cada corpo enquanto a vida se esvai. Quando perguntamos a Lucimélia Romão, em entrevista informal, sobre a simbologia do número sete, a performer/artista nos contou:

Então, o número sete vai ter um significado muito forte pra mim. Ele começa anterior à criação da performance. Quando eu soube do genocídio da população negra, e eu soube disso através de livros, porque eu não tinha noção disso. Eu sempre soube que a polícia matava preto, mas eu não tinha

noção de como isso funcionava. É que é isso né, as histórias que a gente ouviu é 'preto é bandido' e tudo mais. E como eu não tive uma experiência na periferia, não morava na região central da minha cidade, mas também não era periferia. Era um bairro pobre no interior de São Paulo, mas não era um bairro onde tinha violência policial. Então, eu não tinha noção do que era o genocídio da população preta. Quando eu começo a entender isso e eu fico horrorizada, aí eu quero trabalhar sobre isso e tenho essa ideia de encher uma piscina de sangue com a população preta pobre periférica e aí eu fui ver, estudar, quanto tinha em média de sangue no corpo de uma pessoa. E aí descobri através de uma amiga que faz biologia, que tem em média de sete a nove litros. Aí eu penso em trabalhar com a medida do sete, porque pra mim, o Mil litros de preto tinha que ser perfeito. Não podia ter defeito. Primeiro, porque a gente tá falando do genocídio da população preta, a gente tá falando sobre racismo, um racismo estrutural. E todo mundo nega a existência do racismo aqui no Brasil. Hoje em dia menos, mas assim, até 2018 era uma negação absurda. Até 2019, né? Era uma negação absurda do racismo, então eu não podia falhar. Eu tinha que trazer dados de uma forma que as pessoas tivessem dificuldade em negar a existência do racismo. E o sete é o número da perfeição. Então, eu trazia isso comigo. E depois, estudando teatro negro eu vi que eu tinha que trabalhar com a dimensão sociopolítica da arte. E isso partia também do princípio de ter que me tirar da rua. Porque eu era uma pessoa... eu sou artista de rua né, hoje em dia não tanto, mas... pra estudar eu comecei a tocar sanfona no sinal, como uma forma de me manter na cidade, porque eu sou do interior de São Paulo e moro aqui em Minas Gerais. E minha família não tinha condições de me manter na universidade, e eu não consegui bolsa nos primeiros semestres, então, eu tive que dar um jeito de me virar. Então, eu passei durante quatro, cinco anos da minha graduação trabalhando no sinal pra me manter em São João del Rei, pra me manter, pra poder estudar. Então eu fazia teatro e apresentava em troca de certificado ou em troca de lanche. Nunca tinha assim um cachê. E todo mundo falava assim: 'o trabalho da Lucimélia é muito bom, ela é uma excelente atriz', mas ninguém me pagava pelo trabalho que eu exercia. Então, eu precisava dar um jeito de me manter na cidade e aí eu ia pro sinal. Eu tinha muito forte pra mim que, pra eu sair do sinal, eu teria que começar a escrever em editais, porque os teatros não me pagavam, então edital é... se eu passar, eu vou receber né, independente da minha cor, independente do meu trabalho, e aí se eu passar no edital,

eu vou receber como qualquer outra pessoa, o que não acontecia até o presente momento. E eu já fazia teatro quase dez anos e nunca fui remunerada. Então, eu tinha essa ideia que esse trabalho tinha que me pagar. E o terceiro ponto é que ele fosse uma instalação. Então, quando eu escolho o número sete pra trabalhar, pra encher esses baldes, porque sete é a medida dos baldes, de sete litros de sangue da população negra. Então, a ideia era fazer uma performance instalação, porque eu escrevi a proposta pra um edital de artes visuais da Universidade Federal de São João del Rei. Eu escrevi e pensei o Mil litros pra encaixar neste edital. Então, ele tinha que ter uma instalação. O tema, pra mim, o genocídio da população preta pobre periférica, era muito caro. Então, pra mim não importava se eu ia fazer ele com teatro, com dança ou se eu ia fazer ele com artes visuais. Eu tinha que fazer algo que abordasse esse tema, porque foi um tema que horrorizou quando eu descobri a existência dele. E aí quando eu faço ele no Largo da Batata, ele toma a amplitude da rua, por isso que eu faço com uma piscina de sete mil litros, porque aí eu penso em colocar mil baldes na rua, quer dizer, mil corpos naquela praça, então, tinha que ser muito maior que a medida de mil litros que eu vinha fazendo anteriormente. (Romão, 2021)

Percebemos na entrevista como o racismo se estrutura quando a artista enfatiza que já trabalhava há dez anos com teatro, mas nunca era remunerada, a não ser por trocas simbólicas: certificados ou refeições. Assim, o surgimento do edital é também uma estratégia de ocupação e reparação política, em que a artista utiliza esse recurso e espaço para inserir um tema de pauta do movimento negro.

Essas artes-ações entrelaçadas às raízes e rotas de artistas negros e negras marcam um tipo de arte que questiona e reconfigura os fazeres artísticos e a própria noção de arte enquanto performance. Podemos analisar o campo metafórico e ritualístico que a performance de Lucimélia Romão instaura no ambiente. Metafórico, porque utiliza símbolos que remetem a significados que logo codificamos, como o vermelho, símbolo do sangue; o balde preto como objeto representante do corpo negro; as etiquetas nos baldes, trazendo a referência às etiquetas encontradas nas gavetas que

guardam os corpos pretos no Instituto Médico Legal (IML); e a piscina, objeto marcante nas comunidades periféricas, que traz uma memória lúdica, infantil, nos fazendo lembrar da juventude preta que tem sido alvo da violência policial.



FIG. 7. Foto da performance *Mil Litros de Preto: o Largo Está Cheio*, 9ª Mostra 3M de Arte no dia 28/09/2019. Fonte: registro de Glauco Rossi. Imagem disponibilizada no perfil do Instagram: @millitrosdepreto.

A performance traz elementos ritualísticos, pois trabalha no campo de uma ação que se repete. O alarme que soa, o caminhar pelo espaço e o olhar para os baldes que ficam virados, caídos ao chão, à medida que o líquido vermelho é despejado na piscina. Todo esse ambiente e as ações executadas pela performance geram um campo de tensão na audiência, que de imediato percebe o tom de luto instaurado.

Poderíamos citar diversas referências teóricas sobre a definição de performance, mas acreditamos que Richard Schechner (2006) e tantos outros teóricos brancos já estão bem disseminados no campo teatral. Atentamo-nos aqui à transmissão de saberes, experiências e vivências

do nosso próprio *Orí* e das intersecções com a nossa memória ancestral. Nossa pergunta é: que tipo de significado a performance *Mil Litros de Preto* ativa nos nossos corpos? O que dispara em nós quando vivenciamos essa performance, tendo consciência da maneira como o genocídio da população preta se atualiza em nossa sociedade?

Queremos com estas perguntas provocar e fazer ressoar em quem nos acompanha nesta leitura a urgência de reflexões, problematizações e, logo, ações artísticas que promovem em sua prática o discurso decolonial, verdadeiramente afrorreferenciado, alinhado com nossos irmãos e irmãs indígenas e demais corpos dissidentes. Vejamos na sequência a reflexão sobre o corpo negro e a constituição de narrativas afrodiaspóricas.

O corpo negro como elemento motor da criação de narrativas afrodiaspóricas



FIG. 8. Foto da performance *Mil Litros de Preto*: o *Largo Está Cheio*, que aconteceu na 9ª Mostra 3M de Arte no dia 28/09/2019. Fonte: registro de Partejo. Imagem disponibilizada no perfil do Instagram: @millitrosdepreto.

José Juliano Gadelha (2019), em *O sensível negro: rotas de fuga para performances*, argumenta que o sensível negro só existe como zona de fuga do mapeamento branqueado. Quando o autor negro cearense fala sobre mapeamentos ou regimes branqueados, ele se refere ao movimento no campo das artes de encarar mundos antes considerados artes primitivas como mundos também complexos em percepções e ações poéticas, desde que essas ações e percepções se permitam correlacionar com o “Mundo do Mesmo” (ou mundo branco).

Dessa forma, Gadelha fala sobre a necessidade de se quebrar com o reprodutivismo das artes, ou seja, como reprodução poética do “Mundo para o Mesmo” (mundo branco colonizado) e que, nesse caso, precisamos estar atentos para os processos de subjetivação que muitas vezes consistem em experiências que nos subalternizam, que indicam um mundo colonizado por outrem. Essa quebra, contudo, não pode se dar na lógica do sistema do “Mundo do Mesmo”, pois qualquer movimento a partir dela só favorece a norma.

É preciso, portanto, operar nas margens, nos entrelugares, na fuga. E aqui Gadelha retoma a noção de colonialidade do saber que estrutura nossa produção de conhecimento sobre os outros, desenvolvida por Ramón Grosfoguel (2016), e nos desafia a pensar outros pontos de vista de produção das artes e performances que levem em conta as subjetividades negadas historicamente.

Nesse sentido, Gadelha nos propõe não só reconhecer essas produções, mas também compreender epistemes que operam sob outras lógicas, em que o corpo é peça-chave de construção. Um exemplo disso aparece na obra *Pensar Nagô*, de Muniz Sodré (2018), com sua noção de pensar/fazendo próprio das práticas culturais negras, que difere do modo eurocentrado de divisão, assimilação, reflexão e reprodução e, portanto, rompe com a estrutura colonial, racista e machista que molda nossas relações sociais.

Gadelha sugere uma objetividade sensível, cuja racionalidade só se

torna possível se advinda de outras esferas de pensamento-ação com os mundos. Uma objetividade que também é corporificada, entendida como uma potência de não se deixar ver unicamente pelo território das relações marcadas pelo Mesmo, como performance de alguma fuga, fazendo do corpo uma guerrilha – ou aprofundando a noção de saber corporal desses corpos, nos termos do antropólogo negro carioca Júlio César de Tavares (2013).

No que tange especificamente aos corpos, diante dos epistemicídios provocados pela colonialidade do saber, Tavares argumenta que os sujeitos negros se distanciaram da principal arma para ativar uma resistência e empreender o registro de sua história de rebeldia: o seu CORPO:

Apesar de dinamitado pelo processo de escravidão e dominação, o corpo negro preservou e condensou uma sabedoria pelos movimentos, pelos ritmos e pela energia, bem como pela oralidade, que vem sendo transmitida como que um plano conspirativo, invisivelmente instalado no interior da própria sociedade (Tavares, 2013: 25).

Nesse sentido, o saber corporal se constitui como núcleo de um conjunto de atitudes configuradas enquanto estratégia, cuja finalidade é a edificação de espaços onde a identidade sociocultural seja preservada. A partir desse polo principal, arquiteta-se uma bricolage dos gestos erguidos como resultado dos mecanismos de intercâmbio e assimilação dos elementos, que conferem singularidade aos diferentes grupos étnicos definidores do universo da população negra que aqui se constituem.

Isto é parte de um mecanismo de sobrevivência, imposto pela colonização por meio do silêncio cultural em que todos estavam obrigados a viver. Tal saber opera sob forma de um binômio arquivo-arma: a noção de arquivo conta a história dessas populações, criando memórias que constituem as identidades desses sujeitos, e a noção de arma reelabora tais arquivos que os corpos transbordam e reinscrevem como novas formas de

ser/estar/agir no mundo, proporcionando uma complexidade àquilo que Paul Gilroy (2001) vai demarcar como “Atlântico Negro”.

Atlântico este que registrava, pelos seus percursos, o início cruel do derramamento de sangue da população preta africana, trazida para este “Novo Mundo” nas condições mais terríveis e cruéis, que pouco ou nada se diferem das condições de criminalização e em putrefação dos corpos pretos atuais. O navio negro modifica a estética para um mar de pedras, barracos e vielas.

Na obra *Atlântico Negro*, Gilroy trata das formas culturais originadas pelos negros, mas não mais como propriedade exclusiva destes. O objetivo consiste em elucidar as estruturas transnacionais que se desenvolvem e se articulam em um sistema de comunicações globais, constituindo fluxos que transportam imagens, ideias e símbolos negros por todo o Atlântico.

O termo “diáspora negra” nessa obra busca elucidar a necessidade do debate em torno da correlação entre narrativas e experiências dos africanos e seus descendentes em diversas partes do mundo, seja para onde foram levados no passado como escravos, seja na atualidade em decorrência da descolonização; ou, ainda, pelos imperativos da migração em busca de trabalho, refúgio, repatriação ou viagem.

Embora mais comumente associadas ao deslocamento forçado, vitimização, alienação e perdas, essas experiências incorporam e introduzem novas imagens, registradas em muitas obras de arte e práticas artístico-culturais, sobretudo as que se encontram efetivamente inseridas nos diversos trânsitos que o mundo colonial produziu.

Por onde caminha nas artes o corpo preto? Os retratos ainda coloniais percorrem em grande parte a aniquilação dos símbolos e signos empretecedores, além dos mecanismos de subjugação desses corpos, com o intuito de apagar arquivos ou registros antropológicos que potencializam a construção do imaginário das imagens narradas nesses registros.

Gilroy utiliza a metáfora da imagem dos navios se movendo entre a

Europa, a América, a África e o Caribe. O navio é uma imagem especialmente importante, por razões históricas e teóricas, pois representa as trocas ocorridas nos sistemas circulatórios que abrangem os países do Atlântico Negro, cujas origens coincidem com o período da escravidão, quando mulheres e homens negros de diferentes etnias passaram a ser identificados genericamente como “africanos” e, em seguida, como “negros”.

Nesse contexto, Gilroy afirma que as práticas culturais e sociais, bem como a estética de origem africana, mas também criada nos fluxos diaspóricos, são portadoras da utopia de um mundo melhor e, ao mesmo tempo, de uma crítica profunda ao capitalismo e ao Ocidente.

A partir dessas múltiplas possibilidades que as produções estéticas negras diaspóricas nos proporcionam, Gilroy (2001: 204-209) afirma que o “absolutismo étnico”, baseado na crença em um determinado pertencimento afrocentrado, não apenas serve como marca distintiva, mas adquire um sentido de prioridade sobre as demais dimensões da identidade. O autor, que antes se colocava entre os pensadores autodenominados “anti-essencialistas”, realiza uma crítica ao “anti-essencialismo” que, segundo ele, tem assumido uma postura simplista ao atribuir às culturas negras uma tendência automática a uma pluralização que negaria sua especificidade.

É fato que a particularidade negra seja construída local, social e historicamente; contudo, não é possível conceber, em nome de um anti-essencialismo ou de um rigor teórico, que a busca de qualquer estrutura dinâmica unificadora ou subjacente de sentimentos nas culturas negras contemporâneas seja inadequada.

Para Gilroy, existe sim uma particularidade negra, definida por práticas culturais e agendas políticas que conectam entre si os negros dispersos. É necessário, portanto, que as análises da cultura negra transcendam a oposição bipolar e simplista entre as perspectivas rígidas do essencialismo e do anti-essencialismo, que tem se tornado um obstáculo à teorização crítica. Para superar essa dicotomia, o autor recomenda adotar uma postura

“anti-anti-essencialista”, que abandone o “absolutismo étnico”, mas não ignore a particularidade negra. Encaminhamos, assim, as considerações finais deste artigo.

Quando baldes viram corpos: considerações finais sobre Mil Litros de Preto



FIG. 9. Foto da performance *Mil Litros de Preto*, 15ª Mostra Verbo de Performance Arte na Galeria Vermelho em SP, no dia 15/07/2019. Fonte: acervo pessoal de Lucimélia Romão.

Lucimélia Romão, atriz, artista, performer, nos provoca sobre a letalidade policial, racismo e apagamento da população negra, em diversos espaços e tempos. Ao nos depararmos com o balde de plástico comum em diversas casas [Fig. 8], principalmente em casas mais humildes, isso nos traz reflexões de uma ruptura normativa da ocupação e ressignificação da realidade. É uma ruptura anti(contra)colonial dos corpos, da estética que se preenche de lares. Os baldes nos levam às lavadeiras que em seus baldes carregavam água, roupas, entre outras possibilidades de ação, e que constituem na performance o significado do corpo preto violentado pela ação policial.

É recorrente no espaço acadêmico a afirmação de que nossas estéticas negras ou o teatro negro contemporâneo, ao se afirmar “negro”, estaria essencializando ou criando segregações dentro da arte. É comum e também equivocada a ideia de que o teatro negro é somente discurso engajado ou de que as performances negras são essencialistas ou sem rigor estético e técnico. A branquitude dicotomiza os nossos saberes, artes e técnicas.

Ao impactar por meio da representação dos baldes, do líquido vermelho e, ainda, com dados e materiais históricos, a performance mostra a violência que atinge nossos corpos cotidianamente, cujas estatísticas nacionais – aquelas que são registradas corretamente –apresentam. A performance de Lucimélia Romão nos demonstra a potência da construção semiótica e dos recursos ancestrais ao buscar em sua construção e denúncia artística a identidade de corpos descartáveis socialmente, oportunizando uma visibilidade que tem nome, idade, familiares e Vida.

A estética decolonial que pulsa e emerge de nossas corporeidades e memórias ancestrais está nos revelando na prática as estratégias de transgressão e enfrentamento ao colonialismo. A academia ainda insiste numa dicotomia moderna, fundamentada numa lógica cartesiana, na separação do corpo e da mente, da cultura e da arte, da política e da estética, do ritual e do histórico.

O discurso de que nossas práticas são essencialistas ou sobre

identitarismo (culturalismo) aprisiona mais uma vez a cegueira epistemológica da universidade, que segue promovendo e legitimando as teorias brancas numa pretensa universalidade, disfarçada de teoria teatral. Em que bases estão sendo alicerçadas as epistemes para análises estéticas e poéticas?

Esperamos ter apresentado neste escrito perguntas potencializadoras de reflexão e encantado outros olhares para esta imersão necessária numa pesquisa contínua sobre as estéticas e os processos artísticos de autoria e presença negra.

Referências

- ALMEIDA, S. *Racismo estrutural*. 2ª reimpressão. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- GADELHA, J. J. O sensível negro: rotas de fuga para performances, *Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 9, n. 4, p. 1-24, 2019.
- GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo; Rio de Janeiro: 34; Universidade Cândido Mendes, 2001.
- GONZALEZ, L. Por um feminismo afro-latino-americano, *Revista Isis Internacional*, Santiago, v. 9, p. 133-141, 1988.
- GROSFUGUEL, R. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 25-49, jan./abr. 2016.
- MUNANGA, K. *Rediscutindo a mestiçagem*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, A. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 117-142.
- ROMÃO, L. Entrevista informal [concedida à autoria coletiva deste artigo por WhatsApp]. Florianópolis, 2021. 1 mensagem eletrônica.
- SCHECHNER, R. O que é performance? In: *Performance studies: an introduction*. 2. ed. Nova Iorque; Londres: Routledge, 2006, p.28-51.
- SCHUCMAN, L. V. *Racismo e antirracismo: a categoria raça em questão*. Psicologia Social, Belo Horizonte, v. 10, n.19, p. 41-55, jan. 2010.
- SODRÉ, M. A. C. *Pensar nagô*. Rio de Janeiro: Vozes, 2018.
- TAVARES, J. *Dança da guerra: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

Notas

* Alencar é mulher, negra, mãe, florianopolitana, rainha e professora do Departamento de Antropologia da UFSC. Possui também pós-doutorado em Ciências Humanas, é doutora e mestre em Antropologia Social, além de bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É pesquisadora do Núcleo de Identidades e Relações Interétnicas (NUER), do Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS) e do Instituto de Estudos de Gênero (IEG). E também atua junto ao Comitê de Antropólogos e Antropólogas Negros/as da Associação Brasileira de Antropologia (ABA). E-mail: xanda.alencar@gmail.com .ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3305-6046>.

Cruz é doutorando em Educação pela Universidade Federal do Paraná (PPGE-UFPR) e Mestre em Educação pela Universidade Regional de Blumenau (PPGE-FURB). Licenciado em Arte, pela Universidade Uirapuru – Sorocaba/SP. É professor substituto no SEPT (Setor de Educação Profissional e Tecnológica) UFPR e no Departamento de Artes da FURB. Membro da linha de pesquisa LICORES (Linguagem, Corpo e Estética na Educação) e pesquisador do grupo de pesquisa RIZOMA (RIZOMA/UFPR). E-mail: jesseacruz@ufpr.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8815-9662>

Souza é criadora da Rede Quilombo. Doutora em Teatro, especificamente Teatro Negro e Dramaturgia de Autoria Negra, com tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT/UDESC). Integrante do Núcleo de Estudos Negros (NEN) de Santa Catarina, pesquisadora no Observatório de Mulheres Negras (OJU OBIRIN) e no Laboratório de Etnografia e Estudos em Comunicação, Cultura e Cognição (LEECCC). E-mail: julianna.rosadesouza@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4074-1279>

- 1 Termo utilizado a partir das referências de Abdias do Nascimento e Beatriz Nascimento sobre a concepção de quilombo para além de espaço geográfico, mas incluindo também o sentido de comunidade e pertencimento. Assim, aquilombar significa reunir-se, estar em coletivo, para criar e compartilhar estratégias de resistência.
- 2 Orí é uma palavra de origem iorubá que, nas cosmovisões africanas e afro-brasileiras, remete à cabeça, local onde reside toda a espiritualidade do indivíduo. Compreendemos que esta é uma das vertentes ou uma das motrizes presentes nas culturas negras, já que percebemos uma pluralidade e heterogeneidade nas práticas culturais negras. Queremos, portanto, enfatizar que, ao escolher uma vertente nagô-iorubá, não estamos defendendo um essencialismo negro, mas afirmando estrategicamente uma das nossas formas de existir.

Artigo enviado em julho de 2021. Aprovado em novembro de 2021.