



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

AMANDA GOMES DO AMARAL

**A LITERATURA DE CRISTIANE SOBRAL:  
EXPRESSÕES CORPORAIS E A DEMANDA PELA LINGUAGEM  
DO AFETO**

---

Londrina  
2021

AMANDA GOMES DO AMARAL

**A LITERATURA DE CRISTIANE SOBRAL:  
EXPRESSÕES CORPORAIS E A DEMANDA PELA LINGUAGEM  
DO AFETO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós  
Graduação em Letras da Universidade Estadual de  
Londrina, como requisito parcial à obtenção do  
título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Carolina de Godoy

Londrina  
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Amaral, Amanda Gomes do.

A literatura de Cristiane Sobral: expressões corporais e a demanda pela linguagem do afeto / Amanda Gomes do Amaral. - Londrina, 2021.  
179 f.

Orientador: Maria Carolina de Godoy.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

Inclui bibliografia.

1. Literatura afro-brasileira. 2. Cristiane Sobral. 3. Corpo. 4. Afeto. - Tese. I. de Godoy, Maria Carolina . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

AMANDA GOMES DO AMARAL

**A LITERATURA DE CRISTIANE SOBRAL:  
EXPRESSÕES CORPORAIS E A DEMANDA PELA LINGUAGEM  
DO AFETO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Carolina de Godoy  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marcele Aires Franceschini  
Universidade Estadual de Maringá - UEM

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Suely Leite  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 1 de Junho de 2021.

## AGRADECIMENTOS

Naturalmente, o processo de pesquisa em literatura exige muito tempo de “isolamento”, horas sentada lendo, refletindo e escrevendo – situação que gosto bastante. Porém, escrever uma dissertação em um momento pandêmico fez do isolamento social um ato obrigatório. As configurações afetivas diárias se transformarem radicalmente por motivos de sobrevivência pois me enquadro no grupo de risco. Mais do que nunca, a presença de amigos, familiares e colegas fez falta. A presença se tornou ainda mais rara. Por tudo isso, o agradecimento da pesquisadora que aqui escreve tem muito afeto e gratidão a todos que direta ou indiretamente colaboraram nessa caminhada, em especial:

À todas as artistas e intelectuais negras brasileiras, em especial: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Cristiane Sobral. Suas artes e pesquisas são impulsos de vida proporcionando afetos que se desenrolaram nesta pesquisa. Muito obrigada.

Às minhas avós, Cleusa (*in memoriam*) e Eliezita, mulheres que me ensinaram tanto, toda conquista se faz pelas raízes adubadas por vocês, seus passos sempre serão inspiração e referência sobre os meus. Ao meu irmão João (*in memoriam*), sua passagem breve e nossa irmandade me ensinou sobre a poesia e preciosidade da vida. Aos meus irmãos Tamires e Enzo, que mesmo longe se fizeram presentes virtualmente, me mostrando a importância do amor e conexão fraternal. Aos meus pais Roberta e José, que mesmo sem uma relação íntima com a literatura, sempre respeitaram minhas escolhas acadêmicas.

À minha orientadora Maria Carolina de Godoy. Nossas veredas não são de hoje. Há seis anos me apoia e impulsiona. Estudar com medo não foi fácil, agradeço por me tranquilizar. Obrigada pelas leituras, indicações, por me ajudar a respeitar meus momentos e demandas nessa época pandêmica.

À Sheila Oliveira Lima, pela importância da escuta, das trocas teóricas e subjetivas. As experiências no lar, os encontros com o grupo de pesquisa, suas orientações e amizade são afetos medulares.

À Suely Leite e Marcele Aires por aceitarem participar da banca, pela leitura e dicas preciosas.

Agradeço às professoras que me inspiram na vida acadêmica através de seus corpos-sabedoria. Observar, escutar e aprender com vocês me fez seguir pelo caminho da pesquisa e

ensino: Ana Paula Bergamasco, Cláudia Rio Doce, Sônia Pascolati, Telma Maciel, Bárbara Marques, Maria Carolina de Araújo e Maria José Guerra.

À minha terapeuta Luzia Zanluqui, sua escuta e acolhimento para com minha saúde mental, iniciadas num momento tão delicado, foram cruciais.

Aos amigos de pesquisa, em especial Sônia e Kaedmon, pelo compartilhamento das angústias, textos teóricos e modos de pensar. Vocês foram essenciais.

À Amanda Crispim, pesquisadora e mulher ímpar. Em meu primeiro ano de graduação, acolheu a estudante insegura, marcou reuniões e me mostrou a poesia de Cristiane Sobral. Sua calma e inteligência influenciam meu caminhar.

Aos amigos de longa data, em especial Isadora e Camila: a distância me faz sentir saudade dos nossos encontros diários e os encontros casuais me fazem entender o motivo da saudade.

Ao Patrick, amigo e companheiro. Ouvindo sempre minhas observações sobre a literatura e a vida. Seja no sítio ou na cidade, seu companheirismo, calma e amor foram clareza e estabilidade nesse momento de medos e inseguranças.

Aos colegas dos projetos de pesquisa GPLAB e Escutar Leitores, a rede de afeto formada pela pesquisa foi um grande presente.

Às amigas Milene, Valeska, Mônica, Laís, e ao amigo Roberty. Vocês me mostraram que amizade também se constrói depois de adulta. Pelos afetos, risadas e leveza vocês criaram em mim o sentimento de pertencimento que eu não sentia em uma cidade grande como Londrina.

À Rosana, Délcio, Vanda, Natália, Elaine e Ramiro. Pelos bons papos, ensinamentos e por terem reafirmado minhas raízes espaciais e culturais num momento de crise mundial.

Acredito que todo encontro se torna experiência-ensinamento. Aos que não foram citados pelos desacertos da memória, o meu muito obrigada.

“Horácio deixava-se penetrar pela flutuante poesia das coisas, das árvores, dos céus, das nuvens; acariciava com o olhar as angustiadas colunas das montanhas, simpatizava com o arremesso dos píncaros, depois deixava-se ficar, ao chilreio do passaredo, cismando vazio, sem que a cisma lhe fizesse ver coisa definida, palpável pela inteligência. Ao fim, sentia-se como que liquefeito, vaporizado nas coisas era como se perdesse o feitio humano e se integrasse naquele verde escuro da mata ou naquela mancha faiscante de prata que a água a correr deixava na encosta da montanha. Com que volúpia, em tais momentos, ele se via dissolvido na natureza, em estado de fragmentos, em átomos, sem sofrimento, sem pensamento, sem dor! Depois de ter ido ao indefinido, apavorava-se com o aniquilamento e voltava a si, aos seus desejos, às suas preocupações com pressa e medo.”

O filho de Gabriela – Lima Barreto.

### **Zelo**

Presente fugaz  
Cuide do tempo a flor  
Da existência.

Cristiane Sobral.

“Mais do que nunca, meu feminismo foi fortalecido[...] Boa sorte, mulheres!”

Por um feminismo afro-latino-americano – Lélia Gonzalez.

AMARAL, Amanda Gomes do. **A literatura de Cristiane Sobral: expressões corporais e a demanda pela linguagem do afeto.** 2021. 177 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

## RESUMO

Cristiane Sobral tem sido um nome crescente na literatura afro-brasileira, concomitantemente, sua arte tem sido analisada por pesquisas que almejam compreender a literatura referida e entendê-la como um movimento literário. Pensando nas reflexões sobre a literatura afro-brasileira, Eduardo Assis Duarte (2009), Dawn Duke (2016), o trabalho mostra como a particularidade de Sobral, ser atriz e escritora, age em sua arte. O corpo tem sido expressão recorrente na obra da artista, sendo assim, os objetivos voltaram-se para análises do corpo negro do ponto de vista do afeto - Le Breton (2003;2012;2016) e Spinoza (2019) -, da multiplicidade e força política desses corpos, conforme as reflexões de Berth (2018); Carneiro (2003;2011); Evaristo (2009;2017); Ferreira (2013) e Kilomba (2019). Através das linguagens teatral, poética e performática, procuramos entender como os corpos são performados em sua arte, se e como atuam na produção de sentidos, seja no próprio texto escrito ou na ação performada. A peça escolhida foi retirada do livro homônimo *Uma boneca no lixo* (2018); os poemas “Wanadi”, “Luxúria”, “Janaína Flor” e “Poesia preta feminina” do livro *Terra negra* (2017) e as performances “Das águas”, “Quem sou eu!” e “Pixaim elétrico” estão disponíveis *online*. O afeto é elemento recorrente nas três linguagens e as análises detidas mostram como se dá a expressão literária da corporalidade em seus poemas (CANDIDO, 1996), em sua dramaturgia (SOBRAL, 2018), e performances – (AGUILAR; CÁMARA, 2017); (BARBOSA, 2015;2016); (MARTINS, 1995;2002); (ZUMTHOR, 1993;2018).

**Palavras-chave:** literatura afro-brasileira; Cristiane Sobral; corpo. afeto; performatividade.

AMARAL, Amanda Gomes do. **Cristiane Sobral's literature: body expressions and the demand for the language of affection.** 2021. 177 p. Dissertation (Master in Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

### ABSTRACT

Cristiane Sobral has been a growing name in Afro-Brazilian literature, concomitantly, her art has been analyzed by researches that aim to understand this literature and its demanding literary movement. Reflecting about Afro-Brazilian literature, Eduardo Assis Duarte (2009), Dawn Duke (2016), studies show how Sobral's particular artistic features do reflect in her art, since she is an actress and a writer. The body has been a recurrent expression in the artist's work, so our goals have been to analyze the black body from the point of view of affection – Le Breton (2003;2012;2016) and Spinoza (2019) -, of the multiplicity and political strength of these bodies, according to Berth (2018); Carneiro (2003;2011); Evaristo (2009;2017); Ferreira (2013) and Kilomba(2019). Through the theatrical, poetic and performing languages, we try to understand how bodies are performed in their art, if and how they act in the production of senses, either in the written text or in the performance. The chosen theatrical play was taken from the book of the same name *Uma boneca no lixo* (2018); the poems “Wanadi”, “Luxúria”, “Janaína Flor”, and “Poesia preta feminina” from book *Terra negra* (2017); and the performances entitled “Das águas”, “Quem sou eu! ” and “Pixaim elétrico”, are available online. Affection is a recurring element in all three languages and the held analyses show how corporeality is expressed in poems (CANDIDO, 1996), dramaturgy (SOBRAL, 2018), and performances – (AGUILAR; CÁMARA, 2017); (BARBOSA, 2015;2016); (MARTINS, 1995;2002); (ZUMTHOR, 1993; 2018).

**Keywords:** afro-brazilian literature; Cristiane Sobral; body; affection; performativity.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	Membros do grupo GPLAB com Cristiane Sobral .....	26
<b>Figura 2</b>	Carolina e seus filhos .....	32
<b>Figura 3</b>	Conceição Evaristo .....	35
<b>Figura 4</b>	Ruth de Souza, Abdias do Nascimento e René Ferreira interpretando “O Auto da Noiva” (1946) .....	39
<b>Figura 5</b>	Cristiane Sobral .....	40
<b>Figura 6</b>	Panfleto de divulgação de “Uma Boneca no Lixo” .....	41
<b>Figura 7</b>	Durante encenação da peça .....	41
<b>Figura 8</b>	Peça: “Petardo, será que você aguenta?” .....	53
<b>Figura 9</b>	Capa do livro <i>Uma boneca no lixo</i> (2018b) .....	67
<b>Figura 10</b>	Embrulho do livro fechado .....	67
<b>Figura 11</b>	Embrulho do livro aberto .....	68
<b>Figura 12</b>	A dançarina Ióli .....	71
<b>Figura 13</b>	O sol. A circularidade .....	72
<b>Figura 14</b>	A japonesa Fumiê .....	74
<b>Figura 15</b>	Black off.....	75
<b>Figura 16</b>	A repórter Célia Cruz.....	78
<b>Figura 17</b>	O bebê sem nome .....	81
<b>Figura 18</b>	A menina Ióli .....	83
<b>Figura 19</b>	A cantora de bar .....	87
<b>Figura 20</b>	Início da inserção híbrida: “Teus meus braços” .....	88
<b>Figura 21</b>	Vó Benedita .....	89
<b>Figura 22</b>	Sueli e Rogério .....	92
<b>Figura 23</b>	Peça “Esperando Zumbi” no Sesc Garagem, 2019 .....	95
<b>Figura 24</b>	Seu Zé Pilintra em “Esperando Zumbi” no Sesc Garagem, 2019 .....	96
<b>Figura 25</b>	A narradora .....	98
<b>Figura 26</b>	Xica da Silva .....	104
<b>Figura 27</b>	Capa <i>Terra Negra</i> (2017) .....	106
<b>Figura 28</b>	Cortejo de Oxum .....	143
<b>Figura 29</b>	Braços-mar .....	148
<b>Figura 30</b>	Corpo passado-presente .....	153
<b>Figura 31</b>	Bem desafortada .....	156

<b>Figura 32</b>	Páidas do dia .....	159
------------------	---------------------	-----

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
1.1	O AFETO DE MANIFESTAR E A MANIFESTAÇÃO DO AFETO.....	12
1.2	PRIMEIRO CONTATO .....	23
<b>2</b>	<b>ASSUMINDO AS MÁSCARAS DOS CORPOS .....</b>	<b>29</b>
2.1	CRISTIANE SOBRAL - VOZ QUE RECOLHE A FALA E O ATO.....	30
2.2	LITERATURA AFRO-BRASILEIRA – CORPOS EM CONTATO.....	43
<b>3</b>	<b>FISSURANDO AS MÁSCARAS.....</b>	<b>65</b>
3.1	O CORPO E SEUS SIGNIFICADOS .....	66
3.2	NA PEÇA.....	66
3.3	NOS POEMAS .....	106
3.4	NAS PERFORMANCES .....	142
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>165</b>
4.1	DESNUDANDO CORPOS .....	166
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>170</b>

# 1 INTRODUÇÃO

“Um corpo é primeiramente encontro com outros corpos”.  
(PELBART, 2003, p. 45).

### 1.1 O AFETO DE MANIFESTAR E A MANIFESTAÇÃO DO AFETO

Essa dissertação nasce como insistência a uma manifestação do afeto. Manifestação esta que contará um pouco de minha trajetória inicial, quando graduanda em letras, encontrada pelos textos de escritoras negras, como a escolhida para ser o foco desta pesquisa. Manifestação do afeto, pois a situação política em que o país se encontra no ano de 2020, data de início da escrita de tal dissertação, beira ao absurdo, sempre na tentativa de derrogar toda e qualquer forma de demonstrações afetivas, sejam elas no campo das artes, da vivência social ou pessoal. Manifestação do afeto, pois os corpos na literatura que escolhemos estudar insistem em nos mostrar como ainda somos carne, ainda somos sentidos.

Além disso, o mundo foi assolado por uma pandemia da COVID-19. Tivemos que nos reorganizar. As relações se transformaram: orientações, reuniões do grupo de pesquisa e eventos, todos por vídeochamada. Áudios e ligações por aplicativos se tornaram o elo mais próximo e possível por meses. Escrever uma dissertação sobre corpo e afeto num momento de isolamento inevitável foi inicialmente difícil. Foi por um período inconcebível refletir teoricamente sobre literatura enquanto o medo de morrer se tornou uma preocupação diária. A sensação de impotência, o medo por você e pelos seus, as barbaridades de um (des)governo brasileiro referentes à gestão da saúde pública me fizeram duvidar: quais motivos para pensar sobre arte? Sobre literatura? Após as primeiras semanas de crise pandêmica, obtive respostas: números crescentes do consumo em livros, filmes e assinaturas de plataformas de *streaming* me mostraram que, em momentos como esse, a relação arte-vida se torna ainda mais latente.

Durante a dissertação, nosso objetivo geral é demonstrar através do estudo da peça, dos poemas, performances e explanações teóricas de Cristiane Sobral, como vem sendo construída uma poética dentro da literatura afro-brasileira pautada na expressão corporal. Usamos o termo “expressão” para demonstrar que não acreditamos numa análise ou numa arte que chegue a alguma verdade ou sentido estável, “o que o artista tem a comunicar, ele o faz na medida em que se exprime. A expressão é o aspecto fundamental da arte e portanto da literatura.” (CANDIDO, 1996, p. 16) Segundo o dicionário de *Oxford Languages*, representar seria “ser a imagem, o símbolo, a reprodução de”, e expressão “manifestação do pensamento por meio da palavra ou gesto”; a segunda opção parece ir mais ao encontro do sentido de elaboração do mundo através da arte, em vez de almejar demonstrar alguma constituição vital ou essencial.

Não há um “ente” a ser descoberto, nada de subsistente e atemporal. Estamos longe de encontrar um resultado de essências, mas sim atravessados por acontecimentos e aberturas de horizontes, temporalizações encruzilhadas de (des)ordens provisórias. Trata-se muito mais de expressar do que representar a vida, porque esta age por metonímia e bloqueia sentidos, enquanto aquela alcança elementos para além da dicotomia ficção/realidade<sup>1</sup>. (OSANIIYI, 2019, p. 30)

Corpos e poética que rompem barreiras e renovam o cenário artístico, flexibilizando as fronteiras culturais, antes enrijecidas, evidenciando o âmbito das artes como espaço de (re)significação desses corpos. Os objetivos mais específicos são pautados em análises centradas nas observações do corpo negro manifestado na obra de Sobral de maneiras e pontos de vistas diversos — seja ele em poemas, peças de teatro ou performances —, refletindo sobre os processos de elaboração deste corpo sob o viés do afeto. A partir do momento que a literatura “desnuda” o corpo negro, ele passa a ser vários, passa a ser múltiplo.

É preciso que existam trabalhos acadêmicos que tenham como foco a produção intelectual das mulheres negras, pois é possível perceber que a divulgação e análise desses textos que as localizem como sujeitos ativos de nossa construção enquanto sociedade é uma maneira de desestabilizar o mecanismo de silenciamento e objetificação. Anteriormente, ou a literatura excluía a visibilidade de personagens negras, ou suas construções eram feitas por um ponto de vista embranquecido e discriminatório, como personagens sexualizadas, com subjetividades rasas em lugares comuns. A exemplo disso, a pesquisa de Regina Dalcastagnè (2005) elucida como o processo de identificação (do eu ou do outro) é basilar quando falamos de literatura. Não contemplar certas identidades mostra a existência de certa disparidade:

[...] a promessa de pluralidade do romance, um sistema de “representações de linguagens”, nos termos de Bakhtin, envolve não só personagens e narradores(as), mas também seus(suas) leitores (as) e autores(as). Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas. Daí o estranhamento quando determinados grupos sociais desaparecem dentro de uma expressão artística que se fundaria exatamente na pluralidade de perspectivas. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 14)

Baseados nas palavras de Antonio Candido em *A literatura e a formação do homem*, faremos o estudo da obra literária através de dois caminhos que aqui, se englobam durante a escrita desta dissertação. Um de teor mais analítico e outro crítico, “se quiserem de cunho científico [...] a fim de reforçar uma concentração necessária na

---

<sup>1</sup> A categoria “expressão” significa inventar, para além da lógica eurocêntrica e da mimeses. Esta problematização entre expressão e representação está melhor desdobrada em Livia Natália Souza (2018).

obra como objeto de conhecimento; e há um momento crítico, que indaga sobre a validade da obra e sua função como síntese e projeção da experiência humana.” (CANDIDO, 2002, p. 82). E quando pensamos no termo “validade”, não temos como objetivo atribuir valores epistemológicos, porém, queremos perceber a potência afetiva de Sobral através de seu corpo atriz, de seu corpo escritora, dos corpos que cria em sua literatura. Queremos investigar os afetos possíveis que se desdobram de sua arte, baseados em análise e interpretação.

Mulheres negras são artistas que renovam o campo das artes, são teóricas que repensam e revolucionam uma estrutura homogênea e racista, e este trabalho se pautará em suas reflexões para fazer análises críticas sobre a obra de Cristiane Sobral. Sendo uma pesquisadora feminista, e entendendo o feminismo interseccional como uma pauta que envolva um coletivo — centrado nas mulheres, mas tendo especificidades (como identidade de gênero, raça, idade, sexualidade, classe) e consequências positivamente amplas —, a pesquisa acadêmica também pode servir como ferramenta de atuação social. Ou seja, escolher estudar uma artista negra é também desestabilizar pressupostos sobre quem pode fazer arte e qual arte devemos discutir em trabalhos acadêmicos. A partir do momento em que a própria autora se autodenomina escritora de “literatura negra” (SOBRAL, 2020, p. 19), não há aqui um movimento “paternalista” ou complacente. Esta pesquisa acadêmica pretende atuar como estímulo a outros pesquisadores e pesquisadoras, queremos ampliar as literaturas escolhidas para estudos, participar da desconstrução do cânone e sair das torres de marfim criadas para nos afastar do que a arte tem de mais rico: o afeto e a humanidade.

O papel do intelectual não é mais o de se colocar um pouco na frente ou um pouco de lado para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da verdade, da consciência, do discurso. (FOUCAULT, 2004a, p. 71)

E ainda, segundo Melo (2016), sobre sua trajetória corporal e afetiva ser fundamental durante a dissertação, ele destaca:

[...] a importância de nosso próprio corpo e memória de pesquisador e humano. É a partir deste corpo, que se escreve em dissertação e que lê a escrevivência a partir de um ponto de vista marcado por memórias que envolvem situações de crise, que pudemos desenvolver um refinamento teórico que encara a escrevivência como esse pintar com o próprio sangue, e que movimenta tanto um processo de construção de um lugar onde ser, como um escorrer-se de si, desmembrando-se numa multiplicidade que se espalha e se (re)desconstrói constantemente, tomando posse do próprio processo de (re)desconstrução, (re/des)territorialização, performance de ser. (MELO, 2016, p. 45)

Consideramos que o movimento de empoderamento (falaremos especificamente do termo mais à frente) seja feito internamente no tocante do sujeito, em sua relação com o texto artístico, podendo ou não ocorrer. Enquanto pesquisadoras, o objetivo é que possamos tentar flexionar e desestabilizar uma academia centrada em textos de autoria masculina e branca. Ao lermos o discurso feito por Lorde em 1979, encontramos uma forte crítica sobre quando não usamos das diferenças como ponto de partida, quando, enquanto pesquisadoras brancas, abstermos-nos da responsabilidade do engajamento circunscrito pelos nossos lugares sociais. É preciso que se crie um sentimento de comunidade entre as mulheres, sem medo de discutirmos as diferenças como os locais de partida, de potência. Só assim deixaremos de ser excludentes enquanto mulheres brancas, e em conjunto, poderemos encarar as necessidades que apontam a teórica: “Em nosso mundo, dividir e conquistar tem que se tornar definir e empoderar”:

A interdependência entre mulheres é o caminho para uma liberdade que permita ao *eu* que seja, não para que seja usado, mas para que seja criativo. Essa é a diferença entre o *ser* passivo e o ativo *sendo*. Lutar meramente pela tolerância com relação à diferença entre mulheres é o reformismo mais grosseiro. É uma negação total da função criativa que a diferença tem em nossas vidas. A diferença não deve ser meramente tolerada, mas vista como a base de polaridades necessárias entre as quais nossa criatividade pode faiscar como uma dialética. Somente aí é que a necessidade de interdependência de forças diferentes, reconhecidas e equiparadas, pode ser gerado o poder de buscar novas formas de estar sendo no mundo, bem como a coragem e a sustância para agir quando não há permissões. Da interdependência das diferenças mútuas (não dominantes) verte aquela segurança que nos possibilita descender no caos do conhecimento e retornar com visões verdadeiras de nosso futuro, juntas ao poder concomitante de efetivar tais mudanças que podem tornar aquele futuro um sendo. Diferença é aquela conexão crua e poderosa na qual nosso poder pessoal é forjado. (LORDE, 2012).

Ser uma pesquisadora branca que decide estudar a literatura e teoria feita por mulheres negras não me faz menos beneficiada, estruturalmente falando, e não há o objetivo de criar essa falsa impressão. Pesquisar literatura afro-brasileira sendo branca é também repensar a branquitude, indagar sobre a maneira que tais construções sociais (a branquitude e a negritude) se tornam opressoras para alguns corpos, ao passo que privilegia outros. O racismo é uma questão de estrutura e poder, pretendemos refletir aqui como o corpo e suas vivências podem aparecer literariamente como imagens, isto é, reflexos de um *locus* (aqui, o negro brasileiro), e mais, como dependendo de onde se encontra localizado na dialética de poder e dominação, sua legitimidade será conferida em menor ou maior grau.

A manifestação afrodescendente reivindica seu espaço no meio literário para fazer múltiplas as produções, para mostrar que a literatura brasileira deve reconhecer suas nuances excluídas dos livros didáticos e historiografias literárias. A literatura afro-brasileira tem se caracterizado — não se pretende esgotar o cenário dessa manifestação, mas sim situar leitores que não a conheçam e fomentar os diálogos com pesquisadores da área — como a junção de dois elementos, escritor e tema. Eis a necessidade de os lugares serem tomados pelos respectivos sujeitos de direito, que em geral, não pintam a vivência de corpos negros, elaborada nos textos literários, com a velha “branquitude” e exotismo existentes em textos canônicos.

**Um poema para o cânone**

um poema para o cânone  
tem que ser bem branquinho  
alvejante como Omo

um poema para o cânone  
precisa de muitos dígitos  
para convencer especialistas  
que vivam para julgar

um poema para o cânone  
tem que ter berço  
pedigree, padrinho  
nada de humildade

um poema para o cânone  
tem que ser genético  
behaviorista disfarçado de estético

Ah  
um poema para o cânone  
entenda  
defende a concentração de renda  
quase ninguém consegue entender  
chique como caviar  
ninguém precisa gostar.  
(SOBRAL, 2019, p. 47-48)

Neste poema-manifesto, o eu lírico aponta para os requisitos considerados necessários, quando a poesia é analisada pelo cânone. Quando o eu lírico decide nomear esses elementos, o tom se torna de denúncia, é assumir a falta de equidade para com os corpos que decidem escrever. É escancarar essa pequena e discriminatória sociedade literária que faz do meio artístico um local privilegiado e, para muitos, inalcançável. O poema se torna o representante de quem o escreve, falamos de arte e artista. A primeira estrofe diz respeito aos contornos raciais pré-estabelecidos do bom escritor e escrito, branca é a cor esperada, seja na pele, seja nos temas. Já na segunda estrofe, o poder aquisitivo também infere influência “para o cânone”, juntamente com as estrofes que a

seguem, delineando uma classe social bem singular. “Berço”, “pedigree” e “padrinho” demonstram que o escritor precisa estar inserido na classe dominante, ser de família respeitada e ter o apoio de influentes. É claro que a crítica está nesta academia letrada, que usa de *status* e dessa imagem ultrapassada de cânone para dizer o que é e o que não é arte, quem é ou não um bom literato. O cânone, “o corpo de obras (e seus autores) social e institucionalmente consideradas ‘grandes’, ‘geniais’, perenes, comunicando valores humanos essenciais, por isso dignas de serem estudadas e transmitidas de geração em geração.” (DUARTE J, 2009)<sup>2</sup> não mais é considerado como algo intocável, regido por suas próprias regras, podendo rejeitar textos e autores selecionados. Ele está sendo constantemente impugnado, e o poema demonstra isso.

O behaviorismo foi inserido no poema para mostrar como a análise de elementos comportamentais se impõe diante das características estéticas do poema, não importa como a arte foi criada, se não fala sobre o que alguns poucos querem ouvir, se não demonstra a ideologia esperada, “defende a concentração de renda” ou a idealização da boa arte erudita com linguagem truncada que “quase ninguém consegue entender”, o cânone não respeitará. Não se encaixará como boa literatura, será impossibilitada de receber a benção invisível do cânone.

Este poema muito nos lembra quando Conceição Evaristo (falaremos dela mais à frente) foi indicada, em 2018, para a Academia Brasileira de Letras. Um abaixo-assinado virtual foi criado para demonstrar o apoio do público à escritora e sua possível nomeação, mas, sendo esse um espaço ainda dominado por alguns nomes que resistem em democratizar lugares, a escritora acaba não conseguindo os votos necessários. A escritora demonstra consciência dos aparatos sistêmicos da academia, dispensa seguir os protocolos de apadrinhamentos e jantares milionários. Ela afirma durante entrevista ao *Intercept*: “A ABL não está fora da dinâmica social de relações sociais e raciais do nosso país. Na verdade, essa formação da academia é uma formação de quase todas instituições brasileiras. A falta de representatividade se dá em todo lugar.” (BIANCHI; CAMPOS, 2018)<sup>3</sup>

Estudar criticamente, nomear e difundir esse segmento da literatura passa por motivos históricos e instiga a questão: há escritoras e escritores afirmando os elementos intrínsecos à condição de ser negro no Brasil? Por quê?

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/canone/>

<sup>3</sup> Disponível em: <https://theintercept.com/2018/08/30/conceicao-evaristo-escritora-negra-eleicao-abl/>  
Acesso em: 13 Fev. 2020.

Se, por um lado, tanto as elites letradas como o povo, dono de outras sabedorias, não revelem dificuldade alguma em reconhecer, e mesmo em distinguir, os referenciais negros em vários produtos culturais brasileiros, quando se trata do campo literário, cria-se um impasse que vai da dúvida à negação. (EVARISTO, 2009, p. 19)

Faz-se necessário observar como o assunto se torna político: desde Domingos Caldas Barbosa, Maria Firmina, Machado de Assis, José do Patrocínio, Cruz e Souza (séculos XVIII e XIX), passando por Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus, Abdias do Nascimento, Solano Trindade, Miriam Alves, Cidinha da Silva, Jenyffer Nascimento, Mel Duarte (séculos XX e XXI) e tantos outros artistas, o segmento ainda é visto com pouca virtude estética, como menor, pois vivemos numa realidade em que o racismo e o preconceito com as literaturas consideradas engajadas se articulam antes da leitura dos textos.

Deslegitimar esteticamente os textos afro-brasileiros está ligado também ao que é considerado como “cânone”, pois, concomitante à desautorização discursiva em relação a algumas expressões artísticas, há a permissão para outras. O movimento tem dois lados: é claro e natural que existam marcas que recuperam a estética do que consideramos tradicionalmente como “canônico”, pois os escritores também partem de referências construídas pelo currículo educacional brasileiro tradicional (fundamentado igualmente no cânone); mas também percebemos que algumas questões são tensionadas e acabam por se renovar.

Pensemos em Sobral: suas marcas de uma possível “literariedade”<sup>4</sup> aparecem ligadas a uma tradição, quando divide seus poemas em estrofes, quando trabalha com a escolha de palavras para alcançar a concatenação de rimas ou de ritmo, quando em seus contos usa de ferramentas literárias como narradores oniscientes, introspecção, metáforas, o tom cômico e personagens que flertam com planos místicos e transcendentais. Ao mesmo tempo que demonstra como seus outros procedimentos poéticos, prosaicos e teatrais são desafios aos padrões consagrados dentro da literatura oficial, produzindo novas formas que diretamente agem sob um processo de renovação dos gêneros — vamos nos aprofundar nessas questões de ruptura durante as análises.

Esses dois planos aparecem em alguns contos da escritora, analisados em pesquisas anteriores. Cito três: “Nkala: um relato de bravura”, narrado em terceira

---

<sup>4</sup> Termo cunhado pelos formalistas russos, no começo do século XX, para tentar compreender o que torna uma obra, de fato, literária. Obviamente que essa análise estava diretamente ligada aos padrões e critérios arquetípicos daquele momento, como negar aspectos extrínsecos a obra – tônica reelaborada pelos estudos culturais. Repensar a literariedade, conforme a arte se apresenta no século XXI, é um dos papéis da crítica.

peessoa, conta a história de uma princesa africana que, violentada pela escravidão, apresenta a dança como a possibilidade do corpo transcender: “Nkala, brutalmente agredida, ainda flutuou por alguns instantes, em seus derradeiros movimentos.” (SOBRAL, 2016b, p. 35). Em “Cauterização” o momento transcendente é quando a personagem toma a liberdade para si por elementos simbólicos como a chuva, o corte de cabelo, as roupas rasgadas e uma remissão coletiva: “É o clímax da história. Socorro tirou da bolsa uma tesoura pequena e começou a cortar todo o cabelo. Quanto mais cortava, mais bonita ficava, mais serena, mais incrivelmente consciente.” (SOBRAL, 2011, p. 33). E em “Desabafo de mulher”, pela narradora protagonista, o corpo feminino que está inserido numa modernidade que o violenta, transcendente quando, apesar de seus antagonismos, dúvidas e inquietações, decide ser sua própria companhia e segurança: “[...] nesse mundo repleto de seres humanos extraordinariamente irreconhecíveis, insensíveis e estranhos. Hoje vou dormir ao meu lado e vou ter uma noite feliz.” (SOBRAL, 2011, p. 73)

Os escritores são sempre muito do que sua bagagem de leitura literária os torna, e na vertente afro-brasileira, isso não anula o questionamento seguido de uma renovação estilística. Faz parte dos estudos contemporâneos observar o que a tradição literária considerou como literatura e, muitas vezes, confrontar essas ideias que podem ser nocivas às expressões artísticas literárias se acabam endurecendo a arte pressupondo regras a serem necessariamente seguidas. As mudanças históricas e sociais transformam as fronteiras do literário – e é ótimo que isso aconteça. O que seria da arte se todos sempre seguissem padrões e não criassem novas linguagens? O que seria do mundo em si?

Enquanto pesquisadora de literatura, e inspirada pelas reflexões de Benjamin (1987) sobre arte, história, e sociedade, entendo que as tensões estão presentes de modo não constante, ora num momento histórico são mais rígidas (quando, politicamente, este flerta com regimes opressores), ora em outros mais brandas, e a arte não sai ilesa disso. O anjo de Klee analisado pelo filósofo em “Sobre o conceito de história” demonstra que “Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos.” (BENJAMIN, 1987, p. 226). A literatura afro-brasileira pode ser a metáfora literária desse anjo enquanto tenta refletir sobre as ruínas passadas e recuperá-

las criando um novo futuro. Através dos fragmentos, de sua reconstrução, é construído um novo devir, uma nova arte sob novos termos.

A obra literária tem um caminho de elaboração criadora configurada ao final num objeto estético. Quando o objeto final é acolhido por um termo específico, “afro-brasileiro” ou “negro”, essa demanda é criada pelo próprio meio literário — e isso envolve crítica, pesquisas e editoras —, pois tal meio tem sido um lugar onde não existe democracia às questões raciais. É preciso nomear para manifestar e persistir. Essa manifestação tem se expressado através de corpos resistentes, elaborados artisticamente por essa linguagem. Nos poemas, contos, romances, crônicas e performances trazendo o corpo como cerne de reflexão e ressignificação. O que querem nos dizer tais corpos? Por que a literatura afro-brasileira tem se expressado corporeamente? Façamos um retorno histórico.

O corpo, desde a época clássica, tem sido submetido a uma disciplina que impõe regras e trejeitos. Os chamados tratados de oratória e retórica foram ferramentas que interpelavam no momento de apagar as chamadas “paixões da alma”, paixões estas ligadas ao campo das emoções, colocadas como indignas. Tais tratados impunham a maneira como olhos, rosto, mãos, boca e cabelo, deveriam se portar para assim compor um corpo rígido o suficiente para demonstrar um modelo de aparência e corporalidade da opressão (no caso dos reis) e do respeito (no caso dos jesuítas). Segundo Courtine e Haroche (1988), a *actio* jesuítica que regia o cânone da arte retórica descrevia 49 gestos das mãos e 30 gestos dos dedos, não havia possibilidade de demonstrações sobre afetos espontâneos, não era digno. Foucault também nos ajuda a ter dimensão do quão repreendido o corpo pode ser quando se atenta às instituições enquanto locais que reproduzem a disciplina corporal: os hospitais em *Nascimento da Clínica* (1963), os manicômios na *História da Loucura* (1961) e as prisões em *Vigiar e Punir* (1975). O filósofo é inspiração quando decidimos também olhar para o corpo enquanto discurso, enquanto expressão de linguagem, enquanto ser de linguagem.

Se o corpo ideal precisa sempre dominar e abafar socialmente suas paixões, mesmo que elas o afetem constantemente, como esse corpo extravasará seus anseios, seus movimentos naturais fora dos roteiros? Como e onde encontraremos corpos habitados de humanidades, de falhas, de (re)construções? A arte mostra ser um rico terreno a ser observado quando se faz possibilidade de corpos serem múltiplos e desregrados, local onde os afetos tomam vazão e os corpos podem ser revelados de maneira menos subordinada.

Notável como a arte é potente, importante e necessária, é efetiva quando mostra conseguir contrariar o discurso da presidência brasileira vigente, quando expressa e visibiliza corpos que são constantemente violentados. O governo rege pelos e para os corpos da chamada elite branca brasileira. Alguns indagam se discussões científicas e políticas devem se misturar. Ora, considerando o campo literário, haveria maneira de as artes serem isentas de manifestações sócio-políticas? Escrever, nomear, narrar, sempre será político desde a escolha das palavras, do lugar de onde falamos e sobre o que decidimos falar — lição bem aprendida durante o ato de ler e ouvir escritoras e teóricas negras. Parafraseando minha orientadora durante suas aulas sobre literatura afro-brasileira para a pós-graduação: “Eu lanço o desafio, tragam qualquer texto literário para discutirmos e eu mostrarei onde está o tom político. Não existe texto literário neutro.”

A ciência é a maneira que o ser humano encontrou para demonstrar sua obstinação pela verdade, e a arte é o modo que encontramos para externalizar esteticamente nossos anseios, nossos pensamentos, nosso lado subjetivo. Compreender como Sobral, sendo atriz, escritora, professora e dramaturga, externaliza artisticamente suas questões, querendo-se como mulher negra, é chegar mais perto da “verdade” sobre a arte contemporânea e a sociedade em que ela é produzida, é tentar compreender o seu papel enquanto artista contemporânea. A arte se renova a cada momento histórico diferente. Seria possível encontrar uma verdade absoluta? Acreditamos que não, ela provavelmente nem exista. Mas talvez ouvir e analisar o que as escritoras têm a dizer seja, por ora, uma boa maneira de compreendermos os fenômenos sociais e artísticos que nos rodeiam. Refletir sobre a arte, pela necessidade de nos entendermos enquanto sujeitos sociais possíveis e capazes de apreender sobre nosso meio.

Entendo, agora, que escolher estudar o que mulheres negras têm nos dito através da arte, através do afeto, é político. Em 2020 completamos dois anos sem os nomes de todos os envolvidos no assassinato da vereadora Marielle Franco, acontecido no dia 14 de março de 2018 — foram nomeados alguns dos envolvidos, mas infelizmente, os mandantes seguem impunes. Marielle foi uma vereadora e socióloga negra que defendia os direitos humanos e se negava a aceitar a maneira como a polícia federal intervinha e ainda intervém nas comunidades cariocas. Polícia que vem demonstrando um projeto de genocídio da população negra periférica brasileira (iniciado na escravidão e dando sua continuidade graças ao apoio e financiamento das classes dominantes). Ser líder política, declarar-se lésbica, fomentar a imposição a um sistema de engrenagens racistas

e elitistas custou sua vida. Em seu corpo refletiam corpos que afetaram antes do dela, o de Dandara, de Maria Firmina dos Reis, de Antonieta de Barros, de Carolina Maria de Jesus e tantas outras precedentes, que também se declararam, afirmaram-se num local e época inóspitos para mulheres que decidem não recuar.

As escritoras negras muitas vezes demonstram em suas falas, como a relação das mesmas se forma através de uma rede de influências, de apoio. A participação em abril de 2018 do evento “I Encontro Internacional Escritas do Corpo Feminino”, na UFRJ, proporcionou encontrar nomes importantes da produção intelectual negra como Conceição Evaristo, Cristiane Sobral e Giovana Xavier (esta, idealizadora do estudo que se transformou num catálogo *online* intitulado “Intelectuais Negras Visíveis”). Vê-las iniciarem mesas de debate, lembrando o nome de Marielle em suas falas é observar como essa rede de corpos que se apoiam, como criam conexões de uma maneira palpável, discursiva, tendo suas últimas vias encontradas na literatura, sendo matéria de escrita. Sendo assim, Marielle também é nome inspiração para a escrita dessa dissertação, e estará presente em todas as linhas que demonstrarem a capacidade de criação, inspiração e resistência das mulheres negras. Marielle Franco, presente!

Uma frase de Evaristo, proferida durante o evento, ficou ecoando dentro de mim: “Não existe narração e história sem corpo”. Isso me causou tantas reflexões, pensar sobre a arte que está sendo feita por essas mulheres, o corpo, as experiências e os afetos estavam sendo constantemente invocados. Mas, e aquela arte que se dizia distante, totalmente técnica e neutra? Pensei nos estruturalistas e na arte racional dos realistas. Talvez a antes nomeada “arte neutra” seja uma prerrogativa de apenas quem vive em um momento político sem tensões ou problemas ... ou talvez numa enorme despreensão e passividade? Uma vivência alheia? O silêncio, o não dizer, também nos diz muito.

Considerando o passado colonial/escravagista que o país passou — e de que certa maneira ainda passa, considerando a lógica capitalista que nos faz reféns dos países de “primeiro mundo” e a violência e extermínio que a população negra e indígena enfrenta — há como olharmos ou produzirmos expressões artísticas que apaguem totalmente essa realidade atual? É necessário, urgente, olharmos para os escritores que por tanto tempo foram retirados das instâncias legitimadoras, não é um favor, não é uma boa ação, é olhar para tal arte e estudar sobre ela, disseminar da maneira mais democrática e ampla possível. O racismo não é uma questão moral, e isso faz com que a branquitude seja cega sobre si mesma. Precisamos de uma epistemologia que:

Inclua o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico, pois todas/os nós falamos de um tempo e lugar específicos, de uma história e uma realidade específicas – não há discurso neutros. Quando acadêmicas/os brancas/os afirmam ter um discurso neutro e objetivo, não estão reconhecendo o fato de que elas e eles também escrevem de um lugar específicos que, naturalmente, não é neutro nem objetivo ou universal, mas dominante. É um lugar de poder [...] O discurso das/os intelectuais negras/os surge, então, frequentemente como um discurso lírico e teórico que transgride a linguagem do academicismo clássico. Um discurso que é tão político quanto pessoal e poético, como os escritos de Frantz Fanon ou os de bell hooks. Essa deveria ser a preocupação primordial da descolonização do conhecimento acadêmico, isto é, “lançar uma chance de produção de conhecimento emancipatório alternativo”, como Irmingard Staeuble (2007, p. 90) argumenta, a fim de transformar “as configurações do conhecimento e do poder em prol da abertura de novos espaços para a teorização e para a prática” (KILOMBA, 2019, p. 58-59)

Abandonemos o modo de ser branco, pautado nas rejeições culturais, na arrogância social e intolerância com o outro. Abandonemos essa vontade inconsciente de ser ou nos aproximar de um ideal “branco” europeizado tão distantes de nós. Somos latinos. Precisamos pensar em como nossas subjetividades também passam pelo sentido de colonizados, é preciso que brancos compreendam que a reflexão racial inclui não só negros ou indígenas. A branquitude precisa entender que não ocupa lugares sociais apenas por mérito, mas sim, por resguardo racial; sendo assim, sem compreender os benefícios que lhes garantem a posição de branco, jamais entenderão todas as posições racializadas. A arte, e mais especificamente, a literatura brasileira, não é só feita por homens brancos, com poder aquisitivo, moradores do eixo Rio-São Paulo, ela vai muito além, ela nos mostra a existência do movimento contemporâneo de virada epistêmica, manifestando formas não hegemônicas do saber, ligadas epistemologicamente aos saberes das feministas do sul global<sup>5</sup>.

## 1.2 PRIMEIRO CONTATO

Consideramos importante também compartilhar brevemente como o texto de autoras negras causaram afetos anteriores a essa pesquisa e como estes permaneceram. A vontade de cursar a graduação não é simples para um corpo que cresceu e morou numa cidade de 15 mil habitantes até os 17 anos. De primeira, foi o confronto com uma mudança para uma cidade praticamente 33 vezes mais populosa. Morando com pessoas novas, administrando a saudade do irmão caçula e aprendendo — com dificuldades — como andar de ônibus. No primeiro semestre de aula, acontece a sugestão de leitura de *Ponciá Vicêncio* (2003), primeiro livro de Conceição Evaristo. Não são todos os livros

---

<sup>5</sup> O termo substitui o antigo “terceiro mundo”.

que nos marcam afetivamente, e a capacidade de sensibilizar de Ponciá/Conceição foi experiência extremamente marcante.

Sem saber a existência de literatura afro-brasileira, do que se tratava e quais temas normalmente encontramos nela, sem compreender totalmente as nuances metafóricas e alegóricas que Evaristo constrói durante a narrativa numa primeira leitura, o elemento barro trouxe inquietações contundentes para a nova estudante de Letras. O barro com o qual Ponciá se relaciona, as voltas que seu corpo dá sobre ele, essa matéria primordial e essencial para o ser humano, da qual muitas vezes nos afastamos, é a arte que através dela pude sentir em meu corpo. As ausências, as faltas, os buracos geracionais da família Vicêncio chegaram até mim sem aviso prévio, obrigando uma jovem interiorana a lidar também com os seus buracos, com a capacidade de revisitação e construção que o barro-arte tem. Com Ponciá, houve a conscientização sobre a potente relação entre arte e vida, que, durante o meu percurso de leitora, construído numa pequena biblioteca municipal, não tinha me atentado até então, tão profundamente, como foi possível após o encontro com o romance.

Com o zelo da arte, atentava para as porções das sobras, a massa excedente, assim como buscava ainda significar as mutilações e as ausências que também conformam um corpo. Suas mãos seguiam reinventando sempre e sempre. E quando quase interrompia o manuseio da arte, era como se perseguisse o manuseio da vida, buscando fundir tudo num ato só, igualando as faces da moeda. (EVARISTO, 2017b, p. 110-111)

Após as primeiras leituras feitas na graduação, foram apresentados os projetos de pesquisa que a universidade oferecia e dois chamaram atenção: um sobre a misteriosa literatura afro-brasileira, e outro sobre a relação entre leitura e subjetividade. O primeiro, “Literatura afro-brasileira e sua divulgação em rede” (2012-2019), coordenado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Carolina de Godoy, conduziu-me a refletir também teoricamente sobre a escrita das mulheres negras e ainda conduz até hoje, resultando em duas iniciações científicas, participações em eventos, efetivações de oficinas, discussões com outros pesquisadores e nesta dissertação. O segundo, “Leitura criativa como direito à infância e à adolescência” (2016-2018), orientado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sheila Oliveira Lima, proporcionou-me a segunda experiência que me marcou enquanto pesquisadora, revelando o afeto dentro dessa rede simbólica entre sujeito e literatura. O projeto de extensão consistiu em encontros de leitura num lar temporário de crianças e adolescentes, na cidade de Londrina e buscou observar o ressignificar das experiências pessoais pela mediação da literatura e da arte em sua totalidade. Presenciei meninas, que

antes escondiam aspectos de seus corpos ligados à negritude, pelo motivo do racismo vivenciado nas escolas, lerem poemas e deixarem de seguir padrões estéticos embranquecidos (alisar religiosamente os cabelos, usar maquiagens de tons mais claros).

O corpo mais uma vez sendo elemento presente tanto em obra, quanto em vida. Após uma semana da leitura dos poemas do livro *Só por hoje vou deixar meu cabelo em paz* (2014), de Cristiane Sobral, uma das garotas faz referência aos significados que tomou para si, depois das leituras, ao afirmar seu cabelo naturalmente e fazer uma postagem em rede social com a legenda: “O que você tem diferente é o que você tem de mais bonito! #amomeublack”. Em meio à inocência de recente graduanda, percebi que essa potência literária também tem tom identitário, quando conectada a certos leitores, isso me instigou a querer conhecer mais e entender essa relação de identidade.

O limite do fortalecimento da subjetividade de pessoas negras pela estética é a linha divisória que o coloca, de fato, em permanente autonomia diante da rejeição, da ridicularização e de todos os desestímulos que o posicionamento racista da branquitude é capaz de usar como arma de enfraquecimento e alienação para manter o sistema de dominação e opressão histórica de toda a população negra. É, sem sombra de dúvida, um trabalho tão árduo quanto necessário, pois o primeiro contato que temos conosco mesmos se dá pela aparência, e esse é um dos campos de ataque racista mais comumente usadas pela branquitude em seus movimentos quase silenciosos que visam concretizar sua falsa posição de superioridade social. (BERTH, 2019, p. 128-129)

Motivo igualmente importante para a escolha foi a experiência de assistir uma performance da artista em sua passagem por Londrina no ano de 2016, na décima segunda edição do importante festival literário da cidade, o *Londrix*. Nessa passagem, ela apresentou durante o evento a performance “Entrego meu corpo, ao corpo da palavra”, colocando em foco a figura de Zumbi dos Palmares e concedeu ao nosso “Grupo de Pesquisa de Literatura Afro-Brasileira” uma entrevista, disponível *online*<sup>6</sup>, que reflete teoricamente sobre o que vem fazendo como escritora. A fala de Sobral e sua performance artística instigaram mais ainda a temática do corpo: quais seriam as características desse corpo entregue ao corpo da palavra? Por que esse tema é recorrente em sua obra? Todas as questões apontavam para a necessidade de um trabalho mais detido sobre os escritos de Cristiane Sobral.

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://literaturaafro.wordpress.com/2017/02/10/nao-me-procurem-ali-porque-eu-ja-fui-cristiane-sobral-fala-sobre-literatura-afro-brasileira-e-criacao-literaria/>



**Figura 1:** Membros do grupo GPLAB com Cristiane Sobral.

**Fonte:** Acervo pessoal.

Após me marcar profundamente, e ver como marcam também outros leitores, não existiram mais dúvidas sobre qual área não apagaria minha paixão e vontade de estudar e escrever. A escrita afro-brasileira não existe para ser neutra e a partir dali eu também não pude me abster da responsabilidade. Com a palavra de Cristiane Sobral finalizamos esta introdução, demonstrando como o corpo afirmativo faz parte do processo *sendo* de Lorde (2012), anteriormente citado:

Só por hoje vou deixar o meu cabelo em paz. Por que é necessário afirmar a nossa opção estética diferenciada? Basta ligar a televisão e fazer uma passagem pelos canais que a gente observa que a maioria das apresentadoras, a maioria das pessoas que estão representando hoje, mulheres, homens, crianças, não são pessoas majoritariamente negras, e quando são, estão optando por um padrão estético eurocêntrico. O que quer dizer isso? Que os nossos cabelos crespos e cacheados, que a nossa pele escura, ela ainda não tem a visibilidade condizente com o quantitativo de população negra que a gente tem em nosso país. Então, nós enfrentamos muitas dificuldades para a aceitação do cabelo negro, para a aceitação da pele negra, já que em função de toda herança escravocrata que nosso país tem, a população negra ainda não tem um espaço à altura da dimensão de sua contribuição para a construção do patrimônio cultural brasileiro. Então quando a gente fala de cabelo, a gente não está falando de uma questão estética exclusivamente, a gente não está agora afirmando que vamos assumir nossos cabelos crespos e cacheados porque está na moda, nós estamos querendo dizer que nós, com a nossa diferença, com as nossas infinitas possibilidades capilares – pois temos nossa ancestralidade muito rica em multiplicidade cultural- nós estamos afirmando que nós existimos nesse país, que nós afirmamos o nosso direito da diferença, o direito de ser quem somos e de viver com tranquilidade, de viver com liberdade. Quando gosto de afirmar nos meus livros “ só por hoje vou deixar o meu cabelo em paz”, “não vou mais lavar os pratos”, é um grito de liberdade, é uma possibilidade de mudança para o estado das coisas, para que as nossas crianças, para que as nossas meninas que estão em idade escolar, possam se sentir muito mais felizes, muito mais belas, optando por

seus cabelos trançados, optando, sim, pelo black power, optando por outras opções de penteados, porque tudo isso fala de quem nós somos, fala da riqueza da cultura negra, que tanto contribuiu para a formação do povo brasileiro. Vamos contemplar as infinitas possibilidades de ser e existir, vamos abrir as nossas mentes no que se refere a um padrão único.<sup>7</sup> (SOBRAL, 2017a)

A metodologia da pesquisa consistiu-se na releitura de toda a obra escrita de Cristiane Sobral, mas me atentando agora ao corpo negro para refletir como suas linguagens o tematizam e selecionar alguns poemas e performances (bem como seu único texto dramático publicado até o momento da seleção) para a análise — o recorte se dá pelos limites de uma dissertação. As leituras de autoras como Berth (2019); Carneiro (2003; 2011); Duke (2016); Evaristo (2009; 2017); Ferreira (2013); Kilomba (2019); Hooks (2019); Lorde (2012); Ribeiro (2017); Sobral (2016) foram de extrema importância para compreender como as epistemologias estão sendo reformuladas. Os textos de Aguilar, Cámara(2017); Barbosa (2015; 2016); Courbin, Courtine, Vigarello (2008); Fanon (1968; 2008), Martins (1995; 2002) me ajudaram a pensar sobre o corpo e seus afetos, assim como Le Breton (2003; 2012; 2016) e Spinoza (2019). Como foi dito anteriormente, tivemos como objetivo geral a observação da expressão corporal nas linguagens afetivas de Sobral e, como finalidade mais específica, analisar a maneira que sua obra (na poesia, nas performances e na dramaturgia) destrói antigos padrões e reconstrói o corpo negro pelo viés dessa literatura. Ele sempre aparece da mesma maneira? Há recorrências linguísticas e estilísticas? Quais recursos estilísticos nos são apresentados? São essas questões iniciais que temos em mente ao iniciar nossa investigação.

O *corpus* poético selecionado para as análises foram: “Wanadi”; “Luxúria”, “Janaína Flor” e “Poesia preta feminina”. Já o teatral diz respeito à peça “Uma boneca no lixo” e os performáticos são: “Das águas”, “Quem sou eu!” e “Pixaim Elétrico”. Sobre a estrutura dos capítulos: No primeiro, “1 Introdução” com os subtítulos de “1.1 O afeto de manifestar e a manifestação do afeto” e “1.2 Primeiro contato”, explanamos um pouco sobre o contexto da pesquisa e os temas do corpo, afeto, política e literatura. “2 Assumindo as máscaras dos corpos” – pensaremos na máscara para além da ordem material, ela se torna simbólica, passa a ser metáfora do colonialismo e sua violência. “2.1: Cristiane Sobral – voz que recolhe a fala e o ato”, nessa seção faremos uma breve

---

<sup>7</sup>Trecho retirado de um vídeo em rede social da escritora. Disponível em: [https://www.facebook.com/Crisobral/videos/vb.1053266092/10211766844380590/?type=2&video\\_source=user\\_video\\_tab](https://www.facebook.com/Crisobral/videos/vb.1053266092/10211766844380590/?type=2&video_source=user_video_tab)

retomada da tradição de autoras negras e contextualizaremos Sobral. Em “2.2: Literatura afro-brasileira - corpos em contato” iremos tratar de assuntos de muita importância como os conceitos de “corpo”, “afeto” e “potência” em Spinoza e ressignificação quando nos atentamos ao corpo negro na obra de Sobral; as reflexões sobre literatura afro-brasileira e feminismo negro. No “3 Fissurando máscaras”, com o subtítulo “3.1: O corpo e seus significados”; encontram-se as análises mais detidas: “3.2: Na peça; “3.3: Nos poemas”; “3.4: Nas performances”; E por fim, as “4 Considerações Finais”, com o subtítulo “4.1 Desnudando corpos” e as “Referências”.

## 2 ASSUMINDO AS MÁSCARAS DOS CORPOS

“[...] eu tenho dito muito que 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 um símbolo nosso, porque nossa fala força a máscara.”  
(EVARISTO, 2017)

## 2.1 CRISTIANE SOBRAL – VOZ QUE RECOLHE A FALA E O ATO

No decorrer da dissertação, a “máscara” será diversas vezes citada. Objeto este escolhido para representar a metonímia das diversas opressões que a literatura tratará aqui. Texto importante, que serviu de influência e argumento ao pensarmos nos significados do que seriam “as máscaras”, foi *Pele negras, máscaras brancas* (2008). Durante o livro, Fanon analisa o colonialismo como aparato sistêmico que usa da linguagem para significar de maneira racista o corpo negro.

Apesar de o autor usar a psicanálise como método de suas análises cinematográficas, literárias e das pesquisas de campo, não a usaremos como aporte. As postulações desse autor foram escolhidas, pois seu olhar psicológico — carregado de uma escrita poética — insere a perspectiva social, ajudando-nos a pensar nas várias máscaras simbólicas criadas pelo racismo. Fanon mostra como o corpo foi importante tanto como objeto analítico, quanto como agente produtor: “A primeira versão deste livro foi ditada, andando de um lado para outro como um orador que improvisa; o ritmo do corpo em movimento, o sopro da voz recitando o estilo” (CHERKI, 2000, p. 46), pensaremos as máscaras no plural. Muitas vezes a literatura manifestará o corpo negro despido da máscara branca, libertando-se<sup>8</sup> dela, enquanto pede ao corpo branco para vestir a máscara negra, no sentido de sensibilizar o corpo, afetá-lo. Máscaras ganham sentido amplo, não só rosto, podemos pensar num ser corpóreo mascarado, que joga com tais máscaras. Quem são os corpos brancos, quem são os corpos negros, como Sobral promove essa dança corpórea? Estes serão alguns dos questionamentos que guiarão nossas reflexões.

O primeiro capítulo do livro de Kilomba (2019), intitulado “A máscara: colonialismo, memória, trauma e descolonização”, também foi inspiração quando a autora indica o instrumento como representação do colonialismo e seus dois modos atribuídos no período escravocrata. Além da questão fisiológica, para o impedimento dos escravizados de se alimentarem, ela aponta para o tópico central de ordem simbólica, quando o objeto passa a representar o colonialismo e sua violência, na imposição de silenciamento e medo:

Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto

---

<sup>8</sup> “A liberdade” humana parece ser, durante a leitura do livro, o objetivo central de Fanon através de sua escrita. “Não à indignidade do homem [no sentido de sujeito] À exploração do homem. Ao assassinato daquilo que há de mais humano no homem: a liberdade” (FANON, 2008, p. 184, inserção nossa.)

trabalhavam-nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. (KILOMBA, 2019, p. 33, grifo da autora)

A máscara dos que não podem falar. O artefato da desautorização discursiva e experiencial. Ao nomearmos este primeiro capítulo como “Assumindo as máscaras dos corpos”, o verbo “assumir” demonstra que estaremos, por enquanto, no início de nosso caminho reflexivo, observando, reconhecendo, para ao fim, chegarmos ao chamado “estilhaçamento” de Evaristo, mediado pela literatura.

Escolhemos parafrasear o poema “Vozes-mulheres”, de Conceição Evaristo no título dessa subseção para, de início, termos uma noção do papel de Sobral no cenário das artes atualmente, sem esquecer do movimento de resgate para com as gerações anteriores que a literatura afro-brasileira enfatiza. Em pesquisas concluídas anteriormente<sup>9</sup>, fizemos recortes de escritoras negras inseridas em diferentes momentos históricos e compreendemos de que maneira os temas e o modo de escrita de cada uma foram se modificando conforme o momento em que viviam e as pautas do movimento negro.

Carolina Maria de Jesus foi uma das escritoras referidas. Mineira nascida em 1914, ao escrever uma literatura de si com *Quarto de despejo: diário de uma favela* (1960), ela usa sua arte de relato-diário, mostrando-se como precursora de um lugar pouco habitado na literatura brasileira e serve de influência posterior no que tange ao gênero literário do diário. Os aspectos de sua vida — considerando que foi autodidata, estudou apenas dois anos do primário em meio a uma vida de pobreza financeira — fazem os leitores de sua época ficarem perplexos de encantamento frente à surpresa de uma literatura tão rica, contrastada com o ambiente de precariedade onde foi escrito ou, numa posição desconfiada da capacidade de fazer germinar uma literatura de tamanha sensibilidade devido a sua pouca escolaridade.

Apesar da grande comoção que causou na sociedade da época, ganhando prestígio e reconhecimento de autores importantes como Clarice Lispector, Manuel Bandeira - este qualifica a linguagem da escritora em artigo com “extraordinária força criativa” (JESUS, 2007, p. 8) — e Rachel de Queiroz, Carolina morreu esquecida pelo público no ano de 1977. Muitas questões permeiam a obra de Carolina: antes mesmo da publicação de *Quarto ... os jornais já construía* um discurso sobre sua arte, inúmeras

<sup>9</sup> “A poética feminina afro-brasileira”. Artigo da graduação. 2015.

“Ecos afro-femininos na literatura brasileira”. Iniciação científica. 2016-2017.

“O corpo-arte nos contos de Cristiane Sobral”. Iniciação científica. 2017-2018.

vezes mais pautado em sua biografia do que na escrita em si. Carolina queria ser reconhecida como escritora, precisamos sempre lembrar disso.



**Figura 2:** Carolina e seus filhos.

**Fonte:** (DIAS, 2020)<sup>10</sup>

A foto foi escolhida por, ao contrário da maioria das fotos que mostram Carolina, nesta ela aparecer sorrindo, de cabelos à mostra (sem o lenço, que, querendo ou não, esconde um pouco do corpo de Carolina), com sua família João José, José Carlos e Vera Eunice, fora do contexto da favela, arrumados provavelmente para uma festa ou um encontro especial. Signos estes que ressignificam o lugar da escritora na história, fora de uma subalternidade prisional, sem a máscara da feição séria, muitas vezes pintada pela mídia como sofrida, aqui vemos um corpo-Carolina mais humano e menos estereotipado. Carolina não queria precisar morar na favela, o lugar não significava orgulho ou raiz para a escritora, gostaria de sair de lá e a fome era o maior impulso para tal vontade.

---

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B90Jt1UjJ5W/>

Vislumbramos a coragem de uma mulher negra ao declarar a necessidade de escrever e expressar sua realidade no século XX, tensionando a ocupação de escritora como cerne de seus anseios com o ser consciente do racismo enquanto adversidade. Carolina foi uma das primeiras vozes femininas a ser reconhecida na literatura afro-brasileira, ter um projeto literário fora dos movimentos da literatura brasileira, falar de dentro da favela e se posicionar criticamente sobre a política e as injustiças sociais. Ela, sem dúvidas, é influência no trabalho das gerações posteriores de escritoras negras, e uma das principais renovações que sua obra nos trouxe foi o fato de conter a consciência de escritora e a lucidez do fazer literário de modo a antecipar o caráter político presente na literatura afro-brasileira. Não estando ligada diretamente a movimentos negros ou feministas, Carolina mostra a vontade de modificar seu entorno, enxerga a literatura como possibilidade de engajamento social e denúncia, com forte teor político de mudança e crítica, sem abandonar o zelo artístico.

Quando havia um conflito, quem ia preso era o negro. E muitas vezes o negro estava apenas olhando. Os soldados não podiam prender os brancos, então prendiam os pretos. Ter uma pele branca era um escudo, um salvo conduto. [...] Quando os pretos falavam: — Nós agora, estamos em liberdade — eu pensava: “Mas que liberdade é esta se eles têm que correr das autoridades como se fossem culpados de crimes? Então o mundo já foi pior para os negros? Então o mundo é negro para o negro, e branco para o branco (JESUS, 1986, p. 51)

Catadora de papel, lendo e escrevendo nos pedaços de papéis dos lixos que coletava, Carolina Maria de Jesus alargou os limites impostos pela sociedade quando inseriu seu corpo — corpo este fora dos padrões da elite — em espaços rígidos, espaços de uma pequena burguesia como reuniões, editoras e noites de autógrafos. O corpo de uma mãe solteira, que criou seus três filhos na favela do Canindé, ressignifica a literatura quando ousa ser leitora e escritora assídua, tendo seu primeiro livro traduzido para treze idiomas e em poucos meses chega à marca de cem mil exemplares. Publicou em vida: *Quarto de despejo*: diário de uma favelada (1960), *Casa de Alvenaria*: diário de uma ex-favelada (1961), *Pedaços de Fome* (1963), *Provérbios* (1963) — os dois últimos títulos citados subsidiados pela própria autora —; e, postumamente, *Diário de Bitita* (1982), *Meu estranho diário* (1996), *Antologia pessoal* (1996), *Onde estaes Felicidade?* (2014). Em seu primeiro livro publicado, ela demonstra se considerar escritora e consciente de todos os problemas que envolvem a vida dos moradores da favela:

Quando eu não tinha nada o que comer, em vez de xingar eu escrevia. Tem pessoas que, quando estão nervosas, xingam ou pensam na morte como solução. Eu escrevia o meu diário [...] Em 1948, quando começaram a

demolir as casas térreas para construir os edifícios, nós, os pobres, que residíamos nas habitações coletivas, fomos despejados e ficamos residindo debaixo das pontes. É por isso que eu denomino que a favela é o quarto de despejo de uma cidade. Nós, os pobres, somos os trastes velhos [...] Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circo. Eles respondiam-me — É pena você ser preta. (JESUS, 2007, p. 195-196)

Durante a escrita dessa dissertação, a Companhia das Letras anunciou o trabalho de edição da obra de Carolina, buscando a integridade dos manuscritos originais, ou seja, conheceremos um novo resultado final, sem grandes cortes em sua obra. A notícia da futura publicação mostra que a autora ainda vive no meio literário e esse novo olhar para seus livros demonstra que sua escrita se faz importante e poderá demonstrar ao público que não conhece outros títulos, além do primeiro, como sua obra é mais vasta do que imaginamos. O primeiro título a ser publicado será *Casa de Alvenaria* e um conselho editorial foi organizado: a filha da artista, Vera Eunice de Jesus, a escritora Conceição Evaristo, e as pesquisadoras especialistas, Amanda Crispim, Fernanda Felisberto, Fernanda Miranda e Rafaella Fernandez.

Carolina foi uma das primeiras a começar a tocar nessa máscara do mito da democracia racial — muito difundido até hoje, como forma de silenciar os problemas advindos do racismo, escancarando que as oportunidades e realidades não são iguais para todos no Brasil. A escritora faleceu sem conseguir ter conhecimento da importância que sua obra gerou em seu país, os significados e impactos de sua escrita legado na população negra e não negra brasileira. Atualmente, sua filha se debruça num belo trabalho de resgate e respeito à memória de sua mãe, e ao passo que facilita e auxilia nas publicações, propicia ao corpo de Carolina — mesmo que postumamente — seu lugar de desejo e de direito: o de escritora brasileira.

Outra escritora marcante que também nos ajuda a refletir sobre os avanços e mudanças na posição de escritora negra brasileira é Conceição Evaristo. Também mineira, nasceu em 1946 e migra para o Rio de Janeiro nos anos 70. Contista, romancista, poeta e ensaísta, sua obra é marcada pelas histórias orais que ouvia dos familiares e transpõe como inspiração no momento da escrita. Suas publicações são: *Ponciá Vicêncio* (2003), *Becos da Memória* (2006), *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008), *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos D'água* (2014), *Histórias de leves enganos e parecidozas* (2016), *Canção para ninar menino grande* (2018), além de várias participações em antologias como nos *Cadernos Negros* (1990) e *Contos Afros* (2015). Conceição Evaristo dá mais um passo graças às aberturas feitas por Carolinas anteriores a ela: além de escritora, insere-se no espaço da vida acadêmica,

tendo o título de doutora em literatura comparada pela UFF. Seu corpo escreve literariamente e produz teoricamente: Evaristo publica ensaios teóricos refletindo sobre a literatura que cria e o circuito literário ao qual pertence atualmente.



**Figura 3:** Conceição Evaristo.

**Fonte:** Itaú Cultural/Divulgação

Conceição salienta em suas falas a importância da oralidade na composição de suas obras e, devido a isso, conseguimos associá-la ao ato de ouvir, ação fundamental na arte cunhada pela autora, pois o corpo passa a usar da contação de histórias orais como matéria de uma escrita literária. O saber por muitos encarado como menor passa a ser também conteúdo literário. Sua escrita é subsidiada por um antigo paradoxo que se transforma como base: a ficção do real, criada para clarificar as tantas vidas-fomento de suas histórias. Encontramos em *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2016) palavras da escritora sobre essa junção entre as histórias de uma ancestralidade e o escrever:

[...] quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar essas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência (EVARISTO, 2016, p. 7).

Inova em aproximar esses conceitos de “real” e “criação”, ambos engodos nas questões que tangem a gênese do ofício das artes. *Mímesis*<sup>11</sup> e verossimilhança são conceitos essenciais na teoria da literatura e já muito trabalhados desde a antiguidade por Platão em *A República* e Aristóteles em *Poética* e não nos interessa aqui destrinchá-

<sup>11</sup> Para o aprofundamento da noção sugerimos a leitura de *Mimeses* de Erich Auerbach.

los. Porém, é importante lembrá-los rapidamente para facilitar o entendimento dessa tensão criada por Conceição. Platão quer expulsar os poetas de sua cidade ideal por serem imitadores de ações nem sempre exemplares aos deuses, por considerar a arte poética forma de educar e chegar numa verdade:

Mas, para nós, ficaríamos com um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos aprazível, tendo em conta a sua utilidade, a fim de que ele imite para nós, a fala do homem de bem e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulamos [...] (PLATÃO, 2012, p. 86)

Aristóteles alarga os limites colocados pelo filósofo anterior, quando pensa na verossimilhança, e nos mostra que um objeto não se resume enquanto sua imitação, ele é trabalhado pelo poeta conforme as possibilidades de sua obra — as interpretações e elaborações da realidade também devem ser consideradas como método inserido na criação poética. Evaristo demonstra que o ser poeta passa pela imitação do real, mas vai além, revela o modo que foi fiada essa imitação quando em seus contos de *Insubmissas* ... insere uma narradora que costura as histórias num grande tecido textual, aproximando narradora de escritora.

É rompido o distanciamento artístico, em sua literatura, não há uma cisão entre o que é ficção e o que é biográfico, para a autora-teórica, ambos caminham juntos na feitura de uma literatura que usa da vida como matéria. Considerando isso, é importante salientarmos o conceito que a autora denominou como “escrevivência”, a escrita que não é alheia a quem escreve e suas vivências. Em cada linha criada existe ali um corpo ativo que mescla dentro de sua expressão artística elementos como ancestralidade, memória e história:

Tenho concordado com os pesquisadores que afirmam que o “ponto de vista” do texto é o aspecto preponderante na conformação da escrita afro-brasileira. Estou de pleno acordo, mas insisto na constatação óbvia de que o texto, com o seu ponto de vista, não é fruto de uma geração espontânea. Ele tem uma autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma “subjetividade” própria vai construindo a sua escrita, vai “inventando, criando” o ponto de vista do texto. Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvinculo de um “corpo-mulher-negra em vivência” e que por ser esse “o meu corpo, e não outro”, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta. (EVARISTO, 2009, p. 18)

Através dessas palavras, entendemos que a arte aqui referida enlaça o momento e corpo que a gera, sem o intuito de fornecer algo alheio ou neutro, mostra a subjetividade como alicerce, contrariando questões antigas de uma literatura canônica mais clássica que acreditava na figura do “gênio” ou da escrita como dádiva. A produção da escrita se relaciona com o labor, como o talhar do barro que Ponciá cria na

pequena estátua do avô, para continuar se relacionando com as gerações passadas da família, com a herança deixada por ele e que possa ser carregada em seu corpo. O “corpo-mulher-negra em vivência”, um corpo de base ancestral que não esquece de onde vem, dos corpos que estão contidos no seu e quais as questões que se fazem necessárias ecoar em sua atual manifestação.

Foi esse o motivo de escolhermos nomear Sobral como a voz que recolhe “fala e ato”. Ela é a geração mais contemporânea nessa linhagem de enunciação de escritoras que têm o gênero e a cor marcada em sua obra. Como Sobral tem a fala e o ato no bojo de sua manifestação artística? No poema de Evaristo, conhecemos como essas gerações passadas se relacionam com uma voz que se encontra mais ao fim da linha temporal:

#### **Vozes-mulheres**

A voz de minha bisavó  
ecoou criança  
nos porões do navio.  
Ecoou lamentos  
de uma infância perdida.

A voz de minha avó  
ecoou obediência  
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe  
ecoou baixinho revolta  
no fundo das cozinhas alheias  
debaixo das trouxas  
roupagens sujas dos brancos  
pelo caminho empoeirado  
rumo à favela.

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

A voz de minha filha  
recorre 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.  
(EVARISTO, 2017a, p. 24-25)

Esse poema chegou até mim em 2015, meu primeiro ano na graduação. Com a parceria da colega Mayara Novaes, produzimos um artigo científico, acompanhadas pela então doutoranda e estagiária Amanda Crispim Ferreira, sob supervisão da professora Maria Carolina de Godoy. Que privilégio ter ouvido os ensinamentos de Crispim logo no começo de minha trajetória no Módulo intitulado “Linguagem como manifestação artística”. Durante nossos estudos, houve traçados comparativos entre outros dois poemas, “Atualidades”, de Carolina Maria de Jesus e “Não vou mais lavar os pratos”, de Cristiane Sobral.

O poema “Vozes-mulheres” perpassa por cinco gerações de mulheres: a primeira inicia-se em uma que foi retirada de seu local de origem e encontra-se numa situação de escravidão, enquanto a segunda ainda enfrenta o mesmo processo violento onde a sociedade se fazia opressora. Na terceira vivência, podemos associar com a qual Carolina experimentou num Brasil da década de 50, pois se inicia o processo de insubordinação, ainda “baixinho”, mas munida de revolta. Após uma jornada de exploração dos brancos pelo trabalho da população negra — não mais de escravidão, mas de racismo e injustiça, como os trabalhos em suas casas, cuidando dos filhos brancos, limpando e cozinhando —, tem a favela como novo local de moradia.

A quarta geração é a voz do eu lírico do poema, e podemos associá-la à geração de Evaristo, que tem os versos como recurso para ecoar “rimas de sangue e fome”, ou seja, ela consegue um mecanismo a mais para tentar retirar a máscara do racismo, porém não consegue se desvencilhar totalmente das consequências que a escravidão trouxe aos filhos e netos de ex-escravizados. E, por fim, a última voz, pode representar o momento de Cristiane Sobral, que “recolhe em si” as gerações anteriores, insere-se no mundo sem ignorar todas as que vieram antes dela, nesse misto de falar e agir, num misto de tempos entre passado e presente, uma vez que ela tem mais oportunidade de se fazer ressonar, de viver e gozar de uma liberdade que as anteriores não puderam. A cada geração, mais espaços são conquistados pela luta, mas sempre trazendo marcas dos corpos passados. Máscaras sobrepostas de mulheres que contribuíram para a liberdade e libertação das vozes de hoje, manifestadas na arte literária.

Cristiane Sobral chama atenção por duas razões: a primeira é o exercício duplo, ser escritora e atriz e a segunda é encarar criação artística e o engajamento social numa relação equivalente, sem ignorar a necessidade do tratamento estético nas artes e a necessidade de agir através delas. Carioca nascida em 1974, na zona oeste, e residente de Brasília desde os anos 90, Sobral mescla lirismo e resistência em sua obra, e talvez

por isso esteja em ascensão dentro do cenário afro-brasileiro, sendo um nome recorrente em feiras e eventos literários. Antes de sua primeira publicação no volume 23 dos *Cadernos Negros* no ano de 2000, o teatro já aparecia como elemento alicerce no caminho de Sobral. Foi a primeira atriz negra formada pelo Departamento de Artes Cênicas na UnB e em 1998 funda a Cia de arte negra *Cabeça Feita*, onde é diretora, dramaturga e atriz. O grupo surge da ideia de refutar a ausência de atrizes e atores negros e compor propostas estéticas alternativas, inspirando nos ideais e textos do Teatro Experimental do Negro (TEN)<sup>12</sup>.



**Figura 4:** Ruth de Souza, Abdias do Nascimento e Reneé Ferreira interpretando “O Auto da Noiva” (1946)

**Fonte:** Coleção Ipeafro

---

<sup>12</sup> Companhia fundada por Abdias do Nascimento, em 1944, no Rio de Janeiro.



**Figura 5:** Cristiane Sobral.

**Fonte:** Giuliana Molotov.

Os espetáculos já realizados foram: *Uma Boneca no Lixo* (1998) — o texto foi publicado em livro no ano de 2018 e analisaremos durante a dissertação —, premiado um ano depois pelo Governo do Distrito Federal; *Dra. Sida - Essa mulher vai fazer a sua cabeça* (2000); *Ciclo de Leituras Dramáticas – Textos do PAS* (2002); *I e II Ciclo de Leituras Dramáticas – Autores Negros/ Dramaturgia negra* (2001); *Petardo - Será que você aguenta?* (2004); *Comédia do Absurdo* (2005); *Estátuas de Sal* (2006); *Não vou mais lavar os pratos* (2012); *Alisantes Anônimos* (2013); *Recordar é Preciso* (2013); *Esperando Zumbi* (2015).



**Figura 6:** Panfleto de divulgação de “Uma Boneca no Lixo”.



**Figura 7:** Durante encenação do espetáculo.

**Fonte:** Dissertação da autora. (SOBRAL, 2016c, p. 100)

Quanto aos textos literários, publicou: *Não vou mais lavar os pratos* (2010) [poemas]; *Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção* (2011) [contos]; *Só por hoje*

*vou deixar meu cabelo em paz* (2014) [poemas]; *O tapete voador* (2016) [contos]; *Terra negra* (2017) [poemas]; *Uma boneca no lixo* (2018b) [texto dramático<sup>13</sup>]; *Teatros negros: estéticas na cena teatral brasileira* (2016) [teórico]; *Tainá, a guardiã das flores* (2018) [infantil]; *Dona dos Ventos* (2019) [poemas]. Nas antologias, também participou como *Olhos de azeviche* (2006), *O Negro em Versos: antologia da poesia negra brasileira* (2004) e em onze edições dos *Cadernos Negros* — importante antologia para o movimento literário afro-brasileiro que também comentaremos mais à frente. Em 2019, a autora passou uma temporada nos Estados Unidos, pois foi convidada por várias universidades americanas como Harvard, da Georgia, Tennessee e Iowa para explicar sobre as rasuras no cânone através da escrita negra.

É nítido o quanto o movimento negro e feminista inspira Sobral a ser escritora e militante, ambos agem como influenciadores em sua identidade escritora. Nos anos 70, o ativismo de familiares a envolvia ao levar para o seu cotidiano discussões e leituras, estas responsáveis pelos primeiros e subsequentes questionamentos, culminando no meio artístico como manifestação. A escritora afirma que dois elementos culturais inseridos no subúrbio do Rio de Janeiro marcaram-na fortemente, a música negra e as rodas de samba nos fundos de quintais, herança cultural em momentos de celebração (DUKE, 2016). A artista encara sua identidade cultural como construída diariamente, sua autoidentificação como mulher negra começou com diálogos construídos junto de seu pai, quem a incentivou a afirmar sua descendência. Sobre essa constituição identitária:

Fui ficando negra não apenas na cor da pele, mas aderindo à cultura negra como um todo, adotando os seus símbolos e referências como forma de vida. Por outro lado, na medida em que fui crescendo, percebi que a maioria das outras pessoas com as quais eu convivia não tinha consciência total desse processo de conflito identitário. De fato, a única certeza que tive foi a de que a questão racial e os conflitos étnicos estavam enraizados na experiência de cada um dos brasileiros, ora no plano inconsciente, ora no consciente. (DUKE, 2016, p. 50)

Pelo ato de construção pessoal, por observar que os conflitos étnicos extrapolam o limite do indivíduo, ou seja, os padrões hegemônicos não oprimem apenas um, mas sim o coletivo, Sobral investiga as questões raciais na sociedade tendo a arte como

---

<sup>13</sup> Nomeamos como “texto dramático” a peça enquanto literatura. Já o espetáculo estará virtualmente “inscrito no texto dramático” já que “[...]podemos afirmar que a palavra adquire uma dimensão espetacular ao conduzir à visualização de gestos, movimentos, expressões etc.” (PASCOLATI, 2009, p. 94). Durante a dissertação, usaremos o termo “peça” referindo-se tanto ao texto dramático (escrito), quanto ao espetáculo (encenação) - este segundo podendo estar virtualmente inscrito. Se estivermos analisando algo mais específico, situaremos o leitor se no “texto” ou no “espetáculo”.

meio. A escritora faz do texto um ilusório tablado, onde o foco é diluído em vozes, corpos, vivências, temas e personagens complexos e muitas vezes cômicos — recurso que, muitas vezes, o teatro negro utilizará para atingir a consciência social dos espectadores. O tom dramático perpassa sua escrita literária, dado que ser atriz e escrever faz com que a carga teatral da encenação se transfira para muitos poemas e contos. A fusão dessas duas facetas faz os textos visuais, quase como montagens, impactantes ao leitor.

## 2.2 LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: CORPOS EM CONTATO

Frantz Fanon elenca três fases na composição da literatura do colonizado africano, em *Os condenados da terra* (1968): a) a do escândalo e volta às raízes; b) a segunda diz respeito a restaurar a memória e c) a terceira sobre a literatura revolucionária. Isso nos faz refletir sobre a literatura aqui produzida pelos escritos negros, pois, apesar do teórico refletir sobre as revoluções do século XX num outro local, faz-se necessário também aqui reconstruir uma identidade que não silencie as matrizes africanas que foram reprimidas durante o processo escravagista.

### **Banzo**

Ainda aquela solidão  
O aperto gigante interminável acelera o coração  
Uma lágrima negra fugitiva embaça os contornos da realidade

Ainda a mesma sensação de asfixia  
A mesma ansiedade  
Os mesmos impulsos destrutivos incontroláveis

Quem enxergará meu sofrimento escuro?  
Onde estão meus irmãos?  
Onde tu, mãe companheira?

Ainda permaneço aqui enquanto tudo o que mais amo  
Tudo o que mais prezo, continua distante  
Inconquistável, inacessível  
Até mesmo invisível consigo ser  
Neste país que eu julgava tão negro quanto eu

Tragam por favor  
Os meus tambores  
Meu acarajé  
Deixem-me sentindo esse cheiro de morte  
Esse cheiro de sorte  
Na noite em que me encontrarei com os meus ancestrais

Ainda o mesmo banzo  
Ainda o mesmo sangue coagulado  
Ainda o mesmo navio negreiro

Chegar e partir  
 Duas faces da mesma máscara negra

Banzo  
 Ainda o mesmo instante dolorido  
 Em qualquer parte do mundo  
 Banzo!  
 (SOBRAL, 2016, p. 65)

Neste poema, observamos um tom de lamento, de um corpo que se sente “invisível”, não há a autoidentificação com o ambiente que se encontra, o sentimento é de não pertencimento. O título do poema faz menção a um sentimento complexo que envolvia escravizados: o “banzo”. Pode ser lido como uma profunda tristeza consequencial do violento processo escravagista, quando instauram o apagamento das marcas culturais e geográficas, a distância do local de origem, da cultura religiosa, da comida e dos familiares. Como aponta Oda (2008):

O banzo tem sempre uma dupla posição: ele é uma entidade clínica, uma variação da nostalgia nos trópicos, associada a outras enfermidades dos negros; entretanto, sua descrição não pode ser dissociada dos debates sobre o futuro de um país mestiço marcado pelo cativo negro, ou ainda pelas incertezas decorrentes da possibilidade de extinção do regime escravista em um vasto império agrícola (ODA, 2008)<sup>14</sup>

Todas as bases subjetivas são violentadas. Um vazio e revolta existencial toma conta dos corpos. Ou ainda, segundo Ferreira (2013):

Diante disso, narrar as memórias, o “banzo”, a dor, as lutas dos antepassados é um movimento de resistência, que inspira vida, pois, hoje, viver é resistir. Resistir contra o apagamento, contra o “desmemoramento”, sobreviver. Sobreviver ante as condições que a sociedade pós-colonial reservou aos descendentes do povo retirado de suas terras, submetido ao ritual da “árvore do esquecimento” e escravizado por mais de 400 anos em terras estrangeiras. Hoje, mais de 100 anos após a Lei Áurea, este povo ainda se encontra, de certa forma, escravizado, pois suas memórias e história ainda estão aprisionadas nas gavetas dos antigos senhores, que, em nossa contemporaneidade, inclusive, assumem distintas vertentes tais como a discriminação do culto das religiões de matriz africana (FERREIRA, 2013, p. 23)

Porém, o tempo do poema é outro, a marcação temporal “ainda” nos passa a ideia de um corpo que está mais à frente temporalmente dos corpos escravizados, e continua sentindo as reminiscências, as dores. Contemporaneamente, as “distintas vertentes” do racismo se dão por meios como distanciar “os meus tambores/meu acarajé”, dificultar a expressão cultural afro-brasileira permanece existente na vivência do eu lírico.

<sup>14</sup> Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-47142008000500003&lng=pt&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142008000500003&lng=pt&tlng=pt)

Como a artista citou em entrevista para Duke (2016), as referências advindas do samba podem ter uma relação com uma canção marcante para a cultura brasileira: “Lamento do Negro” (RIO, 2016)<sup>15</sup>. Divulgada pela célebre voz e interpretação de Yvonne Lara da Costa, mais conhecida como Dona Ivone Lara — outra figura que assim como Carolina, adentrou locais não antes ocupados por mulheres negras, como a ala de compositores de uma escola de samba, revolucionando a história da mulher no samba ao ser reconhecida — a música também tem uma voz que não está na mesma inserção temporal da escravidão, mas refletirá sobre esse canto como expressão, como recurso performance desse corpo.

Canto do negro é o lamento  
Na senzala do senhor (bis)

Negro veio de Angola  
Fazendo sua oração  
Na promessa da riqueza  
Só ganhou a escravidão (bis)

Canto do negro é o lamento  
Na senzala do senhor (bis)

Depois de duro trabalho  
De mau-trato e sofrimento  
Chibata comia a toda hora  
Sem roupa, sem água e alimento (bis)

Canto do negro é o lamento  
Na senzala do senhor (bis)

E com riso e brincadeira  
Paciente ele esperava  
Capoeira dava aviso  
Quando alguém se aproximava (bis)

Canto do negro é o lamento  
Na senzala do senhor (bis)<sup>16</sup>

Como se tratam de dois meios artísticos diferentes, na música, para evocar um coletivo, após a voz de Dona Ivone Lara cantar os versos, há a duplicação, como eco, dos mesmos versos por outras vozes em conjunto; já no poema, Sobral também conecta o eu lírico com o coletivo, mas através de outros recursos, o lembrar e a marcação desse tempo que persistem através das consequências diárias sentidas no corpo.

Na música, há a repetição do refrão “Canto do negro é o lamento/ Na senzala do senhor”, assim como no poema de Sobral temos a repetição do advérbio “Ainda” e sua continuação com “Ainda o mesmo”. Enquanto a música tem um ritmo mais rápido, com

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ADsvjsXVJc>

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/dona-ivone-lara/lamento-do-negro.html>

versos mais curtos e em sua maioria pautados em redondilhas maiores, o poema tem versos mais longos, caracterizando esse tom de lamento que se alonga, sem padrão métrico. O lamento, que na música é caracterizado pela voz no canto, no poema parece se materializar além da voz-corpo que se encontra em cativeiro, ele procura um elo. A voz do eu lírico percebe uma união pela dor e recorre ao clamor do pertencer, do recuperar suas bases culturais ancestrais. É interessante notarmos a composição do campo semântico em torno do Banzo, na escolha dos vocábulos do poema: “O aperto gigante”; “sensação de asfixia”; “ansiedade”; “sofrimento escuro”; “sangue coagulado”, ou seja, sensações do “Banzo!” que remetem à dor do afastamento de sua cultura, de seus entes queridos, e essa composição pode ser a matéria que resulta no “Lamento do negro” como objeto final.

O poema de Sobral mostra duas óticas: a do corpo individual, que sente asfixia, solidão, aperto, do indivíduo e sua tristeza conectada a uma falta de referências e afirmações identitárias; e a do corpo enquanto coletivo, “meus irmãos” e “mãe companheira” podem evocar os corpos do passado, familiares ou não, e a mãe África, antigo local dos antepassados.

O corpo é indivíduo, enquanto mostra sua resistência, seu sofrimento suas percepções perante ao racismo e ao banzo, e é também coletividade, quando canta “Ainda o mesmo sangue coagulado/Ainda o mesmo navio negreiro/ Chegar e partir/Duas faces da mesma máscara negra”. A segunda lente coaduna para restaurar esse laço afetivo que foi violentado há séculos, a denominada “máscara negra” compõe-se do movimento ambíguo de chegada e de partida, de encontro e desencontro. É a partir também do sofrimento, da distância e da dor que esse corpo presente se fará conectado “Na noite em que me encontrarei com os meus ancestrais”.

As dores do passado, retomadas e revividas pela voz do eu lírico no presente, fundem-se, e o fim é a morte precoce, quer seja pelos ferros da escravidão, quer seja pelo racismo de hoje. Se antes havia o “banzo”, manifestação oriunda do afastamento territorial, hoje o “banzo” se amplia, uma vez que há o afastamento temporal do eu lírico da história dos ancestrais, de suas raízes e o esfacelamento da identidade em seu próprio país, por causa do racismo e da condição do sujeito pós-moderno.

A literatura afro-brasileira vai além de querer-se enquanto expressão artística, também diz respeito à tarefa subjetiva de fazer os leitores se colocarem no lugar do outro, e realizar isso num país onde a literatura sempre teve os leitores ideais pautados na branquitude, é revolucionário. No momento em que o leitor padrão — normalmente

projetado pelo escritor canônico (ambos não negros) — não se encontra representado, a configuração usual se transforma. É um convite à subjetividade negra, é preciso se despir das máscaras, dos egos e dos racismos e conhecer uma lógica que contraria o viés do embranquecimento. No caso dos leitores negros, prováveis afetos de identificação podem acontecer.

A dificuldade de autores negros conseguirem fomento vindo de grandes editoras fez com que criassem ações alternativas e resistentes. Por isso, o ápice da produção literária desses autores e autoras se deu juntamente com a criação, no ano de 1978, do coletivo cultural e editora Quilombhoje — mantido por atividades coletivas — e suas edições dos *Cadernos Negros*, atualmente em sua 42ª edição, sempre intercalando uma edição de contos e outra de poesia. Após isso, outras editoras voltadas especificamente para tal produção foram sendo criadas, e como exemplos, temos: Pallas do Rio de Janeiro, o Selo Negro do grupo Summus, a Editora Malê e as mineiras de Belo Horizonte Nandyala e Mazza.

Marcos que começam a estabelecer uma relação de demanda e procura da produção literária afro-brasileira. Se não facilitam o processo editorial, os próprios autores se movimentam para o objetivo a ser alcançado: a circulação de publicações de autores e autoras negras. A ação se deu em conjunto ao Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial e a partir do trecho — manifesto literário — da primeira edição da coletânea, retirado do artigo “*Cadernos Negros* (número 1): estado de alerta no fogo cruzado”, de Miriam Alves, podemos observar as fases que Fanon cita anteriormente:

A África está se libertando! já dizia Béliava, um dos nossos velhos poetas. E nós brasileiros de origem africana, como estamos? Estamos no limiar de um novo tempo. Tempo de África vida nova, mais justa e mais livre e, inspirados por ela, renascemos arrancando as máscaras brancas, pondo fim à imitação. Descobrimos a lavagem cerebral que nos poluía e estamos assumindo nossa negrura bela e forte. Estamos limpando nosso espírito das idéias que nos enfraquecem e que só querem nos dominar e explorar. *Cadernos Negros* marca passos decisivos para nossa valorização e resulta de nossa vigilância contra as idéias que nos confundem, nos enfraquecem e nos sufocam. As diferenças de estilo, concepções de literatura, forma, nada disso pode mais ser muro erguido entre aqueles que encontram na poesia um meio de expressão negra. Aqui se trata da legítima defesa dos valores do povo negro. A poesia com verdade, testemunha do nosso tempo. Neste 1980, 90 anos pós-abolição — esse conto do vigário que nos pregaram —, brotaram em nossa comunidade novas iniciativas de conscientização, e *Cadernos negros* surge com mais um sinal desse tempo de África-consciência e ação para uma vida melhor, e nesse sentido, fazemos da negritude, aqui posta em poesia, parte da luta contra a exploração social em todos os níveis, na qual somos atingidos. *Cadernos Negros* é a viva imagem da África em nosso continente, é a diáspora negra dizendo que sobreviveu e sobreviverá, superando as cicatrizes

que assolaram sua dramática trajetória, trazendo em suas mãos o livro [...] (ALVES, 2002, p. 222-223)

Os sentimentos se mesclam no prefácio, o escândalo acontece muito pela influência e consciência do processo de independência do continente africano, na segunda metade do século XX, e concomitantemente a isso, o movimento de volta às raízes também acontece. Descobrir a “lavagem cerebral” e assumir a “negrura bela e forte” é sentir a indignação pela vivência passada que não reconheceu o racismo e, logo após, reafirmar tudo que ele apagou. A restauração da memória também constitui esse novo pensamento descolonizado, pois olhar para o passado é entender também o presente, só assim aconteceria a terceira fase, conforme Fanon, que produz revolução pela arte. É no entrar em contato com o problema e lembrar de sua cultura alicerce “que sobreviveu e sobreviverá”, é no ressignificar os valores da “expressão negra” que se cria a possibilidade da ação, com o intuito de “levar adiante as sementes da consciência para a verdadeira democracia racial”.

Segundo Alves, um dos pontos essenciais na literatura negra<sup>17</sup> como expressão é o de se articular por um coletivo negro e plural, diferente da tradição literária que se deu através de um recorte específico de branquitude masculina. Isso se alinha a um dos cinco elementos — autoria, temática, ponto de vista, público leitor e linguagem — que Eduardo Assis Duarte destaca para um texto ser considerado afro-brasileiro: a autoria. O objetivo é expor as singularidades que a opressão do sistema literário brasileiro apagou. Não se deve apenas considerar os fatores biológicos, já que há autores e autoras negras que não fazem literatura afro-brasileira, mas sim observar se há transposição de uma negritude no discurso literário construído no texto, analisar de onde se fala é primordial e o ponto de vista coopera para isso: “Literatura é discursividade e a cor da pele ganhará importância enquanto tradução textual de uma história coletiva e/ou individual” (DUARTE, 2009, p. 83).

Alguns críticos mostram se incomodar, dizendo que a questão se tornou apenas identitária. Como exemplo radical desse discurso, cito Antonio Risério (2019), que nomeou o movimento como “fascismo identitário”. Ele alega que usa o termo “fascismo” pelo caráter de “controle ditatorial sobre postura e pensamentos dos outros, a fim de impedir que estes questionem dogmas de determinado grupo que se considera

---

<sup>17</sup> A autora nomeia a literatura aqui referida como “negra”. Manteremos a nomeação nos trechos que dizem respeito às suas conclusões, e durante a pesquisa, também usaremos o termo “afro-brasileira” por demonstrar, semanticamente, a presença da africanidade na vida dos sujeitos negros brasileiros. Porém, ambas expressões se referem à mesma expressão literária.

portador da verdade e do destino histórico da coletividade” (RISÉRIO, 2019)<sup>18</sup>. Ora, é exatamente o contrário disso de que se trata o movimento negro, seja ele dentro ou fora das artes. Talvez essa crítica — que beira, eu diria, ao perverso, pois deturpa totalmente o que teóricos e pesquisadores negros têm nos mostrado através de seus estudos — seja resultado de um discurso que se pauta numa branquitude frágil, com dificuldade de abrir mão de seus privilégios. Apesar de sua trajetória política e intelectual, — estudou antropologia, sociologia e participou da campanha política de Dilma e Lula — o historiador ataca o movimento negro talvez por motivos políticos pessoais, numa ira contra as políticas afirmativas. Não sabemos o que faz um antes pensador progressista proferir ataques ao movimento e aos estudiosos Abdias do Nascimento e Kabenguele Munanga<sup>19</sup>, mas com certeza nada justifica esse tom radical e irracional. É exatamente sobre o direito de questionar e de modificar que artistas e intelectuais, negros e negras, baseiam seus trabalhos, e não sobre inverter a lógica colonialista.

É preciso pontuar que, sermos um país colonizado produz em nossos conhecimentos e avais epistemológicos sentidos igualmente colonizados. Esse processo de descolonização precisa passar pela compreensão das identidades sociais para entendermos como os meios opressores usam delas para criarem privilégios e desigualdades. Faz-se necessário depreender os locais de cada identidade, a maneira que foram construídas, como as instituições (Estado, igreja, família, e suas ramificações) se beneficiam disso, para concluirmos como iremos desestabilizar esses mecanismos discursivos.

De maneira simples, o objetivo nunca é ser reducionista, o percurso existe para chegarmos ao entendimento da opressão enquanto estrutura. Então, não seria um simples nomear para categorizar, separar ou criar nichos, nenhuma intenção parecida com alguns estudos do começo do século XX que objetivaram compreender a falácia da “própria alma do negro ou do mulato” (BASTIDE, 1943, p. 17). A questão se envereda para demarcar um local que anteriormente foi renegado. Afirmar ser escritor e escritora negra de literatura afro-brasileira é um modo de resistir a uma criação literária hegemônica, e renovar o modo de produzir literatura, como veremos nos tópicos elencados a seguir.

---

<sup>18</sup> Para quem se interessar em ler a fala na íntegra:  
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/12/lugar-de-fala-e-instrumento-para-fascismo-identitario.shtml>

<sup>19</sup> Mais uma crítica. Na íntegra apenas para assinantes do conteúdo:  
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/12/1943569-movimentos-negros-repetem-logica-do-racismo-cientifico-diz-antropologo.shtml>

O tema dá ao sujeito afrodescendente qualidade de âmago da narrativa, contrariando a uniformidade branca colonizadora, os temas desse universo são amplos, alguns recorrentes são: religiosidade, afetos, escravidão, heróis históricos, a diáspora, o resgate da memória ancestral, as consequências do 14 de maio de 1888 persistentes até o contemporâneo, nas palavras do pesquisador “o longo *day after* da abolição” (DUARTE, 2009, p. 81). Nem sempre são temas exclusivos à literatura negra, mas eles são construídos pela base do querer expressar-se enquanto negro.

Cristiane Sobral afirma que, muitas vezes, modifica o real para alcançar a sensibilidade do leitor com a arte, uma vez que o assunto banalizado não impacta, e usa o realismo fantástico para alcançar o receptor, o conduz a uma nova maneira de perceber, através da reelaboração das questões, tomando-as de outro modo e criando a partir delas, não apenas representando, mas também metamorfoseando (DUKE, 2016, p. 36). Por ser atriz, dramaturga e diretora, ela firma na entrevista que se aproxima através de seu objetivo literário às ideias dos dramaturgos modernos Artaud e Brecht, que reformaram o teatro ao transformar a passividade do espectador em atividade, ao retirá-lo do local, antes comum, de apenas observar.

Há também o ponto de vista que calibra a relação entre ser negro e temáticas negras, ele é indispensável para apresentar um olhar que caminha harmoniosamente com a cultura, a história e com o presente da população negra brasileira. A *escrivência*, citada anteriormente, caminha lado a lado com a consideração do ponto de vista e da demonstração de um subjetivo específico a ele:

Resistir à negação de uma subjetividade negra, opondo-se à serialização do indivíduo negro, tendo como modelo estético o branco. Serialização esta que impede uma visualização de si mesmo como sujeito, transformado em mero personagem e/ou espectador das ações alheias. Opõe-se ainda aos enquadramentos estéticos que seguem padrões exclusivamente eurocentristas, delineados na história da escravidão negra e perpetuados, até hoje, por ações e considerações racistas (ALVES, 2002, p. 225)

O público leitor almejado não mais se constitui com seu centro ou referencial principal nos brancos, isso não quer dizer que os leitores não negros estejam ausentes durante o processo de criação. Na literatura afro-brasileira, não existe apenas uma parcela da população que deva ser tocada subjetivamente — como a canônica sempre fez. Ao considerar leitores negros, tendo a consciência de traduzir uma coletividade em sua arte, Sobral faz com que se criem espaços de contato que não aconteciam, fora dos grandes núcleos culturais, locais periféricos para burlar a lógica da arte para elite, emancipar o sujeito que não era considerado como escopo artístico. A coletividade

inserida na literatura afro-brasileira mostra a um público leitor — que tantas vezes não se reconhecia em obras literárias — a possibilidade de reconfigurar suas próprias experiências a partir de outra que não o vê como simples objeto, mas sim o insere na estrutura artística, considerando-o igualmente capaz do fazer literário.

E a linguagem, matéria da literatura, fator mais decisivo no que diz respeito à literariedade de um texto, finaliza os contínuos observáveis do movimento literário. Além da escolha minuciosa do vocabulário, a escrita insere elementos rítmicos que remetam às produções culturais de caráter oral, de conexão com a dança, com a corporalidade. Podemos observar também a transformação do teor pejorativo que muitos signos sustentam, o texto funciona como peça que atribui nova definição aos vocábulos e contraria a hegemonia nos sentidos linguísticos perpetuados através de “estereótipos sociais largamente difundidos [...] estereótipos que funcionam como poderosos elementos de manutenção da desigualdade e da discriminação.” (DUARTE, 2009, p. 86). Como exemplo, temos o poema intitulado “Petardo”, no qual Sobral alude ao termo “pardo” e sua problematização:

#### **Petardo**

Escrevi aquela estória escura sim.  
Soltei meu grito crioulo sem medo  
Pra você saber  
Faço questão de ser negra nessa cidade descolorida

Doa a quem doer  
Faço questão de empinar meu cabelo cheio de poder  
Encresparei sempre  
Em meio a esta noite embriagada de trejeitos brancos e fúteis

Escrevi aquele conto negro bem sóbria  
Para você perceber de uma vez por todas  
Que entre a minha pele e o papel que embrulha os seus cadernos  
Não há comparação parda cabível  
Há um oceano  
O mesmo mar cemitério que abriga os meus antepassados assassinados  
Por essa mesma escravidão que ainda nos oprime

Escrevi  
Escrevo  
Escreverei

Com letras garrafais  
Vermelho-vivo  
Pra você lembrar  
que jorrou muito sangue.  
(SOBRAL, 2014 p. 41)

O poema não se restringe a uma construção pautada num formato rígido de versos ou estrofes que se repetem, ele foi construído por uma estética livre

demonstrando uma característica da literatura contemporânea que não se prende a moldes ou regras para escrever. A primeira estrofe já inicia demonstrando um tom combativo quando o eu lírico conversa diretamente com seu leitor e resgata o tema da “estória escura” como matéria de sua primeira maneira de refutar a opressão: a escrita. Escrever sob um viés escurecido, assim como desejam fazer teóricas negras sobre o feminismo, e usar seu corpo como ferramenta para negar o racismo, são as duas metodologias do eu lírico. Gritar demarcando sua identidade crioula; reafirmar sua negritude inserida num contexto hegemônico (representado pela cidade descolorida); empinar o cabelo; encrespar; escrever, todas as ações incluem uma corporalidade atrelada ao sentido do poema.

Não existe uma ação comedida, num tom afirmativo no que diz e no que faz, o corpo aqui se sente não contemplado pela definição “pardo”, o título imbrica as palavras “preto” e “pardo”, mostrando essa dubiedade das questões raciais num país que não se esforça para ressignificar sentidos pejorativos ou simplistas. Para o movimento negro, declarar-se pardo significa não se declarar negro, é negar uma matriz, inventar um novo termo para ponto central ser diluído. No poema, o corpo se reafirma enquanto negro, nega a declaração de pardo, mune-se de seu próprio cabelo, faz dele arma, para enfrentar a chamada “noite embriagada de trejeitos brancos e fúteis”. Ao contrário de muitos corpos que se encontram totalmente silenciados em meio à opressão estética e tentam se adequar ao ideal de branquitude, o corpo do poema ultrapassou a falácia de adaptações corpóreas, ele não aceita se embriagar das regras padronizadas de branquitude e trivialidade.

O corpo autora, então, tem dois modos de contrariar o racismo instituído, seu corpo e sua escrita resistem, ele produz a literatura, faz o corpo expressado ganhar contornos negros, assim como sua escritura: “Escrevi aquele conto negro bem sóbria”. A escrita é nomeada como recurso para reformular questões racistas, do terceiro ao sétimo verso da terceira estrofe, encaramos o engodo do eu lírico: a ignorância do leitor quanto às questões raciais. O leitor modelo com quem a voz poética conversa parece ser o racismo corporificado, o racismo que institui a comparação de uma cor de papel com uma classificação racial, o racismo que desconhece o passado desse oceano resgatado, desses corpos que repousam assassinados nas águas da escravidão. Águas que tomam outros cursos, quando refazem e recriam uma escravidão atual “que ainda nos oprime”.

Os três tempos são evocados para mostrar uma consistência e ancestralidade no movimento de revolta e negação aos processos opressores do corpo negro. Passado,

presente e futuro usam do racismo para instaurar a escravidão, seja a dos séculos passados, seja a contemporânea, que cria outras formas de perpetuar a violência. O corpo continua resistindo, como no passado, e continuará em tempo futuro, através de sua escrita-manifesto, vermelha como o sangue dos corpos mortos, grande e vermelha como o contingente de corpos que foram escravizados, retirados de seus territórios de origem, desvinculados de suas religiões e assassinados para contribuir para o projeto capitalista e genocida que foi a escravidão.

O corpo age duplamente, consegue reescrever a história e se inscrever na História, assim como faz de sua voz-escrita um elemento que resgata os antepassados e os insere como corpos que não deixam o apagamento se estender aos corpos que os precedem. Corpo que tem sua hereditariedade vinda dos milhares de corpos que estão no cemitério marítimo, das águas que movimentaram o tráfico escravocrata, corpos que enfrentaram os tumbeiros, eles servem como força de escrita desse corpo atual. O corpo deseja afetar, através de sua escrita, através de sua afirmação enquanto negro, através do reviver dos corpos passados, ele deseja movimentar, modificar, (re)viver.



**Figura 8:** Peça: “Petardo, será que você aguenta?”

**Fonte:** Dissertação da autora. (SOBRAL, 2016c, p. 95)

Corpo na literatura afro-centrada de Cristiane Sobral passa a ser um corpo combativo, resistente, pois considerando a trajetória que o corpo feminino passou durante a história (ser considerado elemento central na caracterização identitária da

mulher), aqui ele se inscreve enquanto continua o processo de modificação. Na esteira do feminismo da primeira metade do século XX, o corpo deixou de ser algo fundamental, e na literatura de Sobral, passa a ser um *locus* de força, pois ao passo que ele recebe marcas das pressões sociais perpassadas pelo machismo e racismo, também ressignifica essas violências transformando padrões, preconceitos em si mesmo e o corpo em vivência combativa. Ele recebe e ele devolve, através de si. O corpo como relacional ao discurso constrói-se e destrói através da linguagem. E isso não anula sua materialidade, assume sua inconstância performática para analisarmos as várias formas que pode tomar.

Segundo Le Breton (2003, p. 44), “o corpo é o lugar onde o mundo é questionado”, percebemos como o corpo é o marco zero das relações para com o mundo, e no caso do corpo negro feminino, esses questionamentos que o autor cita são contornados por elementos com suas especificidades como o racismo, o machismo e os padrões criados pelo moralismo cristão, pois, os três interferem diretamente na vivência desse corpo. O corpo atualmente se transforma de um espaço que antes se moldava por limites enrijecidos ou óbvios, para agora, configurar cartografias mais amplas e plurais. A percepção do eu inserido no mundo passa pela percepção do corpo também, somos corpos e, ao construí-la sob o ângulo da corporalidade, constrói-se também uma arte baseada nessas consciências do eu-corpo, no caso de Cristiane Sobral, do eu-corpo-negro.

Segundo Corbin, Courtine e Vigarello (2008), tanto a filosofia quanto a cultura judaico-cristã influenciaram e oprimiram a criação dos entendimentos sobre o que é e como devemos tratar o corpo e suas questões. É importante ressaltar que, para a cultura ocidental, o existir e refletir sobre a existência se dá pela prerrogativa do corpo como matéria que se desdobra em suas percepções, por isso muitas concepções corpóreas se baseiam em dualidades clássicas afirmadas na antiguidade por Platão e reafirmadas por Descartes num tom mais racional durante a Idade Moderna. Se antes o verbo que imperava era o ser — sou um corpo —, hoje pensamos também no ter — eu tenho um corpo —, onde se cria uma possibilidade mais ampla de além de se constituir enquanto corpo, ser além dele, mas não de maneira indiferente ou alheia.

Ainda conforme a *História do Corpo* (2008), na antiguidade, o corpo acaba se contrapondo às matérias mais elevadas como inteligência, beleza e amor, isso tudo coaduna com as ideias de Aristóteles (que distingue forma e matéria, esta sendo desmedida e a primeira relacionada com a potência do criar, do existir) e com as do

anteriormente citado, Platão — que iniciou a distinção entre alma e corpo, olhando para ele como aprisionamento da alma que não é mortal, como a corrupção que deturpa a alma eterna e sagrada, numa relação de matéria e não matéria. O pensar, ação importante para a crítica filosófica, também era considerado prejudicado quando a razão não se favorecia aos falsos sentidos do corpo, responsáveis pelos vícios e desvios que a matéria pode pressionar, desejando com menos elevação do que o campo da racionalidade.

Outro quesito basilar para o ocidente é a figura ausente de Cristo, pois segundo Borges (2013), no cristianismo, a ausência deste corpo no túmulo encontrado pós-ressurreição pode ter gerado a propagação na ausência de todos os outros corpos. Reafirmando tal filosofia na qual o corpo é deixado em segundo plano, e quando possível, ausentado, corpo de Cristo se torna grande exemplo inconsciente:

Corpo anulado em suas formas, coberto de camadas e camadas de tecido, nunca desnudo, nunca exposto, exceto em raras situações. Não é difícil perceber que lidar com o desejo, nesse caso, constitui sempre algo bastante problemático, uma vez que este se liga diretamente aos agenciamentos corporais e às urgências que se ligam, por sua vez, à irracionalidade. Contrapõe-se, ab ovo, a vida material, humana, corpórea, imperfeita à vida divina, espiritual, imaterial. Assim, o corpo cristão é apenas um lugar de passagem, estadia transitória da alma para um destino bem mais glorioso, que se situa além do corpo (BORGES, 2013, p. 19)

Passando pelas questões basilares do corpo, é possível nos perguntarmos: como essas crenças resvalam no corpo hoje, feminino, feminista e negro? Segundo Vásquez (2014), a segunda onda do feminismo tenta reformular e refutar a identidade feminina ligada à figura da mãe. Com raízes na problemática dualista da antiga tradição cartesiana, o corpo feminino ficou relegado ao universo das emoções e irracionalidades, enquanto o seu oposto, o masculino, à razão e temperança. Para a teórica, a segunda onda conseguiu “reelaborar, ao menos parcialmente, as representações sobre a maternidade e ampliou o que poderia chamar de “identidade feminina”, uma vez que até este momento histórico a maternidade era a peça fundamental na construção do sujeito mulher.” (VÁSQUEZ, 2014, p. 175).

Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1949), cogita a necessidade de superar o corpo enquanto barreira para o alcance da autonomia feminina, anulá-lo faria sentido, considerando que na época, o biológico muito influenciava — negativamente — nas questões políticas, limitando esses corpos a visões simplistas. Atualmente, não encaramos a anulação como caminho viável e que vá solucionar as diferenças, mas sim, incluir o corpo como pauta a ser discutida, reivindicando para que consigamos não cair

no reducionismo e criarmos os contornos que o corpo produz atrelado as suas subjetividades.

É importante discutirmos o que chamam de “ondas” do feminismo. Entendemos a necessidade pedagógica de dividir historicamente o feminismo, hoje esse método mais difundido acredita estarmos na quarta onda; porém, acreditamos também, que é necessário olhar para essa divisão de maneira crítica, pois ela pode criar uma falsa sensação de “progresso”, como se a história fosse totalmente linear, homogênea e roteirizada. Outro ponto igualmente importante que, às vezes, pode ficar apagado ou deixado em segundo plano, é a necessidade de uma visão interseccional quando falamos do feminismo. Neste novo ângulo, idade, classe, orientação sexual, raça e identidade de gênero agem como moduladores no momento de discutirmos as pautas e projetos.

Como justificativa a essa visão mais ampla do feminismo, trazemos um trecho do discurso de 1851 de Sojourner Truth (nascida Isabella Baumfree). Nele, reconhecemos um corpo negro que se insere enquanto político, numa época em que os direitos das mulheres brancas estavam começando a ser discutidos e a escravidão era largamente difundida. Nascida em situação de cativo, era ativista, escritora e abolicionista afro-americana e coloca seu corpo como referência não contemplada nas discussões atuais a ela dentro do feminismo. As discussões feministas sufragistas da época talvez não tenham se atentado que era preciso olhar para as hierarquias de gênero incluindo o racismo, para não reproduzirmos hierarquias entre as mulheres:

[...] Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher?[...] (TRUTH, 2014)<sup>20</sup>

Quando pensamos na vivência do corpo negro, o feminismo anteriormente citado não contempla todas as suas urgências, e é por isso que surge o feminismo negro. Nele, o corpo ganha importância quando ajuda a reafirmar os lugares de fala no discurso — falaremos sobre lugar de fala mais à frente. Quando observamos a recorrência na

---

<sup>20</sup> Intitulado “Ain’t I a woman?”, o discurso foi extraído do *site* Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>

produção literária das mulheres negras de reformular os significados do corpo negro, precisamos nos atentar às diferenças quando se encara tal corpo.

Diferente do que citamos anteriormente na corrente feminista de Beauvoir, teórica branca que pontuou sua pesquisa considerando o corpo branco, Carneiro (2011) aponta para a necessidade de um feminismo enegrecido, que contemple o corpo que não advém do Adão, que não foi considerado na literatura canônica como musa ou belo esteticamente pela existência de simulacros racistas. No *site* Geledés, a pesquisadora pontua uma visão afro-centrada, que não trata de uma cisão no movimento feminista, mas a incorporação de demandas diferentes das não-negras.

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhozinhos e de senhores de engenho tarados. (CARNEIRO, 2011)

Na introdução de seu livro, a filósofa Djamila Ribeiro (2017) refuta a ideia de que o feminismo negro não discute projetos ou que este crie cisões nos movimentos intelectuais (mesmo argumento que muitos usam quando se fala na nomeação da literatura afro-brasileira ou literatura negra). Para a autora, incluir classe, raça e gênero nos elementos a serem considerados, quando falamos sobre opressões, não quer de maneira alguma hierarquizá-las. O feminismo negro inclui:

[...] romper com a cisão criada numa sociedade desigual, logo é pensar projetos, novos marcos civilizatórios, para que pensemos em um novo modelo de sociedade. Fora isso, é também divulgar a produção intelectual de mulheres negras, colocando-as na condição de sujeitos e seres ativos que, historicamente, vêm pensando em resistências e reexistências. (RIBEIRO, 2017, p. 14)

O feminismo com certeza foi, e ainda é, uma luta que insere a mulher enquanto sujeito político ativo na sociedade e começou a discutir questões antes deixadas no silenciamento, como a necessidade de descriminalizarmos o aborto, dando às próprias mulheres autonomia sobre seus próprios corpos; a violência doméstica se transforma em pauta pública, fazendo o Estado criar políticas públicas que apoiem psicologicamente e institucionalmente mulheres vítimas de violência; o direito legal ao divórcio; a criação

de creches para mulheres que precisam deixar seus filhos em segurança para poderem trabalhar.

Ao olharmos para o percurso do feminismo brasileiro, muito se tem discutido — depois de décadas que começamos a trilhar a caminhada por igualdade de gênero, podemos olhar para o que já foi feito e começarmos as ressignificações ou alargamentos de questões — sobre esse quadro que limitou o “ser mulher”. O universo feminino foi, muitas vezes, reduzido e universalizado, pois olhar apenas para a opressão sexista acaba por ainda deixar muitas mulheres invisibilizadas e muitos corpos recebem opressões para além disso. Por isso, o movimento das mulheres negras, indígenas, latino-americanas, acaba por reelaborar um discurso para produzir a maior contemplação de corpos, para mostrar que considerando apenas a questão dos gêneros, não conseguiremos contemplar as especificidades de cada grupo. Como bem pontuou Fanon (2008, p. 85) em seus estudos: “[...] gostaríamos que aqueles que se encarregam de descrever a colonização lembrem-se de uma coisa: é utópico procurar saber em que um comportamento desumano se diferencia de outro comportamento desumano.”

Assim uma mulher negra trabalhadora não é triplamente oprimida ou mais oprimida do que uma mulher branca na mesma classe social, mas experimenta a opressão a partir de um lugar que proporciona um ponto de vista diferente sobre o que é ser mulher numa sociedade desigual racista e sexista. Raça, gênero, classe social e orientação sexual reconfiguram-se mutuamente formando o que Grant chama de um mosaico que só pode ser entendido em sua multidimensionalidade. De acordo com o ponto de vista feminista, portanto, não existe uma identidade, pois a experiência de ser mulher se dá de forma social e historicamente determinadas. (BARROS, 1995, p. 461)

O feminismo negro tem como base uma pauta antirracista, localizada para as mulheres negras como crucial quando pensamos num projeto que contemple o corpo negro, diferente do feminismo branco, que muito se pautou numa visão ocidental e eurocêntrica, esquecendo a trajetória histórica que traz em seu bojo, a luta resistente vinda de uma ancestralidade baseada em memória e corpo combativo. Sueli Carneiro (2003), em seu artigo intitulado “Mulheres em Movimento”, traça noções importantes a partir das quais o movimento feminista negro centrou-se para reformulações e, assim, conseguir transformar as óticas feministas anteriormente pouco plurais. Para a autora, o primeiro tópico seria o trabalho: não há como negarmos a disparidade entre posições ocupadas em cargos quando pensamos nos moduladores gênero e raça. As mulheres negras têm dupla opressão quando a permanência no sistema educacional não é incentivada ou facilitada na mesma proporção que ocorre para as mulheres brancas, e a aparência exigida para ocupar altos cargos não contemplam seus corpos, corroborando a

perpetuação de estrutura que reafirme os estereótipos no trabalho como domésticas ou locais subalternizados:

Em síntese, o quesito “boa aparência”, um eufemismo sistematicamente denunciado pelas mulheres negras como uma forma sutil de barrar as aspirações dos negros, em geral, e das mulheres negras, em particular, revelava em números, no mercado de trabalho, todo o seu potencial discricionário. A questão política que decorre dessa realidade será a exigência de que o combate ao racismo, à discriminação racial e aos privilégios que ele institui para as mulheres brancas seja tomado como elemento estrutural do ideário feminista; um imperativo ético e político que reflita os anseios coletivos da luta feminista de representar as necessidades e os interesses do conjunto de mulheres. (CARNEIRO, 2003, p. 121)

O segundo argumento toca no tema da violência. Para além da violência psicológica, sexual e física que as mulheres brancas pontuam, o racismo inclui na esteira a violência de caráter afetivo e simbólico, quando cria uma estética de moldes brancos. Sobral insere esse tema em muitos poemas, contos e peças quando coloca o corpo que não se encaixa aos padrões usados como referencial. Para a filósofa, tal violência:

Constrange o direito à imagem ou a uma representação positiva, limita as possibilidades de encontro no mercado afetivo, inibe ou compromete o pleno exercício da sexualidade pelo peso dos estigmas seculares, cerceia o acesso ao trabalho, arrefece as aspirações e rebaixa a auto-estima. (CARNEIRO, 2003, p. 122)

Para a teórica, a saúde também entra como tema quando se liga à população negra de maneira mais singular, como: a inclusão da cor como quesito epistemológico essencial; a resistência ao programa de esterilização que assolou muitas mulheres negras, resultando na lei nº 209/91 que regulamenta seu uso; a implementação do “Programa de Anemia Falciforme do Ministério da Saúde”, doença de caráter hereditário mais comum na população negra. A médica Fátima de Oliveira, ainda conforme Sueli Carneiro, aponta a necessidade de intervenções políticas de caráter feminista e antirracista sobre as questões que tangem a bioética como sexualidade, direitos reprodutivos [aborto, concepção, contracepção, esterilização], saúde pública, doenças terminais, eutanásia e manipulação genética: “Na atualidade, bioeticistas e fóruns de bioética, majoritariamente masculinos e brancos, são os setores da sociedade que adquiriram legitimidade, no mundo, perante legisladores e governos.” (apud CARNEIRO, 2003, p. 124)

#### **Controle de natalidade**

Maria não pode dar a luz  
foi esterilizada pelo SUS  
vítima na realidade

de um genocida e macabro controle de natalidade

mas entendam o noticiário  
o progresso defende o mal necessário  
animais ceifados trabalham melhor  
cadelas castradas vivem mais  
mulheres castradas são mais produtivas  
consideravelmente mais ativas  
o capitalismo sabe o que faz.  
(SOBRAL, 2019, p. 46)

Os meios de comunicação ocupam o quarto ponto importante de ser reformado, pois ele acaba agenciando a violência de caráter estético que antes foi mencionada. É preciso que o sexismo e o racismo deixem de naturalizar estigmas que não assegurem a identidade racial e local social da mulher negra. A não expressão ou a expressão localizada em papéis comuns (como escravizadas, empregadas domésticas, situações subalternizadas, a mulata) encorajam imagens cristalizadas através de uma visão reducionista e preconceituosa. “Esperamos que a mulher negra seja representada levando-se em conta o espectro de funções e as habilidades que ela pode exercer, mesmo em condições econômicas adversas.” (CARNEIRO, 2003, p. 125). A imagem colocada em questão precisa ser um impulso para identidades agora centradas em locais mais positivos e amplos, capacitar novas lideranças agindo nos meios de informação é criar uma nova lógica de poder onde os sujeitos antes marginalizados agora possam construir suas próprias imagens.

Por fim, Carneiro (2003) conclui resumindo quais aspectos, com as ações políticas advindas das mulheres negras, estão sendo escancarados: diferenças intragênero; o mito da universalização da mulher; o racismo e a discriminação racial como produtores e perpetuadores de desigualdade social; os privilégios brancos; a necessidade de políticas pautadas nas experiências das mulheres negras; a pobreza como problema de dimensão racial; a opressão e violência simbólica enfrentadas por mulheres não-brancas devido ao padrão estéticos hegemônico branco. Quando Cristiane Sobral decide inserir esses temas em sua literatura, quando o corpo negro se transforma em matéria protagonista, ela se alinha a pautas antirracistas e feministas e acaba contribuindo também para alcançarmos objetivos mais amplos como um mundo mais democrático e justo.

Neste trabalho, outro caminho para pensarmos o ser e estar no mundo desse corpo negro em processo contínuo de resignificação e tomada de consciência identitária, social e política é vê-lo como potência de manifestação do afeto. Da *Ética*

(2019) de Spinoza, para além das outras questões alusivas ao conceito de mente, Deus e natureza que o autor também explana, retiramos conceituações basilares para entendermos o corpo como local central na elaboração do denominado “afeto”. Como vimos, é o corpo que interage com o mundo externo, ele é o agente que se conjuga com a afetividade, juntos, compondo a base do pensamento do filósofo holandês. Diferente do que citamos anteriormente, na esteira do dualismo cartesiano de corpo e mente, ao contrário de Descartes que pensa o homem como uma substância misteriosa, formada por outras duas substâncias — e é justamente esse dualismo substancial que vai demarcar a filosofia ocidental até hoje —, para Spinoza esse problema não existe, porque mente e corpo não são duas substâncias, mas são dois atributos de uma única substância, e, enquanto dois atributos, são, portanto, integrados numa unidade:

O homem consiste de uma mente e de um corpo, e que o corpo humano existe tal como o sentimos. Do que precede, compreendemos não apenas que a mente humana está unida ao corpo, mas também o que se deve compreender por união de mente e corpo. Ninguém, entretanto, poderá compreender essa união adequadamente, ou seja, distintamente, se não conhecer, antes, adequadamente, a natureza do nosso corpo. (SPINOZA, 2019, p. 61)

O corpo humano é definido por ele como um corpo formado por vários outros corpos, é *locus* criativo pelo seu potencial de ser afetado e afetar, isso seria existir corporeamente de forma saudável e relacional. Spinoza (2019) diz que o corpo é uma entidade capaz de ser afetada de muitos modos, por outros corpos, por ideias. Além disso, diferencia afecção (*affectio* no latim) de afeto (*affectus*), o primeiro diz respeito necessariamente ao encontro de dois corpos quando é relacionado para com o outro, e o segundo como a consequência desse encontro inicial baseado numa dinâmica relacional. Esses afetos, para Spinoza, precisam acontecer, pois são úteis ao bem-estar dos corpos:

É útil ao homem [**sujeito**] aquilo que dispõe o seu corpo a poder ser afetado de muitas maneiras, ou que o torna capaz de afetar de muitas maneiras os corpos exteriores; e é tanto mais útil quanto mais torna o corpo humano capaz de ser afetado e de afetar os outros corpos de muitas maneiras. E, inversamente, é nocivo aquilo que torna o corpo menos capaz disso. (SPINOZA, 2019, p. 182, grifo nosso)

Enquanto nosso corpo possui uma capacidade infinita de sofrer esses afetos, a nossa mente tem capacidade igualmente limitada de fazer ideias sobre os mesmos. Como nosso corpo se define por esse poder de ser afetado, quanto maior sua capacidade de afeição, maior sua potência. Para ele, portanto, a constituição do nosso conhecimento, não somente não elimina o corpo e as afeições corporais, como exige a mediação do corpo para a formação de si próprio, entende que um corpo é mais potente

quanto maior é o número de afetos que ele pode integrar. Por isso achamos necessário trazer esse conceito de corpo para analisar a literatura de Cristiane Sobral, o corpo muito se encontra também nessa chave de se ressignificar enquanto potência. Se antes, tentaram significá-lo negativamente, hoje, ele se reconstrói para novas relações, na peça, nos poemas e nas performances que iremos analisar, o corpo é o núcleo da expressão, não mais é apagado ou negado por questões morais. O sentir e agir, mediados pela expressão corpórea, são essenciais quando pensamos na literatura aqui estudada.

Mente e corpo não entram na antiga chave equivalente àquela entre ação e paixão — a mente ativa e o corpo passivo — nem se assemelha à relação cartesiana de ação recíproca do corpo sobre a mente e vice-versa. A relação spinoziana é de expressão, a qual foge de uma explicação mecanicista tal como a formulada por Descartes. Essas ideias são originárias da impressão dos outros corpos sobre nós, o que ele chama de imagens ou de imaginário. Alguns desses encontros entre nosso corpo e outros corpos, ou entre nossas ideias e outras ideias, são bons encontros, encontros que convém, aumentam nossa potência.

Todos nós, segundo o filósofo, na medida em que somos definidos por nossa potência de esforço para existir — denominado de *Conatus* — temos uma força interna de caráter positivo (considerando que os corpos não desejam, naturalmente, a autodestruição) que nos leva a existir e crescer. O termo está essencialmente ligado ao desejo na medida em que esse segundo se exprime pelo ímpeto que nos leva a preservar em nossa existência; no caso do corpo, diz respeito a afetar outros corpos de maneira mais ou menos intensa. Bons encontros são experiências que, ao invés de entrevarem nosso desejo, a nossa potência, representa o fortalecimento dela. Toda boa experiência se traduz mentalmente por um certo tipo de afeto, e esse afeto Spinoza (2019) chama de alegria. Portanto, todo encontro que nos fortalece nos produz alegria, e todo encontro que diminui nossa existência, são traduzidos mentalmente em termos de afeto pela tristeza.

A literatura afro-brasileira poderia ser considerada como um corpo poético que atua de modo alegre em corpos sociais quando intensifica neles suas potências enquanto agentes nas (re)produções de significados que tangem as questões da negritude na arte. Não há como não pensarmos em encontros acadêmicos (como o citado na introdução da dissertação), feiras literárias e performances como momentos propícios para os corpos agirem entre si, afetarem-se e relacionarem-se, criando novas tessituras nos significados

poéticos entre corpos que agem e suas consequências advindas do agir, como palestras, livros, eventos e novas maneiras de olhar para o externo modificado.

Segundo Spinoza (2019), as afecções (encontro entre dois corpos) são do corpo como os afetos (consequências desse encontro) da mente. Não significa que ambos pertençam apenas a um ou outro atributo — corpo ou mente “[...] que a mente e o corpo são uma só e mesma coisa, a qual é concebida ora sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão [...]” (SPINOZA, 2019, p. 100) —, separadamente. Os afetos advêm das afecções e os dois pertencem à natureza do corpo e mente, concomitantemente. O fundamental do pensamento spinoziano é compreendermos que corpo se relaciona sempre de maneira afetiva com o seu entorno, pois, se o nosso corpo convém com o corpo que o afeta, se o encontro que é bom produz alegria, é útil para o meu corpo, e, portanto, soma a natureza do meu corpo à natureza do corpo afetante, algo no corpo, um impulso, o leva a superar esse primeiro grau de conhecimento e conhecer por qual razão se dá este tipo de afeto, por qual razão produz-se esse tipo de afeição. O conhecimento deixa só de detectar uma certa flutuação na nossa potência de existir e passa a querer compreender o motivo daquele corpo afetar o meu corpo.

É aí que o corpo deixa de ser passivo, assume uma posição ativa a buscar bons encontros, passo a conhecer através de um conhecimento que reconstitui a causa das afeições que os objetos produzem em mim, e a partir disso, passo do conhecimento meramente imaginário para um conhecimento intelectual (muito lembra do corpo resistente que discutíamos na literatura). Liberdade, para Spinoza, significa isso, nada parecido com o livre arbítrio cristão, significa conhecer a ordem da natureza, os motivos das nossas ideias e afeições (talvez muito próximo aos processos analíticos dos sujeitos em sessões de terapia).

Todo esse contexto muito se alinha à postura de reflexão que o corpo se demonstra no prefácio anteriormente citado da primeira edição dos *Cadernos Negros* (2002): o corpo reconhece todo o aparato que vinha produzindo afetos tristes (interpelados pelo racismo e estigmas), ele supera a primeira estância de passividade e resiste para uma nova maneira de produzir novos afetos, assim aumentando sua potência e a potência de terceiros: “novas iniciativas de conscientização[...] tempo de África-consciência e ação para uma vida melhor, e nesse sentido, fazemos da negritude, aqui posta em poesia, parte da luta contra a exploração social em todos os níveis, na qual somos atingidos.” (ALVES, 2002, p. 222). Negam o local do corpo negro ligado à escravidão, como algo intrínseco nos manuais de história, nos quais se criou um mito

silencioso de passividade do corpo escravizado, ele é agente, produzindo conhecimento pela ordem do intelecto.

O corpo spinoziano não é de jeito nenhum simples, individual, encerrado em si mesmo, mas é aquele capaz de perceber a sua inserção na ordem universal da natureza, é aquele que é capaz de detectar seus encontros úteis, capaz de unir-se a objetos que aumentem a sua potência, e de evitar os encontros com objetos que produzam afeições tristes. Para Chauí:

O corpo espinosiano é relacional: constituído por relações internas e externas com outros corpos e por afecções, ou seja, pela capacidade de afetar outros corpos e de ser afetado por eles sem se destruir, o corpo se regenera com eles, assim como lhes dá uma maior capacidade vital (CHAUÍ, 1995, p. 50-51).

O verdadeiro bem significa para ele liberdade, já que a liberdade é a atividade incessante de diminuir o máximo possível as nossas dependências, sem estar ligado passivamente a paixões alegres, mas compreender a razão (reconstruir a gênese do afeto), isso significa ser livre. Spinoza (2019) instaura uma nova maneira de olharmos para o corpo, para além de seus atributos biológicos, podemos olhar para seus afetos e assim entendermos mais sobre ele próprio. Ele foi escolhido como base filosófica do conceito corpóreo porque alinha a teoria dos corpos à ideia de matérias que se afetam mutuamente, entendendo o conhecimento como instaurador de independência.

A arte escolhida para ser analisada mostra recorrentemente um corpo que se mescla nas esferas da biopolítica, quando se reinventa para resistir no mundo e para o mundo, e num aspecto mais performático, quando vira instância de significação social se relacionando com o sentido do próprio texto. Esse corpo reflete no aumento de sua potência e que, para além da reflexão, é capaz de reformar antigas ideias para torná-las mais contemplativas com suas consciências corpóreas, ou seja, agir em potência:

Concretamente, se definirmos os corpos e os pensamentos como poderes de afetar e de ser afetado, muitas coisas mudam. Definiremos um animal, ou um homem, não por sua forma ou por seus órgãos e suas funções, e tampouco como sujeito: nós o definiremos pelos afetos de que ele é capaz (DELEUZE, 2002, p. 129).

Consideramos a arte e a escrita como locais que unem esses corpos na literatura, os afetos são as ligações invisíveis que conectam esses corpos, corpos de escritoras, corpos de personagens, corpos de leitores, corpos do público, corpos sensíveis a afetar e serem afetados.

### 3 FISSURANDO AS MÁSCARAS

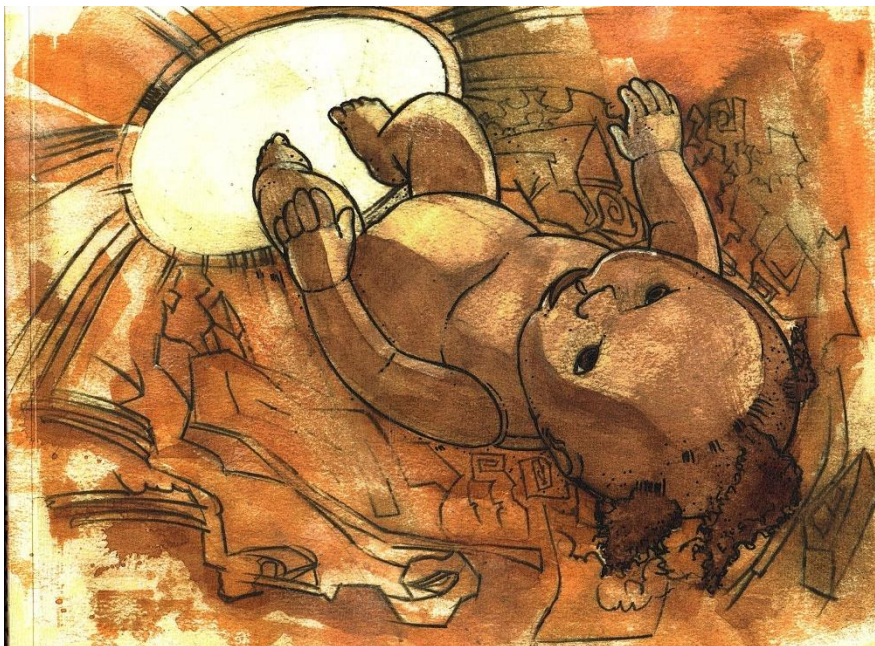
“O corpo é aqui o lugar e o tempo no qual o mundo se torna homem [**homem no sentido de sujeito**], imerso na singularidade de sua história pessoal, numa espécie de húmus social e cultural de onde retira a simbólica da relação com os outros e com o mundo.”  
(LE BRETON, 2012, p. 34, inserção nossa)

### 3.1 O CORPO E SEUS SIGNIFICADOS

Nesta seção, queremos entender como as três linguagens (dramaturgia, poesia e performance) significam os corpos nelas apresentados. Pensaremos na performance do corpo nos poemas (CANDIDO,1996) e também como “ato performativo” (ZUMTHOR, 2018) de quem elabora e de quem é afetado nos vídeos de Sobral (falaremos mais do conceito no terceiro tópico de análise). Quais as temáticas, as óticas, as relações, os (des)afetos e os signos que compõem a expressão — no caso das performances —, esses serão alguns de nossos denominadores das análises. Fundamentados por Le Breton (2012), também nos atentaremos às técnicas do corpo, expressões dos sentimentos, gestualidade, regras de etiqueta, técnicas de tratamento da corporeidade, percepções sensoriais, marcas na pele e a má conduta corporal (comportamentos ou sintomas de doenças, loucuras ou desesperos).

### 3.2 NA PEÇA

Primeiramente, chamo a atenção para a materialidade do livro que contemporaneamente tem sido um signo que também compõe o sentido da obra. O que conhecemos como um padrão de capas de livros é: ter uma imagem (às vezes não, mas, atualmente, as ilustrações das capas têm sido exploradas de maneira a colaborar com os significados do livro e sua recepção), título da obra, nome da autora ou do autor e o selo da editora. De todos esses elementos citados, só temos um na capa de *Uma boneca no lixo* (2018b), e é a própria boneca ilustrada. Além disso, o livro chega até o leitor com um embrulho de papel — seria o embrulho da boneca que estamos prestes a abrir? — e nele está o título e informações mais técnicas sobre a peça.



**Figura 9:** Capa do livro *Uma boneca no lixo* (2018b).

**Fonte:** SOBRAL, 2018b.



**Figura 10:** Embrulho do livro fechado.

**Fonte:** SOBRAL, 2018b.



**Figura 11:** Embrulho do livro aberto.

**Fonte:** SOBRAL, 2018b.

Quando encaramos a capa, antes da leitura, não sabemos nada sobre a história da boneca que está ali. Envolta por desenhos de contornos difusos, que pelo título deduzimos ser detritos do lixo. Não sabemos de onde ela vem ou o motivo de seus braços estarem ligeiramente para cima, como se ascendesse em direção a outro plano. Seria a saída, a recusa ao lixo? A contração no título do “no” (em + o) revela que ela não pertence ao lixo (se assim fosse, seria “do”, de + o), ela está no lixo, num sentido situacional e não de existência, pertencimento. Os tons terrosos do livro, matiz de terracota e marrom, em contraste ao branco e amarelo, produzem um sentido árido às ilustrações, assinadas pelo artista visual Manu Militão. E o anel circular luminoso em branco, que parece se assemelhar a uma auréola, amarra as possíveis interpretações da capa dando um caráter etéreo, quando insere esse elemento na ordem do sublime. Cria-se um forte contraste entre dois domínios na imagem: o material que é terreno (sujeira, lixo) e o imaterial que é impalpável (o tom branco iluminado do círculo se estende ao corpo da boneca e às linhas que saem dele causam movimento na ilustração).

Faremos a leitura e análise do texto dramático em consonância com as imagens que também o compõem, pois, como dissemos anteriormente, acreditamos que os sentidos do ler se fazem tanto pelos elementos escritos, quanto pelos imagéticos. O texto dramático é visual, ele deve ser "visto" mesmo que não encenado.

Portanto; quando se questiona a autonomia do texto dramático em relação à representação ou vice-versa, optamos por afirmar que ambos sejam autônomos, sendo possível o estudo do texto dramático desvinculado da encenação, assim como a representação cênica pode compor-se a partir de outros processos criativos que não o texto dramático em sua forma convencional. (PASCOLATI, 2009, p. 94)

Em *Ler o teatro contemporâneo*, Jean-Pierre Ryngaert (1998) nos direciona para quatro elementos a serem pensados durante a leitura da peça: o texto, o material textual, o título e a onomástica. Temos em mãos um texto próprio para encenação, com título que ao mesmo tempo explicita um dos elementos da peça (a boneca) e instiga o leitor a querer saber como esse brinquedo participará da mesma. Estruturado em um ato e dez cenas, com diálogos e didascálias (ou rubricas) — porção do texto em parênteses e itálico, dizem respeito aos signos teatrais como figurino, maquiagem, expressão facial, acessórios, cenário, expressão corporal e sonoplastia, diferem-se das falas quando estas se encontram iniciadas por travessão. Sobre os nomes das personagens, aponto que “Ióli” é protagonista do conto “Bife com batata frita”, nele também temos a inserção da boneca, importante elemento, e a criança Ióli contrasta com o ambiente hostil e violento de um urbano não afetoso. “Olga” — cena 8 — é personagem homônima do conto também do livro *O tapete voador* (2016). No conto, Olga configura um urbano imerso no presente, é notável que, conforme a protagonista se desloca para locais diferentes, suas reflexões também se modificam. Olga não tem características estáticas, sejam elas internas ou externas. O tom transitório dos vários locais em que o conto ocorre se completa pela personagem igualmente ativa e hábil.

Em *Uma boneca no lixo* uma lista das personagens é apresentada ao leitor, em ordem de entrada na peça, e percebemos que, além dos três percursionistas do grupo afro-cultural Àsé Dúdù (elementos importantes da peça e do livro são a musicalidade e a inserção das partituras, dos quais falaremos mais adiante), 14 corpos habitarão o jogo cênico e isso muito caracteriza a pluralidade de vivências e o impacto que a peça, relativamente curta, pode causar ao público/leitor. Digo isto, pois a peça não tem uma narrativa com começo, meio e fim, em que as personagens obrigatoriamente estejam habitando o mesmo ambiente, nela cada personagem tem seu conflito. A ação dramática se constrói de pequenas cenas, com uma atriz interpretando a transformação dos corpos para afetar de múltiplas maneiras quem se relaciona com a peça — ou texto. Durante a leitura e análise, faremos sempre o movimento de projetar o espetáculo virtualmente pelo fio do texto dramático, já que:

O ato de leitura do texto dramático é semelhante ao de outros gêneros literários, com algumas nuances. A ausência do narrador implica envolvimento mais direto do receptor com o texto, cabendo a ele criar mentalmente as personagens, imaginar o cenário, perceber intenções e sentimentos escusos (PASCOLATI, 2009, p. 110).

O prólogo anuncia que os músicos são os primeiros a adentrarem o palco, vestidos de branco, com colares e ojás (panos na cabeça), vestimentas típicas do rito do candomblé, tocam os pontos (canções em homenagem aos orixás) numa cadência crescente. Corpos negros que desestabilizam padrões pressupostos ao trazerem uma estética capaz de nos fazer articular a relação da cena com a sociedade fora da dramaturgia, num ritual que remete aos primórdios do teatro. Como essas referências de roupa, de música, de postura, podem afetar o espectador ou leitor? Elas são conhecidas por nós? Se não reconhecemos, por qual motivo? Se sim, já tivemos a oportunidade de conhecer outras religiões que não as de base cristã? De que maneira esses elementos podem agir sobre o leitor/espectador? Uma hipótese a ser considerada é o impacto (estranhamento ou desconforto) que pode causar no leitor/espectador, instigando-o a descobrir os elementos da encenação.

Ele já faz parte do rito, no ato da leitura (ou enquanto espectador) sem perceber de imediato, uma vez imerso nesse cenário. Quando colocada dentro do teatro, a cultura afro-brasileira é reconhecida enquanto viés agregador de saber, de erudição e de hábitos. Existe vida, saber e conhecimento fora da lógica de colonialidade:

É difícil para uma episteme analítica, que separa mente de corpo, compreender terreiros de candomblé, xangôs, macumbas, tambor de mina, como verdadeiros polos de ricas epistemologias negras, atravessados por danças dramáticas como o maracatu, a chegança, o reisado, congada, bumba-meu-boi, que nem separam o corpo da magia nem apartam cantos e danças profanas de ritos sagrados. É que não se acreditou que os cultos afro-brasileiros, a musicalidade e as danças pudessem guardar em si, como uma estratégia de sobrevivência, a continuidade de um modo de existência e fortalecimento de outra epistemologia. (OSANIIYI, 2019, p. 21)

Cena 1: o corpo dança. O texto e o espetáculo (inferindo o segundo pela imagem — figura 12 — inserida no livro) se iniciam com a entrada da dançarina Ióli, em movimentos circulares caracterizados como “graciosos que progridem em aceleração do mínimo ao máximo, até à exaustão e à pausa total. Imobilidade da atriz. Respiração ofegante.” (SOBRAL, 2018b, p. 6).

A circularidade aparecerá em muitas cenas na peça, princípio esse que evoca a fala-abertura de Beatriz Nascimento no documentário "Ôri", de 1989. Pensemos sobre essa simbologia. O termo “ôri” vem do iorubá, podendo ter duas conotações: “orí-odù, (orí-destino). Ori só significa cabeça quando o tema é o corpo”. (ABIMBOLA, 2011, p. 7). Ou seja, a cabeça enquanto componente do corpo ou enquanto destino, imaterial. “Ori” é o orixá pessoal, do eu, e o primeiro a ser celebrado nos cultos do candomblé. Ori é aquele que acompanha o ser desde antes de seu nascimento, durante toda sua vida

e mesmo após sua morte. Ori é também sinônimo de caminhada, de passagem, de ciclo, de eterno recomeço.

A primeira cena da obra-documentário, dirigida por Raquel Geber, mostra o sol sendo filmado, seu contorno e circularidade ficam evidentes. A câmera começa a rotacionar para o lado, filma o horizonte, e por fim, o mar: "A terra é circular, o sol é um disco. Onde está a dialética? No mar: atlântico-mãe." (ÔRI, 1989, 0:31-0:56).<sup>21</sup> Essa dialética, a qual Nascimento nos chama atenção, Sobral também se atentará: a dialética da memória, da ligação (o círculo) entre ancestralidade e corpo.

A circularidade é uma categoria central para o pensamento afro-brasileiro e que nos revela uma outra perspectiva de pensamento, outros modos de ensinar aprender e de pesquisar. Em outras palavras, é uma perspectiva que, de fato, pode nos aproximar de construções epistemológicas e pedagogias contracolonizadoras. (NETO, 2019, p. 9)



**Figura 12:** A dançarina Ióli.

**Fonte:** SOBRAL, 2018b, p. 7.

---

<sup>21</sup> ÔRI. Direção de Raquel Geber. São Paulo: Angra Filmes Ltda, 1989. (93 min).



**Figura 13:** O sol. A circularidade.

**Fonte:** “Ôri” (1989).

O ambiente construído pelos signos da música, dança, roupas e sagrado explora o de uma roda de candomblé. O ponto e a expressão corporal da dançarina Ióli caracterizam a abertura do jogo cênico, como uma permissão.

Dessa forma, estariam os espetáculos do teatro negro em uma dimensão mítica entre o humano e o sagrado, conectados com a cosmologia africana, com a cultura afro-brasileira, matrizes das quais retirariam suas energias criadoras e motrizes vitais. Os corpos em cena apresentariam a expressão da subjetividade, mas também apontariam para um ser coletivo, que existe e representa. (SOBRAL, 2016c, p. 81)

A peça se passa numa egrégora de religião afro-brasileira. Lembrando que não há ritual no candomblé (seja iorubá, seja banto) sem a dança, o tambor e os movimentos. Em entrevista ao Itaú Cultural, Fernanda Júlia (2016) demonstra como é ambivalente inserir o candomblé na arte, há o caráter de afeto e o político:

A ausência da gente na cena me fez dizer assim: por que que essa religiosidade que eu tanto vivo, que eu acho tão linda, que é tão cheia de exuberâncias, tão complexa, tão rica, tão diversa, não tá em cena, não é abordada? Só é pano de fundo ou então núcleo cômico da questão, ou então núcleo marginal da questão. E aí, isso me incomodava bastante [...] Por que a gente lê Stanislavski e quer copiar os exercícios que ele propõe nos livros sendo que ele estava na Rússia? Quais seriam os exercícios desenvolvidos a partir desse encontro, da gente colocar as manifestações culturais populares como exercício cênico? [...] É importante dizer que não é uma transposição literal da cerimônia para o palco, a cerimônia nos serve como inspiração, como um ponto de partida. A gente é envolvido por aquela energia, por

aquela beleza, por todo o conteúdo que o candomblé tem, e a partir disso a gente faz a nossa visão das coisas. (BARBOSA, 2016)<sup>22</sup>

Enquanto Martins (2002) lembra como o corpo, no contexto das danças nas religiões afro-brasileiras se diferencia das de base ocidentalizadas. O corpo será expressão do ato e da reflexão, do labor e elaboração:

Nas danças rituais brasileiras, sejam de ascendência banto ou nagô-iorubá, as coreografias côncavas e convexas que criam um espaço de circunscrição do sujeito e do cosmos remetem-nos não apenas ao universo semântico e simbólico da ação ali re-presentada, mas constituem em si mesmas a própria ação, instituída e constituída pela performance do corpo. Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal esse corpo/*corpus* não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições performáticas sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que registra, transmite e modifica dinamicamente. O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas extensão ilustrativa do conhecimento dramaticamente representado e simbolicamente rerepresentado por convenções e paradigmas seculares. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural. Nas tradições rituais afro-brasileiras, arlequinadas pelos seus diversos cruzamentos simbólicos constitutivos, o corpo é um *corpo de adereços*: movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços grafam esse corpo/*corpus*, estilística e metonimicamente, como *locus* e ambiente do saber e memória. Os sujeitos e suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história. (MARTINS, 2002, p. 88-89, grifos da autora)

Assim, após a dança-ritual, é permitida a entrada do segundo corpo: a japonesa Fumiê (há a primeira didascália no canto direito da página demarcando a necessidade de uma atriz negra interpretar a mulher japonesa de 40 anos).

Cena 2: o corpo transmutado e a máscara. Aqui temos o corpo transmutado, é o corpo negro interpretando um outro corpo, o branco, e não o contrário como antes acontecia em tantas encenações, a antiga e comum prática racista denominada “blackface”. No início do século XX, o teatro brasileiro abria espaço para poucos atores e atrizes negros e negras, e os que subiam aos palcos interpretavam papéis não centrais e pouco importantes. Enquanto isso, atores brancos pintavam o rosto de preto e, na maioria das vezes, interpretavam personagens negras de maneira esdrúxula e preconceituosa. Segundo Sobral (2016c) foi a partir desse incomodo causado na década de 40, que Abdias do Nascimento, após assistir uma montagem que usava *blackface* de

<sup>22</sup> Entrevista para a série “Diálogos Ausentes” no canal do Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w62U8yqyQao>

*O imperador Jones*, inicia as apresentações do texto no Brasil, com a autorização de Eugene O’Neill, e estreia com a peça pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1945:

A montagem da peça de O’Neill, assistida por Abdias do Nascimento no Peru, fazia uso do blackface no caso da personagem negra em cena, o imperador Jones, protagonista da ação. Aos negros estavam reservados os papéis secundários. Seriam, então, os negros cidadãos de segunda classe? Abdias propôs um movimento teatral a fim de questionar situações dessa natureza nos palcos brasileiros. Somos capazes de contar as nossas histórias! Dessa forma reagiu Abdias contra essa prática, procurando mudar uma realidade que ainda encontramos em nossos dias, mais de setenta anos depois. Ser negra, ser negro, é muito mais do que pintar a cara de preto. Não somos simulacros do branco, somos seres humanos com o direito de representação. Diante de todos esses desafios, com o objetivo de mudar essa realidade nos palcos, Abdias decidiu criar o Teatro Experimental do Negro (TEN). (SOBRAL, 2016c, p. 48)

Colocar Fumiê no centro do palco com “postura ritual típica das danças orientais em passo marcado” e “falando uma língua imaginária que ela acredita ser japonês: -Oia. De mio otaka ingumbe, a cotato oi. Oi. Oi Io cotato a to mio, a cotaco, io” é provocar a reflexão através da inversão de lógica: se antes o riso era produzido quando um corpo branco representava o corpo negro — de forma caricatural —, agora é o corpo negro agente da ação. E não, isso não se caracteriza como racismo (a falácia contemporânea do racismo reverso). Mesmo esperando que a essa altura o leitor já entenda isso, é sempre bom reforçar que o racismo só existe em situações que envolvam hierarquia de estrutura e poder, ele está relacionado aos dispositivos que fazem sua manutenção. “O racismo é, portanto, um sistema de opressão que nega direitos, e não um simples ato da vontade de um indivíduo.” (RIBEIRO, 2019, p. 12). Como sujeitos negros não escravizam pessoas brancas e, estruturalmente, a sociedade recorrentemente impossibilita o acesso da população negra aos espaços ascendentes, então, o racismo reverso não existe.



**Figura 14:** A japonesa Fumiê.

**Fonte:** SOBRAL, 2018b, p. 9.

Podemos inferir também a representação do caráter brasileiro híbrido cultural que, nas religiões de matrizes africanas se mantém, uma vez que delas fazem parte filhos de fé das mais diversas etnias. Se antes a ironia era usada como ferramenta para escancarar e reafirmar o racismo, desumanizando o sujeito negro através do teatro, no teatro negro contemporâneo a ironia denuncia o racismo contido na construção social atual do espectador branco quando acontece a identificação da discriminação ali expressada artisticamente. É tarefa da branquitude refletir sobre o riso, pois, quando ele se expressa como reação à cena que reproduz estereótipos racistas ou reducionistas, acontece silenciosamente a manifestação do sentimento de superioridade do público para com a personagem ali retratada. Outro exemplo dessa dialética inteligente, na qual o teatro negro tem se apoiado, é a montagem “Black Off”, da atriz sul-africana Ntando Cele, trazida pelo Filo — Festival Internacional de Londrina no ano de 2017.

Na primeira metade da peça entra a personagem Bianca White e reproduz em seu monólogo sentimentos filantrópicos e racistas, desejando salvar as almas negras (discurso trazido para o Brasil no século XVI com a colonização europeia). A plateia ri com as falas que tematizam o racismo travestido de boa fé cristã, elas nos chegam como piadas. O corpo quase todo escondido por um vestido longo, o rosto pintado de branco, a peruca loira, o salto alto, as viradas de mão e arrumadas de cabelo *blasés* e burguesas, tudo isso coaduna para Bianca White causar riso. Mas, e o discurso que a personagem profere, é risível? No meio da peça, a personagem senta de frente para um espelho (nele,

há uma câmera que projeta o rosto da atriz no telão de fundo), começa a retirar a maquiagem, a peruca, toda sua caracterização:



**Figura 15:** Black Off<sup>23</sup>

**Fonte:** Janosch Abel

A máscara branca é retirada e apresenta a atriz em performance, a própria Ntando Cele. É a partir dela que o tom muda drasticamente, de risos fúteis de Bianca em meio às suas memórias de viagens familiares para ajudar os “pobres necessitados”, Cele acompanha a banda que toca rock progressivo sendo a vocalista, vestida toda de preto, cantando de maneira agressiva com um tom grave de voz os versos “Thank you, I don’t need your help. Go help yourself”.

O corpo passou de dócil e opressor para combativo, não mais se esconde em panos, a voz não é mais suave e gentil, os braços e pernas gesticulam de maneira firme, e é nesse momento que os afetos mudam: pessoas da plateia começam a levantar de seus assentos e deixam o teatro. Em sua maioria, brancas, de meia-idade para mais. Essa reação revela tantos significados e toca no ponto crucial da sociedade em que vivemos: ficar frente a frente com a demonstração do racismo diário seguida de reações antirracista, mesmo que artisticamente, é muitas vezes insuportável para a branquitude brasileira.

Muito comumente, o afeto padrão que se espera ao ir ao teatro vem da ideia hegemônica da arte que só apresenta o lírico, o belo, o brando. A reação ao ser afetado por algo que desagrada pode se dar de duas maneiras: ou passa a colaborar para a estrutura se romper, “para a construção de uma nova ordem social.” (HOOKS, 2019, p.

<sup>23</sup> Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2017/10/18/peca-black-off-abre-o-27-feteag-com-critica-ao-racismo-312092.php>

11), ou os sujeitos socialmente privilegiados fugirão e negarão o debate (no caso da peça, foi o que aconteceu com os que se retiraram). Vivenciaremos uma realidade onde as falas e atos reprodutores de racismo não mais causarão o riso, e sim, a indignação? Acontecerá o movimento de rejeição e reeducação? Meu local de educadora e pesquisadora insiste em crer que sim. Nós brancos também precisamos refletir enquanto segmento racial, entendermos que raça é um conceito relacional, e não natural, ou seja, o descobrir-se negro ou branco se dá diante de uma situação de interdependência. Nós, brancos e brancas, precisamos nos organizar enquanto setor não mais para oprimir, e sim, para desestabilizar situações que reproduzam subalternidades. O negro ou o branco não é um “lugar”, as identidades não são fenômenos rígidos, são parte de construções sociais, e elas se constroem nessas relações e em seus embates políticos. Como bem pontua Hall:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos apresentados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL, 1987) É definida historicamente e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo deslocadas [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2015, p. 11-12)

Fumiê, no texto de Sobral, encontra um cesto de palha, coloca-o na cabeça e se assusta com seu conteúdo, emitindo um som de susto três vezes, seguido de olhos e boca arregalados. O público não consegue ver o que tem dentro, mas no texto está indicado “O cesto está cheio de bonecos negros.” Nós leitores somos afetados pela dúvida: bonecos, no plural, e a boneca do título, onde está? Será uma entre os do cesto? Essa entrada da cabeça para dentro do recipiente de palha pode ser metafórica: com o que a personagem branca se assustou e ficou chocada? Verdades parecidas com as que fizeram a plateia de “Black Off” retirarem seus corpos do local?

A segunda didascália aparece à direita da página e possui um trecho interessante: “O rosto desenha a máscara da mulher negra interpretando a japonesa.” (SOBRAL, 2018b, p. 8). Quando um rosto desenha uma máscara, é o corpo que em ação corporificará uma outra forma de ser, um outro corpo, o da mulher japonesa (pela face, pelo andar, pela postura). Chamo a atenção para o elemento máscara, porque ele tem aqui dois sentidos. Ela pode ser a metáfora do ambiente que não abarca o corpo negro:

Nesse teatro, a fala do negro nunca é a sua voz, muito menos ainda, o seu discurso. Reforçando o emblema da brancura e veiculando os paradigmas

sociais ligados às noções de raça e cor, a construção dos personagens, no teatro brasileiro, ancora-se numa ilusória noção de sujeito: no proscênio, a máscara branca, como espelho do bem e do belo; na periferia da cena, a máscara negra, um avesso da branca, um pastiche em que se desenha o mal, o feio, o ridículo. (MARTINS, 1995, p. 43, apud SOBRAL, 2016c, p. 78)

E a máscara pode ser também objeto material ligado ao sagrado. Na primeira cena, a ligação do terreno com o sagrado aparece pela religião e pelos movimentos da dança-transe proferida pela dançarina. Já na segunda, o dueto formado por máscara e cesto de palha — objeto também antigo, presente na cultura dos povos nativos das Américas — suscita um plano originário, precedente a nós. Lembra-nos que, mesmo soterrados por noções ocidentalizadas-europeias, existem saberes anteriores, saberes que precisam ser resgatados, e a arte pode incentivar essa consciência através de elementos textuais ou materiais (no caso do texto dramático ou do espetáculo). Cria-se a concepção de um tempo ancestral com fluência diferente do nosso tempo, o tempo dos Eguns.

A máscara citada pela informação extratextual na cena 2 nos lembra as considerações de Abdias do Nascimento sobre os significados espirituais desse objeto:

Os Deuses negros falavam pela música, a dança e a pantomima. Nessa convivência de Deuses e negros, a máscara participava da liturgia como elemento fundamental: “é já um signo de positiva civilização, ainda que extremamente antigo; é a grandiosa tentativa do homem primitivo de estender sua personalidade além da medida humana até ao sobrenatural”<sup>24</sup>, ou, segundo Fernando Ortiz, “uma aventura metafísica de profunda filosofia”. (NASCIMENTO, 1961, p. 15)<sup>25</sup>

Cena 3: o corpo do não-afeto. Mais uma transição é feita aos olhos do público, conhecemos o terceiro corpo: Célia Cruz. “A típica repórter branca dos telejornais que assistimos em casa.” (SOBRAL, 2018b, p. 10). A primeira pessoa do plural, demarcada pelo verbo “assistir”, aproxima leitor da peça, pelo elo invisível da nação, somos brasileiros muitas vezes consumidores dos programas e produtos televisivos, como os jornais sensacionalistas, sabemos para qual realidade o texto está apontando. O meio que deveria informar a população deturpa sua tarefa e a transforma em exposição descomedida, sem profissionalismo. Lembrando que o quarto ponto que Sueli Carneiro (2011) destacou ser necessário reformar foram os veículos de comunicação. Quando Sobral coloca uma repórter branca no centro da cena, com sua “fala de forma pausada de frente ao banco”, é exatamente sobre isso que ela também reflete.

<sup>24</sup> Ilse Schneider-Langyel: *Die Welt des Masque*. Citado por Ortiz.

<sup>25</sup> Pensar no termo “primitivo” como primeiro, originário, antigo ou ancestral. Nos distintos candomblés (iorubá e bantu), é o próprio tempo da criação.



**Figura 16:** A repórter Célia Cruz.

**Fonte:** SOBRAL, 2018b, p. 11.

Logo após vermos que a cena 2 causou o choque em Fumiê (longe das câmeras), o mesmo fato transforma a linguagem quando a afetação do corpo é dissimulada pela calma e indiferença:

mãos entrelaçadas, em tom solene e informativo, sempre sorrindo um sorriso falso, técnico, televisivo: “1974. Um hospital na cidade de São Paulo. Em qualquer lugar da grande São Paulo. Uma enfermeira oriental encontra, dentro de uma lata de lixo, uma criança. Negra. Negra. Negra. (SOBRAL, 2018b, p. 10)

A fala enunciada pela repórter Célia nos dá duas informações sobre a cena anterior: Fumiê é uma enfermeira e a boneca-título é uma criança. Encontrada numa lata de lixo, no mesmo ano de nascimento de Sobral (a autora se apresenta nas entrelinhas da criação), essa criança é representada por bonecos e sua condição de abandono é narrada de modo insensível. A tecnicidade do discurso sobre um fato tocante evidencia o encadeamento entre criança-boneco, corpo-objeto. O sujeito desaparece da fala, não há menção ao fato ser desumano ou cruel, a única coisa que o texto aponta três vezes é: “Negra. Negra. Negra”. Três vezes repetido, como três vezes a enfermeira se assustou, como três são os músicos. Não há motivos para a sociedade se preocupar ou se sentir comovida com a situação, é só mais um. A grande mídia se tornou porta-voz dos valores capitalistas que desumanizam os sujeitos e faz da imagem um produto a ser vendido, gerando lucro (audiência), distanciamento e alienação. A “ordem” não será desestabilizada após a veiculação da notícia, é apenas mais um corpo com valor de

objeto. Sobral trás para a cena fictícia a reflexão do real, fazendo leitor e/ou espectador modificar uma ótica já condicionada, a criação estética pode reestruturar a perspectiva.

Para pensar os aspectos formais sobre o teatro negro e suas estéticas, Sobral reflete em sua dissertação sobre as conclusões que chegou em conjunto a outros artistas contemporâneos no importante evento “Fórum Nacional de Performance Negra”, em 2015. Em sua quarta edição, participou do GT “Investigações Estéticas da Performance Negra” e compartilhou como é importante a ação de artistas negros nomearem suas linguagens, pois: “denominar o que é teatro negro, também se coloca como uma entre tantas estratégias de resistência.” (SOBRAL, 2016c, p. 66).

Nove pontos foram elaborados sistematicamente em sua pesquisa de mestrado (SOBRAL, 2016c, p. 67-68). Não me debruçarei sobre eles pois o objetivo da pesquisa não é estudar a estética do teatro negro a fundo, mas acho importante pontuar, visto que estamos analisando uma peça da autora e, muitas vezes, os pontos se salientam no texto. Além disso, é uma boa maneira de divulgar as reflexões teóricas de maneira introdutória para possíveis pesquisadores que se interessem na expressão. Ressalto a importância do corpo, tanto em cena, quanto para a criação da arte. Artistas e personagens habitam a arte, elaboram seus corpos em conformidade aos preceitos estéticos que os contemplam. Os nove pontos são:

1. Crise da representação no teatro contemporâneo e a resignificação do negro criado por veículos hegemônicos.
2. Estéticas negras sendo o ser negro em sua plena consciência, investigando o corpo negro em expressão, sua memória sinestésica na cena.
3. Pensar o corpo negro em relação ao corpo não negro. De que maneira ele se afasta dos estereótipos criados pela branquitude? “O corpo é uma manifestação da consciência, não existe fora das relações com outros corpos.” (SOBRAL, 2016c, p. 67)
4. O teatro negro constrói personagens considerando suas humanidades e subjetividades, diferente do costumeiro maniqueísmo do teatro nacional.
5. Inclusão dos mestres como figuras importantes para a tradição e linguagem, representando a ancestralidade africana e afro-brasileira sendo conservada.
6. “O teatro negro, ou teatros negros - porque os grupos não concordaram com um protocolo único para a temática, considerando as identidades múltiplas e a diversidade das suas produções” (SOBRAL, 2016c, p. 67) são pautados na liberdade de expressão e criação pelo universo simbólico negro, suas tradições, costumes, memórias, histórias e religião.
7. Multiplicidade é uma marca do teatro negro, por isso os coletivos são importantes para as experimentações e estudos sobre sua estética, poética e visão político-social.
8. “No que se refere ao negro como sujeito da

sua história, haveria uma mudança de ponto de vista: nos teatros negros, ele poderia atuar buscando outros caminhos” (SOBRAL, 2016c, p. 68), estando distante das condições de subalternização e desumanização. 9. Assim como as outras literaturas afro-brasileiras, as dramaturgias são marcadas pelo ponto de vista negro sobre a realidade, procurando o reconhecimento pela sua comunidade. Como o artista negro teria que estar consciente das questões históricas e sociais do corpo negro enquanto presença em cena, a arte seria engajada politicamente, demonstrando potências, individualidades e subjetividades, marcando a posição demandada no teatro breachtiano.

Cena 4: o corpo desamparado. Na quarta cena, a atriz segura o cesto sobre a cabeça e o vira, fazendo os setes bonecos caírem no palco. Lembrando do candomblé, sete erês, intermediários do contato dos orixás e pessoas, mensageiros que conectam e habitam entre o inconsciente do orixá e o consciente humano. Qual a mensagem que eles trazem para a peça? Além do número sete ser expressivo no candomblé, pois quando o filho de santo completa sete anos de iniciação passa a ter certos privilégios, deixando de ser iaô. Essa simbologia também representa o fim de um ciclo e início de outro, a consciência e a espiritualidade<sup>26</sup>, esses significados nos dão pistas sobre as modificações que o corpo e as percepção de Ióli irão demonstrar.

Por enquanto, na cena 4, a atriz “incorpora o bebê negro, do sexo feminino, no instante em que foi abandonado na lata de lixo” (SOBRAL, 2018b, p. 12). Se não tem nome, não tem identidade. Mas não tem identidade por que ainda é um bebê e tal identidade irá ser lapidada/construída em cena; ou não tem identidade por que a personagem é invisível aos olhos da sociedade racista? Diferentemente da visão passada ao leitor pelo corpo apático de Célia, quando o corpo da atriz incorpora – dar corpo a; dar forma corpórea a; misturar; reunir; incluir<sup>27</sup> - o da bebê, segundo corpo negro a ser interpretado depois da dançarina Ióli, corresponde à força de expressão humana: “[...] grita com todas as suas forças vitais, chora com fome, frio e medo em um ritmo crescente até a pausa total, quando só ouve a sua respiração ofegante.” Novamente pausa total, seguida de respiração ofegante, assim como ocorre com a dançarina Ióli. Seria o ato de parir? Há ligação entre esses dois corpos? Veremos a seguir.

---

<sup>26</sup> Retirado do dicionário de símbolos. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/numero-7/>

<sup>27</sup> Retirado do dicionário Priberam. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/incorporar>



**Figura 17:** O bebê sem nome.

**Fonte:** SOBRAL, 2018b, p. 13.

Cena 5: do corpo espetáculo ao corpo afirmativo. É na metade da peça que os corpos se interligam: “De dentro do cesto, com um único movimento, pontuado pelo toque dos músicos, surge a menina Ióli, que sorri muito para a plateia, fazendo várias poses fotográficas [...]”. A menina Ióli e a dançarina Ióli, corpos em espaço-tempo distintos, compõem um tecido literário, um tecido corpóreo. Mais jovem, ela inicia a cena com uma placa no pescoço: “adota-se”. A dançarina, a bebê e a menina amarram a tríade dos corpos. Seu corpo-espetáculo, onde as relações sociais são mediadas pela imagem, performatiza para seu público, distribuindo sorrisos e poses, se antes ela era a bebê onde só transmitia indiferença, hoje é vista como figura exótica, estereotipada, mas isso mudará conforme ela se apresenta na peça. Pensando sobre a definição de Hall (2016, p. 191) sobre estereótipos, a personagem é vista socialmente como apenas a bebê negra, a órfã abandonada.: “Estes [os estereótipos] se apossam das poucas características simples [...] sobre uma pessoa; tudo sobre ela é reduzido a esses traços que são, depois, exagerados e simplificados”. Além disso, para o teórico, a estereotipagem fixa a diferença, evidenciando o que ele chama de “cisão” numa relação que existe desnivelamento social: “tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder.” (HALL, 2016, p. 192).

Curioso pensarmos sobre a origem do termo. “Estereótipo” foi usado pela primeira vez em 1922 pelo jornalista americano Walter Lippmann:

O autor tomou-o emprestado das técnicas de impressão tipográfica, e ele tem sua origem nas expressões gregas: stereos, que significa sólido, e tupos, que significa impresso – “Uma placa de impressão colada a um molde. Como essa placa é feita de metal, é difícil, uma vez moldada, mudá-la. Cada vez que ela imprime, produz a mesma impressão, a mesma imagem”.<sup>28</sup>



**Figura 18:** A menina Ióli.

**Fonte:** SOBRAL, 2018b, p. 15.

A placa no pescoço de Ióli relembra todas as imagens e impressões que foram colocadas em seu corpo pelo olhar de terceiros: da enfermeira, da repórter, da sociedade. Agora será o momento de Ióli, devidamente nomeada, em movimento de reconhecimento, fazer de seu corpo narração, é pelo monólogo que ela afetará público e leitor, a partir de sua voz, sua subjetividade. Pelo travessão sua voz é inserida diretamente, as palavras no diminutivo caracterizam o discurso de uma criança, confirmando a linha temporal de bebê anônimo, menina Ióli e dançarina Ióli. Ela inicia dizendo não entender o motivo de suas “mãozinhas” e seus “pezinhos” serem brancos por dentro, do leite da vaca “pretinha” ser branco, inquietações naturais de uma criança inserida num país de contexto como o nosso, onde as questões raciais, na maioria das vezes, não são apresentadas de forma saudável e afirmativa às crianças. A primeira

---

<sup>28</sup> Disponível em:

[https://grupos.moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1706/mod\\_resource/content/0/modulo4/mod4\\_unidade2\\_texto5.pdf](https://grupos.moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1706/mod_resource/content/0/modulo4/mod4_unidade2_texto5.pdf)

didascália da cena aparece, direcionando a atriz para que todas as vezes que falar das mãos e dos pés, aponte para eles, essa ação direciona a atenção do público para seu corpo. Encaremos o corpo real, o corpo carne, não mais o virtual sem amparo na realidade, fantasiado e criado pelo sistema racista — corpos de carnaval, corpos de homens e mulheres negras como objeto sexual, corpos da pobreza financeira irrefutável, corpos da violência urbana.

Ela segue, modificando sua voz ao narrar as violências verbais sofridas num parquinho, usando um tom “malvado e arrogante”, insere o espectador na situação vivida: “– A gente não vai brincar com você porque você é preta e suja”. (Ióli responde:) “– Eu não sou suja, tá, minha mãe me dá banho, minha mãe penteia o meu cabelinho, eu sou a única criança da minha escolinha que não pegou piolho (congela na pose criança feliz)” . (SOBRAL, 2018b, p. 16). O recurso do “congelar” o rosto caricato resgata a ironia, podendo causar risadas em situações trágicas e/ou violentas, ao passo que identificamos o motivo do riso: a criança representada ali não atende as expectativas e perspectivas de uma plateia hipotética composta, em sua maioria, por brancas e brancos.

Em outro relato, uma interessante metáfora pode ser inferida pela fala da criança: “-Também lá na minha escola, ia ter o desfile do 7 de setembro, e me preparei toda para ser a primeira da fila, só que quando eu cheguei lá, a professora me disse que eu não podia ser a primeira da fila, disse que eu seria a última da fila[...] Por quê? Eu sou uma ótima aluna, eu tenho ótimas notas, por quê, professora, por quê?”. Essa passagem alude ao *locus* social do corpo negro sendo delimitado pela branquitude, limites impostos para dificultar e, muitas vezes, impossibilitar a evolução no campo social. Não importa o quanto ela estude, o quanto ela se prepare toda para ser a primeira, o discurso racista só dificultará o acesso.

O choro “como o bebê na lata de lixo” interliga os corpos, numa relação temporal de passado e presente, as marcas e as memórias são expressas pelo corpo. Baseada em Spinoza, o afeto de tristeza (no caso, o choro) se dá pela presença e expressão substancial do corpo, a mente remonta pela existência corpórea: “A mente não pode imaginar nada, nem se recordar das coisas passadas, senão enquanto dura o corpo.” (SPINOZA, 2019, p. 227). A próxima vivência compartilhada tem bases biográficas da autora: Ióli conta de mais uma interdição vinda da professora numa peça de teatro da escola. Antes de saber seu papel, a criança e a mãe preparam um vestido “Todo azul, com babadinhos e fitinhas de renda...”, porém, a personagem atribuída a ela

foi a bruxa. O choro do bebê no lixo volta a ser expressado, o corpo reage: a didascália dirige a atriz para movimentos corporais de raiva crescente, demonstrando inconformidade com a situação, negativas com a cabeça e tom de autoridade ao acrescentar o sexto corpo da peça, o pai: “ (Ióli salta do banco, fica de pé e incorpora o pai, que é um homem negro alto, de voz alta e grave): PAI – Eu quero saber quem foi que maltratou a minha filhinha aqui. Quem foi? Quem foi? Quem foi? (Ióli ri da imitação que ela mesma faz do pai e vai, saltitante, sentar novamente no banco). – É o meu pai. (Pausa)”.

A indagação ativa do pai é repetida três vezes, a voz firme corrobora para o corpo-confronto, demonstrando a não submissão ao discurso da professora, mesmo que alicerçado à escola, ele não se intimida. Os diminutivos continuam a aparecer, as risadas da menina, o andar saltitante, a conversa direta abreviando a distância entre ela e o público/leitor: “ – É o meu pai ”, tudo isso parece nos dizer: “É uma criança, não se esqueçam, uma criança”. Um duplo afeto nos causa: a leveza causada pela figura da criança ser a narradora e a gravidade/magnitude dos fatos que ela nos comunica. Quando Sobral inclui elementos como a família (o coletivo), os sentimentos de uma criança, as suas reações e de terceiros, oferece-nos a máscara da empatia, da compreensão, do subjetivo; ao passo que, conforme a peça se desenrola, mais do racismo sob a ótica de um sujeito negro é desvelado, enquanto brancos e brancas, a máscara da responsabilidade, do comprometimento e da autocrítica nos é oferecida. Cabe a nós decidir: iremos rir ou vestir essas máscaras?

Esse relato reflete numa ação com bases biográficas da própria artista Cristiane. Em *Uma boneca no lixo* lemos: “Depois disso, eu fiquei muito cansada, e resolvi escrever minhas próprias peças de teatro. Convidei alguns coleguinhas da minha rua e montamos várias peças de teatro, várias mesmo. Sabe que até o papel da Julieta eu fiz?” (SOBRAL, 2018b, p. 18). Em sua dissertação, ela relembra desse fato:

As artes da cena têm **formado meu corpo** há anos, respondendo a diversas inquietações desde que eu era uma menina sonhando interpretar Julieta, personagem de William Shakespeare. Desde que fui preterida em uma peça da escola, em que eu queria fazer o papel de princesa e recebi uma vassoura da professora, informando que eu ficaria melhor no papel de “bruxa”, desenvolvi uma fixação por essa personagem trágica achada em um velho livro meio sujo, doado por algum vizinho a meu pai, ávido leitor. Eu queria ser a Julieta. Tinha a ousadia das crianças. Animada por esse ímpeto, resolvi organizar, junto com alguns amigos do meu lote, uma peça teatral. Em busca de um local para a encenação, **tomei posse** de um galinheiro abandonado que havia no fundo do meu quintal, improvisando um varal como cortina e usando o muro de concreto como pano de fundo da cena. Reunindo amigos,

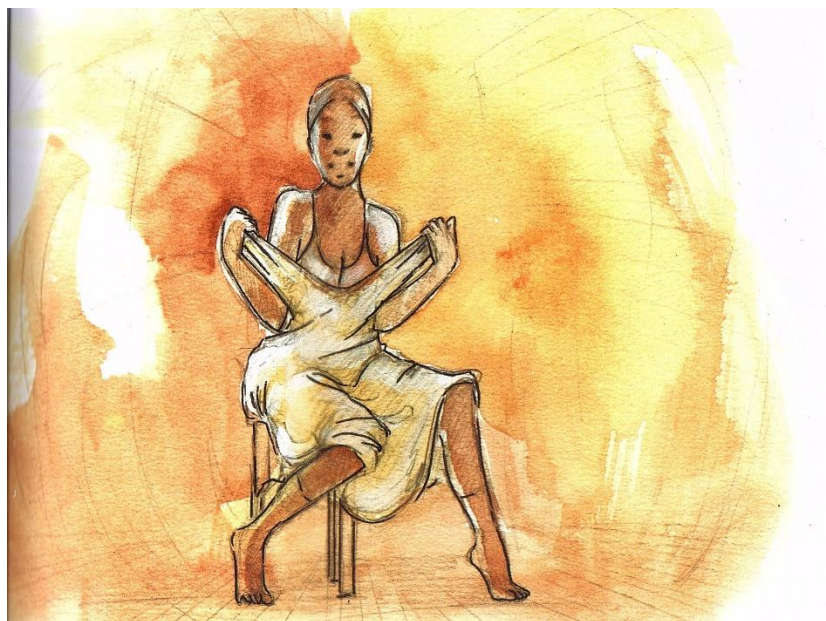
parentes e vizinhos, formamos um coletivo teatral incerto. Eu “dirigia” os trabalhos. Conseguimos plateia graças à divulgação “**no grito**” pelas ruas do bairro e à participação dos vizinhos mais próximos. Na encenação improvisada, interpretei uma Julieta sem Romeu, porque o protagonista não apareceu na hora do espetáculo. Mas era Julieta sim. Depois do teatro, vivi a euforia, a alegria das estreias. O público aplaudiu, não vaiou, **riu muito** e ao final ouvi comentários duvidosos sobre a ação de uma menina **negra de cabelos crespos**, nomeados “**duros**” e “**ruins**”, e sobre a sua ousadia ao **ocupar** a cena como Julieta. (SOBRAL, 2016c, p. 16-17, grifo nosso)

Os grifos são para mostrar como o corpo experimenta dois processos: é ele que habita os locais antes negados, faz da arte sua composição, adapta um local para ensaios e apropria-se dele, usando seus ruídos, sua voz, para divulgar, chegar e afetar outros corpos. Porém, o racismo se manifesta antes da ligação com a arte que poderia sensibilizar, não há reconhecimento de uma criança fazer acontecer um espetáculo, o público usa o mesmo corpo como origem de crítica — mais uma vez, não é o corpo esperado, um corpo negro interpretando um corpo branco é lido como “ousadia”, causa risos. Vemos uma criança manifestando seus primeiros desejos, enquanto atriz e produtora cultural. Após sentir os risos e ouvir as invalidações, ela usa o verbo “ocupar” em seu narrar, ou seja, toma posse de, exerce seu corpo sobre um espaço.

O sétimo corpo da peça é o de Julieta, “Ióli incorpora lentamente a Julieta, de Shakespeare, sentada no banco, de perfil”. Inserir Shakespeare, a representação da tradição teatral ocidental, como estrutura, é ressignificar o olhar do cânone, tomar o seu lugar e reinterpretar, inserindo novas vozes. O sentido metalinguístico aqui é bastante político. De maneira lenta, recita um trecho da tragédia, demonstrando que sim, seu corpo irá absorver e ser afetado também por outros que não “permitidos” socialmente. Mas logo o corpo de seu pai volta, advertindo e demonstrando a preocupação para com a filha artista, indicando os estudos e o conhecimento como formas de burlar o sistema: “- Oh minha filha, acho bom você estudar, viu, que é para ninguém te tratar mal, entendeu o papai? Estudar, estudar, estudar...”. A cena se encerra com Ióli anunciando outro componente da família, aos olhos da criança, tão querido quanto o pai: a avó. Ela descreve com afeto o corpo e as vestimentas de sua matriarca: “A minha Vó é bastante pretinha, ela é pretona, ela tem 100 anos e usa uma meia-calça cor da pele, que a perna dela fica toda branca, porque ela fala que é difícil encontra meia-calça da cor dela! É a minha vovozinha, a minha vovozinha!” (SOBRAL, 2018b, p. 19). O corpo ancião fica em suspenso, antes, a cantora.

Cena 6: o corpo refletido. O oitavo corpo se apresenta: “A cantora de bar” corporifica o fim do ciclo aberto pela simbologia do 7 na quarta cena. A consciência

anunciada pelos erês foi elaborada durante o solilóquio de Ióli, recebendo o apoio do pai e encerrando com a menção da avó; seu corpo foi forjado e fortalecido pelos seus, agora ela pode se despir. Ela retira o objeto-símbolo do estereótipo que carregava no pescoço, seu corpo não está para adoção, ela não sorrirá para as câmeras alheias, a placa de madeira não pesará mais em seu corpo — simbólica e materialmente. “Inicia, de forma bem sedutora, uma série de ações, enquanto canta” (SOBRAL, 2018b, p. 20).



**Figura 19:** A cantora de bar.

**Fonte:** SOBRAL, 2018b, p. 21.

O cantar, o seduzir, se dá pelo corpo ativo pós recomposição de sua trajetória e recebimento dos afetos felizes de seus familiares. A partir disso, o vestido de renda é desatado para ser o xale da avó que está por corporificar; sob ele, há um outro vestido rodado e de alças. As meias se esticam até os joelhos e caracterizam esse corpo centenário, elementos cênicos que representam o valor de ancestralidade na peça. O texto da peça indica que a personagem cantará a canção “Teus meus braços”, acompanhada pelos músicos e pela plateia.

Sobral insere a música no livro, composta por seu arranjo e letra, em folhas de diferente coloração: enquanto o texto da peça está todo escrito em letras marrons sobre folhas brancas, a música e letra estão em símbolos brancos sobre folhas marrons. Além de rasurar sendo escritora de uma literatura não canônica, a hibridização de linguagem também faz parte de sua arte transgressora. O teatro em si já é multifacetado por

mesclar meios e formas de se expressar (linguagem) que usam de múltiplos meios midiáticos – textual, sonoro e plástico. Por ser atriz, ela renova a linguagem também da literatura, quando em *Uma boneca no lixo* (2018b) forma uma construção sintática composta por signos de sistemas que normalmente não se encontram (linguagem musical dentro de um livro literário). Além de fazer com que eles se encontrem, estão articulados para compor o sentido da peça. Isso muito se alinha a uma arte contemporânea, que não tem objetivo de ser “pura” ou seguir modelos e regras para se enquadrar em algum tipo de definição. Esse processo de hibridização contemporânea é evidente na obra de Sobral quando há uma ruptura para compor sua linguagem de maneira a se expressar por outro viés — seja ele explorando novos territórios de conhecimento ou de elementos concretos. Béatrice Picon-Valin, diretora do Centro Nacional de Pesquisa Científica da França e professora da Universidade Paris III, especialista em arte dramática contemporânea, afirma:

Parece-me que o teatro contemporâneo se desenvolve independentemente das teorias, e o que conta é a experiência. Acredito que um excesso de teoria pode atrapalhar a formação [...] o palco não é um lugar fora de todo contexto político e social: ele não é, de forma alguma, um lugar que não depende das relações que existem entre os grupos, os homens e as mulheres de uma dada sociedade; porém, é ele que decide. E o contexto político, financeiro e social no qual os atores e o diretor trabalham e as relações entre os grupos são fatores que, em minha opinião, precedem toda teoria. (VALLIN, 2011, p. 1-2)

Romper e hibridizar desponta fortemente do teatro, e agora, transfere-se para a literatura. Ou talvez nem faria mais sentido essa divisão na expressão Sobraliana? Se seu corpo é de atriz, performer, dramaturga, compositora, escritora, poeta, suas linguagens vão se associar e todas essas referências partem para a constituição de um novo resultado.

**TEUS  
MEUS  
BRAÇOS**

MÚSICA E LETRA:  
CRISTIANE SOBRAL

ARRANJOS:  
ASE DÚDU

TRANSCRIÇÃO:  
THIAGO QUINTINO

INTRO

Voice

Congas

simile

A

Voice

teus meus bra - ços... seu meu cor - po... tu - a mi - nha bo - ca

Congas

**Figura 20:** Início da inserção híbrida: “Teus meus braços”.

**Fonte:** SOBRAL, 2018b, p. 23-24.

Composta por uma letra romântica, a atriz solicita que a plateia faça parte de um coro vocal — inferimos a partir das rubricas no texto dramático —, evidenciando a composição do teatro dialético em sua forma. Com um eu lírico feminino apaixonado, parece que a intenção é dar ritmo à transformação corpórea. Fim da música, finda a corporificação, encontramos-nos com o nono corpo. “O último “Tua” é dito de costas para a plateia e apontando para os músicos. Quando a atriz se volta para o público, já é Vovó, que levanta e anda lentamente pelo palco em volta do banco, enquanto fala: “A Vovó é muito enérgica e fala alto, em tom grave”. (SOBRAL, 2018b, p. 29). Lenta, dada a idade da personagem, mas enérgica, voz alta e grave, diferente das rasas e comuns expressões sobre os corpos idosos.



**Figura 21:** Vó Benedita.

**Fonte:** SOBRAL, 2018b, p. 31.

Cena 7: o corpo saber. Refletindo sobre a correspondência dos nomes em Sobral e Carolina Maria de Jesus (lembrando também da presença do preto velho Pai Benedito<sup>29</sup>) outra tríade possível foi estabelecida sobre as figuras-sabedoria dos avós: o avô Benedito (*Diário de Bitita*, de Carolina Maria de Jesus), Vó Vicêncio (*Ponciá*

<sup>29</sup> Nas primeiras décadas do século XIX viveu em Angola, mas logo depois foi vendido como escravizado para o Brasil. Viveu em cativeiro nas fazendas de lavouras canavieiras e é importante entidade espiritual para religiões afro-brasileiras.

*Vicêncio*, Conceição Evaristo) e *Vó Benedita (Uma boneca no lixo*, Cristiane Sobral). Como pontua em sua dissertação, Sobral explana sobre referenciar e dar a devida notoriedade aos “mestres, o reconhecimento como guardiões da linguagem e da tradição” (SOBRAL, 2016c, p. 67). Os avós, nos três casos, são elos afetivos a tempos anteriores. Experiências diferentes, que nos contam através da literatura, muito da história que os livros escolares escondem sob a nomeação de uma “História Oficial”: os sujeitos e as afetividades. Vicêncio, o corpo que recorre ao desespero após viver escravizado, mata a esposa e corta o próprio braço — ato que não deixa de ser uma inscrição no corpo, mesmo que pela destituição. Seu corpo é legado às vivências de Ponciá, faz-se presente ao corpo da própria. Benedito é a referência de Bitita aos corpos vindos do além-mar, vindos do que Beatriz denomina de “atlântico-mãe” em *Ôri*. (ÔRI, 1989), seu corpo era presença dos filhos de África. Não vivenciou a escravidão, mas é elo da memória ancestral. Causa à neta muito orgulho e ligação afetiva, sem estudos formais, ele influencia em sua educação pela contação de histórias, incentiva os estudos e a música, foi corpo-cultura, como um *griot*: “O vovô era descendente de africanos. Era filho da última remessa de negros que vieram num navio negreiro. Os negros cabindas, os mais inteligentes e os mais bonitos.” (JESUS, 1986, p. 114).

Em valores contemporâneos e capitalistas, os corpos envelhecidos são corpos desviantes por não se encaixarem à procura excessiva da imagem de beleza (considerado recorrente e equivocadamente como magro e branco). Acabam por ligar a velhice com uma decadência corpórea, pois, se o corpo é visto como um não-orgânico (máquina) dentro do sistema, uma ferramenta para enriquecer e servindo para obter o máximo de lucro no mais curto tempo possível, corpos que não apresentam os melhores resultados capitais precisam ser escondidos, afastados:

Vivemos numa sociedade que supervaloriza o novo, dos descartáveis, que preconiza: o belo é o instante. Logo, parece legítimo pensar no corpo do idoso como aquele que está velho, ultrapassado e precisa, portanto, ser descartado, escamoteado. O que desagrada, por ser ameaçador, é recusado, rechaçado. (PITANGA, 2006, p. 96)

Porém, outros valores, diferentes dos do capital, Sobral nos apresenta. Benedita é muito diferente de antigos estereótipos, como relembra a própria escritora: “Os velhos ‘Pai João’ em total exercício da subalternidade, sem desafiar o limite imposto pelos padrões, ignorantes, reforçando as hipóteses da falta de inteligência dos negros”, (SOBRAL, 2016c, p. 35), às vezes transpostos para as figuras dos porteiros, jardineiros

ou porteiros. Ela inicia a cena com sua fala direta: “Eu, que sempre fiz de tudo para valorizar minha raça. Vocês sabem por que o cabelo do negro é um cabelo alto, imponente e armado? Para proteger as cabeças pensantes que ele abriga” (SOBRAL, 2018b, p. 32).

Vó Benedita elabora, pela ótica do corpo, crítica, afirmação, resistência e memória. Pensemos juntos: na página 32, ela inicia criticando a estrutura que se formou o país em que vivemos, por ter sido nutrido, gerado e enriquecido por “braços, com seus seios e com sexo” dos corpos negros. No segundo momento, os músicos ritmam com toque de samba — seu corpo, sambando faz pantomima do narrar e é autorreferenciado em sua afirmativa, não deixou o racismo do país do samba aniquilá-la, “Usei minha cabeça, para seguir sempre em frente, e não deixar, nunca, que ninguém me desmerecesse, o meu cabelo, hoje, é algodão, puro. Não deixa passar em branco a história da minha raça, é bonito defendê-la, necessário honrá-la, imprescindível conhecê-la!”. As vírgulas dão cadência à sua fala, faz dela imperativa, afirmativa, uma voz do saber, o público/leitor precisa de atenção, é um corpo de 100 anos com história para contar. Seu cabelo enlaça e coroa a metáfora do “passar em branco a história da minha raça”. Quando ela demonstra que seu corpo foi ressignificado como *locus* de orgulho, ela demonstra sua resistência. E para quem será transmitida? Para Ióli. A memória, um dia, ligará seu corpo ao da neta, no círculo ancestral convocado logo no início da peça. Quando narra a preocupação sobre os episódios de racismo que a criança estava passando, assim como ela já passou, escancara o caráter estrutural da violência racista, mas demonstra que os corpos não são passivos: “Eu tenho que dizer alguma coisa à minha neta, não posso deixar que ela acredite nisso”.

Os músicos dão início a um ritmo crescente: “[...] das honras que deveriam ser concedidas aos mestres, aos sábios, aos anciãos. Nosso país não tem memória e nem reverencia os mais velhos” (SOBRAL, 2016c, p. 39). Será que nosso país está pronto para entender a sabedoria das tantas Avós Beneditas? A encenação da avó se encerra no ápice dos tambores com a frase provocativa e reflexiva: “Você só pode ser aquilo que você é! ”. No clímax, a corporificação para Mãe Olga começa.

Encerrando a cena 7, o décimo corpo aparece: Mão Olga, filha de Vó Benedita. O xale vira manto, corpos diferentes apresentam intenções distintas, a didascália orienta: “Ela repete o mesmo texto da Vó, o mesmo movimento circular, mas a intenção é **completamente diferente**: é a análise do preconceito uma geração depois. Olga é uma mulher altiva, elegante, anda devagar, fala em tom mais baixo que a Vovó” (2018b, p.

33, grifo nosso). Gerações diferentes, com questões similares, mas o que muda, é a maneira como se relaciona com a questão, e o corpo, claramente, não ficaria fora da mudança de finalidade. Andando circularmente, expressa a circularidade da questão, a ligação, porém, num tom mais baixo, ela retém ainda mais a atenção de quem se afeta com seu corpo. Inserir uma mãe de santo, Ialorixá, lembra que a peça é também território de fé. Mãe Olga é vestida em manto, demonstrando o respeito que seu corpo carrega, dentro ou fora do terreiro, é o corpo feminino enquanto complementação das multiplicidades nos orixás (sagrado/profano), distintas do maniqueísmo cristão. O manto, como a capa, denota ao corpo preparo para um novo desafio:

Entenda que além de seu poder mítico, a capa (vermelha) ainda hoje é celebrada em Congados no país, a saber um exemplo: “Com sua longa capa vermelha, coroa e espada em punho, o rei do Congo de Nossa Senhora do Livramento está sempre pronto para uma nova batalha. Ritual centenário, originado do imaginário do quilombo de Mata Cavalo– comunidade negra de descendentes de escravos situada no Estado de Mato Grosso, região Centro-Oeste do Brasil – a dança do Congo conta a história de uma dura guerra, encenada através de cantos, danças e declamações [...]” (ÁGUAS, 2013, p. 161).

Anciã sacerdotisa, sua palavra tem força e sabedoria como a de Vó Benedita, mas de um local diferente, do sagrado; além disso, a figura da Ialorixá também tem seu caráter político, seu corpo feminino invoca a tradição de mães de santo como mentoras espirituais de muitos filhos. Segundo Mãe Stella de Oxóssi, do terreiro Ilê Opô Afonjá, as Ialorixás:

É quem une o homem ao Orixá pelo processo de iniciação e quem distribui o axé. Só ela tem o direito de iniciar e completar o ciclo de iniciação. Mas é ela também quem responde e zela pelo seu Egbé, na condição de porta voz de Xangô. É o elemento catalisador, a ‘regente da orquestra’” (SANTOS, 2010, p. 68).

Envolto por todo o contexto simbólico, seu corpo profere em tom solene e lírico: “- Lembrai-vos que as grandes conquistas da história foram conquistas do que parecia, a todos, impossível. Impossível? Todos os dias rompo as barreiras do impossível” (SOBRAL, 2018b, p. 33). O imperativo afirmativo, comum aos textos bíblicos - “Lembrai-vos” - não mais advém de um deus onipresente, onipotente e onisciente, é seu corpo que representa o sagrado e a sabedoria. Sua reflexão ressoa nos corpos receptores até o primeiro grito de Sueli, o décimo primeiro corpo.

Cena 8: o corpo doméstico infeliz. “Sueli é uma mulher negra, de pele clara, Rogério é negro, de pele bem escura” (SOBRAL, 2018b, p. 34) Essa será a única

menção corporal ao personagem masculino (a representação do pai, no texto, foi feita mais pela modulação na voz). Rogério não tem voz na cena, apenas ela falará, o foco continua recaindo sobre a personagem feminina.



**Figura 22:** Sueli e Rogério.

**Fonte:** SOBRAL, 2018b, p. 35.

Sueli inicia a cena gritando. Andando em círculos — a cada nova menção ao movimento circular, as personagens parecem ir formando uma roda simbólica, onde todas circulam sobre o palco/texto para demonstrar situações e afetarem público/leitor —, ela fala gritando, desabafando. Diz a Rogério não aguentar mais a situação em que é tratada de maneira ríspida pela família do companheiro, ela afirma que vai embora. Os músicos criam o ritmo, o andar da personagem é marcado pela percussão, Sueli está com raiva. A cena é de uma discussão doméstica, ela não mais aceitará as técnicas de tratamento que a sogra impõe, achando que a figura feminina deva ter comportamento de cuidadora, de empregada:

A sua mãe fala o tempo todo para mim: Passa as camisas do meu filho, cuida bem dele, tá, não quero ver meu filho magrinho. Ai, Rogério, eu nunca pensei que pudesse me casar com um negro e virar escrava! Rogério, eu vou embora! Você pensa que eu nunca me canso, eu me canso sim ...Você só é bem tratado pela sua mãe porque é o mais negro da sua família, e eu, eu tenho culpa se a minha mãe era branca? Tom triste, humilhado. (SOBRAL, 2018b, p. 36)

Temos dois grandes temas nesse diálogo-desabafo de Sueli: o machismo e o colorismo. Os sentimentos da personagem sustentam dimensões sociais e culturais, seu descontentamento advém da visão de seu corpo ser, no primeiro caso, visto como subordinado ao corpo do homem, ela deve cuidar, passar as camisas, alimentar, como se a relação fosse de mãe para filho. Ela não sente a compreensão do marido para com seu protesto: “Você pensa que eu nunca me canso, eu me canso sim...”. Em “[...] eu nunca pensei que pudesse me casar com um negro e virar escrava!”, usa da ironia para mostrar que seu corpo não mais aceitará os padrões antigos da mulher que finge conseguir dar conta de tudo, administrar uma casa e ainda ser vista como responsável por outro adulto que deveria ser seu companheiro em equidade nas divisões das responsabilidades. Sueli mostra que esse ideal de feminino é insustentável.

A segunda questão diz respeito ao colorismo. Como nosso país sofreu um processo de estímulo ao embranquecimento compulsório, considerando que “a raça branca” nos levaria a um progresso econômico e cultural por ter a Europa como padrão a ser alcançado, a miscigenação por muito tempo foi incentivada, seja ela consensual ou não (sabemos que nosso passado histórico — e presente também — muito usou do estupro como forma de colonizar os corpos femininos). A ideologia da mestiçagem foi um investimento enquanto uma política de estado e intelectualidade no Brasil acerca das relações raciais. O projeto racial foi pensado de uma perspectiva eugenista e amparado na mistura como embranquecimento do país. Sendo assim, a aceitação social seria baseada nas gradações da cor da pele e em outros marcadores de raça, ou seja, quanto mais pigmentada for a pele e mais traços físicos enegrecidos, mais a sociedade perseguirá esse corpo.

Porém, o movimento negro e o feminismo negro causaram uma transformação nessa situação quando incentivaram corpos negros a afirmarem seus tons, sejam mais claros ou mais escuros. O autorreconhecimento de pessoas negras fortalece suas identidades e nega termos como mulato, pardo ou cafuzo, obrigando a sociedade a olhar para esses corpos e ressignificar antigos entendimentos racistas e capitalistas, que usaram deles para enriquecer, mas não os reconheciam como aceitáveis socialmente. Sueli se insere nesses sujeitos que se reconhecem como negros, mesmo tendo pele clara, ela não aceita a exclusão que está ocorrendo pela família do companheiro e não se sente culpada por ser filha de mãe branca. Sua aceitação e identificação está bem alicerçada, ela só espera respeito por parte de Rogério e sua sogra.

Sueli se conecta à personagem feminina “Esperax” da peça “Esperando Zumbi”, de Cristiane Sobral. A peça começou a ser concebida em 2015, durante o curso do mestrado em Teatro na UnB, tendo a peça “Esperando Godot”, de Samuel Beckett, como referência primeira. Em outubro de 2018 foi selecionado para o Festival de Teatro Melanina Acentuada, em Salvador. Em março de 2019 conquistou o primeiro lugar no prêmio do júri oficial no FFF Festival Frente Feminina de Cenas Curtas no SESC Garagem de Brasília/DF. Em julho, seguiu em temporada em Maputo, Moçambique. Em suas redes sociais, Sobral diz:

Esperando Zumbi é uma história de amor à terra e às raízes, aos orixás, às matrizes africanas e indígenas. Em cena, uma mulher negra luta pela sua família enquanto espera o seu homem, Zumbi dos Palmares e enfrenta desafios diante do colonialismo, da cultura do estupro, do genocídio, do racismo, do machismo e da intolerância religiosa. São 60 minutos que trazem muita emoção, com a história, a garra e a coragem de Esperax e seus guardiões, seu Zé Pilintra e Dona Maria Navalha. (SOBRAL, 2019b)<sup>30</sup>

Lendo o texto da peça, também percebemos um ponto de vista afrocentrado e feminino, uma personagem que demonstra, de maneira humana e sensível, suas angústias e preocupações, enquanto espera a chegada de seu companheiro, com quem marcou um encontro: ninguém menos que Zumbi dos Palmares. O tempo do esperar se estende na peça, enquanto isso, refletimos sobre apagamento de Zumbi da história brasileira, os motivos das mulheres estarem em constante espera, por quem ou pelo o que nós esperamos. Sua identidade de mulher negra, envolta pelas questões culturais diaspóricas vai sendo construída e sustentada pelos orixás.

Também ambientada pela religião afro-brasileira, Zé Pilintra expressa a figura do conselheiro, que enxerga para além da realidade que está posta, pela sua energia de esquerda<sup>31</sup> da umbanda - “Homem, mulher, o que é gênero? O que é? Ninguém quer pensar, mas quem domina já decidiu.” (SOBRAL, 2018, p. 56) - demonstra que a sexualidade da mulher também pode ser lugar de potência e reafirmação. Maria Navalha é a energia do acalento, do feminino, do cuidado; depois de um estupro ela vai de encontro à Esperax, socorrer essa mulher: “Eu tenho mãe, sim, sempre tive, nos meus perrengues, minha mãe dona Maria Navalha, ela risca faca no chão!” (SOBRAL, 2018, p. 51). Os pontos dos orixás são tocados durante a peça, Seu Zé Pilintra e Maria

<sup>30</sup> Link para acesso: <https://www.instagram.com/p/B3e7nq4l9eA/>

<sup>31</sup> Lembrando que não há a tendência do pensamento maniqueísta cristão de encarar a esquerda na umbanda como “do mal”, ou algo parecido. Ideias dualistas e limitadas não fazem parte dos orixás e guias espirituais nas religiões de matriz africana.

Navalha são demonstrados como guias e detentores do saber, refazem o estereótipo das religiões de matrizes africanas que causam medo e preconceito em muitos brasileiros.



**Figura 23:** Peça “Esperando Zumbi” no Sesc Garagem, 2019.

**Fonte:** Priscila Bezerra - @guriasnamidia.



**Figura 24:** Seu Zé Pilintra em “Esperando Zumbi” no Sesc Garagem, 2019.

**Fonte:** Priscila Bezerra - @guriasnamidia.

A expressão do Seu Zé tem um tom feminino, talvez pelo ato do parir a criança que o corpo passa durante a peça. Esse parto se relaciona diretamente com a metáfora de Exu como quem abre os caminhos, como quem faz o parto da contação das histórias, bem como Seu Zé ser quem incorpora as giras de Exu, sendo evocado nas questões particulares familiares.

Assim como Esperax, Sueli está no centro, grita suas angústias, porém não é amparada como a primeira. A cena se encerra com seu corpo sentado ao chão, no terreno, demonstrando que chegou ao seu limite, aponta para os bonecos negros no palco e conta que sonha com “filhos pretinhos”. Esperax também pare uma criança, simbolizando transformação do ódio (o filho é gerado pelo estupro) para a compaixão e coletividade: “[...]eu tava lá dentro dos olhinhos deles, o menino, o menino, o pedacinho branco de gente tinha, ele tinha, tinha sim os meus olhos, os meus olhos, negros, meus olhos negros. Eu não pude matar os meus olhos, eu não pude, eu não consegui, não somos iguais a eles, Zumbi” (SOBRAL, 2018, p. 55). Já Sueli, chorando, diz: “Eu te amo, mas por quê? Me diz, Rogério, me diz! Eu te amo, eu te amo!!!” (2018b, p. 36). A didascália conta ao leitor que nesse momento a personagem se dá conta que não

consegue sair da relação: “Chora, entra em desespero e vai enfiando o cesto na cabeça. Chora novamente como a bebê do lixo e vai crescendo o seu choro, ao mesmo tempo em que ela levanta e tira o cesto da cabeça com um grito de desabafo e libertação”. O choro pueril também conecta Sueli às anteriores que choraram, porém, seu corpo expurga a prisão simbólica pelas ações: chorar, tirar o cesto e gritar. O cesto simboliza essa retomada ao lugar de origem, ao bebê, ao sagrado, ele traz elaboração e por fim, a libertação.

Depois do grito e da liberdade experimentada, seu corpo cede lugar ao décimo terceiro corpo: a narradora.

Cena 9: o corpo narrar. “Fala andando pelo palco, em tom coloquial, cotidiano, contemporâneo”. As quatro características remontam o teatro que Vallin (2011) citou anteriormente, é interessante pensarmos que essa contemporaneidade mescla outros tempos e gêneros quando insere um tom de narrador épico na peça. Próxima do público/leitor, a narradora quer se projetar, de dentro para fora da cena. É categórica sem um tom arrogante, seu corpo do narrar passará informações valiosas, mas sem distanciamento de quem é afetado, marcando o posicionamento de teatro dialético na atriz/dramaturga. Todos os pequenos indícios que Sobral foi colocando, durante a peça, de sua presença enquanto escritora — os nomes iguais, os trechos baseados em suas vivências — têm seu ápice com o corpo-narradora. Esses traços de dramaturgia aparecem também em alguns contos, como em “Cauterização”, citado anteriormente, do livro *Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção* (2011). Nele, o narrador apresenta o contexto da personagem Socorro como se estivesse numa peça teatral, situando o leitor sobre o ambiente e os sentimentos da personagem, sempre com um tom irônico e despretensioso.

O corpo-narradora borra as fronteiras entre corpo-atriz e corpo-personagem, há o metateatro pela ruptura da quarta parede, definido pelo *Dicionário de Termos Literários* como o:

[...]tratar de problemas de representação dentro do próprio texto de representação, em particular questões relacionadas com a arte dramática e a imitação (*mimesis*) verosímil da natureza humana em toda a sua complexidade. A esta técnica de auto-reflexão do teatro dentro do teatro, chamou a crítica inglesa *the play within a play*. A técnica tem particular expressão dramática quando uma personagem veste a pele de outra personagem, dentro do mesmo texto de representação.(CEIA, 2010)<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Disponível em: <https://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/metadrama/>

Se o espetáculo da peça for concebido no palco italiano, feito de quatro lados, duas laterais, o fundo e a boca de cena, ele não será independente, não funcionará sozinho emancipado da existência do espectador —, o corpo-narradora fala com a gente, ela sabe da participação de uma peça, ela quebra a distância entre cena e espectadores. Seguindo as influências brechtianas, a personagem pretende proporcionar ao público/leitor uma ação clara e objetiva para conseguir alcançar a reflexão que procura, ora derrubando, ora usando, a quarta parede enquanto elemento de ação direta ao afetado:

É condição necessária para produzir o efeito de distanciamento que, consiste em que o ator se empregue um gesto claro demonstrativo para mostrar o que tem que mostrar. Logicamente deve abandonar a idéia que existe uma quarta parede imaginária que separa ficticiamente o palco do público, e da qual provém à ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, sem a presença do público. É fundamental que ator encare diretamente o público (BRECHT, 1978, p. 104)

Ela começa dizendo: “Todo mundo tem estórias inesquecíveis. Todo mundo tem aquela estória preferida, que vai guardar com muito carinho e passar geração após geração. Hoje vou contar duas estórias inesquecíveis.” (2018b, p. 37). Com a caracterização mais simples possível, sem xale ou manto, pés no chão, temos uma narradora acessível, marcando uma forma brechtiana-griot de discurso direto:



**Figura 25:** A narradora.

**Fonte:** SOBRAL, 2018b, p. 39.

Na primeira, o corpo narradora se coloca enquanto corpo afetado, ela descreve uma cena do filme “Malcolm X” e compartilha o quão emocionante foi conectar-se a ele. Após um diálogo entre Malcolm e seu companheiro de cárcere, onde o segundo introduz o primeiro às reflexões sobre a negritude — eles se questionam sobre as diferenças nas definições dos termos “preto” e “branco” no dicionário — a narradora se coloca enquanto afetada, ela diz: “Gente, quando eu terminei de assistir a esse filme, eu pirei [...]. Sabe o que é você estar assistindo um filme, sozinha em casa, abrir a porta do apartamento para ver se encontra alguém a quem possa dizer: “Ei, eu acabo de assistir a um filme que fala de mim!” (2018b, p. 40). Quando ela diz que o filme fala dela, seu corpo é caracterizado, a negritude também perpassa nossa narradora. Nós, leitores e ouvintes, somos os corpos que ela não encontrou no corredor para compartilhar sua experiência.

Spinoza (2019) nos fala da relação de corpo, sua conservação e seu poder de afetar. A narradora tem seu corpo afetado por elementos “exteriores”, o filme e a história de Malcolm X, ela afirma que o que experimentou a fez sentir ligação, e por consequência disso, conservação e resistência. Após ser afetada, ela passa a ser um corpo também em potencial de afetar, e é isso que faz com seu público/leitor. Em última instância, para o filósofo, esse percurso faz a manutenção da mente, estimulando o ato de pensar:

A utilidade que extraímos das coisas que nos são exteriores, além da experiência e do conhecimento que adquirimos por observá-las, por mudá-las e por transformá-las, consiste, principalmente, na conservação do corpo. E por essa razão, são úteis, particularmente, aquelas coisas que podem alimentar e nutrir o corpo de maneira tal que todas as suas partes possam fazer corretamente seu trabalho. Pois quanto mais o corpo é capaz, de variadas maneiras, de ser afetado pelos corpos exteriores e de afetá-los, tanto mais a mente é capaz de pensar. (SPINOZA, 2019, p. 208-209)

Na segunda estória, mais uma informação baseada em sua biografia é inserida: o diálogo de uma filha com seu pai, sobre a vontade de ser atriz. O pai, pai de Ióli, pai da narradora, pai da dramaturga, isso não importa, é um pai e uma filha, e essa incerteza mostra que a vida pode se fazer matéria na criação artística, pode ser escrevivência. O pai da narradora, como o de Ióli, tem medo das futuras dificuldades que a filha enfrentará, mas também mostra apoio, projeta a filha em papéis em minisséries como “Senzala”, novelas como “O escravo fiel”, mas vai além, imagina-a sendo protagonista de um filme: “Quilombo”! Os sentidos não ficam apenas em adaptações que podem reproduzir estereótipos, o quilombo é local que guarda memória e resistência, sua filha pode e quer ser corpo que além de explorar locais muitas vezes inóspitos, reforça uma

nova visão sobre os corpos negros, mais múltipla e afetiva. E não seria isso que faz Sobral? Ou Ióli?

A cena se encerra com uma última fala que acirra mais o paradigma dos corpos entrelaçados: “Pois é. Hoje estou aqui, graduada há quatro anos como a primeira atriz negra formada pela Universidade de Brasília. Registro Profissional 1378. Hoje estou aqui. Sou atriz.” (2018b, p. 41) Narradora-Ióli-Cristiane, a ligação é reforçada “o texto como o verbo que se faz carne e se materializa em cena.” (DUKE, 2016, p. 43) O verbo, a palavra, o narrar, não são apenas abstratos, a criação estética passa pela palavra, mas se materializa em carne, em corpo, nas vidas, nas vozes. Sobral parece nos lembrar que o sensível é, em primeira estância, corporeidade, o sentir em sua dimensão material, experimentar a transformação do teórico para o prático, do substantivo para o adjetivo. Como vemos no *Tratado das Sensações* do filósofo francês Étienne Bonnot de Condillac, a percepção de corpos e os afetos em unidade: “Sempre olhei para cheiros, gostos, cores e sons como se fossem os meus próprios; nunca julguei que houvesse corpos odoríferos, sonoros, coloridos, saborosos”<sup>33</sup> (CONDILLAC, 2004, p. 290).

A segunda inserção híbrida é a música e letra de “Algodão black power”. Com a temática atentando à questão de o cabelo ser um dos atributos do corpo negro que mais sofre repressão, o corpo narradora começa a corporificação para o último corpo da peça, derradeiro, mas muito conhecido pelo grande público.

Cena 10: o corpo irônico e sarcástico. Ela canta enquanto caracteriza seu corpo ao de Xica da Silva:

[...] colares, pulseiras, um turbante branco que cobre toda a cabeça feito de espuma enfeitado com vários pingentes e acessórios dourados, por baixo da roupa está um espartilho branco e calcinha branca. Ela usa ainda uma saia de arame rodada forrada com tule com três camadas e vários acessórios dourados de enfeite. Usa um scarpin branco de salto pequeno, cinco centímetros. O turbante branco faz alusão aos cabelos brancos (corte francesa) que os homens usavam no tempo do Brasil colônia. A saia remete às saias rodadas das mulheres da cada grande no tempo do escravismo. (Sobral, 2018b, p. 42)

Xica não é qualquer personagem de qualquer época num qualquer Brasil. Seu corpo negro paramentado pela estética francesa causa reflexão até para quem não conhece a personagem-título do filme (1976) de Cacá Diegues — o trecho final é uma adaptação do texto. Sabemos que seu corpo está coberto de referências europeias, a

---

<sup>33</sup> Tradução minha. Trecho original: “J'aurois toujours regardé les odeurs, les saveurs, les couleurs et les sons comme à moi; jamais je n'aurois jugé qu'il y a des corps odoriférans, sonores, colorés, savoureux.”

máscara da colonialidade, porém, será que o último corpo reproduzirá comportamentos e se afetará de maneira colonial? Observemos.

O mito de Xica da Silva foi inspirado em uma mulher real: Francisca da Silva de Oliveira viveu no Arraial do Tijuco (hoje Diamantina - MG), porém, quando a história oral chega ao cinema, seu alcance toma proporções enormes, Chica (NUNES, 2019)<sup>34</sup> torna-se Xica da Silva, com x. A personagem do longa é emblemática, uma mulher forte, que ultrapassa os limites impostos ao corpo feminino negro no século XVIII, porém, sua caracterização passa por várias construções preconceituosas como o mito da democracia racial (ela ter conseguido ascensão social devido à relação com o contratador português de diamantes, João Fernandes de Oliveira), a exotificação de seu corpo por meio de uma sexualidade exacerbada e a suposição de sua devoção ao “diabo”. Claro, não podemos negar que, para a época (década de 70), foi revolucionário colocar uma atriz negra interpretando uma personagem principal num longa-metragem. Porém, toda a força de Xica (indico que assistam ao filme<sup>35</sup>, muitas cenas são interessantes, como uma das finais, onde Xica prepara um banquete para o Sr. Conde) parece ser justificada pelo seu “poder de sedução”, sua “sexualidade avassaladora”. Esse tipo de pensamento é extremamente reducionista.

O lado materno de Chica foi abafado na construção de Xica, o período retratado de sua vida é o período de sua relação com João Fernandes (ele volta a Portugal). Mas Chica foi muito mais que isso, usou do dinheiro para se inserir na alta sociedade, mostrar que também poderia cumprir todos os protocolos pedidos a uma dama da alta sociedade daquela época: fazia doações às irmandades religiosas, educou formalmente os treze filhos — os meninos chegaram até a universidade quando foram para Portugal com o pai, e as nove meninas frequentaram o melhor educandário da capitania, o Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição de Monte Alegre de Macaúbas, destinado apenas à elite mineira. Como bem retratou Cecília Meireles, no *Romanceiro da Inconfidência* (1953), há a facete de uma Chica forte, de protagonismo e poder: “Que andar se atavia / naquela varanda? / É a Chica da Silva: / é a Chica-que-manda! ”. (MEIRELES, 1977, p. 51). Enquanto uma mulher branca, Cecília Meireles cria uma

---

<sup>34</sup> As informações biográficas de Francisca da Silva de Oliveira foram retiradas do <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-consciencia-negra-biografia-chica-da-silva.phtml>

<sup>35</sup> CHICA DA SILVA. Direção Cacá Diegues. Rio de Janeiro: J.B Produções Cinematográficas Ltda; Distrifilmes Ltda, 1976. (114 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pXPRllrQWc0&t=4676s>

perspectiva distinta da masculina de Cacá Diegues, e como Sobral, é a visão de uma mulher, sob outra, e também falará da tríade poder-corpo-ação.

A décima cena da peça de Sobral, resgatará essa Chica em Xica. A mulher forte que se impôs. E como? Sendo irônica. A ironia tem relação direta com a situação e a linguagem que lemos e/ou ouvimos, ambas baseadas numa contradição. Ela pode possuir caráter cômico ou trágico quando há: “a identificação [...] entre o público e o personagem, o facto de sentirmos que poderia ser cada um de nós a viver aquela determinada situação” (MORGADO, 2009)<sup>36</sup>. Já o sarcasmo se relaciona mais diretamente com a crítica — normalmente bem ácida em Sobral, considerando a envergadura dos temas que ela se propõe tensionar —, podendo causar “riso e insulto” (CANDIDO, 1996, p. 83).

Pensemos sobre os significados de Xica como corpo final do círculo iniciado por Ióli. A ironia começa quando elementos contraditórios habitam o corpo de Xica, ela é uma mulher negra, paramentada por roupas da corte, porém, Sobral não reproduz os significados estereotipados de lugares comuns da personagem quando nas telenovelas ou no longa (o corpo hipersexualizado justificando a ascensão). Ela ainda é sensual, mas seu objetivo não é enquadrar-se simplesmente, a didascália indica: “Xica é sensual, sarcástica, irônica e busca vingar-se do Conde servindo-lhe um banquete muito especial. (Xica ri muito e debocha do Conde)” (SOBRAL, 2018b, p. 51). Tendo como máscara os trejeitos e risos que indicam à presença da Pomba-Gira.

O corpo escolhido é talhado em ironia e sarcasmo, pois Xica habita um local racista para seu corpo, sendo assim, ela usa das duas ferramentas como resposta e resistência de sua corporeidade. O Conde é o corpo que expressa o passado colonial, escravagista e hipócrita da sociedade brasileira, que censura e tenta interditar o corpo de Xica. Após desdenhar da personagem e deixar claro que seu corpo não é aceito mesmo vestindo-se de fidalga, ela se vinga cuspiendo e exagerando na pimenta durante o preparo de um cabrito para o banquete que Sobral revive para sua peça:

Sim, quer dizer que o Sr. Conde não gosta da minha cor. Queria que eu fosse branca, que nem essa barata descascada aí? (músicos deboçam, vão). Muito bem, Sr. Conde. Farei de tudo para agradar o senhor (bate palma três vezes). Sirvam-se, senhores. Sirvam-se todos, mas não esperem por mim, que estou de dieta (músicos, risos, deboche). Ih, Sr. Conde, deixa essa galinha pra lá, isso é coisa para mim e João Fernandes, que andamos doentes das tripas. Sirva-se do cabrito. É uma especialidade da região. Foi feito com muito

<sup>36</sup> Retirado do Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ironia-dramatica/>

gosto. Além do mais, a galinha é de molho pardo. Pardo. Pardo. Pardo. Pardo. Paaaaaarrrdo! (SOBRAL, 2018b, p. 52)

O número três retorna a aparecer na última cena, os músicos são como companheiros afetivos de Xica, como o coro nas peças gregas, dão força para seu corpo continuar resistindo através de suas afirmativas irônicas e de suas interrogativas com sarcasmo em seu tom. Como três vezes a enfermeira se assustou, como três são os músicos, três vezes o pai indagou, a tríade dos corpos de Ióli, três vezes caracterizaram o bebê como negra, três vezes Xica bate palma. O três é a circularidade anunciada na primeira cena com Ióli dançando. O três é um número simbólico: no candomblé, os odus são revelados no jogo de búzios, sendo também relacionados com nossas datas de nascimento e que marcam nossas personalidades, simbolizadas por nossos “orixás de cabeça”. Neste caso, o Odun 3 é Ogundá. É o Ogun que parte os peixes com sua espada, o orixá justiceiro, é aquele que encontra forças para seguir a luta. O três representa ainda as três fases da protagonista: nascimento infância, desenvolvimento e velhice. Além disso, há os três importantes tambores no rito do candomblé, segundo considerações de Verger: “Não é, todavia, Exú o único intermediário entre os homens e os deuses. Os três tambores do candomblé também o são: o rum, que é o maior; o rumpi, de tamanho médio, e o le, que é o menor. Não são tambores comuns[...]” (BASTIDE, 1961, p. 23). Durante a disciplina “Giro epistemológico para uma educação antirracista: a cabaça-útero-terreiro como fonte dos saberes negros decoloniais no Brasil”, perguntei ao Babalorixá Professor Dr. Sidnei Nogueira<sup>37</sup> sobre os significados do número, e ele categoricamente afirmou: “Você não faz um círculo com dois pontos, precisa de três. O três é circular. ”

Quando o primeiro “pardo” é falado por Xica, começa um ritmo de samba crescente. Sua vingança é ação, quando modifica o alimento para causar incômodo corporal, e é também semântica e fonética, quando usa o adjetivo “pardo” do molho para escancarar o racismo do Conde e repete a mesma palavra enfatizando a vogal “a” e a consoante foneticamente branda “r”, debochando do mesmo.

Xica não se comporta conforme o decoro da época quando faz piadas com o conde, figura de poder social que pressupõe uma certa distância afetiva, coisa que ela não faz. Quando transforma o jantar — este era performance que expressava o fortalecimento das alianças coloniais — em piada, esvazia seu valor pelo escracho. A

---

<sup>37</sup> Doutor em linguística pela USP e autor do livro *Intolerância Religiosa* (2020) pela coleção “Feminismos Plurais”.

repugnância social que o corpo de Xica recebe através do corpo do Conde é transferida para um prato que causa também repugnância ao corpo de todos que ali comem, representantes da classe colonizadora e racista brasileira: “A repugnância é uma emoção, não uma natureza; ela é uma relação cultural e socialmente determinada, e não um instinto ou uma biologia. Ela participa da esfera do simbólico” (LE BRETON, 2016, p. 478). Xica alimenta esse coletivo que classifica, separa e enraíza os sentidos no imaginário individual e coletivo. Esse sistema de valor em ato é alimentado pela sua própria repugnância expressada em alimento adulterado.

Sobral demonstra que, ao invés de nos concentrarmos no corpo de Xica pelo viés antes exercido — sexual e lascivo — há uma ótica mais contundente: o corpo ser a matéria extensão do poder da personagem. O incômodo inicial causado pelos comentários do Conde a faz agir, reagir, ela é sujeito atuante. O tratamento de Xica aos corpos não se baseia em prerrogativas sociais, ela debocha do nome extenso do conde, do racismo que ele coloca em seu discurso e não se importa em seguir regras coloniais quando essas a desvalorizam.



**Figura 26:** Xica da Silva.

**Fonte:** SOBRAL, 2018b, p. 53.

Quando o corpo de Xica se encontra de punhos cerrados — símbolo-expressão enraizado pelo “*raised fist*” dos Panteras Negras — e braços para cima ao terminar de proferir o último “pardo”, a música cessa. “É uma mulher ativa, guerreira e totalmente

empoderada, quem diz. Tem um olhar fulminante. Esta é a deixa para o ritmo reiniciar decrescente, cessando quando os braços da atriz estão ao longo do corpo.” (2018b, p. 54). Os punhos cerrados expressam um gesto político. Como explorou Le Breton sobre as significações da mão, é: “da preensão e do tato, ela explora, apalpa, toca, acaricia [...] Nas técnicas do corpo, [...] a mão é uma peça-chave em termos de possibilidades de aprendizagem, de metamorfose e de adaptação às circunstâncias” (LE BRETON, 2016, p. 216-217). Sendo assim, parece que ao estar fechada pela articulação de seus dedos, representa a conclusão desse processo do aprender, metamorfosear e adaptar que Le Breton cita, experimentado pelo corpo das personagens durante *Uma boneca no lixo* (2018b). Os braços descem como se o corpo descansasse depois do combate, só assim, a música acabará totalmente. Não é qualquer música, não é qualquer palco, lembremos que no início da peça nos atentamos sobre o movimento circular de Ióli, os pontos de candomblé que iniciaram a peça e os corpos que ali se colocaram. Só com Xica, a roda começa a desacelerar, o trabalho foi finalizado. Fechando o círculo, a música acaba, mas seus movimentos não têm fim.

A peça rasura uma literatura não afetiva, que não provoca ou até aliena o leitor/espectador. *Uma boneca no lixo* (2018b) mostra que não precisa abandonar a estética, a construção linguística das personagens, cênica e espacial, para inserir as afetividades, os mitos, os saberes ancestrais e as subjetividades. A vida, que é matéria, é bela, mas não só, é escárnio, ironia, afetos e afecções, amores e contradições. Se apenas a razão imperar em prol de uma arte de modelo empírico, perderíamos muito. Lógicas clássicas e antigas, quando prisões, tirariam a força que os teatros negros têm nos mostrado:

Teatros negros são lugares de conflito por excelência, onde a negritude é desafiada, provocada ao extremo, são ambientes de catarse, de distanciamento, de subversão das acepções de subalternidade histórica relegada aos negros deste país. Teatros negros são esses que estamos produzindo, éticos, estéticos, políticos e engajados. Espaços de resistência, quilombos da memória guardiã da ancestralidade. (SOBRAL, 2016c, p. 115)

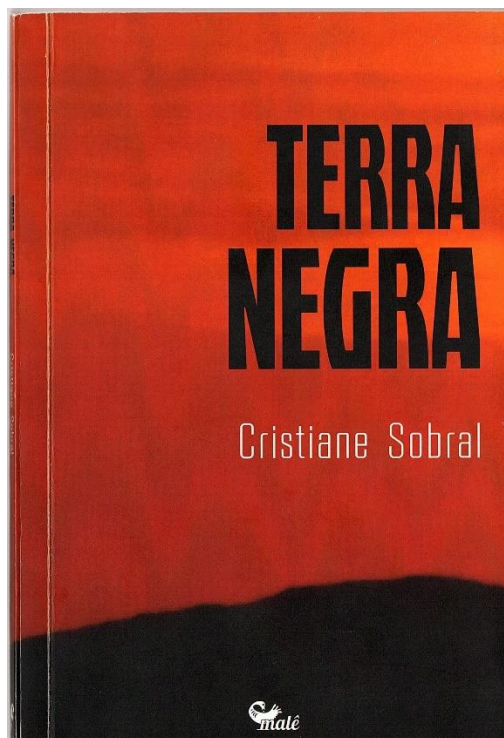
### 3.3 NOS POEMAS

Passemos agora para outro tipo de linguagem, falaremos sobre poemas. Nossas categorias de análise permanecerão as mesmas, apenas nossas reflexões sobre o teatro negro serão substituídas pelas da poesia. Adicionaremos, para comentários analíticos, os instrumentos dos fundamentos dos poemas – sonoridade, ritmo e verso –, e as unidades

expressivas – figuras, imagens, temas, alegorias e símbolos - para análises interpretativas. Não que o método seja totalmente cindido, pois uma leitura não se faz de maneira dura, mas pontuamos aqui, por motivos de método, que os dois campos serão atentados: “que se poderiam chamar respectivamente o "momento da parte" e o "momento do todo", completando o círculo hermenêutico, ou interpretativo, que consiste em entender o todo pela parte e a parte pelo todo, a síntese pela análise e a análise pela síntese.” (CANDIDO, 1996, p. 18).

Também citaremos, brevemente, poemas que se relacionem com o poema central analisado, com o intuito de instigar leitores e pesquisadores para possíveis novas pesquisas e diálogos. Não conseguiríamos colocar todos os poemas que tratam do corpo, por isso, optamos por uma breve percepção do que é a poética de Sobral, já que a escritora tem mais de 190 poemas publicados — sem considerar os publicados em antologias. O critério de escolha dos quatro poemas centrais foi o de analisar poemas que ainda não tivessem estudos publicados e que demonstrassem a pluralidade e o hibridismo de Sobral ao tratar do corpo em sua poética, visando enriquecer os estudos sobre a artista.

A materialidade escolhida para tal é feita de um livro pequeno, menor que o usual (19x13cm), talvez para facilitar o deslocamento em lugares não domésticos, possibilitando leituras em ambientes diferentes, criando significados e diálogos diversos. Neste livro temos as usuais informações de capa que não vimos em *Uma boneca no lixo*. O título *Terra negra* (2017) se encontra na parte superior direita do livro, o nome da escritora logo abaixo, e o logo da editora Malê ao pé da capa. “Terra negra” em caixa alta, fontes grandes, cheias e pretas. “Negra” se encontra num tamanho ligeiramente maior que o da palavra “terra”. Ao fundo do título, na imagem da capa, feita de uma paisagem em tons quentes de vermelho, laranja e amarelo, se faz o céu. O horizonte que Nascimento evoca em “Ôri” (1989) aparece na capa, mas dessa vez não banhado pelo mar, mas sim, cortado por uma montanha escura. Como será caracterizada essa terra negra que Sobral insere o leitor já em seu título?



**Figura 27:** Capa *Terra Negra* (2017)

**Fonte:** Acervo pessoal.

Em 74 poemas o leitor poderá caminhar por essa terra, terra que Elisa Lucinda nos deixa pistas em seu prefácio intitulado “A carta da terra” sobre o modo que foi afetada: “Por isso escrevo agora numa tarde em que Terra negra faz do meu coração território [...] Cristiane Sobral nos desnuda com uma poesia cheia de personalidade, cores, aromas, enredos, densos enredos e escreve como tribo.” (SOBRAL, 2017b, p. 12). O coração, órgão representante do sensível, do subjetivo, do afeto — tanto negado por uma inteligência colonizada — agora é sede do pensamento, para assim, atingirmos uma inteligência descolonizada, que parte do criar, do sentir e do relacionar. Como Elisa Lucinda ressalta no prefácio: “É a voz brotada de uma pele preta, é o testemunho transafricano de um existir ainda raro no mundo da literatura apinhada de galegas princesas e iguais reis [...] Terra negra nos invade e nos convida a uma conversa histórica, sincera, lírica, corajosa” (p. 13-14).

Trazemos para o início de nossas reflexões dois trechos importantes para pensarmos o poema e a escrita. O primeiro foi retirado de *O estudo analítico do poema*, de Candido:

A palavra, portanto, é a unidade de trabalho do poeta e a peça que compõe o verso. Palavra como conceito, como ligação, como matiz do conceito, como unidade sonora que desperta um **prazer sensorial** pela sua própria

articulação: **durezas de guturais, explosões de labiais, suavidades de linguais**. O ritmo cria a unidade sonora do verso; as palavras criam a sua unidade conceitual; a unidade sonora e a unidade conceitual formam a integridade do verso, que é a unidade do poema [...] **o poema tem um corpo, uma realidade por assim material** que se trabalha, combinando, explorando sonoridades; e que não é uma vaga aliança de ideias; que estas só existem poeticamente em virtude da sua **encarnação** no vocábulo adequado. (CANDIDO, 1996, p. 59-60, grifos nossos)

E o segundo, de *Ética, sexualidade, política* de Foucault:

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um ‘**corpo**’ [...] o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “**em forças e em sangue**”. (FOUCAULT, 2004, p. 152, grifos nossos)

A partir deles, nos parece que o fazer poético precisa de um corpo para o labor e produz um corpo como resultado da elaboração. Enquanto Candido se atenta em como a palavra afeta o corpo de quem se relaciona enquanto uma performance corporal praticada pela própria palavra — o prazer das sensações advindas da garganta, dos lábios e da língua —, e em como as palavras em si, enquanto unidades construtivas, resultam num corpo poético que “encarna” os conteúdos abstratos em matéria-corpo, Foucault nos lembra da relação do corpo poético com o corpo de quem o cria, como a escrita poética passa do âmbito conceitual para o âmbito da substância da própria corporeidade, feita em sangue e força.

A poesia depende de uma acuidade e potência invulgares dos sentidos, baseadas na riqueza emocional. Gente fria, sem paixões, sem intensidade emocional, não faz poesia grande. Ora, esta generosidade de temperamento está ligada a uma forte sensorialidade (digamos assim em lugar de sensualidade para evitar equívocos); a uma capacidade de perceber vivamente e intensamente com os sentidos; logo, de apreender com força as coisas e o espetáculo do mundo. (CANDIDO, 1996, p. 65)

Discordando apenas dessa pretensa ideia de “poesia grande”, concordamos sobre a exigência de que o fazer poético demanda dos sentidos, e é exatamente por isso que consideramos justificável a inserção do afeto como categoria de análise também na poesia. Visamos uma teoria que integre afeto e sentidos, eles se dão conjuntamente, e assim, não ignoramos as percepções em detrimento às emoções. Como a escritora Samantha Abreu propõe: “Portanto, não há outra forma de se vivenciar a poesia senão pela experiência que a imagem do poema produz. É essa verdade, quase concreta e tão exata, que promove a elevação sem qualquer compromisso racional capaz de ser narrado.” (ABREU, 2019, 73). É dessa experiência que acreditamos brotar os afetos corpóreos.

Uma concepção descritiva de afetos e/ou uma etnografia dos afetos parece não ser tarefa simples de se fazer: “Homens [no sentido de sujeito] diferentes podem ser afetados diferentemente por um só e mesmo objeto, e um só e mesmo homem pode, em momentos diferentes, ser afetado diferentemente por um só e mesmo objeto” (SPINOZA, 2019, p. 131, inserção nossa); por isso, olhamos para a arte — aqui, para os poemas, dramaturgia e performances — através de uma *práxis* afetiva, ou seja, uma prática do afeto, e também de uma perspectiva subjetiva que revela como o sujeito ali expressado se percebe e percebe o outro, numa dupla interação afetiva a partir de expressão e interpretação.

Para entendermos como se constrói a poética de Sobral centrada no corpo literário e seus afetos, comecemos com o primeiro poema “Wanadi”:

#### **Wanadi**

Eu pedi para ser bonita  
Quando derramei pó dourado  
Em minha pele preta

Pedi para ser rainha  
Diante de um girassol  
Passando as pétalas no meu corpo  
Adensando as curvas das minhas margens fêmeas

Eu bela e cada dia mais negra  
Depois do banho de cachoeira  
Da tarde que passei com as cobras do meu quintal  
Esculpi meu rosto com as pedras da lua  
Pintei minhas unhas com mel

Eu pedi a beleza  
Os cabelos encrespados no orvalho  
A limpeza e a cura no mar  
Para ser bonita me fiz oferenda  
Deitei na cama de folhas  
Renasci.  
(SOBRAL, 2017b, p. 46)

O título faz referência a um deus Ye’kuana — conforme informações retiradas do *site* “Povos Indígenas no Brasil” —, população indígena que habita o Brasil, a noroeste do estado de Roraima, e se estende também ao território da Venezuela. A sabedoria nos conta, segundo o *site*, que quando o pai Sol deixara cair três ovos mágicos sobre a terra (*nono*), de um saiu Wanadi, do outro seu irmão, e o terceiro foi jogado por Wanadi na floresta, por este não ter quebrado de início. Na segunda queda, o terceiro ovo se abre e liberta o irmão *Cajushawa*, a representação negativa do sobrenatural, carregado de ressentimento, sendo o oposto de Wanadi, a expressão sobre-humana do bem. Os três são considerados os primeiros xamãs da terra, e o destino dos Ye’kuana é,

no momento de pós-morte, encontrar Wanadi. Sem objetivos de crenças redentoras (o conceito de redenção é mais comum em filosofias cristãs por estar atrelado ao conceito de pecado), mas sim apenas para voltar ao seu xamã inicial.

No nível rítmico, os versos são livres e escolher esse tipo de metrificação, sem uma regra fixa pré-estabelecida, já considera o corpo que é afetado durante a leitura: o próprio leitor. Goldstein (1989) diz que esse tipo de verso é “liberado” e evoca a participação do leitor para estabelecer seu ritmo próprio, não demonstrando um ritmo ausente, como muitos erroneamente relacionam o verso livre. De início, o título já começa aumentando os limites de um universo lexical que muito se pauta em limites colonizados, e nos faz refletir: a cultura indígena foi dizimada por terceiros de maneira tão violenta e colonial que nós, corpos compostos também por ela, muitas vezes nos vemos distantes de nossas raízes fundadoras — em 1500, a população era de 3 milhões, no ano de 2010, marcava 800 mil (0,26%)<sup>38</sup>. Intitular “Wanadi” é trazer para perto, fazer reexistir a cultura indígena muitas vezes oprimida em nós, para lembrarmos que, assim como a cultura africana no Brasil, ambas são parte desse corpo heterogêneo criado em território brasileiro. “Ame r índia” nos lembrará disso:

**Ame r índia**  
 Me cacique  
 Me pajelança  
 Me Jurema como criança  
 Doida na loucura da esperança  
 Indigenize meu pensamento  
 Aldeie meu corpo  
 Por nós e com rapé  
 Com sete ervas estarei de pé  
 Aprendendo outra língua  
 Distante desse povo  
 Onde o afeto míngua.  
 (SOBRAL, 2019, p. 28)

“Wanadi” é estruturado em quatro estrofes, e numa contagem de versos que cresce a cada estrofe (a primeira se inicia com três e a última finaliza o poema com seis versos). A contagem escolhida numa crescente numérica pode se relacionar com o movimento de intensidade do processo do corpo-voz afirmativo, vai aumentando ao passo que o reconhecimento enquanto belo, através da conexão com a ancestralidade, também aumenta. Não há um padrão substancial de rimas consoantes (exceção dos

<sup>38</sup> Informações retiradas do site da Funai. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao#:~:text=A%20atual%20popula%C3%A7%C3%A3o%20ind%C3%ADgena%20brasileira,habitam%20as%20zonas%20urbanas%20brasileiras.>

versos um e três, “bonita e “preta”); mas o que percebemos é que, dos dezoito versos, dez terminam em sílabas com a vogal “a” (bonita; preta; rainha; fêmea; negra; cachoeira; lua; beleza; oferenda; folha). Candido chamará de repetição de vogal brilhante, causando “barulhos rumorosos” (1996, p. 34). Esse ruído provocado pelo /a/ final é incisivo, aberto e marcado, como o sentido do poema todo será: categórico.

A primeira estrofe é curta, em apenas três versos o eu lírico, demarcado pela primeira pessoa, toma a própria voz para narrar e dominar a ação poética que seguirá. O pedido acontece, sai do corpo e tem relação direta com sua estética, quer-se enquanto bela, quer-se enquanto ativo, ela pede e ela mesma “derrama”. Repitam em voz alta: “Eu pedi para ser bonita”. Verso curto, em que a ação recai no sujeito em primeira pessoa e esse será um padrão durante o poema, nas próximas estrofes teremos os seguintes versos de abertura: “Pedi para ser rainha”, “Eu bela e cada dia mais negra” e “Eu pedi a beleza”, todos se encerram com a vogal brilhante e são os versos mais curtos de suas respectivas estrofes — com exceção da última, que falaremos mais adiante. Essa extensão curta, aliada à vogal final aberta “a” demarca a força sonora em tais versos, em contraste com os versos maiores. Esse corpo é matéria que faz parte do processo-ação quando recebe o “pó dourado” derramado por ele próprio, corpo já bem demarcado no terceiro verso pela pele preta, não intenciona ser um corpo universal.

A segunda estrofe continua sendo iniciada com o refrão “Eu pedi para”, reafirma o poder da ação e aumenta o poder do corpo quando de “bonita”, ela é rainha, local de não subordinação, de alto nível. O elemento girassol compõe a imagética do poema e contorna esse corpo com suas pétalas, denotando mais uma característica corpórea: corpo fêmea. A imagem que percorre o poema, antes citada, muito fortemente se caracteriza pela junção das cores amarela — através dos elementos: pó dourado, girassol e mel — e azul pela presença das águas: margens, cachoeira, mar. Uma ligação possível é feita pelas bases da religiosidade afro-brasileira, Oxum representa a força do poder feminino no candomblé. Dona do ouro, é *Iyálode*, grande mãe entre os orixás, reside nos rios e pode ser evocada quando o poema é carregado dos elementos da beleza, da cor amarela, das águas e do corpo feminino, marcantes características de Oxum. A vaidade e beleza são arquétipos da orixá que se estendem ao corpo do poema. O corpo nomeado no poema tem caráter duplamente sagrado, quando os versos evocam sua relação com Wanadi, considerado presente num plano inacessível aos terrenos, para além terra, alheio aos problemas da terra, e Oxum, orixá com presença de rainha. Ele é impulsionado nesse processo de empoderamento de um corpo antes silenciado.

É importante entendermos o que seria esse caminho de empoderamento, por ser citado com recorrência nos processos que envolvem identidades e o feminino, não podemos deixá-lo se esvaziar:

Seria estimular, em algum nível, a autoaceitação das características culturais e estéticas herdadas pela ancestralidade que lhe é inerente para que possa, devidamente munido de informações e novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo em volta e, ainda, de suas habilidades e características próprias, criar ou descobrir em si mesmo ferramentas ou poderes de atuação no meio em que vive e em prol da coletividade. (BERTH, 2019, p. 21)

Ou seja, no momento em que Sobral introduz em sua literatura práticas discursivas contestatórias para além do eu, práticas que chegam a outras mulheres, criando uma rede de apoio que ressignifica o corpo, o poema é considerado como empoderamento. Sua obra atua coletivamente quando cria uma rede entre leitores, tematizando o corpo que durante anos foi transpassado pelas marcas da violência e do regime escravocrata. Leitores estes que, negros ou não, entrarão em contato com uma nova perspectiva e poderão criar diálogos e pontes sob novos afetos ao corpo negro. Este corpo, antes retratado para ser argumentação de abusos econômicos, coloniais e políticos; agora, na voz da poeta negra, impõe rasuras nesses estereótipos largamente difundidos, estruturados inconscientemente em nossas psiques colonizadas.

Para Berth (2019), a comparação foi feita como método para atingir o propósito da colonização, com objetivo muito bem específico, usou-se o comparativo do corpo negro: “[...] Como o nariz, a boca, a cor da pele e o tipo de cabelo, com os do branco europeu e colonizador que, naquele contexto, serviu de argumento para a formulação de um padrão de beleza e de fealdade que nos persegue até os dias atuais” (BERTH, 2019, p. 114). Segundo ela, a representatividade atua também como forma de empoderar, pois à medida que são criados novos olhares, mais subjetivos e sensíveis sobre assuntos que foram carregados de preconceitos e violência, o novo olhar positivo cria a possibilidade de conceber a autoimagem como positiva também, sem os antigos denominadores estereotipados.

Pensando nesse sentido do empoderamento, ressaltados com os fonemas /p/, /b/, /d/, /r/, sendo os três primeiros consoantes oclusivas, e o último, uma vibrante, constrói-se uma ideia de força, de conflito. A repetição de tais fonemas durante todo o poema, pensando nesse recurso, é denominada de aliteração e, nesse caso, provoca um efeito de explosão, quando pronunciamos o poema e observamos uma constante sonora nos

versos. A escolha dessa sonoridade também tem relação com o sentido mais amplo do poema, pois sugere a ideia de determinação, imperativo e domínio corpóreo.

O corpo, na penúltima estrofe, afirma que agora, sendo belo e intensificando sua cor no processo de embelezamento, “cada dia mais negra”, também adentra ainda mais ao campo da natureza, seu rosto é feito de lua e suas unhas pintadas com mel, não é um corpo biológico padrão como a tradicional biologia conjectura. As metáforas vão evidenciando ao leitor a fonte de onde nascem as bases corpóreas afetivas do eu lírico: vem do banho de cachoeira, do passeio com animais muito comumente temidos como as cobras, vem do campo natural. Esses sentidos mostram como o corpo não está a serviço de uma lógica capital, suas sensações são construídas por outras referências sensoriais.

A configuração dos sentidos, a tonalidade e contorno de seu desenvolvimento são de natureza não somente fisiológica, mas também social. A cada instante decodificamos sensorialmente o mundo transformando-o em informações visuais, auditivas, olfativas, táteis ou gustativas. (LE BRETON, 2012, p. 55).

Após isso, o corpo que vai sendo construído poeticamente coaduna com a imagem de força e imponência, pois ao fim, ela volta a afirmar que essa beleza vem de um clamor, não é dada como presente ou privilégio, através de construções sociais que possibilitam e facilitam essa consideração de beleza como ideal (como na e para a branquitude). É o próprio corpo que a pede, é o próprio corpo que consegue, potencializado pelo natural.

O adjetivo “bonita” do primeiro verso da primeira estrofe se transforma no substantivo “beleza” na última estrofe, mudando do mais palpável para o mais conceitual, já que ela agora detém o substancial, o teórico, o belo. Seus cabelos são crespos e reafirmam esse novo padrão do belo, com sua manutenção pela cura e limpeza vindas do mar, território de Oxum. Ao fim, o corpo se faz oferenda, ele quer ser ressignificado e se oferece para a orixá (a escolha do termo “oferenda” conclui as referências à umbanda ou ao candomblé) como forma de entrega e intensa conexão com o sagrado.

A ação se finda em “Deitei na cama de folhas/Renasci”. A cama de folhas também é território sacro, é pela ação sagrada de ofertar, como apadrinhada pelas bênçãos da orixá, que esse corpo se refaz, renova seus sentidos e reafirma seus contornos de beleza. O último verso do poema é o mais curto de todos, findando a ação com uma vogal de timbre fechado para concluir: “renasci”. Dentre os possíveis sentidos

da vogal aguda, ela pode evocar dor e/ou alegria (CANDIDO, 1996, p. 34). Não seriam ambas, expressões contidas na ação do re(nascer)?

Verificamos um corpo poético híbrido, formado pela junção, em destaque, da cultura indígena e negra. O corpo enunciador não está apartado do corpo narrado e todos os elementos do poema, a natureza a quem o eu lírico — corpo negro — recorre para transformar-se, remete a essa fusão cultural e literária como, por exemplo, o verso “Deitei na cama de folhas”, que lembra o poema de Gonçalves Dias:

**Leito de Folhas Verdes**

Por que tardas, Jatis, que tanto a custo  
À voz do meu amor moves teus passos?  
Da noite a viração, movendo as folhas,  
Já nos cimos do bosque rumoreja.

Eu, sob a copa da mangueira altiva  
Nosso leito gentil cobri zelosa  
Com mimoso tapiz de folhas brandas,  
Onde o frouxo luar brinca entre flores.

Do tamanho a flor abriu-se, há pouco,  
Já solta o bogari mais doce aroma!  
Como prece de amor, como estas preces,  
No silêncio da noite o bosque exala.

Brilha a lua no céu, brilham estrelas,  
Correm perfumes no correr da brisa,  
A cujo influxo mágico respira-se  
Um quebranto de amor, melhor que a vida!

A flor que desabrocha ao romper d'alva  
Um só giro do sol, não mais, vegeta:  
Eu sou aquela flor que espero ainda  
Doce raio do sol que me dê vida.  
[...]

(DIAS, 1851, p. 9-11)<sup>39</sup>

O poema todo tem uma carga semântica muito pautada na ação centrada pelo corpo afetado. Os pedidos são feitos por ele e para ele, é ele que passa as pétalas e sente as curvas de suas margens, de seus contornos. Sua beleza e negritude vão se afirmando conforme os tratos com o corpo vão acontecendo: banha-se, passeia, esculpe seu rosto e pinta suas unhas, limpa-se e cura no mar, faz-se oferenda e renasce.

Foi possível constatar a construção de uma alegoria do corpo ativo, alegoria como "representação corporificada ('verlebendige') de um conceito abstrato [...] por meio de um signo, uma descrição, uma pequena sequência narrativa” (CANDIDO,

<sup>39</sup> Disponível em: <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/fabiomesquita/textos/obras-literarias/Ultimos%20Cantos%20-%20Goncalves%20Dias.pdf/view>

1996, p. 79), sendo construída por esse processo narrativo caracterizado pelas ações dele próprio, imagens que relacionam o corpo com o natural pelos signos: girassol, pétalas, cachoeiras, cobras, lua, mel, orvalho, mar, folhas. O corpo ativo resiste à máscara da inferioridade compulsória pela colonialidade.

Essa lente poética que usa do corpo como *locus* de reafirmação e potência aparece em outros poemas de Sobral. Configura-se de dentro para fora, refaz os significados pré-existentes e coloca identidade e subjetividade em evidência. Ainda em *Terra Negra* (2017), “Expurgo” também expressa o ponto de vista de um lírico feminino que aconselha ações para reconfigurar padrões machistas:

**Expurgo**

[...]

Mulher nenhuma tem que andar de cabeça baixa  
No meio de tanto cara que se acha

Vou com as pretas  
Empino as tetas  
Conclamo a mulherada  
Vamos definir essa parada

Macho é animal irracional  
Eu quero é um homem além do provisional  
Viva a força de vida que pulsa entre as nossas pernas.  
(SOBRAL, 2017b, p. 41)

Em “Deus é preta”, num curto poema de uma estrofe e três versos, categórico, o sagrado, que tanto foi visto como elemento apenas das religiões eurocêntricas, é colocado como tema central e recriado numa composição não usual, além de Deus não ser um homem, não é branco. Deus é uma mulher preta, ela é a provedora, fornece o alimento para o mundo, seja literal ou metaforicamente.

**Deus é preta**

Deus é uma mulher preta  
Sua teta sempre  
Matou a fome do mundo  
(SOBRAL, 2017b, p. 70)

Outros poemas também, de modo mais temático, exibem os estereótipos racistas, demonstrando como se impõem aos corpos negros. O eu lírico de “Nó na garganta” dialoga com um interlocutor que demanda padrões brancos:

**Nó na garganta**

Você me queria com outro cabelo  
Eu sei  
Vi nos seus olhos racistas

Enquanto tentava disfarçar com pistas  
 Brancas  
 Você me queria com outro modelo  
 Eu sei  
 [...]
 (SOBRAL, 2017b, p. 31)

O tom de “A serviço do capital” remonta a uma voz de denúncia estrutural. Nele, o eu lírico mostra a relação de instrumento que o corpo negro toma em configurações de trabalho. A esses corpos, normalmente, são conferidos trabalhos manuais, e o racismo dificulta o protagonismo em trabalhos de caráter intelectual:

**A serviço do capital**

Estávamos lavando os banheiros do planeta na labuta diária  
 Enquanto você polia o chão das bibliotecas mais referendadas  
 Com a sola dos seus pés adornados por sapatos de grifes

Também queríamos ler todos os livros!  
 Também queríamos entender os motivos do capitalismo!

[...]  
 Nem mesmo tínhamos voz  
 Apenas um corpo  
 Instrumento de trabalho  
 Objeto material a serviço do capital  
 Dentro da lógica vigente/  
 A dividir classes  
 A roteirizar vidas  
 Infinitamente  
 (SOBRAL, 2017b, p. 81)

Em *Só por hoje vou deixar meu cabelo em paz* (2014), o poema “Ilusão de ótica” aproxima o leitor com a evocação do primeiro verso. Do que é feita a ilusão do corpo negro? O eu lírico nega todas: a ilusão do corpo negro como fantasia em desfiles no Carnaval, como exótico e dotado de uma força singular:

**Ilusão de ótica**

Eu queria que você pudesse entender minha negritude  
 Com os reflexos do mito da democracia racial  
 Provocando lágrimas em seus olhos

Diante de outro ponto de vista  
 Talvez você pudesse admitir a sua visão distorcida  
 Suas opções estéticas equivocadas  
 Seus modelos de beleza programados pela televisão

Eu queria que você compreendesse  
 A pele negra não é uma fantasia para o desfile de carnaval  
 Não é uma capa para encobrir identidades maltratadas  
 A pele negra não é mais quente  
 Nem mais forte nem mais exótica

[...]  
(SOBRAL, 2014, p. 71)

O segundo poema da análise central é “Lúxuria”. Nele, o corpo conecta-se com o erótico e descreve o insinuante encontro com o sexual. Um corpo que antes experimentava a solidão no campo do carnal. De início, vamos ao poema:

### **Luxúria**

Portas pretas solitárias  
Lambem a rotina  
Lânguidas, femininas  
Com entradas úmidas

Portas pretas  
Ainda trancadas  
Convidativas  
Como orquídeas deitadas

Línguas negras tesas  
Pincelaram as portas pretas  
Penetraram falanges de dedos  
Escrutinaram o prazer

As portas pretas  
Foram visitadas  
Agora grutas molhadas  
Escorrendo o mel da vida.  
(SOBRAL, 2017b, p. 48)

Neste poema, não encontramos a primeira pessoa demarcada como no poema anterior, “Wanadi” — aqui há uma ação mais descritiva e impessoal de algo que se é alheio ou como o processo da pintura de uma imagem de prazer. A luxúria, substantivo escolhido para intitular o poema, recorre a um campo caro e visto, em alguns contextos, como tabu: o erotismo. Este está ligado à atração dos corpos, ao desejo, diferente do sentimento do amor, que tem relação com os denominadores não corpóreos. Não que o erótico descarte a possibilidade de amorosidade, ou vice-versa, mas no poema, observamos que os elementos ligados ao corpo são recorrentes: “entradas úmidas”, “orquídeas deitadas”, “línguas negras”, bem como o “mel da vida” escorrendo. No último verso, o verbo “escorrer”, no gerúndio, denota a ação recém realizada, ainda corrente. É o prazer que não cessa. É comum no livro *Terra Negra* (2017) a ilustração de um erotismo pelo viés do afeto. Quando pensamos no erótico do corpo negro no poema de Sobral, seus contornos tomam particulares traçados.

O título “Luxúria” remete a um dos sete pecados capitais do cristianismo, e este, enquanto doutrina é citado, pois, para além de influenciar muito na maneira como

pensamos o corpo — mesmo que, muitas vezes, inconscientemente —, também por consequência, acaba esvaziando o conceito de erotismo. A antiga figura feminina como espelho de uma virgem capaz de gerar um filho, já anula o sexo como necessário, tendo apenas a função de procriar e fazer com que a humanidade se preserve. O dualismo de pecado e divino, corpo e espírito entram como importantes argumentos na dissociação do prazer e do ato sexual. O prazer, construído através da figura da virgem sagrada, não é alcançado pelo contato dos corpos, exclui a matéria, retira-se seu direito ao prazer carnal e o atrelam ao êxtase com o sacro, no momento em que seu corpo se une ao divino. O corpo é, simbolicamente, castrado para a liberdade da alma, para uma vida longe do pecado. É necessário pensarmos, mesmo que de maneira rápida, sobre esse contexto cristão, pois, apesar de não estar explícito no poema, ele muitas vezes influencia a maneira como o corpo é tratado também no âmbito das artes. Não reproduzir os moldes cristãos aludidos logo acima por meio de uma reformulação na maneira que evidencia o corpo e colocar como título um elemento considerado como pecado para muitos, demonstra uma provável insurgência em “Luxúria”.

Estruturado por quatro estrofes de quatro versos cada, na primeira encontramos um corpo feminino, sem encontro com o outro; porém, ele vai além, sua descrição já é transgressora quando não mais escolhe anular esse corpo. Embora Maria, enquanto figura concreta desse corpo santificado não esteja mencionada, trato o corpo do poema como o extremo oposto de um ideal cristão. A primeira estrofe nos diz que essas portas são pretas, são de um corpo feminino e se encontram solitárias, porém úmidas. O verbo “lamber” começa a criar relações com um campo semântico ligado às ações eróticas e, quando a primeira estrofe termina com o adjetivo “úmidas” para caracterizar as entradas dessas portas, a imagem elaborada faz referência às vulvas dos corpos femininos. Ao mesmo tempo que, “lamber a rotina” tem uma carga semântica de tempo prolongado, e como Candido nos lembra sobre a predominância das consonantais sonoras /r/, /l/ em choque com a surda /p/, observamos um ritmo cadenciado pela regularidade expressiva no refrão “portas pretas” que “fere e agrada os nossos sentidos ” (CANDIDO, 1996, p. 43).

Outra questão interessante sobre a semântica que fundamenta esse poema é a inserção da palavra “lânguida”, que caracteriza esse corpo no terceiro verso. Temos o sentido denotativo pelo dicionário: “Desfalecido; abatido; frouxo” e o sentido figurado

“Voluptuoso, sensual”<sup>40</sup>. A sensualidade, muitas vezes ligada a uma energia, é confrontada pelo sentido de abatimento, referido anteriormente na semântica do tempo estendido pelo “lamber a rotina”. Temos então, um sentido figurado a partir de uma carga expressiva de antítese, construída pela dupla possível interpretação que naturalmente se opõe (energia/abatimento), mas que pela carga semântica do verso anterior, demonstra uma intenção voluntária de fazer ambos os sentidos coabitarem na linguagem poética. A rotina é habitual, padrão, pode causar letargia ao corpo, mas não neutraliza a potência sexual do corpo, ele é ambíguo, podendo o abatimento, o descanso da energia, ser provocado pelo próprio gozo/orgasmo.

Na segunda estrofe, é inserido mais um elemento que afasta esse corpo de um caráter passivo ou sagrado, sem ação. Apesar das portas pretas ainda se encontrarem trancadas, ou seja, sem o encontro com outro corpo, elas são “convidativas” — isso faz o desejo recair sobre o corpo em foco, um corpo feminino que deseja é um corpo que contraria o modelo feminino “ideal”. Outra questão renovadora diz respeito ao momento em que vivemos, já que com o capitalismo e a velocidade do mundo contemporâneo, é recorrente associarem o corpo feminino como simples objeto quando inserido num contexto erótico, ainda mais depois do advento e propagação em massa da pornografia. Nas estruturas de poder, “o corpo sitiado” é “transformado em mera coisa, matéria maleável” (MBEMBE, 2016, p. 143). Porém, o poema é isento de hiperssexualização ou estereótipos para com o corpo feminino, ele consegue descrever o corpo antes, durante e depois da sugestiva ação sexual, e continua desassociado de um olhar violento, machista ou objetificado.

Embora não haja marcas linguísticas do eu lírico feminino, ao pensarmos na instância autoral e seus rastros subjetivos circunscritos no poema, é possível inferir um ponto de vista interno e feminino sobre o corpo descrito o que, de certo modo, garante um olhar mais complexo sobre a sexualidade feminina do que a simples (e não menos invasiva) objetificação de um olhar de fora, delineado pela sociedade machista e patriarcal.

Em “A mulher negra e o amor” Beatriz Nascimento reflete sobre como a postura afetiva do corpo feminino negro — explícita no poema — é capaz de reinventar as formas de viver:

Rejeitando a fantasia da submissão amorosa, pode surgir uma mulher preta participante, que não reproduza o comportamento masculino autoritário, já

---

<sup>40</sup> Retirado do Dicionário Priberam. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/l%C3%A2nguida>

que se encontra no oposto deste, podendo assim, assumir uma postura crítica intermediando sua própria história e seus ethos. Levantaria ela a proposta de parcerias nas relações sexuais que, por fim, se distribuiria nas relações sociais mais amplas. (NASCIMENTO in RATTS, 2006, p. 75)

Os quatro versos da segunda estrofe são os mais curtos, essa configuração de versos enxutos causa uma pausa estratégica na leitura, faz a atenção recair no ritmo cadenciado pelo /p/, /l/ e /r/. Começamos a perceber o padrão das rimas finais dos versos e internas terminadas “as” e isso se estenderá até a última estrofe do poema. Esse encontro de vogal aberta “a” e consoante sonora “s” causa, respectivamente, força e continuação sonora pelo /s/. Em “Wanadi”, lemos e ouvimos finais de verso no singular, demarcando a ação momentânea, intensa, direta e finda, corroborando com o sentido incisivo do corpo; aqui, os plurais além de ampliarem o sentido para o coletivo, para corpo(s) feminino(s), tem um sentido sonoro de movimentação ampliada, de sensação vagarosa. A orquídea age como símbolo e ajuda a compor a analogia de universo corpóreo da mulher, pois, tal flor é relacionada ao feminino quando se assemelha ao órgão sexual.

Sobral fala sobre o erotismo negro como uma expressão contrária ao processo de hiperssexualização aos corpos negros. “O erotismo negro é transgressor por várias razões. Considerando os nossos corpos a serviço do capitalismo e a herança da escravidão, qualquer tipo de satisfação pessoal que não esteja ligada ao consumo desafia o sistema hegemônico.” (SOBRAL, 2017c)<sup>41</sup>. Em muitos poemas, a escritora aproxima o erótico aos corpos negros para romper com o a sexualização exacerbada, construindo significados pessoais e menos objetificados através de sexualidades ou sensualidades equilibradas com o corpo, sem relações de hierarquia e exotificação.

O sentido da escolha dos vocábulos, já acurada anteriormente, parece ser agravado pela terceira estrofe. A repetição das consoantes “p” e “l” é intensificada pela composição do quadro sonoro “pincelaram”, “portas”, “pretas”, “penetraram” e “lambem”, “lânguidas”, “línguas”. A repetição sonora pelo /l/, chamada por Candido de consoante líquida, causa “fluidez, escorregamento” (1996, p. 35). Vemos indícios do provável início do momento em que o corpo central se relaciona com outro corpo, corpo este que, quando aparece, tem também o plural marcado em sua descrição: “línguas negras tesas”. Talvez não sejam só dois corpos que se relacionem no momento sexual descrito. A força da luxúria como transgressão amplia-se, ao deixar sem definição o gênero do corpo que se aproxima dessas portas e a quantidade de sujeitos participantes.

<sup>41</sup> Disponível no blog da autora: <https://cristianesobral.blogspot.com/2017/01/erotismo-negro.html>

Pode-se pensar em duas mulheres, o que provoca mais uma quebra de padrão literário hegemônico, já que a poética de Sobral muitas vezes reflete a “ambivalência contínua das mulheres negras em lidar com as relações entre raça, gênero e sexualidade, nesse caso, a sexualidade ‘tabu’ do lesbianismo” (COLLINS, 2017, p. 10).

A relação mostrada no poema aproxima-se dos conceitos que Deleuze — embasado na *Ética* de Spinoza — chama de afecção e afeto, pois, o primeiro diz respeito necessariamente ao encontro de dois corpos quando definido como “estado de um corpo enquanto sofre a ação de um outro”<sup>42</sup> (DELEUZE, 1978, p. 8) e o segundo como a consequência desse encontro inicial, baseado numa dinâmica relacional. Esses afetos, para Spinoza, precisam acontecer, eles são úteis ao bem-estar dos corpos e, no poema, observamos tanto o encontro entre os corpos, como o afeto gerado advindo de uma natureza positiva (materializado no último verso do poema):

É útil ao homem [**homem no sentido de sujeito**] aquilo que dispõe o seu corpo a poder ser afetado de muitas maneiras, ou que o torna capaz de afetar de muitas maneiras os corpos exteriores; e é tanto mais útil quanto mais torna o corpo humano capaz de ser afetado e de afetar os outros corpos de muitas maneiras. E, inversamente, é nocivo aquilo que torna o corpo menos capaz disso. (SPINOZA, 2019, p. 182, inserção nossa)

Assim como as línguas são negras, demarcadas por suas cores, os corpos que visitam o corpo principal não são neutros. Suas línguas se aproximam sensivelmente da metáfora dos pincéis, remetendo à arte da pintura, fundindo arte pictórica e poética, além da possível referência à prática do sexo oral; e os dedos também aparecem para compor a imagem desse encontro sexual, que tem como finalidade o prazer dos corpos. A construção de versos nominais até a segunda estrofe é substituída pela presença dos verbos até o final do poema, quando a ação, o encontro e o afeto acontecem. Os verbos colocados um após o outro (pincelaram/penetraram/escrutinaram), além de indicar essa força de ação, causam a sonoridade do pretérito perfeito, no sentido de sonorizar os movimentos dos pincéis que se estendem pelo corpo. Um corpo-arte. É rico quando Sobral faz escolhas estruturais do poema coadunarem com o sentido semântico que nele encontramos, a ação corporal acontece, intensifica-se, sendo assim, os verbos passam a protagonizar também.

Por fim, as portas pretas, as vulvas femininas, tornam-se grutas com a capacidade de expelir o chamado poeticamente de “mel da vida”. Do substantivo “porta” lemos a passagem para “gruta”, a porta tem sentido de passagem, de inércia,

---

<sup>42</sup> Tradução minha. Trecho original: “En première détermination, une affection, c’est ceci: c’est l’état d’un corps en tant qu’il subit l’action d’un autre corps.”

antes do encontro estavam “trancadas”, a visita modifica o objeto, agora é gruta, antro, abrigo, metáfora da mudança pós relação com o outro corpo. Como vimos em pesquisas anteriores, a descrição do corpo em movimento de desejo, sem a expectativa de sexo para a concepção, dessacraliza o corpo feminino e confere direito ao sexual (com outro gênero, o mesmo, ou vários simultaneamente) para alcançar o prazer, materializado em “mel”, por vezes pecaminoso aos olhos de uma sociedade patriarcal (AMARAL; GODOY, 2021). A imagem das “grutas molhadas/escorrendo o mel[...]” e a sonoridade dos encontros consonantais /gr/, /lh/, /scorren reafirmam a característica molhada, antes capturada pelo “l”, pensando no som de águas em grutas e pedras. Distante sobremaneira da visão da imagem santificada da mulher-modelo Maria, se no poema anterior o mel era adereço que compunha a beleza do corpo que se queria enquanto belo, agora ele é substância final que conclui o encontro corpóreo.

O erótico aqui expressado é a transformação do “isolamento do ser, da sua descontinuidade por um sentimento de continuidade profunda” (BATAILLE, 1980, p. 17), uma expressão que demonstra a “visita” como o embate do outro e do eu, trazendo um novo ponto de vista sobre o próprio corpo. Bataille relaciona o erótico com um desejo pela continuidade, não mais meramente biológica e reprodutiva, mas como impulso desejante pelo sublime, do que está para além do terreno.

“Luxúria”, diferentemente de “Wanadi”, não tem um eu lírico em primeira pessoa, parece colocar o leitor numa posição de experiência com ação descritiva que requer a unidade dos sentidos corpóreos: “Não são seus olhos que enxergam, nem seus ouvidos que escutam, nem suas mãos que tocam; ele [o corpo] está todo inteiro em sua presença no mundo, e os sentidos se misturam a todo instante ao seu sentimento de existir.” (LE BRETON, 2016, p. 59). A sinestesia emergida pelo poema não se dá de uma maneira que considere os indícios sensoriais totalmente delimitados, ela dialoga para criar uma unidade perceptiva poética: quando lemos o poema em voz alta, os signos linguísticos exteriorizam o audível (significante), que automaticamente se alinha ao visual (significado), criamos imagens através dos sons e sentidos. Os termos “lambem”, “úmidas”, “línguas”, “molhadas” e “mel” remetem a uma materialidade líquida, cria proximidade a um prazer palatável que não deixa de ser visual, quando criamos as imagens durante a leitura, e tátil, no momento que dispomos da sensação de liquidez no corpo.

Já os verbos “pincelaram”, “penetraram”, “escrutinaram” da segunda unidade acional do poema (pós-encontro corpóreo, a partir da segunda estrofe) reverberam,

primeiramente, um sentido mais tátil. Os pincéis metaforizam as línguas, e revelam imagens dos movimentos das mãos para se aproximarem da cinesia das línguas, enquanto os dedos que penetram concluem essa imagem sugerida no verso anterior e preconizam a última imagem da terceira estrofe que será arrematada pelo “escrutinar”: penetrar é “passar através ou para dentro de; entrar, transpor; adentrar” enquanto escrutinar é: “examinar com atenção e minúcia, a fim de descobrir, perceber, reconhecer”. As mãos adentram às portas, entram em contato com o outro corpo de maneira mais intensa, o adentrar se expressa como reconhecer com minúcia, temos a alegoria do corpo encontro, ele é convocado para ser o elemento medular das sensações, e não a razão. O poema nos lembra que não há como isolarmos os afetos e retirarmos o corpo da potência de viver, pois é ele que nos traduz a existência de sentir e ser. O corpo-encontro resiste à máscara do moralismo assexuado e do desafio.

Como indicação de leitura, deixamos cinco poemas como sugestão aos leitores e leitoras interessados. Não faremos análises detidas esperando que outras futuras sejam produzidas. Os dois primeiros criam a imagem masculina, que igualmente foi destituído de suas subjetividades, ao passo que a sociedade configura seu corpo como local de uma masculinidade tóxica e sexualidade exacerbada. “Meu nego” e “Das mãos dele”, mostram como a escritora delineia o corpo negro masculino sem estereótipos; a sensibilidade rege o ponto de vista do poema para encarar esse corpo como inspiração do escrever. No primeiro, a descrição corporal age afetando o eu lírico, assim como no segundo, o corpo do “muso” é descrito como belo, como terno e livre, liberdade que se constrói quando a composição desse corpo não está atrelada ao consumo capital, e sim, aos afetos.

#### **Meu nego**

Coisa mais linda de se ver  
Sua pele preta  
Seus dentes brancos  
Seu cabelo de raiz  
Palmas das mãos escuras  
Pele sem rasuras  
Jeito de quem gosta  
De amar até o amanhecer  
[...]  
(SOBRAL, 2017b, p. 25)

#### **Das mãos dele**

As mãos escuras do meu amado  
Preenchem meus seios por todo lado  
Como quem recolhe flores maduras  
As mãos escuras do meu amado

Tem as palmas brancas  
São quentes, acolhedoras  
Preenchidas por dedos enormes

Ah  
O meu amado e suas mãos escuras  
Conhecem cada centímetro do meu corpo  
Escrutinam minhas cavernas  
Anunciam-se entre as minhas pernas  
Fazendo escorrer o meu mar

São escuras as mãos do meu amado  
São belas  
São ternas  
São livres.  
(SOBRAL, 2017b, p. 28)

O que podemos perceber, é que, afirmar o corpo negro e suas características, nesta literatura, é mais que autoestima ou exercício de confiança e a afirmação; acontece o resignificar dos sentidos que o entorno incutiu. Alguns processos e valores desse entorno são: o processo escravagista, o capitalismo, o machismo, o racismo e as religiões eurocêntricas, que — cada um à sua maneira — propagaram valores negativos a esse corpo. Esses corpos refazem-se pela palavra poética.

Em “Olhos de azeviche”, vemos um exemplo de poema que cita o corpo que seduz, sendo um fetiche a ser reinventado, como dizem os versos nove e dez. No século XIX, Luiz Gama já explorava a tonalidade do azeviche no poema “Lá Vai Verso!”, recriando uma música negra ao invés da clássica helênica: “Oh! Musa da Guiné, cor de azeviche / Estátua de granito denegrado” (SILVA, 1981, p. 110). Em Sobral, o “ritmo negro”, o “cabelo crespo”, a “cor da magia da noite” não são elementos encarados como menores ou do domínio do primitivismo e irracional, eles são potências positivas do mistério e da atração do corpo que o eu lírico se refere no poema. Neste poema, a cultura e a vivência corpórea, “tem lugar”, são assegurados, e o azeviche é signo que eleva o sujeito de inspiração do poema para o nível da preciosidade, do “tesouro”, diferente de discursos embasados num lugar-comum de preconceitos.

#### **Olhos de azeviche**

Ei, olhos de azeviche!  
Contigo quero dançar  
Um ritmo negro  
Persistente como piche  
Valsa da existência na volta ao lar

Ei, olhos de azeviche!

Seu cabelo crespo aqui tem lugar  
 Tem movimento algodão  
 Legítimo fetiche  
 Para quem souber reinventar

Olhos de azeviche  
 Cor da magia da noite a encantar  
 Mistério desconhecido embora eu capriche  
 Que vença o seu dom de hipnotizar

Azeviche  
 Tesouro de valor difícil de encontrar  
 Pérola filha da mágoa transformada em puro azeviche  
 Vamos reluzir no brilho do fogo da vontade de amar.  
 (SOBRAL, 2016, p. 76)

Os dois últimos são minipoemas. O primeiro critica o contemporâneo, produtos de sujeitos indiferentes, exaltando os que ousam se afetar. A poeta cria um jogo semântico entre signos que remetem ao contexto sexual e outros que não necessariamente, reforçando que o sexual não precisa ser expressado apenas em contextos alheio de indiferença:

**Cardíacos**  
 Em tempos tão duros  
 os corajosos trocam fluídos  
 na penetração profunda dos abraços  
 suspiram afetos genuínos  
 vertem lágrimas por detrás.  
 (SOBRAL, 2019, p. 33)

O último, usa de um bordão cristão como título, fazendo a menção ao contexto religioso, e inverte os paradigmas da doutrina eclesiástica.

**Deusa é amor**  
 Ela enfim nasceu  
 Rezou até gozar  
 Depois se encheu de prazer.  
 (SOBRAL, 2019, p. 43)

O terceiro poema da análise central é intitulado “Janáina Flor”. Ele foi escolhido por trazer novamente o corpo enunciador não distante do corpo narrado, como observamos no primeiro poema “Wanadi”, e além disso, chamou atenção por intensificar a relação entre o corpo expressado liricamente e a religiosidade como visão e sustentação desse corpo. Vamos ao poema:

**Janáina Flor**

Depois de mais morte no meu corpo negro  
 Caboclo me encontrou no chão

Fez cama de folhas de linho egípcio  
 Banhou meu corpo com ervas da Jurema  
 Cicatrizou minhas feridas  
 Tatuou flores em minhas cicatrizes

Foi meu caboclo quem me ressuscitou  
 Com óleo néctar do rio fez brilhar minha pele preta  
 Abriu meus olhos e meus ouvidos  
 Acariciou meus cabelos  
 Fez crescer meus índios pelos  
 Colocou sete flechas na minha mão

Caboclo me colocou de pé  
 Fêmea firme fênix força  
 Atendeu minhas demandas  
 Sussurrou à minha alma nascente  
 Estarei sempre à sua frente

Caboclo me ensinou  
 A ser filha da terra  
 Menina no coração  
 Preparada para a guerra  
 Janaína Flor  
 Forjada na dor.  
 (SOBRAL, 2017b, p.59)

Começamos nos perguntando: quem é Janaína? Ao longo do poema, percebemos o eu lírico contando como renasceu através do caboclo, importante guia espiritual ligado à sabedoria e à força. Na umbanda, são geralmente associados aos indígenas e suas práticas se baseiam na cura feita por banhos de ervas e folhas, como observamos no quarto verso da primeira estrofe. A escolha do nome Janaína já demonstra um sincretismo religioso indígena e negro, pois segundo o Dicionário Ilustrado Tupi-Guarani<sup>43</sup>, além de ter sido de uma cabocla dos indígenas Goiticás, é considerado um dos nomes variantes de Iemanjá.

Esse poema, em nível rítmico, usa composição por verso livre, com poucas rimas, normalmente mais ao fim das estrofes e paralelismos sonoros que criam a estilística de Sobral. A primeira estrofe tem início com a seguinte afirmativa: “Depois de mais morte no meu corpo negro”. Os advérbios de tempo e intensidade, ligados a um substantivo que só acontece uma vez na vida material, criam um sentido antitético e ressignifica: não encaramos uma morte apenas corpórea, o corpo carrega as marcas de uma morte metafórica. Essas marcas se expressam subjetivamente por afetos não positivos, tanto por isso, a cura não virá de remédios ou medicina tradicional, a temática espiritual virá ao encontro deste corpo.

<sup>43</sup> Disponível em:

<https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/janaina/#:~:text=Algumas%20lendas%20contam%20que%20Janaina,de%20%E2%80%9Crainha%20do%20lar%E2%80%9D.>

A ação do poema é centrada no cuidado que o corpo recebe desse saber não terreno, ancestral, distante das tradições cristãs. Caboclo recebe esse corpo ferido, é símbolo da cura que, através de linhos egípcios (elemento que gera sentido de poder e riqueza para a prática, assim como resgata a ancestralidade africana) e ervas da Jurema restaura o corpo — as ervas citadas são uma junção de várias, usadas pelos caboclos para energizarem uma casa de umbanda ou fazerem um banho espiritual. Jurema é uma entidade cabocla significativa na umbanda e reforça o híbrido cultural e religioso no poema. Há ainda referência à Jurema (*Mimosa hostilis*) sagrada dos cultos do Toré (Catimbó), das religiões ribeirinhas do Norte/Nordeste. Trata-se de um arbusto do qual se fabrica uma bebida psicoativa homônima, também conhecida como Vinho da Jurema. Aos catimbozeiros o estado de transe é manifestado como a incorporação dos Mestres da Jurema, entidades espirituais que habitam o Mundo Encantado ou Juremá. (FRANCESCHINI, 2003).

Mais uma vez, a imagética é pautada em elementos naturais. As flores se expressam como marcas simbólicas resultantes do processo de cuidado às feridas, assim, o título do poema começa a se explicar, flores são como marcas-presente deixadas por caboclo para tatuar positivamente esse corpo. Além disso, a Jurema, nos ritos do Catimbó, apresenta funções “mágico-curativas” (ANDRADE, 1983, p. 30). A tatuagem da flor não tem ligação com simples adorno como nas sociedades ocidentais, no poema ela é: “memória orgânica, o lugar da pessoa na linhagem dos ancestrais.” (LE BRETON, 2012, p. 60), ela faz o corpo conectar-se ao sagrado.

“Foi meu caboclo que me ressuscitou”. O pronome possessivo na primeira pessoa é inserido antes do agente principal da cura “caboclo”; após estar marcada na pele, conectado a ele, passa a ser seu. Colocar um novo corpo como ressuscitado quebra mais uma vez o padrão, não vemos mais uma figura judaica e masculina de um corpo ausente, é um corpo preto, que ressuscita de outro modo. Durante o processo de (re)viver, o corpo recebe óleos do rio, seus sentidos visuais e auditivos são potencializados. A sinestesia como linguagem e unidade expressiva parece ser um recurso importante quando o corpo é considerado de modo ativo e relacional ao seu entorno, pois, sonoramente, ela é reafirmada pelo padrão acústico da consoante sonora /s/: “Abriu meus olhos e meus ouvidos/Acariciou meus cabelos/Fez crescer meus índios pelos/Colocou sete flechas na minha mão”.

Guiado por um referente indígena, o corpo sente o toque do mesmo e conecta-se novamente com essa base ancestral brasileira, a cultura indígena e africana, ambas

ressignificadas. A simbologia do número sete aparece repetidamente em outras entidades na umbanda, como “sete encruzilhadas”, “sete gargalhadas”, “sete portões” ou “sete folhas”. O número sete é um dos números centrais na numerologia da umbanda e do candomblé:

[...] a lei-do-santo, espécie de código consensual não escrito que regula os costumes e a vida religiosa nos terreiros, em permanente constituição, fixou em sete o número mínimo de anos necessários ao recebimento do grau de senioridade, o tempo do *decá*, tempo de autoridade. O *decá* é o coroamento de uma seqüência de obrigações que inclui, depois da feitura, a obrigação de um ano, a de três anos e finalmente a de sete anos, tudo definido numa escala de tempo ocidental. (PRANDI, 2001)<sup>44</sup>

Colocar o corpo como receptor do cuidado é intensificar essa relação entre ele e religiosidade, pois, “O corpo não é um objeto dentre outros na indiferença das coisas, ele é o agente tornando o mundo possível [...] Ele é engajado no funcionamento de cada sentido”. (LE BRETON, 2016, p. 61), ou seja, confere mais respaldo ao relacionamento de corpo e religião. Sendo assim, ele convoca os sentidos em sua totalidade, potencializa o seu entorno como receptor que delinea o conjunto da sensorialidade que o rodeia, que o toca, num sentido também subjetivo. Lembremos que Fanon (2008) pontua em seu texto, de maneira crítica, a diferença dos paradigmas corpóreos da negritude e da branquitude que se quer enquanto opressora e superior: “Sim, nós (os pretos) somos atrasados, simplórios, livres nas nossas manifestações. É que, para nós, o corpo não se opõe àquilo que vocês chamam de espírito. Nós estamos no mundo” (FANON, 2008, p. 116). O estar no mundo, habitar e não ignorar o corpo, também é manifestado na poética de Sobral, quando proclama uma “contra-aculturação”:

A negritude nasce de um sentimento de frustração dos intelectuais negros por não terem encontrados no humanismo ocidental todas as dimensões de sua personalidade. Nesse sentido, é uma reação, uma defesa do perfil cultural do negro [...] uma recusa da assimilação colonial, uma rejeição política, um conjunto de valores do mundo negro, que devem ser reencontrados, defendido e mesmo repensados. Resumindo, trata-se primeiro de proclamar a originalidade da organização sociocultural dos negros, para depois defender sua unidade através de uma política de contra-aculturação, ou seja, desalienação autêntica. (MUNANGA, 2009, p. 79)

“Janáina Flor” não nos é apresentado como um poema formado de simples toques, corriqueiras ações que o corpo recebe dos verbos como “encontrar”, “banhar”, “cicatrizar”, “tatuar”, “ressuscitar”, “acariciar”, “colocar”, “atender”, “sussurrar” e

<sup>44</sup> Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092001000300003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092001000300003&lng=en&nrm=iso)

“ensinar”, o contato vai além disso. “Vemos que o corpo se revela pelas memórias advindas dos afetos entre o eu lírico e o caboclo, estamos encarando um *ethos* cosmológico, uma vinculação com os elementos identitários sem uma visão eurocêntrica como sustentação” (AMARAL; GODOY, 2021, p. 22). Não mais um corpo diante de, mas imergido em.

O corpo é colocado de pé, restituído de suas capacidades, atrelado ao espiritual como engrenagem. Uma corporalidade que não se sustenta apenas por elementos materiais ou sociais, modelo mais homogêneo que encontramos na sociedade atual. Esse corpo revela um — emprestando o termo de Hall (2015) — “hibridismo cultural”. Isso demonstra como somos formados por corpos cruzados em nossas culturas, nossas religiões e referenciais. Vemos como a diversidade compõe de maneira intensa esses corpos que se querem enquanto livres, enquanto possíveis de ressignificar um totalitarismo cultural que não engloba inúmeras identidades consideradas fora do escopo do “poder”. Consideramos que trazer corpos culturalmente híbridos para a literatura possa ser, como o próprio Hall diz sobre o hibridismo das tradições culturais, “uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado”. (HALL, 2015, p. 53)

Na penúltima estrofe, em seu segundo verso, a aliteração ressurgue como no segundo poema, agora no momento de se definir: “Fêmea firme fênix força”. Esse verso alude ao poema de Conceição Evaristo, tematizando a força feminina em “Fêmea-Fênix”: “[...] Vivifico-me eu-mulher e teimo / na vital carícia de meu cio, / na cálida coragem de meu corpo, / no infindo laço da vida, / que jaz em mim / e renasce flor fecunda. / Vivifico-me eu-mulher. / Fêmea. Fênix. Eu fecundo” (EVARISTO, 2017a, p.29). Em Sobral, o recurso sonoro da consoante fricativa espirante sibilante /f/ causa a sensação de “sopro, sussurro” (CANDIDO, 1996, p. 36) reafirmando a imagem causada pela imagem dinâmica das asas do pássaro renascido. O corpo feminino se aproxima da figura de fênix, sem resquícios de fraqueza advinda das antigas feridas, ele se transforma e renasce quando já se encontrava morto. Caboclo é nomeado como fonte de força espiritual para esse corpo, que se amplia em sua carne. Sua voz é colocada indiretamente no último verso da estrofe, e não de qualquer maneira, é pelo sussurro que a voz se anuncia e a aliteração em /f/ é acentuada pelo /s/, segunda espirante sibilante: “Estarei sempre à sua frente”.

A última estrofe sintetiza os ensinamentos vindo de Caboclo e apreendidos pelo eu lírico: “ser filha da terra/ Menina no coração/ Preparada para a guerra”. O primeiro verso citado tem como cerne uma cosmologia de filosofia aterrada, ligada ao que é natural, forte referência às religiões de matrizes africanas nas quais os elementos espirituais estão intimamente ligados com a natureza, com as entidades e suas sabedorias. Corpo que retira da terra o seu alimento, físico e espiritual. O segundo verso diz respeito ao lado subjetivo desse corpo que talvez precise ter leveza de menina para encarar a guerra — do terceiro verso — e não ser apenas dureza e força, ser menina/orixá guerreira (como Oxum, Iemanjá, Iansã e Nanã) para o corpo não enrijecer após os momentos que precisar ser combativo.

O corpo se nomeia, no penúltimo verso, conhecemos Janaína Flor depois de todo o percurso corpóreo descrito, um corpo entre os vários que habitam o tecido literário que Cristiane Sobral arquiteta em sua obra. Janaína representa o corpo que recebe as feridas, as mortes, e ele mesmo encara o renascimento amparado por caboclo. Se pensarmos na premissa de Spinoza: “Um afeto é uma ideia pela qual a mente afirma a força de existir, maior ou menos que antes, do seu corpo” (SPINOZA, 2019, p. 166), caboclo afeta positivamente o corpo de Janaína e afirma essa força de existência, não dividindo a corpórea da espiritual, como Fanon ressalva.

A escrita de Sobral parece teorizar um corpo que é início, meio e fim, ressignificando também essa premissa hegemônica. Ele sofre e ele cicatriza por uma metodologia proveniente do ancestral, pelo caboclo, distante de filosofias que apaguem as marcas corpóreas (anulando para sublimar a vivência do corpo) ou carnis (como o sexo e o desejo — no segundo poema — ou a restauração de uma vaidade corpórea que atua no momento de resguardar e empoderar identidade — como no primeiro poema). Na última estrofe, quando compartilha os ensinamentos de caboclo, ela proclama sua existência, nomeia-se após receber o “trabalho” da entidade. Os dois últimos versos, de rimas finais em “flor” e “dor”, dois signos com cargas semânticas opostas, parecem criar um prolongamento fabular nos princípios passados de caboclo para Janaína, e agora, afetando também o leitor. Ecoa a voz de Fanon: “Nós estamos no mundo.” (2008, p. 116). Lemos a alegoria do corpo renascimento que resiste à máscara da morte racista.

As várias mortes do corpo negro citadas no poema podem expressar o olhar do outro (pautado pela branquitude) sobre o corpo negro, que distorce sua imagem, que tenta impor a máscara da branquitude. Separamos alguns poemas que expressam os

significados que a estrutura racista impõe ao corpo e o mata, quando não materialmente, simbolicamente. No poema “Paradoxos”, Sobral, mostra por meio de um eu lírico feminino exausto, as várias situações racistas que a sociedade impõe para tentar internalizar o valor positivo do corpo do outro, branco, e nunca do e para o próprio corpo negro. Há um salto temporal nesse poema, comparado aos anteriores. O corpo negro, pós-colonização e escravização, torna-se despido, não mascara suas raízes culturais aos olhos de uma sociedade pautada na ilusão eurocêntrica. O corpo negro, sobretudo da mulher negra, é visto pelos outros sob as máscaras dos tempos da escravidão, preso a um pensamento racista, que nega o híbrido cultural de seu país e provoca a morte de mulheres e homens negros.

### Paradoxos

Acho um absurdo ter que viver aqui  
 Em uma dimensão onde ser negra é motivo de piada  
 Acho um absurdo ter que viver  
 Sendo ofendida pela cor da pele  
 Pelo cabelo crespo  
 Sendo enganada pela largura dos quadris  
 Outro dia entrei em uma loja  
 A vendedora queria saber  
 Se eu gostaria de uma pele branca pra sair  
 Acho um absurdo.

Em outra ocasião entrei em uma igreja  
 O padre queria saber  
 Se eu estaria disposta a sofrer aqui  
 Pra ganhar uma alma branca ali  
 Acho absurdo

Por outro lado  
 Os outros é que são brancos  
 Como posso ficar invisível com tanta cor?

O desprezo que sofro todos os dias  
 A ironia  
 Acho absurdo!  
 [...]

Se eu tivesse uma pele branca  
 Talvez fosse amada  
 Quem sabe um marido  
 Quem sabe filhos  
 Mundo absurdo

Eu queria mesmo ser estilista da humanidade  
 Lançaria a coleção  
 Vista a minha pele  
 Vista a minha pele!  
 Quem sabe...  
 Talvez em um universo absurdo  
 Pudéssemos compartilhar algo concreto  
 E tudo começasse a fazer sentido.

(SOBRAL, 2014, p. 46-47)

Trazemos os estudos de Neusa Santos Souza (1983), embasada em relatos de pacientes, e de seu lugar expressivo de psicanalista negra, dada a ausência de atenção da psicanálise brasileira com a saúde emocional negra. Ela escreve o livro *Tornar-se negro* (1983) para expor, através de entrevistas, a violência que a identidade negra enfrenta quando o sujeito tenta ascender socialmente. A autora observa os sinais da violência racista no indivíduo, dos mitos internalizados e dos objetivos ligados ao padrão do corpo branco, as cicatrizes que no poema se tornaram flores.

O corpo negro se depara com o Ideal de Ego branco e com o conflito pelos predicados biológicos de seu próprio corpo. Logo nos anos formativos, a criança convive com as “identificações normativo-estruturantes” (SOUZA, 1983, p. 3) através dos pais, identificações essas que intercedem onde o sujeito está inserido culturalmente. Esse Ideal do Ego é formado por imagens, palavras, significações, representações e afetos que rodeiam criança e adultos, cultura e sujeito. A função desse ideal seria abarcar as necessidades do sujeito para que surjam identidades harmoniosas ao pensamento e corpo, substancial para seu equilíbrio com terceiros. Tal fato não ocorre em muitos sujeitos quando estes vivenciam a violência racista: “A identidade do sujeito depende, em grande medida, da relação que ele cria com o corpo” (SOUZA, 1983, p. 6). A imagem identificatória do sujeito está ligada aos sentimentos de dor e prazer que seu corpo proporciona no pensar e no sentir.

O construto da branquitude, que oprime tal corpo, não se expressa de maneira idêntica em todos os lugares do globo, pois cada um tem suas percepções sociais, econômicas e de classes. Pensando nessas questões, a pesquisadora Schuman (2012, p. 23) afirma: “Nos EUA ser branco está estritamente ligado à origem étnica e genética de cada pessoa; no Brasil está ligado à aparência, ao status e ao fenótipo; na África do Sul fenótipo e origem são importantes demarcadores de brancura”. O corpo tem sido uma expressão de liberdade e resistência dentro da poética afro-brasileira, sobretudo por essa ligação direta entre aparência e racismo. Já sabemos que o conceito de raça se dá pelo discurso, e quando uma população é racializada, as estruturas sociais, as instituições e as práticas deixam claro quem é o eu e o “Outro”, os iguais e não iguais, há um pacto narcísico<sup>45</sup> da branquitude que racializa e inferioriza. Stuart Hall (2016) demonstra que

---

<sup>45</sup> Termo explorado por Bento (2002) em sua tese *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas*

existiram três momentos significativos no mundo baseados pela diferenciação racial: “[...] o contato, no século XVI, entre comerciantes europeus e reinos da África Ocidental [...], a colonização da África e sua “partilha” entre potências europeias [...], as migrações pós-Segunda Guerra Mundial do “Terceiro Mundo” para a Europa e América do Norte” (HALL, 2016, p. 161).

Como resposta, a população racializada toma para si o marcador de raça e se organiza politicamente, artisticamente para resistir a partir dessa ideia de raça. E o que seria ser branco no Brasil?

[...] exige pele clara, feições europeias, cabelo liso; ser branco no Brasil é uma função social e implica desempenhar um papel que carrega em si uma certa autoridade ou respeito automático, permitindo trânsito, eliminando barreiras. Ser branco não exclui ter sangue negro. (SOVIK, 2004, p. 366).

Observamos um lugar socialmente construído, estruturalmente constituído para fazer sujeitos existirem a partir desse lugar, garantidos de certas vantagens. Uma pessoa branca não é apenas pela cor da pele, características físicas ou culturais, mas porque é socializada a partir de uma série de elementos políticos como relações de poder, relações de violência, de um lugar jurídico e econômico, há uma performance da branquitude. Ela está recorrentemente internalizada na consciência como sinônimo de pureza artística, sabedoria científica, autoridade intelectual. Por esses denominadores falaciosos, vem sendo construindo o mito da branquitude, como se houvesse um padrão de identificação normativo-estruturante fundamental aos corpos, pautado no fetiche do corpo branco. Sobral, poeticamente, usará da ironia para criticar justamente esse padrão metaforizado num “manual” roteiro onde os corpos devam se encaixar:

**Manual melanina (leia em tom de ironia)**

É melhor para um preto  
Acender a luz  
Ficar quietinho  
Sorrir bastante  
Usar tons pastéis

Por favor, pretos  
Abaixem as cabeças  
A humildade é um dom  
Não gritem  
Mostrem os dentes brancos  
A qualquer um  
[...]  
(SOBRAL, 2014, p. 34-35)

Em outros poemas, a escritora tematiza também o entrelugar dos declarados mestiços na sociedade brasileira, como em “Mestiço Camaleão”. Percebemos que a ideologia da mestiçagem serve à branquitude quando insere nos corpos e em suas gradações de cor valores sociais dependendo do quão se aproximam a uma brancura “ideal” e totalmente ilusória num país colonizado como o Brasil:

**Mestiço camaleão**

Mestiço camaleão  
Mestiço camaleão  
Mudava de cor a cada situação  
Trocava de pele como serpente  
Para se defender

Preto no meio dos brancos  
Mestiço no mundo negro  
Vestia uma pele diferente  
Para sobreviver

Nunca imaginou  
Viver de forma consciente  
Nem aprendeu  
A aceitar sua origem diferente  
[...]  
(SOBRAL, 2014, p. 52-53)

Ser considerado pardo ou mestiço promove ao corpo situações em que sua identidade se adapta mais facilmente conforme o local onde está inserido. O eu lírico no poema de Sobral evidencia a hipocrisia de uma construção social que viabiliza o ato de “se defender” e “sobreviver” através da mudança de cor.

Mestiço camaleão  
Embranquecia durante o dia  
Por pura ambição  
À noite, escurecia  
Oferecia o corpo para degustação  
[...]  
(SOBRAL, 2014, p. 52-53)

Nos poemas anteriores, o híbrido é representado pelo retorno ao ancestral que não exclui a presença das bases indígenas, pelas figuras do caboclo e da Jurema. O corpo poético se vê num processo de individualização como resposta-resistência ao processo de embranquecimento que a sociedade tenta normalizar. Sobral, pelo hibridismo cultural, reconhece as várias raízes da cultura brasileira, mas não faz isso de maneira hierárquica, todos os matizes são vistos de maneira equilibrada. No caso do poema “Mestiço camaleão”, o corpo não se encontrava num local de harmonia e acabou

tentando se enquadrar às “fantasias” de “alma branca”, de uma máscara embranquecida, ele morre, simbolizando os processos violentos do racismo:

Agonizava...  
De sua boca pálida pingava um veneno escuro  
Com gosto de miscigenação

Mestiço camaleão  
No derradeiro instante  
Ainda tentou se transformar em um gato pardo  
Mas não tinha sete vidas.  
(SOBRAL, 2014, p. 52-53)

Kilomba (2019) nos ajuda a perceber como a linguagem é aparato sistêmico que tanto corrobora para estruturar essa lógica racista e também misógina. Terminologias criadas na época colonial de cunho racista permanecem até hoje na língua portuguesa e expressam como as identidades não bem vistas eram relacionadas às nomenclaturas animais para expressar ideias de impureza racial ou animalidade. Para a autora, os termos são muitas vezes romantizados para apagar os abusos sexuais cometidos contra os corpos femininos e pintá-los como “conquistas sexuais”, culminando nos corpos exóticos e desejados. Ela pontuará alguns desses termos, lembrando-nos que reeducação vocabular também faz parte de uma luta antirracista:

Esses termos criam uma hierarquização dentro da *negritude*, que serve à construção da *branquitude* como a condição humana ideal – acima dos seres animalizados, impuras formas da humanidade [...] *m. (mestiça/o)*, palavra que tem sua origem na reprodução canina, para definir o cruzamento de duas raças diferentes, que dá origem a uma cadela ou um cão rafeira/o, isto é, um animal considerado impuro e inferior; *m. (mulata/o)*, palavra originalmente usada para definir o cruzamento entre um cavalo e uma mula, isto é, entre duas espécies animais diferentes, que dá origem a um terceiro animal, considerado impuro e inferior; *c. (cabrita/o)*, palavra comumente usada para definir as pessoas de pele mais clara, quase próximos da *branquitude*, sublinhando porém a sua *negritude*, e definindo-as como animais. O que é particular a toda essa terminologia é o fato de estar ancorada num histórico colonial de atribuição de uma identidade à condição animal. Por essas razões, opto por escrevê-la em itálico e abreviada: *m., m., c.* (KILOMBA, 2019, p. 19-20)

Essas identidades construídas pelos signos sociais se expressam como elementos culturais íntimos ao corpo negro na obra de Sobral. O quarto e último poema de nossa análise principal foi escolhido por tematizar a escrita, a poesia preta como expressão cultural de uma negritude edificadora:

### Poesia preta feminina

Tem cheiro bom de perfume  
 Cor de azeviche  
 Letras de cura  
 Poesia preta feminina  
 Preciosa na monotonia da paisagem  
 Representa nossa diversidade  
 Entra na roda com muito axé

Poesia preta feminina  
 Sinuosa, desfila no terreiro  
 Em ritmo de partido alto  
 Também pode surgir elegante, de salto  
 Contagiar batendo na palma da mão

É jongo, é jongo, é gira  
 Pomba trazendo ventos de mudança  
 Bate firme e demarca o espaço com esperança  
 Tem a atitude da nossa gente a rezar nos passos da diáspora  
 Reinventando o compasso da história.  
 (SOBRAL, 2017b, p. 92)

O último poema é composto de três estrofes, a primeira de sete versos e as duas últimas por quintilhas. O título já informa ao leitor, será exposta a chamada “poesia preta feminina” — leremos um metapoema. A primeira estrofe se expressa em sinestesia quando demonstra uma simultaneidade de sensações, pelos signos “cheiro”, “cor” e “letras”, as sensações olfativas, visuais e manuais, respectivamente, caracterizam de primeira, como essa escrita é vista pelo eu lírico. O odor é escolhido para iniciar a poesia, ele age como demarcador atmosférico: “Os perfumes [...] dão uma presença, uma carne àquele que teme passar despercebido” (LE BRETON, 2016, p. 293). A escrita não parece temer algo, ela demarca suas individualidades e o perfume é atributo que afeta o leitor. O cheiro é de perfume, a cor é de azeviche e as letras provocam a cura; uma literatura que demarca sua estrutura por metáforas sinestésicas para acessar mais intimamente o campo dos afetos.

A repetição do título no quarto verso cria a cadência no ritmo do poema, como se ele voltasse ao início para reafirmar o tema que irá tratar poeticamente. E onde está o corpo? Ele começa a aparecer no último verso da primeira estrofe, quando, além da poesia ser adjetivada como preciosa, ao contrariar padrões hegemônicos da “monotonia da paisagem” e ser representante da diversidade de um coletivo — inferido pelo pronome possessivo que pressupõe a pluralidade do sujeito em “nossa” —, o verso “Entra na roda com muito axé” tem um verbo de ação, a festa é gira, resistência.

A poesia preta começa a ter contornos de comportamentos desempenhados, uma prática culturalmente localizada nas rodas religiosas, não com fé, mas axé, é da

cultura de terreiro que tratará essa poesia. As fricativas consonantais chamadas por Candido de espirantes chiantes /ch/ e /x/ constroem um sentido de “deslizamento” (CANDIDO, 1996, p. 36), ou seja, o fundamento sonoro do poema — fonemas — interfere na unidade expressiva temática, quando o deslizar remete ao ato de entrar na roda, dançar, movimentar o corpo-poema.

No primeiro verso da segunda estrofe, o ritmo é reiniciado pela terceira repetição de “Poesia preta feminina” — ela age como refrão no poema, que tem ritmo e musicalidade como elementos. Se considerarmos que “[...] a essência das palavras e das imagens é constituída exclusivamente de movimentos corporais” (SPINOZA, 2019, p. 90), o quarto poema deixa evidente essa prerrogativa. Com ressalva no termo “exclusivamente”, se pensarmos na abstração que a literatura nos causa e o caminho mental que percorremos enquanto leitores afetados, em fricção com o texto — é curioso pensar no uso do verbo “percorrer” durante esse raciocínio — quando tomamos para nós as palavras do poema, suas imagens poéticas e os sons que ele nos causa, não se cria uma essência estática, uma corporeidade é exigida do contato entre sujeito e poesia. Esse movimento é reiterado pelo poema: “Sinuosa, desfila no terreiro / Em ritmo de partido alto”, os atos são expressões da poesia, a partir das palavras e imagens que dela são criadas no e pelo corpo afetado.

A segunda estrofe tem alta concentração de corporeidade, a poesia toma forma, toma corpo: age em sua potência pelo símbolo de uma mulher, “elegante, de salto”. O espaço, o corpo e a escrita são três elementos fundamentais na análise desse poema. O corpo age como escrita e a escrita age como corpo, ambos se interligam numa espécie de ação afirmativa; o espaço legitima essas expressões de estar no mundo, seja pela literatura ou pela corporeidade. Lembrando que a escritora Conceição Evaristo afirma a escrita como um: “modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo” (EVARISTO, 2005, p. 202). A escrita que Sobral compõe vem tomando os movimentos que Evaristo cita, acessar o mundo através dela como metáfora corpórea.

As rodas de samba que Sobral insere aludem a um espaço culturalmente assegurado. Em entrevista, ela afirma: “Fui ficando negra não apenas na cor da pele, mas aderindo à cultura negra como um todo, adotando os seus símbolos e referências como forma de vida” (SOBRAL apud DUKE, 2016, p. 50). Nomear e inserir a fé candomblecista, juntamente às rodas de samba — “Em ritmo de partido alto / Contagiar

batendo na palma da mão” — num espaço simbólico é possibilitar identificações saudáveis “da relação que ele [o sujeito] cria com o corpo” (SOUZA, 1983, p. 6, inserção nossa). Hall (2015) demonstrará como a construção de “culturas nacionais” é vital para a produção dos sentidos identitários, sendo assim, consideramos a inserção da cultura negra no corpo poético também como movimento de resistência:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (ver *The Penguin dictionary of sociology*, verbete “*discourse*”). As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada” (HALL, 2015, p. 31)

Os três substantivos do primeiro verso da última estrofe se comportam numa função adjetiva. O jongo tem origem na cultura de matriz bantu de Angola, Congo e Moçambique (BASTIDE, 1974) e chegou ao Brasil na época da colônia. É um ritmo que mistura dança, música — caráter lúdico representado pelo “jogo” — e religiosidade — expressa pela “gira”: “No entanto, não acredite que a roda de jongo possa ser feita de qualquer maneira. Pois é aquele determinado formato de roda que o envolve não só pelo prazer, mas também pela crença. Aqui prazer e crença são da ordem do envolvimento, e formato, normas e regras, da estrutura” (SILVA, 2010, p. 151). Envolver quem joga, quem dança, quem assiste — o afeto parece ser elemento estrutural também na religiosidade afro-brasileira quando põe o corpo como agente comunicador entre terreno e sagrado. A “gira” é o principal ritual da religião, onde os corpos ali são expressões do divino, são por eles que as entidades farão seus trabalhos.

Ao colocar a “pomba” como signo em “trazendo ventos de mudança”, temos dois níveis de leitura: 1. O verbo no gerúndio ligado a um substantivo referente ao ar — “ventos” — cria a imagem de movimento mecânico que o animal faz ao voar. 2. O segundo nível tem base mais simbólica: essa pomba citada pode se associar a mudança que o eu lírico cita quando não mais é referente da pomba da paz cristã, mas sim, da Pomba-gira, entidade religiosa do candomblé. Justifico essa segunda análise pelas descrições feitas na segunda estrofe, uma mulher elegante, sinuosa e de salto, vemos a “formação de uma nova realidade semântica de caráter simbólico.” (CANDIDO, 1996, p. 90).

Os últimos três versos são a conclusão da amálgama que eu lírico constrói no poema: corpo-poema, corpo-feminino negro e corpo-pomba gira. Os três “bate[m] firme” e “demarca[m] o espaço”, essa demarcação espacial é a inserção e resistência feita em corpo poético e corpo físico. O coletivo se expressa em “nossa gente”, a reza é elemento cultural que pela diáspora, faz-se alimento subjetivo e expressão cultural de um povo diaspórico. Mesmo retirado de suas referências, não se calará e não aceitará o lugar indicado pelo Outro de “condenado da terra<sup>46</sup>”. Assim se dá o compasso dos corpos que reinventam a história única e hegemônica, remontam a cisão religiosa cristã de corpo e espírito como regra a ser seguida, retira a literatura branca e padrão como molde único. Vemos a alegoria do corpo escritura resistente à máscara da literatura e cultura branca.

**À sua imagem e semelhança**

Toquei nas tranças de Deus e encontrei a cura  
 Ervas do mato saíam de suas mãos caboclas  
 Cristo estava usando uma máscara africana  
 Vestia-se como um negro-europeu-índio brasileiro futurista  
 Os cabelos de Jesus tocavam o chão  
 Dos seus fios saía poder.  
 (SOBRAL, 2017b, p. 102)

A literatura afro-brasileira se faz por “uma política corporal que se desenvolve como uma estética identitária” (CORTAZZO, 2018, p. 6), não há como separar escrita, corpo e identidade de sua teoria, é exatamente por esse caminho que os três elementos são fundamentais em “Poesia preta feminina”. O fundamento desta literatura parte do pressuposto de cultura e corpo negro serem esteticamente elaborados para fundirem-se numa expressão harmoniosa, refutando expressões de “negrismos” feitos por autores brancos quando estes criavam vozes enunciadoras que podiam querer-se enquanto negras, mas não passavam da “celebração folclórica do negro, sem projeção política, elaborada dentro do sistema dominante” (CORTAZZO, 2018, p. 7). É senso comum pensar como simples descrição o falar sobre fatores identitários de um determinado grupo cultural, quando, na verdade, desconsidera-se a ampla força que a língua tem como conjunto de atos que reforçam a identidade que ingenuamente pensamos só descrever. Quando muitos justificam termos linguísticos racistas como “apenas uma brincadeira”, colocam-nos no patamar da simples descrição, sendo que estão inseridos

---

<sup>46</sup> Alusão ao título *Os Condenados da Terra* (1968), de Frantz Fanon.

num sistema linguístico mais amplo, que os transforma em reforços negativos à identidade do corpo negro.

Quando interrompidas essas recorrências, surge a possibilidade de identidades que não reforcem as relações de poder já existentes, produzindo uma multiplicidade na representatividade identitária. É importante extrapolar os limites do multiculturalismo como apenas respeitar e tolerar. Devemos afirmar o caráter de produto social que as identidades possuem pelas relações de poder da sociedade para não correremos o risco de vê-las como passivas e inerentes à cultura e aos corpos. Há outros poemas metalinguísticos como “Página preta”, no qual o eu lírico expressa a necessidade de uma nova escritura sob a história “oficial”:

**Uma página preta**

Uma página preta  
Não dá conta da nossa demanda  
Mas já é outro começo

Uma página preta  
Não é tudo o que queremos  
Mas já anima o corpo  
Cansado da luta

Uma página preta  
Em tempos de tanta besteira  
Um ensaio sobre José Carlos Limeira<sup>47</sup>  
Preta página subvertendo a lógica da procura  
Salpicando tinta fértil nesse universo de brancura  
[...]  
(SOBRAL, 2017b, p. 75)

Em “Criar é verbo de ação”, a escrita é considerada trabalho pela palavra, desmentindo crenças sobre inspirações ou poetas geniais numa lógica romantizada:

**Criar é verbo de ação**  
Mesmo com toda a fé que tenho  
Eu ficaria muito decepcionada  
Se ficasse inerte esperando  
Um poema baixar  
Criatividade às vezes até paira no ar  
Mas é preciso ter olhar de água  
Agarrar o novo  
Fazer bom proveito  
Trazer à luz  
Girar  
Gerar.  
(SOBRAL, 2017b, p. 104)

---

<sup>47</sup> Importante intelectual negro. Em 1999 participou do Programa de Visitantes Voluntários e estudou nos Estados Unidos. Fundador do Grupo de Escritores Negros de Salvador (GENS). Publicou nos *Cadernos Negros*. Seu primeiro livro é *Zumbi* (1971), poemas.

E por fim, “Parindo poesia” usa a alegoria do nascimento como expressão da escrita poética, ela é o próprio corpo que nasce:

**Parindo poesia**

[...]

De repente meu coração dilatou

Senti um calafrio e um medo desconfortante

A bolsa estourou

Todos os papéis, rascunhos e anotações não couberam

Tudo o que vi neste mundo louco de cada dia

Transbordou

Parindo poesia

Vou morrer filha da letra e nascer mãe da palavra

Jogar meu ego ladeira abaixo

Espremer o que de melhor houver dentro de mim

E dar à luz

[...]

(SOBRAL, 2016, p. 97)

### 3.4 NAS PERFORMANCES

Como vimos nas análises da peça e dos poemas, o corpo performático não se restringe só aos parâmetros do dramático e do poético, como interpretar e declamar, ele passa a ser inserido também em performances do âmbito antropológico. O conceito de performance alinha-se aos estudos pós década de sessenta, quando começam os debates sobre como os textos enxergam o corpo, a linguagem, as expressões — artísticas, culturais e sociais — e a política, como elementos intimamente vinculados.

O conceito de performance configura-se como um instrumental teórico que, ao funcionar dentro das possibilidades de arquivo e repertório, o faz de forma diversa, múltipla, e cada vez mais aberta a liames do sujeito com o ambiente político, social e artístico em que vive. (HILDEBRANDO; NASCIMENTO; ROJO, 2003, p. 8)

A performance faz com que o texto extrapole seus limites enquanto registro escrito, cria demandas de questionamentos e reflexões que abrem possibilidades de diálogos com saberes paralelos aos do conhecimento escrito — muitas vezes repreendidos ou esquecidos —, constituindo-se como atuação política e presente. Uma teoria que funciona como articuladora de diversas *práxis*, tendo como cerne o estabelecimento de um “diálogo sígnico com um outro[...]”, reescrever e regatar a memória, valorizar tanto o processo quanto o resultado de ações e desempenhos, e modificar o estatuo anterior à performance” (HILDEBRANDO; NASCIMENTO;

ROJO, 2003, p. 9). O corpo aqui é considerado a base do fazer performático, seja ele metáfora ou desempenho.

Antes a crítica e as pesquisas consideraram como acessórios alguns signos fundamentais para a produção de sentidos. O literário também é feito de aspectos performáticos, corpos, sons, espaços, ultrapassando o registro escrito, sendo assim, adentramos mais a fundo o estudo no campo do experimental, pois consideraremos os signos em fricção, em relação, não é nosso objetivo diferenciá-los e determinar a qual(is) domínio(s) pertencem. Por tudo isso, pensamos em inserir a leitura de algumas performances da artista pois, se seu fazer artístico não se restringe apenas ao escrito — devido, talvez, ao seu hibridismo de linguagem incluir a teatral — seria igualmente relevante observarmos como o corpo de Sobral age no momento da performance visto que “geralmente, a arte da performance se centra radicalmente no corpo do artista”<sup>48</sup> (TAYLOR, 2016, p. 62).

Consideramos que essa presença do corpo e o modo de fazê-la produz sentidos sobre sua arte. Há menção ao corpo poético, corpo individual ou coletivo durante as performances? O afeto também se apresenta como na peça e nos poemas, bem como a máscara, seja enquanto objeto ou metáfora? Os espaços, os sons e a figura da artista (AGUILAR; CÁMARA, 2017) também atuam nos sentidos? Esses serão alguns dos nossos norteadores durante as análises.

A performance, enquanto ação, acontece apenas uma vez em ato, sendo assim, por motivos metodológicos, trabalharemos com os registros filmados para fins analíticos. Faremos a transcrição do texto vocalizado durante as análises, porém aconselhamos que o leitor assista às performances<sup>49</sup> antes de ler as análises para poder criar suas próprias leituras e sentidos. A partir das filmagens, leremos os possíveis significados do corpo em performance e seus signos:

Sendo assim, não se trata de rerepresentá-la [a performance] ou restaurá-la, e sim de atribuir-lhe significações, sempre tateantes: cercar esse vazio que constitui o que ocorreu uma vez e não voltará a acontecer [...]. Isso supõe uma dificuldade porque o crítico literário é treinado para lidar com textos, é educado para lançar-se sobre a escrita e é frequentemente indiferente ou cego às práticas. A ideia é convocar a performance para mostrar que sua presença

<sup>48</sup> Tradução minha. Trecho original: “Generalmente, el arte de performance se centra radicalmente en el cuerpo del artista.”

<sup>49</sup> As duas primeiras performances estão disponíveis a partir dos 13 minutos e 54 segundos no link: <https://www.youtube.com/watch?v=YLBIsPkJVbI>  
A terceira performance está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-HN1FaWLq9s>

transforma as leituras possíveis de uma obra (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 12-13, inserção nossa)

Se tomamos o corpo enquanto ponto de partida do mundo, numa visão de que somos constituídos para o mundo por conta do próprio corpo, ele é também referente de si, projeta sentido, ele diz, comunica e é comunicante. Para Zumthor (2018) a performance é “ato performativo daquele que contempla e daquele que desempenha” (ZUMTHOR, 2018, p. 40), por isso, pensaremos na presença do corpo (tanto de Sobral quanto de quem se relaciona), pois ele transborda para além da palavra, e não se limita para uma decodificação de signos. As performances são sensações que remetem ao corpo, à experiência de um sujeito. O corpo é agente que significa o ato da performance e se comporta como um duplo de existência forjada em passado e memória, e também expressão que comunica no presente. Guiados pelas reflexões de Fernanda Júlia, Yakekerê — segunda yalorixá — do Ilê Axé Oyá L´adê Inan (BA), diretora e fundadora do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA) e doutoranda em Artes Cênicas pela UFBA, o que um corpo, presente em cena, pode carregar consigo?

Um (a) atriz/ator em silêncio, no centro do palco, o olhar direcionado à plateia. Olho no olho, esse indivíduo compartilha informações impalpáveis. Que corpo é esse? A simples presença desse corpo na cena conta uma história. História que está presente em cada poro do corpo desse(a) ator/atriz, no som de sua voz, na forma de olhar, de caminhar, de respirar. Esta (e) atriz/ator, quando entra em cena, não entra sozinha (o). Carrega em cada partícula do seu corpo a história, a cultura, os valores de onde veio. Mesmo sem raciocinar muito sobre isso, a sua simples presença em cena fala muito de um determinado lugar, de determinadas pessoas e de seus respectivos costumes. Assim, quando entra em cena, leva junto consigo sua ancestralidade, sua identidade cultural e se torna um referencial identitário para os espectadores que o assistem (BARBOSA, 2015, p. 89)

Pensando numa fenomenologia da percepção (como fizemos nos poemas e na peça), ela continua se fazendo necessária para não nos limitarmos ao decodificar, e sim ao interpretar, perceber as possíveis leituras das performances e seus signos. Nos encontramos desafiados a provocar a nossa imaginação crítica, refletir sobre como se dá esse texto em seu contexto de enunciação, “auscultar esses signos, fazer ressoar” (ZUMTHOR, 1993, p. 22) a performance, ouvir seus batimentos cardíacos, trazê-los próximo do ouvido para tentar entender. Essa força de escapar da ilusão de uma verdade absoluta, ou seja, entender o texto em seu contexto de produção é desafiador para nós.

As primeiras duas performances que analisaremos estão inseridas no DVD da primeira *rapper* do Distrito Federal, intitulado: “Vera Veronica – 25 anos”. Não

podemos começar as análises sem referenciar o contexto da gravação do DVD, que também age com significado para pensarmos o corpo de Sobral inserido no projeto audiovisual. O espaço é construído pela egrégora afro-latino-brasileira. Alguns elementos culturais marcantes durante o show são a religiosidade de matriz africana (destaco que a primeira performance é feita pelos corpos das mulheres do terreiro e da mãe de santo. Elas e Vera se encontram vestidas simbolicamente como nos terreiros), o hip hop, a poesia popular, samba de coco e o batuque. Quando a cosmopercepção de uma cultura é apresentada cria-se “a sensação de um pertencer, sentimento de acolhimento. Esses costumes e modos de vida regulam o comportamento social” (HALL, 2016, p. 20), sendo assim, quando o DVD decide abarcar a cultura plural que se faz no Brasil, os sujeitos — igualmente múltiplos — sentem-se mais pertencentes e conectados a expressões que demonstram.

O show se inicia pelo cortejo das mulheres do terreiro e a fala de abertura de Ialorixá mãe Yayá Santos — fala esta carregada de respeito por ser corpo dotado de sabedoria no contexto da religião. Vera Veronika apresenta as músicas “Mojubá” — com dança do grupo Omo Ayô — e “Osun”. Após isso, Cristiane Sobral adentra ao palco aos 13 minutos e 54 segundos de show. Antes, destaco rapidamente a segunda música por ser clara a relação dela com a primeira performance “Das águas”, que Sobral fará. “Osun”, como vimos no poema “Wanadi”, é a orixá das águas, da força feminina e da beleza, são esses grandes temas dos quais tratará a primeira performance. A orixá sai do palco de braços dados com Vera Veronika e Paula Dias (também cantora) e acompanhada pelo capoeirista Mestre Sorriso. A imagem do movimento das águas numa queda de cachoeira é projetada ao fundo do palco e Sobral adentra como uma extensão dessa orixá, que antes performava com sua dança e beleza.



**Figura 28:** Cortejo de Oxum.

**Fonte:** Youtube.

A performance está inserida num espaço cênico onde teatro e terreiro se encontram, ou seja, um exercício cênico todo pautado em elementos da religiosidade afro-brasileira como a evocação dos orixás, os cantos, as danças, os orins<sup>50</sup> e a resistência ancestral. O corpo de Sobral será signo de uma memória que se inscreve através dele:

A religiosidade africana é calcada na memória, no conceito totêmico de pertença, de origem, de conter e estar contido na natureza, ponto de partida da construção divina e da ancestralidade daqueles que aqui estiveram antes. As divindades são ancestrais míticos, ancestrais primordiais que geraram todos os outros ancestrais. Estas noções, tão caras aos africanos, são a única riqueza não retirada pela escravidão. E esta riqueza lhes renovou o poder, a força, e através dela estabeleceu-se um grande fenômeno, o Candomblé. Este fenômeno é composto por um complexo conjunto de preceitos, conceitos e regras, que reuniu o povo negro em estado de resistência contra o domínio do colonizador, para manter vivas as tradições, reinventar e adaptar preceitos e preservar a memória das suas “culturas”. Afinal, estamos falando de um continente que contém meia centena de países e milhares de línguas, costumes e valores. O Candomblé é um fenômeno civilizatório, um grande instrumento tecnológico de resistência, tanto do ponto de vista energético-espiritual quanto do ponto de vista prático, na luta do dia a dia do negro africano, para não se entregar à escravização sem lutar” (BARBOSA, 2015, p. 91)

O primeiro som que ouvimos é o barulho das águas — referente às águas doces de Oxum<sup>51</sup>. Sem as águas nada acontece nos terreiros porque representam a vida.

<sup>50</sup> Ritmos e cantos feitos para os orixás, ligando mundo material e espiritual. Influenciou a constituição de gêneros como a música popular brasileira, o funk, axé e o samba.

<sup>51</sup> O Rio Osun é o maior da Nigéria e lá se dão as celebrações a Oxum e a Iemanjá (aqui no Brasil Iemanjá está ligada ao mar, mas na Nigéria – iorubá -, está ligada aos rios).

Colocar um recurso sonoro, enquanto Sobral adentra é interessante, pois, “O som é mais enigmático que a imagem, já que ele é fugaz” (LE BRETON, 2016, p. 130) e ainda “Cada som é associado ao objeto que o provoca, ele é seu rastro sensível” (p. 132). O recurso da sonoridade é colocado antes mesmo da palavra, sua sutileza e fugacidade se relacionam com o objeto água, fazendo tal recurso agir duplamente: conecta a performance anterior através dos elementos (Oxum-água) e a expande significando também a performance que começará. Como nossa análise se guiará pela gravação, a câmera e seus ângulos também constroem leituras.

Os pés de Sobral são os primeiros a aparecer no corte. Num primeiro momento, não há um plano aberto que mostre o palco todo e a artista em seu centro, o ângulo é bem fechado e foca os passos de andar calmo, com sapatos brancos. Quando os pés se juntam de frente ao pedestal do microfone, cessando sua caminhada, a câmera lentamente começa a subir e o espectador começa a descobrir o corpo: de vestes brancas, saia longa, pele preta e turbante amarelo.

Os elementos que constituem o aspecto físico significam no momento da performance. Muito nos lembra as reflexões de Leda Martins sobre os corpos dos Congados, “cujos figurinos e adereços escrevem no corpo uma paisagem simbólica alterna, evocada pela reminiscência” (MARTINS, 2002, p. 70). Percebemos que as escritoras negras contemporâneas têm uma intenção ao criar sua indumentária. Quando Evaristo decide usar roupas de cores e estampas referentes à estética africana e Cristiane Sobral decide não alisar o cabelo, usar *black*, tranças ou turbantes, há um intuito de significar. O corpo importa. É também signo.

O amarelo do turbante é a cor de Oxum, as vestes brancas e o uso deste remontam uma tradição afro-religiosa. O corpo e suas vestes expressam uma base cultural e ancestral, base que a própria escritora demarca, em suas falas, entrevistas e redes sociais (SOBRAL, 2020b)<sup>52</sup>. Cristiane tem a cultura do terreiro presente em sua trajetória pessoal, a *escrivência*, demonstra-se articulada em suas performances, poemas e peças. Dois elementos se desenvolvem na cena artística contemporânea: a máscara e a pose (AGUILAR; CÁMARA, 2017). O primeiro tem caráter mais amplo, “não só a obra poética ou ficcional, mas também todo texto ou discurso público do escritor.” (p. 141), quando a artista publica textos, vídeos e entrevistas que se querem públicas, corrobora com os significados de sua obra. Ao passo que o segundo elemento

---

<sup>52</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBowb9EFcul/>

pode ser “produção escrita e discursiva de um escritor” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 22). A pose inclui “corpo, vestimenta, gestos, trejeitos, frequência de determinados lugares” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 141). Importante ressaltar que os teóricos não fazem um recorte de artistas negras, sendo assim, quando pensamos na poética de Sobral nessa pesquisa, todos esses elementos são expressados de maneiras singulares em seu corpo enquanto *locus* de memória, afeto e resistência, já que a autora sempre ressalta suas bases culturais:

Importa-se assinalar que, em África, assim como nas culturas afro-americanas, um dos modos de escrita do corpo está na utilização de conchas, sementes, e outros objetos côncavos, em tamanhos e cores diferentes, para a feitura de colares, pulseiras e outros adornos que revestem o sujeito, além de outros arabescos que ornamentam sua pele e cabelo. Alinhadas numa certa posição e ordem contíguas, as contas sementes e conchas, assim como certos desenhos, funcionam como morfemas formando palavras, palavras formando frases e frases compondo textos, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, signo, intérprete e interpretante, simultaneamente. Escrita nos e pelos adornos, “a pessoa emerge dessas escrituras, tecida de memória e fazer memória” (MARTINS, 2002, p.82)

Percebemos como esses instrumentos se potencializam e se aplicam de maneira imbricada quando, em entrevistas e textos em suas redes, Sobral cita a importância do feminino e da religião em sua vida, deixando ambos expressarem-se em sua poética: “Mulheres vivas, falando, nunca vi tantas, axé e cura nessas demandas, se o corpo demanda é melhor arriar. Em tempos de pandemia, cada um sabe o que carrega por detrás das máscaras. (SOBRAL, 2020c)<sup>53</sup>”. Não quer dizer que Sobral precise sempre falar sobre o lugar de mulher negra com raízes religiosas de matriz africana, ela pode, através da criação artística, transitar por locais culturais, sem o intuito de negar ou apagar o corpo escritora que se inscreve em sua obra.

O título “Das águas” é a primeira fala de Sobral na performance, sem um sujeito claro exposto, a preposição essencial “da” no plural deixa claro ao que se liga — termo “água —, mas não sabemos quem ou o que. As luzes diminuem de intensidade e por um tom grave e aveludado de voz. No primeiro trecho, ela afirma: “A força das mulheres está no cheiro da terra molhada depois da chuva esperada”. Seus braços se abrem ao lado do corpo, paralelos ao chão e levemente dobrados, suas mãos, que antes seguravam o microfone, abrem-se viradas para o público. Uma pose de corpo aberto, que deseja ser

---

<sup>53</sup> Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B\\_YYpkqJzC8/](https://www.instagram.com/p/B_YYpkqJzC8/)

afetado pelas presenças que ali estão. A performance falará das mulheres, do que o feminino é capaz, contrariando uma lógica que o encara como fraco e frágil.

É estreitada a relação de Oxum ter aparecido anteriormente e ter continuado simbolicamente “na cabeça”<sup>54</sup> de Sobral. No segundo momento entoia: “A força das mulheres está na terra arrasada, na planície devastada do sertão erguendo-se em seu próprio pó”. Os braços chegam para perto do corpo da performer e se afastam conforme as sílabas tônicas de “terra” e “arrasada” são proferidas, causando um ritmo aos movimentos corpóreos. Enquanto cita a “planície”, olha para o horizonte, como se encarasse ali a terra que vocaliza, e com suas mãos desenha, pelo afastamento destas, a pouca variação de altitude do terreno plano. As mãos, que antes estavam mais viradas para o público, colocam-se numa altura mais baixa do corpo e com palmas para cima, performando o movimento do levante do “próprio pó”.

A força, que se exprime como refrão na performance, não só aparece nos momentos prósperos simbolizados pela chuva depois de aspirada, ela advém da seca e de sua própria matéria, ou seja, a força feminina se faz a partir dela, num tom de conteúdo orgânico, âmago — muito parecida com a figura da “fênix” igualmente explorada no poema “Janaína Flor”. No terceiro momento de fala, ela afirma que “a força das mulheres um dia vai oceanar, jorrar gotas de esperança, irrigar a terra ferida”. Seu rosto abre sorrisos de satisfação quando narra um futuro marcado por “um dia”, futuro que reconhecerá a sabedoria e conhecimentos femininos. Seus braços ganham maior abertura para frente na performance expressando os verbos “oceanar” e “jorrar”, sua denotação de movimento e continuidade. Se entendemos o corpo como uma expressão política, na performance, o corpo parece se colocar como aparato que acompanha uma narração para desestabilizar esse poder. Mesmo que a performance seja dotada de uma linguagem poética, a performance corpórea é lapidada por movimentos que projetem os significados poéticos, ressignificando-os de maneira material para presentificá-los.

As mãos se encerram nos últimos versos citados, viradas para o público e, quando o corpo começa a narrar o quarto momento, a câmera filma pela lateral, mostrando Cristiane Sobral de perfil: “Toda mulher é forte e corajosa, isso é o que importa”. Suas mãos se fecham, cerradas como as mãos de Xica no final de *Uma boneca no lixo* (2018b), porém agora pousadas ao peito. Sua voz ganha um tom mais

---

<sup>54</sup> A expressão faz referência aos orixás que guiam os ôris de seus filhos nas religiões africanas e afro-brasileiras.

calmo e gentil, como se a performer trouxesse para seu corpo-mulher o conteúdo que quer passar para todas as mulheres que se afetam por suas palavras, pelo seu corpo. Parece-nos que a artista, muitas vezes, performa a “*pose* de não ter *pose*”, seja nas performances — quando em sua fala ou pelo seu corpo recorre ao público —, seja nas redes sociais, ao se posicionar enquanto artista, mãe, educadora, pesquisadora e sujeito político. Provavelmente o objetivo de afetar e ser afetada seria menos potente se ela se privasse desse modo relacional com o público em prol de uma conduta mais indiferente, vista equivocadamente por alguns como mais “profissional”.

Em “Mulher não é planta seca, mulher não é natureza morta” o tom vocal transforma-se, é mais incisivo e alto, suas mãos abrem-se direcionadas para o público e quer dialogar diretamente com os corpos que insistem em significar negativamente o feminino. “Planta seca” e “natureza morta” retiram o viver, a potência do ser mulher, e seu corpo deseja fazer exatamente o contrário durante a performance.

No último momento da primeira performance, é proferido um conselho às mulheres: “Toda mulher pode se encontrar em suas águas. Toda mulher pode se encontrar nas águas do mar”. Sua voz volta a ser branda, seus braços se abrem totalmente ao lado de seu corpo indo para cima e para baixo, em movimentos sutis como os sons das águas inseridos no começo da performance; ao passo que suas mãos acompanham esse movimento, virando de um lado para o outro, como ondas. Seus olhos finalizam cerrados, pela visão interrompida outros sentidos e sensações são intensificados, enquanto o mar, o último elemento imagético vocalizado, encerra-se pela composição da dinâmica dos braços e mãos, numa conclusão de movimento suspenso.



**Figura 29:** Braços-mar.

**Fonte:** Youtube.

A segunda performance intitula-se “Quem sou eu!”. Voltamos à premissa do híbrido poético, cultural e a explosão de uma identidade que se apresenta individualizada e empoderada. O título escolhido parece ser o questionamento de um corpo coletivo, o corpo colonizado. Segundo Franz Fanon, “Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana” (FANON, 2008, p. 34). Porém, o título não se faz em tom de interrogação, vai além da afirmação, ele exclama. Assume as opressões advindas da estrutura colonizadora, porém não se vê refém delas, o corpo se definirá, mostrará quem é ele, relembrando as ancestrais femininas, outros corpos, que contribuem para o reconhecimento do seu. Seria a expressão da forma resistente de ser e existir do corpo antes colonizado?

Após o fim da primeira performance, Sobral recebe aplausos da plateia enquanto, de olhos fechados, seu corpo vai se retirando do palco, como se sua atuação performática tivesse se encerrado. Porém, ao atravessar o limite do espaço que a luz ilumina — apenas o centro do palco, onde o pedestal e microfone se encontram — um toque único de tambor ressoa. Novamente o som é posto inicialmente de forma a inaugurar a performance, ele parece ser o signo que aciona a transformação da

performance: num movimento brusco, Sobral dá meia volta apressada e regressa ao centro do palco, com a face preocupada. A segunda performance não é intitulada vocalmente pela performer como a primeira, sabemos seu nome pela fixa descritiva do DVD. “Quem sou eu!” expressa o corpo que experimenta um processo triplo de indignação, autoafirmação e empoderamento.

Ela começa: “Se me chamam exótica, não respondo. Aos apelos de: “ei mulata!” [onomatopeia de desprezo], meu aparelho de surdez que eu nem uso tá com defeito. Se me chamam morena, eu uso a meu favor a invisibilidade do sistema e desapareço”. O primeiro trecho, “se me chamam exótica”, é vocalizado num tom alto, gritado, mas não de maneira aguda. Sua voz é grave, tal ferramenta, além de chamar mais a atenção do público, demonstra como o conteúdo a ser performado incomoda excessivamente. No grito ela “encarna na voz e desestabiliza o sentido. Remete ao corpo e é signo de uma ordem pré-discursiva, representando energias pulsionais que não podem ser caladas nem transformadas em retórica” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 69).

Quando Sobral decide não falar em tom baixo, o contraste com o tom da primeira performance intensifica a instabilidade desejada. O grito se comporta como agente da própria máquina performática, além de tocar a plateia de modo impetuoso, aplica potência no texto em performance: “A máquina performática está condensada nesses gritos porque é o próprio corpo da voz que dinamita o texto dotando-o de sentido [...] o grito dotado de um componente de agressão que deveria chacoalhar o espectador.” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 71).

A personagem retratada ali performa outros corpos, os que agem sob seu corpo em forma de opressão pela frase “ei mulata!”. Nesse momento, ao performar uma personagem provavelmente masculina, que assedia mulheres, seu corpo pende para o lado numa pose despojada, enquanto suas mãos seguram a cintura e sua expressão facial demonstra descaso. A transição entre performance da personagem assediadora e performance da personagem assediada acontece rapidamente, assim como a mudança no tom de voz para representar cada uma. Sobral remonta a ironia nessa performance, num intermédio entre a leveza da menina Ióli e a sagacidade e inteligência de Xica em *Uma boneca no lixo* (2018b). Um aparelho de surdez com defeito precisa ser usado metaforicamente para ultrapassar esses abusos verbais. Os contrastes tímbricos são dispositivos que caracterizam o movimento da máquina performática contemporânea. Através deles:

Produz-se uma simultaneidade que nenhuma leitura silenciosa é capaz de conseguir. O ouvir é naturalmente simultâneo, a leitura é fatalmente sucessiva. Se fôssemos dos poemas vocalizados aos poemas escritos, estes últimos nos pareceriam “fechados” ou “congelados” no meio de um movimento, enquanto a dimensão vocal reintroduz uma abertura e dinamiza a composição.” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 81)

A “invisibilidade do sistema”, fato estrutural que oprime os corpos das chamadas, equivocadamente, de “minorias”, é invocada pela personagem de maneira irônica, faz dela sua saída estratégica. Ser considerada “exótica”, “mulata” ou “morena” não acolhe a corporeidade que se expressa em ato. O termo “desapareço” é citado de maneira lenta: “de-sa-pa-re-ço”, separando oralmente sílaba por sílaba. O riso e essa lentidão consagram o deboche do corpo performático que, mesmo enfrentando o racismo naturalizado por uns, encontra-se afirmativo.

Ela continua: “Morena? Sei que não sou. Negra. Essa sim sou eu. Bela como todas as mulheres que se querem belas.” Diferente de um poema escrito, a performance possui “a dimensão vocal [que] reintroduz uma abertura e dinamiza a composição” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 81). Quando a atriz vocaliza o termo “Morena?” de maneira a indagar seu receptor, ouvimos um tom de ironia e expressão facial de escárnio que um texto escrito seria incapaz de traduzir ao leitor. A máscara do embranquecimento é tocada performaticamente. Não ser nomeada como negra é lido como negar esse corpo, racismo mascarado por muitos como elogio, ascensão social e adjetivos positivos. Sua voz abandona o tom de chacota em “Sei que não sou” e reafirma a rejeição desse local não-negro pelos movimentos negativos da cabeça. O embate cultural — indígena, negro e branco —, nas performances e nos poemas, se dá por duas percepções: a subjetiva e afetiva do eu enunciativo e da visão de fora que tenta transformá-las em inferiorizadas e não singulares.

No momento em que começa a se afirmar, demonstrando ao público como quer estar e ser vista no mundo, “Negra. Essa sim sou eu”, seus braços se abrem e seu corpo é escancarado a todos, numa expressão de quem se expõe, evidencia-se para afetar: este é o corpo e ele se quer enquanto expressão respeitada, vista e tratada de maneira harmoniosa por terceiros. Sobre o desejo duplo de afetar e ser afetado, a escritora afirma em entrevista como a arte se apresentou muito cedo como possibilidade de agir desse modo. Ela compartilha o impacto de ter sido afetada, quando criança, pela performance de uma orquestra: “Era arte! Era uma coisa que quase não dá pra explicar, esse desejo

de afetar as pessoas e ser afetada, produzir um mundo diferente desta realidade que a gente vive hoje em dia”<sup>55</sup>.

Ao proclamar: “Se me chamam ‘negra’, ‘linda’ ... Ouvi ‘rainha’? ‘Negra’? Sim! Essa sou eu.” O verbo ouvir no pretérito perfeito conecta performer e público, numa configuração relacional de interação entre eles, como se supostamente as nomeações positivas viessem do espectador. A cada adjetivo hipoteticamente ouvido por Sobral, seu corpo vira de um lado para o outro, como se procurasse de onde vem tais afirmações. Seu sorriso se alarga gradativamente, e no quarto adjetivo “rainha” sua expressão chega ao ápice da satisfação, afetação totalmente contrária aos primeiros adjetivos advindos de corpos opressores.

Parece-nos que as afirmações de Joice Berth (2019) sobre o empoderar se expressam de maneira interessante nessa performance. Negar a maneira que um constructo racista significou seu corpo e ressignificá-lo pela performance é estar ciente do aparato sistêmico ao passo que se considera expressão capaz de rompê-lo pela arte:

Em verdade estamos falando na condução articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas variadas habilidades humanas, de sua história, e principalmente de um entendimento quanto a sua posição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor. (BERTH, 2019, p. 21)

Mais ao fim, a performance se encerra com as seguintes afirmativas: “Desfilo com alegria o meu pretume. Encontro toda a felicidade no meu negrume. Exibindo pra quem quiser ver, na delícia de ser quem sou. Sou mulher, sou negra, Dandara, Aqualtune, Nzinga, empoderada ainda por tantas outras. Com orgulho!”. A primeira oração é vocalizada, enquanto seus braços se estendem e se abrem, suas mãos abertas parecem visualizar um enquadramento de espaço dotado de novos significados efetuados pela performance. Seu corpo encara a nova ordem inscrita, “Um corpo de escrita invisível impresso no cérebro da comunidade”<sup>56</sup> (HAVELOCK, 1963, p. 141), ele age nos sentidos dessa “realidade que a gente vive hoje em dia”. Após abrir os braços, o encontro com “toda a felicidade no meu negrume” é acompanhado de um movimento simbólico. Seus braços parecem resgatar do espaço-chão algum conteúdo

<sup>55</sup> Disponível em: [https://www.huffpostbrasil.com/2018/07/11/a-forca-da-escrita-e-da-voz-que-se-faz-escutar-a-ressignificacao-de-cristiane-sobral\\_a\\_23478947/](https://www.huffpostbrasil.com/2018/07/11/a-forca-da-escrita-e-da-voz-que-se-faz-escutar-a-ressignificacao-de-cristiane-sobral_a_23478947/)

<sup>56</sup> Tradução minha. Trecho original: “a body of invisible writing imprinted upon the brain of the community.”

invisível e, com as mãos categoricamente fechadas, o aproxima de seu corpo, como se segurasse o conteúdo simbólico e apropriasse dele. Enquanto “pretume e “negrume” são definidos, respectivamente, como “tristeza”/“trevas”<sup>57</sup> e “escuridão” pelo dicionário, aqui os significados negativos não existem.

É em seu corpo que a sua identidade negra encontra a plenitude, os verbos “desfilar” e “exibir” corroboram para o sentido do empoderamento ser ampliado, pois em ambos, a ação pressupõe um público, não acontece apenas introspectivamente, os valores refeitos positivamente serão demonstrados para poder afetar. Essa potência performática é pertinente:

Como se a performance fosse um estado virtual dos corpos e dos espaços, que atualizado, modificará o presente para dar lugar a elementos reprimidos, ocultos ou marginais. A performance desmancha-se no ar, mas qualquer espaço nunca mais será o mesmo depois de uma boa caminhada (AGUILAR; CÂMARA, 2017, p. 131)

O corpo expressado é individual e coletivo, como se uma personagem representasse um local social de muitas outras mulheres. Estruturalmente falando, quais opressões agem sob o *locus* social do corpo feminino e negro que ali pretende afetar? A partir das experiências e pontos de vista expressados durante performance, quais são as condições sociais-coletivas das quais esse corpo individual faz parte? As condições lidas nas entrelinhas — linhas invisíveis — durante a performance dizem respeito ao conceito de *lugar de fala*, onde, segundo Ribeiro (2017), todos os indivíduos possuem o seu:

Assim, entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social, consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados [...]. Pessoas negras vão experimentar o racismo do lugar de quem é objeto dessa opressão, do lugar que restringe oportunidades por conta desse sistema de opressão. Pessoas brancas vão experimentar do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão. Logo, ambos os grupos podem e devem discutir essas questões, mas falarão de lugares distintos. (RIBEIRO, 2017, p. 86)

A tríade composta por Dandara, Aqualtune e Nzinga cria uma rede simbólica de ancestralidade feminina e negra, seja ela brasileira ou africana. Sendo figuras da realeza, de admiração, elas representam como o corpo está sendo encarado na performance. Deixaremos notas de roda pé para conhecerem as histórias-inspiração dessas três

<sup>57</sup> Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/negrume> e <https://dicionario.priberam.org/pretume>

mulheres.<sup>58</sup> Extrapolando os limites de tempo, o corpo performático tem base composta por outros corpos: “empoderada ainda por tantas outras”. Não sabemos todas as referências femininas ou quantas são, mas podemos inferir os afetos provocados por elas no corpo que ali se expressa: o orgulho, vocalizado para concluir, e a resistência, performada pelo punho cerrado, como o fez Xica.



**Figura 30:** Corpo passado-presente.

**Fonte:** *Youtube.*

A terceira e última performance a ser analisada é intitulada como “Pixaim elétrico”. O espaço em “Pixaim...” produz outros significados. Se as duas performances anteriores estavam inseridas num projeto audiovisual em formato de DVD, onde o corpo de Sobral e outros corpos em diferentes performances se interligavam numa rede de significados simbólicos, nesta, pensaremos o corpo solo da artista em relação ao projeto no qual está inserido. Incluída na iniciativa inglesa intitulada *Sofar Sounds*, a proposta viabiliza shows e performances no mundo todo em configurações mais intimistas, com público de pequeno porte, intensificando a relação entre artista e audiência numa relação mais imersiva. A ideia é criar uma relação mais democrática ao passo que promove performances em locais no mundo todo.

Porém, quando analisamos os corpos que ali assistem a performance de Sobral, percebemos que a predominância é feita de público branco. Preliminarmente a

<sup>58</sup> Dandara: <http://www.palmares.gov.br/?p=33387> / Aqaltune: <https://www.geledes.org.br/aqaltune-princesa-no-congo-mas-escrava-no-brasil/> / Nzinga: <https://www.geledes.org.br/nzinga-a-rainha-negra-que-combateu-os-trafficantes-portugueses/>

performance já instiga em duas reflexões sobre a necessidade de questionar ideias e lugares pré-estabelecidos. Primeiro: quais motivos dificultam a ocupação de corpos negros em algumas expressões artísticas? Neste caso, seria uma questão espacial? Econômica? Não significa que artistas negros devam falar apenas para corpos negros, esse não é o ponto, mas precisamos procurar explicações das proporções entre brancos e negros não serem, nem de longe, equilibradas nesse caso. Segundo: qual a renovação e possíveis interpretações quando, em termos artísticos, epistemológicos e estruturais, um corpo feminino e negro se coloca enquanto produtor de conhecimento, de arte e de afetos para com corpos brancos? Se pensarmos que é dele que partirá esses afetos e chegarão até um público que, coletivamente, não compartilha do mesmo *lugar de fala*. Afetos que podem ir de emoções, reflexões e empoderamentos, para incômodos, negações ou até mesmo ódio?

Quando uma performance sai do campo das instituições e se dá num ângulo mais horizontal com o público, a espacialidade surge como item instigante, ela demonstra que arte não é apenas aquela produzida por uma elite, dentro de um espaço comum. A performance:

Pode ser lida em termos de espacialidade não só pelas reações que [...] vai provocando [...] mas também pelo deslocamento que provoca no saber científico [...]propõe que o espaço no qual se produz o saber não é o gabinete, e sim a própria rua: não se deve manter distância da multidão e ter acesso a ela através dos livros, e sim inserir-se nela e experimentar seus medos e suas ficções. (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 129-130)

“Pixaim elétrico” não se passa na rua como citam os autores, porém, também provoca o item que consideramos central na explanação dos teóricos acima: o deslocamento. Numa configuração de sarau, a performance com contato olho no olho entre artista e afetado desloca o artista como sujeito distante de quem o assiste. Se visualizarmos por um exercício de abstração a estrutura de um quadrado sem uma de suas arestas, a atriz encontra-se no centro dele, enquanto a plateia está sentada num desenho em “U” por volta dela. Além de tematizar questões não nomeadas por muitos socialmente, a performance propõe o estar de frente e de lado com o espectador, maneja corpos para estarem na mesma altura. A performance configura uma situação de afronta espacial:

A experimentação é dada em relação com a instituição e com o que ela deixa ver e dizer. Em uma literatura tão elitistas como a brasileira, os saraus representam o momento em que a senzala e o quarto de despejo tomam a palavra. E isso não poderia ser feito somente nos livros: era necessário pôr em funcionamento a máquina performática. (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 134)

A afetividade, “[...]constituída pelo conjunto de emoções, boas ou ruins, que influem diretamente nos estados de bem-estar dos indivíduos[...]

 (BERTH, 2019, p. 142), é impulsionada pela escolha do arranjo espacial. Sobral também usa um vestido longo nessa performance, porém este com fundo branco e detalhes de estampa étnica em dourado. O ouro e brilho de Oxum agora estão presentes em seus brincos amarelos, nos anéis, colares e pulseiras douradas, não mais em um turbante. Em “Pixaim...” o turbante não está manifestado como signo central, mas sim seus cabelos, que serão importantes para os significados durante o performar de seu corpo.

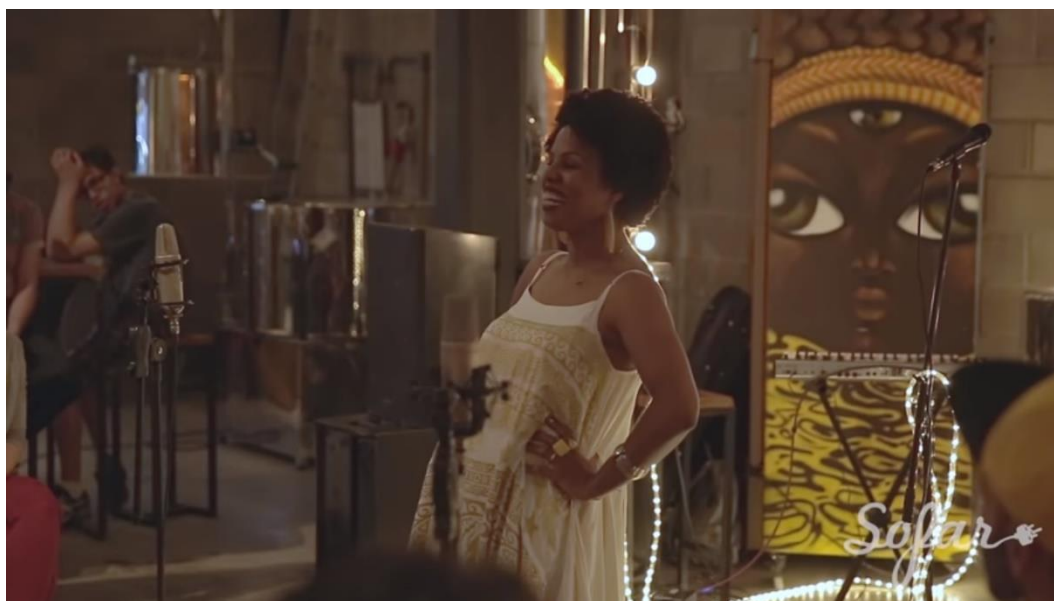
No primeiro momento em que ouvimos a voz de Sobral nomear a performance, a câmera ainda não filmava seu corpo. A partir da primeira frase vemos a artista num corte preciso de seu rosto: “Naquele dia, meu pixaim elétrico gritava alto. Provocava sem alisar ninguém”. O marcador temporal demonstrará o cotidiano, a recorrência dele durante a performance intensificará a presença do cabelo agindo como metáfora de um corpo que “grita”. O verbo “alisar” tem duplo significado quando diz respeito tanto ao não fazer questão de agradar ou corresponder expectativas de quem encara seu corpo, quanto aos processos químicos de alisamento que muitos cabelos passam para alcançar um outro padrão. O ângulo da câmera vai sendo modificado conforme o corpo da artista ocupa o espaço mais próximo do público e profere: “Meu cabelo estava cheio de si”.

Quando lemos essa última frase, sem a dimensão da performance, apenas de forma silenciosa, uma voz acústica totalmente diferente da que foi performada se projeta dentro de nossa mente. Provavelmente, nossa leitura é tomada por um modo corrido, sem alterações nos tons vocálicos ou na cadência do ritmo. Enquanto na máquina performática, a ordem e realidade se dão em: “meu cabelo estava cheio...” vocalizado no mesmo padrão de tom que as outras frases anteriores proferidas, a mão esquerda da performer avança no sentido do público, para enfatizar o que é dito; há uma suspensão no ritmo por pausa rápida, a mão é abaixada, e Sobral profere “de si” num tom mais baixo, quase sussurrado, chegando ao segundo nível interpretativo do estar “cheio”. Não diz respeito só a uma opção estética de cabelo com volume, estar “cheio de si” expressa o corpo empoderado. Percebemos como a voz é signo crucial no corpo do performer quando ela não advém de uma leitura de livro. Segundo Zumthor (1993, p.19), “quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado), sua voz, por si só, lhe confere autoridade [...] é a ação da voz”.

Nisso reside a riqueza de pesquisar uma artista que usa do hibridismo de linguagens para expressar sua arte: diversas formas de ler e sentir um “objeto” que não

se dá enquanto único. Uso o termo “objeto” entre aspas, pois, conforme a pesquisa foi se desenvolvendo, a estática inerente do termo não acolhe a dinâmica que as expressões poéticas vão revelando durante as análises. O refrão “naquele dia” volta a ser usado, interligando os momentos da performance num grande tecido de vivência. Ela profere: “Naquele dia, preparei a carapinha para enfrentar a monotonia da estrada. Soltei os grampos e segui de cara pro vento, bem desafortada”. Quando a primeira oração é dita, o olhar da atriz é direcionado rapidamente para o lado oposto do público a que se dirigia e logo seu corpo vira de frente para o terceiro lado da plateia quando profere “monotonia da paisagem da estrada”. Neste momento, seus braços se abrem, projetando a visualização da paisagem que narra, como fez em “Das águas”, ao passo que o corpo se alonga para trás. Toca seus cabelos num movimento afetuosos, “esse cabelo emoldura uma gestualidade” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 92), como se cuidasse deles enquanto conta que soltou os grampos.

Ao lermos a ação: “segui de cara pro vento, bem desafortada”, já deduzimos um sentido inerente de afronta, e são os movimentos do corpo que, durante a máquina performática, intensificarão essa leitura quando os braços são abaixados e esticados ao tronco, a cabeça é projetada para frente num ângulo para o alto, como se o vento se materializasse e tocasse seu rosto. A performance tem a possibilidade de presentificar um outro tempo durante seu ato. As mãos na cintura, demonstrando segurança, unem-se aos significados da voz em “bem desafortada”, quando a performer vocaliza a vogal “e” do advérbio de modo e a quarta sílaba “ra” do adjetivo de maneira mais alongada. O tom irônico e desprezioso na voz se materializa em corpo e vice-versa.



**Figura 31:** Bem desafortada.

**Fonte:** *Youtube.*

A performance continua: “Sem esconder volumes nem negar raízes. Pura filosofia. Meu cabelo escuro, crespo, alto e grave, quase um caso de polícia em meio à pasmaceira da cidade. Incomodou identidades e pariu novas cabeças”. A temática abordada por Sobral demonstra como o ato de usar e exaltar os cabelos, age de maneira incisiva no modo racista de encarar corporalidade numa chave de melhor ou pior, a máscara da estética hegemônica opressora é tocada. Fanon (2008) antecipa a necessidade de afirmar como sentidos de valores inferior ou superiores são embutidos pelos próprios sujeitos que se privilegiam desta lógica:

A inferiorização é o correlato nativo da superiorização européia. Precisamos ter a coragem de dizer: é o racista que cria o inferiorizado. Com essa conclusão, aproximamo-nos de Sartre: “O judeu é um homem que os outros homens consideram judeu: eis a verdade simples de onde se deve partir... É o anti-semita que faz o judeu. (FANON, 2008, p. 90)

Filosofia, expressão a qual a branquitude achou ser a única detentora e produtora por tanto tempo, é agora tida como a afirmação de “volumes” e “raízes”. Ou seja, a performance proclama um corpo negro e feminino, detentor de saber e do reconhecimento de si e dos seus anteriores, é por ele que a filosofia contemporânea se dará. Quando compartilha sobre seu cabelo “escuro, crespo, alto e grave”, durante os primeiros três adjetivos seus braços vão se abrindo, mas não paralelos ao chão, as mãos fazem movimentos que lembram cortes no ar, atribuindo incisão no que a performer fala. O quarto adjetivo “grave” é acompanhado pelas mãos na cintura, signo recorrente quando o corpo transmite o sentido de força, potência e transgressão.

No trecho “quase um caso de polícia em meio à pasmaceira da cidade”, um ritmo mais lento é adotado, como se nessa escolha de ritmo estivesse contido o sentimento de indignação do corpo que narra. Esse tom denota um caráter de conversa entre performer e público, tensionando os sentimentos de intimidade entre corpos e seriedade do tema. Sua afirmação corpórea causa incômodo a ponto de ser “caso de polícia”, relembrando a perseguição institucional que os corpos negros sofrem e tocando no racismo estrutural, já discutido anteriormente na dissertação. O antropólogo Kabengele Munanga (2006) reflete sobre essa trajetória de violência racista que os

sujeitos negros enfrentam e quais os possíveis rumos do processo de formação da identitária:

Nos países onde os imaginários racistas, classistas, sexistas, machistas e outros coexistem e se cruzam, criam-se vítimas de preconceitos que acumulam os efeitos perversos desse múltiplo imaginário. Os conflitos se desenrolam durante a trajetória de vida dessas pessoas, podendo forjar seu perfil e modelar sua identidade. Mas esta última não é construída no isolamento, mas sim socialmente, com a concorrência de diversos fatores, tais como a educação familiar, a educação escolar, a formação profissional/e ou intelectual, a militância nos movimentos sociais, a mobilidade na vida formal e toda a rede de relações sociais construída pelo indivíduo em interação com outros [...] O processo de formação identitária pode ficar preso na ambiguidade dolorosa como pode libertar-se dela, para assumir uma dimensão politizada, coletiva e inequívoca. (MUNANGA, 2006, p. 7)

Se através de seu corpo afirmativo ela “pariu novas cabeças” e “incomodou identidades”, a performance explora essa dimensão “politizada, coletiva e inequívoca” que o autor aponta ser a via de liberdade da dor. O corpo feminino também pode parir transformações, essas novas cabeças são a mudança que Sobral propõe em sua literatura. A representatividade de um artista como ela pode corroborar para o empoderamento ser coletivo e não um movimento apenas individual, pois segundo a teórica negra Joice Berth, “[...] à medida que nos vemos de maneira positiva nos espaços mais diversos é que podemos reconhecer e assimilar a possibilidade de nossa própria imagem como positiva também.” (2019, p. 124)

Uma pequena pausa é feita antes do tom mais baixo e imperativo inserir a frase “Abaixo a demagogia”. A inflexão na voz é usada de maneira oportuna, seu corpo volta-se para frente, sua cabeça é levemente abaixada e o olhar mira o público por um ângulo de baixo, como se espreitasse de maneira inteligente através do olhar conhecido como “de soslaio”. Negando qualquer tipo de manipulação, sua cabeça faz movimentos de negativa enquanto afirma a intenção do corpo que ali performa em não ser controlador. A única imposição é não ser impositor. Em “Soltei as amarras e recusei qualquer relaxante. Assumi as minhas raízes, ainda que brincasse com alguns matizes”, o tom mais alto da voz volta a agir conjuntamente aos braços que se abrem e ao corpo que se movimenta, temos a sensação de liberdade expressada e traduzida pela movência.

A metáfora do brincar com “alguns matizes” mostra que o processo de empoderamento corpóreo em performance, essa “aliança entre conscientizar-se criticamente e transformar na prática, algo contestador e revolucionário na sua essência” (BERTH, 2019, p. 14), não é procedimento que enrijeça ou impossibilite outros modos de ser e estar esteticamente. Sendo assim, é importante frisar que o corpo afirmativo manifesta e deseja as “raízes” de características corporais que sociedades racistas não

encaram como belo, mas na performance, esse corpo não teme em transitar por outros “matizes”, ou seja, se reinventar esteticamente dentro das nuances de cores do Brasil.

Em “Confrontando o meu pixaim elétrico com as cores pálidas do dia”, a câmera faz um corte interessante de ser analisado. No momento que a performer vocaliza o verbo “confrontar” no gerúndio, a câmera foca na feição de um dos espectadores que parece pensativo, sério, e talvez sentindo os afetos de estranheza e/ou incômodo. O confronto poético de pixaim se estende ao confronto real de quem o encara, na chave do afetar e ser afetado. Será que se a produção da performance tivesse provocado uma maior distância entre o corpo de Sobral e os corpos que ali entram na ordenação da máquina performática, os afetos seriam os mesmos?

Trata-se, de algum modo, de que sujeito e objeto sejam afetados em um espaço determinado e em seus próprios corpos pelos tabus e interdições sociais (e, complementarmente, pelos efeitos da transgressão e o levantamento das repressões). O espaço adquire assim uma dimensão inaudita: [...] propõe-se a romper com a disposição hierárquica, cúmplice do poder, para pôr em cena novas distribuições. ” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 130-131)

As novas distribuições sugeridas pela performance são inúmeras. Passam pelas questões da reeducação do machismo, do racismo, da violência e das respostas de alguns corpos frente ao apagamento social, seja ele da ordem do estético ou do subjetivo. Antes de terminar a sentença em “pálidas do dia”, o ritmo se quebra, seus abraços se abrem e projetam sua voz que vocaliza com mais força e ar pela pronúncia da tônica bilabial “pá”.



**Figura 32:** Pálidas do dia.

**Fonte:** Youtube.

O título da performance, a primeira expressão vocalizada por Sobral no início, é resgatado para ser o último verso, completando o sentido circular também observado em *Uma boneca no lixo* (2018b). Porém, a dimensão vocálica transforma “Pixaim, elétrico”. Como se convocasse algo ou alguém em tom mais alto, pixaim é vocativo, diferente de quando cita o título no começo, agora “Pixaim” é proclamado como chamamento, sua voz é suspensa por alguns segundos e seu olhar mira de cima. Ao adjetivar “Elétrico”, Sobral cadencia seus braços cruzados em frente ao corpo de maneira consonante às pausas em “e-lé-tri-co”. Neste termo, ela usa da técnica conhecida como *drive*, um desvio vocal para causar o efeito “rasgado” no timbre, muito utilizado em shows de rock para resultar num conceito de agressividade. A voz parece se comportar como elemento mais intenso durante a performance. Ela age de modo a afetar quem a ouve, sendo “alta” e “grave” como o próprio cabelo. Este, que simbolicamente, podemos ler como a expressão metonímica do próprio corpo que também pode “gritar”, “enfrentar”, “parir” e “confrontar”.

O caminho de contestação feito pela artista em sua dramaturgia, nos poemas e nas performances aflora novos modos de interpelar com o mundo. A mobilização por modos que rompem com a hegemonia cultural e artística parece ser influência do movimento negro enquanto sua literatura considera sua *escrevivência* como matéria criativa. O hibridismo faz com que menos amarras sejam obstáculos para arte e esta manifeste-se por novos modos de resistir e projetar — no caso de Sobral, pelo afeto. A artista, em entrevista, afirma como o processo de construir a partir do real é via para conseguir uma reforma nas concepções:

Na criação, eu considero a teoria do caos muito importante pela possibilidade de você inverter a ordem das coisas. Uma vez, alguém me disse que eu precisava ser diabólica para poder escrever e eu fiquei muito chocada, pela concepção judaico-cristã que a gente tem do diabo [...] eu fui pesquisar mais e cheguei a apreciar o sentido diabólico, pois ele também significa aquele que transforma a ordem sem fazer desordem. Então, se eu explorar este sentido, vou elaborar os elementos do mundo real, tratar estes elementos de outra forma e criar a partir deles. Esse processo me permite conduzir o leitor ou o espectador dentro de outra forma de percepção. SOBRAL apud DUKE, 2016, p. 36-37)

Uma escritora que se afirma enquanto produtora de literatura negra, publica livros e insere seu corpo-performance em tantos espaços — físicos ou simbólicos<sup>59</sup> — para promover uma reflexão crítica. Esse movimento de ocupar locais antes vistos como apenas de corpos brancos, de classe média ou alta e masculinos, não traduz uma necessidade de ajuste em relação ao espaço, mas sim o contrário: o espaço sofrerá o que Sobral nomeia de transformação da ordem. Unindo práticas artísticas e contraposição às culturais hegemônicas, o fenômeno contemporâneo mascara e destrói as fronteiras, não se contenta com apenas territórios “periféricos” — lembrando que nomear periferia depende de qual ângulo o corpo olha.

Sobral, como tantas artistas mulheres, não deseja ser reduzida ou findada. Suas expressões artísticas contestadoras mostram que, partindo de seus corpos, o que está “dado” pode ser modificado pela ação e nos aproximar do estado de liberdade, ao qual Fanon nos sinalizou:

Dissemos, na nossa introdução, que o homem [no sentido de sujeito] é sim. Não cessaremos de repeti-lo. Sim à vida. Sim ao amor. Sim à generosidade. Mas o homem também é não. Não ao desprezo do homem. Não à indignidade do homem. À exploração do homem. Ao assassinato daquilo que há de mais humano no homem: a liberdade [...] Conduzir o homem a ser acional, mantendo na sua esfera de influência o respeito aos valores fundamentais que fazem um mundo humano, tal é primeira urgência daquele que, após ter refletido, se prepara para agir.” (FANON, 2008, p. 184, inserção nossa)

---

<sup>59</sup> Nesse caso, penso em espaços físicos: universidades, a Academia Brasileira de Letras, livrarias, teatros, feiras literárias nacionais e internacionais. Simbólicos: ser uma mulher negra e se expressar enquanto escritora, intelectual, performer, mãe, diretora, professora.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A máscara, portanto, levanta muitas questões: por que deve a boca do *sujeito negro* ser amarrada? Por que ela ou ele tem de ficar calada/o? O que poderia o *sujeito negro* dizer se ela ou ele não tivesse sua boca tapada? E o que o *sujeito branco* teria de ouvir? [...] Segredos como a escravidão. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo. (KILOMBA, 2019. p. 41, grifos da autora)

#### 4.1 DESNUDANDO CORPOS

O que são as “rasuras no cânone” nomeadas por Sobral? Colocar sob suspeita os antigos modos de saber autoritários e ocidentais, inovar por uma arte decolonial, feminista e negra rasura um cânone que antes representou diversas formas de discriminação e privilégios. Sobral nos desvela as complexidades do ser. Em sua arte “o corpo metaforiza o social e o social metaforiza o corpo” (LE BRETON, 2012, p. 70), numa correlação rica a salientar os corpos e tradições negras — cada qual de maneira diversa e respeitando as complexidades expressivas. Ao se posicionar transgredindo uma conjuntura pessimista e violenta, as afetividades das epistemologias negras atravessam sua arte e tocam seus leitores e espectadores.

O corpo não é somente tema, ele é a forma, a composição poética viva, um movimento contínuo de imagens sugeridas por meio de um complexo encadeamento linguístico e literário. O corpo se comporta como instância de significação social que traz um sentido a respeito do próprio texto, seja nos que se encontram escritos — como na peça e nos poemas que se significam através de uma performance — ou na própria ação performática. Parece-nos que ao querer-se enquanto corpo que afeta e corpo que é afetado, seja num aspecto poético ou social, Sobral alcança em sua arte uma expressão potente do agir, do “esforço por perseverar no seu ser” (SPINOZA, 2019, p. 137). Percebemos subjetividades corporificadas constituídas através da percepção de corpo, seja na peça, nos poemas ou nas performances.

Algumas das características da dramaturgia contemporânea em Sobral: hibridismo de gêneros (épico – narradora/brechtiana - + lírico - Shakespeare - + dramático); intertextualidade (formal e temática); fragmentação (se quebra a ideia de acontecimento e desenrolar); quebra da estrutura em tempo, personagens e espaços (no drama clássico, um só, em *Uma boneca no lixo* [2018b]) — os espaços são múltiplos, caracterizados pela ação da personagem e da caracterização do cenário); metateatro (traduzido pelo corpo-narradora); autoficção (tensão entre real e ficção, questiona os limites dos dois); caráter crítico de reflexão histórica e política (a tradição representada pelos mais velhos e por Xica); intermedialidade pela música.

Sobre os poemas, eles se expressam numa concisão de texto atrelada a uma profusão imagética, uma escrita que busca o outro, tem o outro em presença, disso deriva o texto performático em Sobral. Há uma tensão entre corpos e máscaras. Em “Wanadi”: o corpo ativo x máscara da inferioridade compulsória; em “Luxúria”: o

corpo encontro x máscara do moralismo assexuado e do desafeto; em “Janaína flor”: o corpo renascimento x máscara da morte racista; em “Poesia preta feminina”: o corpo escritura x máscara da cultura branca. Como na peça, Sobral também brinca com a correlação entre tradição e inovação — a religião aparece no sentido de ser o forte caráter ancestral que renova antigos padrões negativos dos corpos negros, mostrando que há um híbrido religioso. Percebemos a competência da arte como local de expressão, (re)significação e existência do corpo. Ele é o primeiro dispositivo para apreensão do mundo, além de ser a própria substância do sentido.

As análises das performances nos mostram que o sistema literário criado pelas autoras negras tem como elo a própria performance, ou seja, ela corrobora para a consciência do coletivo, a memória vai sendo construída e habita o presente por meio do corpo, “o corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, neste sentido, significa inscrever, grafar, repetir transcribando, revisando” (MARTINS, 2002, p. 89).

Em “Das águas” o tom lírico se faz presente tematizando o feminino como um corpo coletivo, que se interliga pelas mulheres. Os braços da performer são pantomima do querer afetar, eles se movimentam do público para seu corpo e vice-versa, dependendo do sentido que se quer construir. “Quem sou eu!” expressa a passagem do recurso conceitual da ironia (presente na peça e nos poemas) para a expressão de um corpo irônico. Essa expressão se dá pelo performar, de maneira satírica, os comportamentos machistas. Conjugando na fala um ritmo pausado e risos, para compor um deboche da indignação, possibilita ao corpo a autoafirmação, constituindo o processo do empoderamento. Em “Pixaim elétrico” a ironia e despreensão não mais performam o corpo que oprime, mas sim, se agregam ao corpo resistente para expressar sua potência e empoderamento. Sobral toca na máscara da estética hegemônica opressora e sua voz é regulada de modo a afetar ora de maneira fabular, quando narra acontecimentos diários num tom mais regular, ora de modo mais agressivo, quando conjugados os movimentos dos braços e ângulos do olhar.

O afeto mantém a conexão entre esses corpos, faz do corpo social e do corpo poético não mais duas expressões dissociadas. O que chamamos de “linguagem do afeto” no título da dissertação faz referência ao modo como a arte de Sobral é produzida; seu corpo pretende afetar, seja através do som pela voz, pela música, pelas personagens imbuídas por palavra escrita, por meio da presença ou de movimentos. O afeto parece ser a expressão do (ex)corporificar, do que ultrapassa a artista, estende-se

ao afetado e o atravessa. Mulheres artistas muitas vezes se encontram ainda em posição combativa por ainda não estarmos numa sociedade que almeja um projeto estrutural de equidade e a teoria da *escrevivência* parece ser a congregação e afirmação — entre e de — corpo-afeto.

O capitalismo, alinhado ao racismo, perpetua muitos privilégios estruturais — não são todos que querem abrir mão de suas vantagens. As máscaras se ressignificam nos corpos subalternizados, seja pela necessidade de proteção ou de combate, transformando-se muitas vezes em armaduras. Observamos que há um saber que exala corporalmente, performaticamente, para pleitear aquilo que não se situa no campo da visibilidade. O território do não dito nos é fundamental quando falamos de (re)construção identitária e silenciamento.

Transitar pelos vários formatos que a arte híbrida de Sobral trabalha é pensar sobre a “desalienação” de Fanon (2008). O teórico entende que sair do estado de alienação criado pela sociedade burguesa e contemplar o “revolucionário” significa negar todo tipo de prescrição social que proíba “qualquer evolução, qualquer marcha adiante, qualquer progresso, qualquer descoberta” (FANON, 2008, p. 186). Leia-se:

A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-vida da história. Introduce no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é, em verdade, criação de homens novos. (FANON, 1968, p. 26)

Pensando nas possíveis análises que fizemos, as expressões parecem se alinhar ao “desalienar” de Fanon, pois ter o corpo negro como expressão central e subjetiva na literatura escrita ou na performance é tê-lo de modo revolucionário. As personagens e a performance relacionam-se com seus corpos de maneiras divergentes ao que o racismo operou. O “desalienar” dos corpos se expressa após a compreensão e análise dos discursos racistas que estavam inseridos. Sobral usa da ironia e sarcasmo para afetar, essas são características centrais de sua expressão-manifesto. Enquanto brancos, experimentamos um confronto de racialidade, passamos a repensar a identidade branca para configurar uma forma crítica e responsável de mudança. Assumimos o local de escuta e refletimos sobre branquitude através dos deslocamentos de corpos na arte de Sobral.

Antes de se engajar na voz positiva, há a ser realizada uma tentativa de desalienação em prol da liberdade. [...] É através de uma tentativa de retomada de si e de despojamento, é pela tensão permanente de sua liberdade que os homens podem criar as condições de existência ideais em um mundo humano. Superioridade? Inferioridade? Por que simplesmente não tentar sensibilizar o outro, sentir o outro, revelar-me outro? [...] Ao fim deste trabalho, gostaríamos que as pessoas sintam, como nós, a dimensão aberta da consciência. Minha última prece: Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem **[no sentido de sujeito]** que questiona! (FANON, 2008, p. 191, inserção nossa)

E se expandíssemos? Como a arte de Cristiane Sobral é recebida por outros sujeitos, enquanto espectadores — negros e não negros? O que teriam a nos dizer, ali, no momento do contato de seus corpos com o corpo-espetáculo, corpo-poema ou corpo-conto? Essa discussão, igualmente sensível, ficará para um outro momento. Aguardemos novos caminhos a serem trilhados.

## REFERÊNCIAS

- ABIMBOLA, Wande. *A concepção iorubá da personalidade humana*. Tradução: Luiz L. Marins. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 2011.
- ABREU, Samantha Danielly de. *Poema começado do fim: Adélia Prado e a tomada da autoria para cantar ao muso*. 2019. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, Londrina.
- ÁGUAS, Carla Ladeira Pimentel. Tragédia desestabilizada: espaços de memória e de transgressão na dança do Congo de Nossa Senhora do Livramento. *Cadernos de Estudos Africanos*, Lisboa, n. 25, p. 161-182, jan. 2013.
- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ALVES, Miriam. *Cadernos Negros* (número 1): estado de alerta no fogo cruzado. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza: PUC Minas, 2002.
- AMARAL, Amanda Gomes do; GODOY, Maria Carolina de. Corporalidade negra na poética de Cristiane Sobral. In: *Estação Literária*. Londrina, v.1, n.25, p.12-25, 2021.
- AMERICA, Sofar Latin. *Cristiane Sobral – Pixaim Elétrico | Sofar Brasília*. 9 Fev. 2018. (1m33s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-HN1FaWLq9s>
- ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pré-Memória, 1983.
- BARBOSA, Fernanda Júlia. Ancestralidade em cena – o teatro do NATA. *Repertório*, Salvador, nº 24, p.86-97, 2015.
- BARBOSA, Fernanda Júlia. *Fernanda Júlia - Diálogos Ausentes(2016)*. *Itaú Cultural*. 15 Ago. 2016. (10m46s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w62U8yqyQao>
- BARROS, Luíza. Nossos feminismos revisitados. In: RIBEIRO, Matilde. Dossiê Mulher Negras. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.3, n.3, 1995.
- BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.
- BASTIDE, Roger. *As Américas negras: as civilizações africanas no Novo Mundo*. São Paulo: Edusp, 1974.
- BASTIDE, Roger. *O candomblé na Bahia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Moraes, 1980.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENTO, Maria Aparecida da Silva. *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público*. 2002. 169 f. Tese (Doutorado). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BERTH, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- BIANCHI, Paula; CAMPOS, Mateus. *Como Conceição Evaristo perdeu sua cadeira na ABL*. 2018. Disponível em: <https://theintercept.com/2018/08/30/conceicao-evaristo-escritora-negra-eleicao-abl/>
- BORGES, L. (De)composições do feminino: A boneca e a construção do corpo in(animado). In: BORGES, L; JÚNIOR, A. F. (Org.) *O corpo na Literatura e na Arte: Teorias e Leituras*. Goiânia: FUNAPE, 2013.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.
- CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o Feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/> Acesso em 06. Mai. 2020.
- CARNEIRO, Sueli. Mulheres em Movimento. In: *Estudos Avançados*. v. 49, n. 17. p. 117-132. set. 2003.
- CEIA, Carlos. *Metadrama (ou metateatro)*. E-Dicionário de Termos Literários. 20 Jun. 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metadrama/>
- CHAUÍ, Marilena. *Espinosa: uma filosofia da liberdade*. São Paulo: Editora Moderna, 1995.
- CHERKI, Alice. *Frantz Fanon, portrait*. Paris: Seuil, 2000.
- CHICA DA SILVA. Direção Cacá Diegues. Rio de Janeiro: J.B Produções Cinematográficas Ltda; Distrifilmes Ltda. 1976. (114 min).
- COLLINS, Patricia Hill. O que é um nome? Mulherismo, Feminismo Negro e além disso. *Cadernos Pagu*, n. 51, 2017, p. 1-23. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n51/1809-4449-cpa-18094449201700510018.pdf>>
- CONDILLAC, Étienne Bonnot de. *Traté des sensations*. eBooksLib, 2004.

CORTAZZO, Uruguay. *Branquitude e crítica literária*. 2018. Artigo disponível em [www.letras.ufmg.br/literafro/.../48-uruguay-cortazzo-branquitude-e-critica-literaria](http://www.letras.ufmg.br/literafro/.../48-uruguay-cortazzo-branquitude-e-critica-literaria) Acesso em junho de 2020.

COURBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. O homem perscrutado: semiologia e antropologia política da expressão e da fisionomia do século XVII ao século XIX. In: LANE, Silvia Maurer. *Sujeito e texto*. São Paulo: EDU, 1988. p. 37-60.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 26. p. 13-71. jul.- dez. 2005.

DELEUZE, Gilles. *Deleuze-Spinoza*. 1978. Disponível em: [https://www.webdeleuze.com/docs/spinoza/fr/1978\\_00\\_02.pdf](https://www.webdeleuze.com/docs/spinoza/fr/1978_00_02.pdf)

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DIAS, Camilla. *Viva Carolina!* Instagram: @camillaeseuslivros. 16 Mar. 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B90Jt1UjJ5W/>

DIAS, Gonçalves. *Últimos Cantos*. Rio de Janeiro: Typographia de F. de Paula Brito. 1851.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: elementos para uma conceituação. In: *Acervo*. Rio de Janeiro, v. 22, n.2. p. 77-90. jul./ dez. 2009

DUARTE, João Ferreira. *Cânone*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/canone/>. 2009.

DUKE, Dawn. *A Escritora Afro-Brasileira: ativismo e arte literária*. Belo Horizonte: Nandyala, 2016.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. SCHNEIDER, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDES, Liane. João Pessoa: Idéia, 2005.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: *Scripta*. Belo Horizonte, n. 25. p. 17-31. 2º sem. 2009.

EVARISTO, Conceição. Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio. In: *Carta Capital*. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/ARsknv>

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017a.

- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017b.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERREIRA, Amanda Crispim. *Escrevivências, as lembranças afrofemininas como um lugar de memória afro-brasileira*: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães. 2013. 115 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte.
- FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004a.
- FRANCESCHINI, Marcele Aires. *Ascenso Ferreira e o Modernismo brasileiro*. 2003. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- HAVELOCK, Eric Alfred. *Preface to Plato*. Cambridge: Harvard University Press, 1963.
- HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lislely; ROJO, Sara. *O corpo em performance: imagem, texto, palavra*. Belo Horizonte: NELAP/ FALE/ UFMG, 2003.
- HOOKS, bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática, 2007.
- JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus, 2003.
- LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Pretópolis, RJ: Vozes, 2016.

- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- LORDE, Audre. Mulheres negras: as ferramentas do mestre nunca irão desmantelar a casa do mestre. In: *Nilton Luz*. 2012. Disponível em: <http://niltonluz.blogspot.com/2012/02/o-texto-abaixo-e-uma-fala-de-audre.html?m=1>
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: ARBEX, Márcia; RAVETTI, Graciela. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG; Poslit, 2002.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Revista do PPGA/EBA/UFRJ*, n. 32, dez. 2016, p. 123-151.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1977.
- MELO, Henrique. *Narrar e narrar-se, cria e criar-se: A escrevivência de Conceição Evaristo como emancipação do corpo negro*. 2016. 120 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Londrina.
- MORGADO, Maria Filomena. *Ironia Dramática*. E-Dicionário de Termos Literários. 29 Dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ironia-dramatica/>
- MUNANGA, Kabengele. Prefácio. In: OLIVEIRA, E. *Mulher negra professora universitária: trajetória, conflitos e identidade*. Brasília: Líber Livro Editora, 2006.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Autêntica, 2009.
- NASCIMENTO, Abdias do. *Dramas para negros e prólogo para brancos*. São Paulo: Saraiva S.A, 1961.
- NETO, João Augusto dos Reis. Pedagogia de Exu: educar para resistir e r(existir). *Revista Calundu*, v. 3, n.2, Jul-Dez. 2019.
- NUNES, Dimalice. *Chica da Silva: figura histórica ou um mito brasileiro? Aventuras na História*. 20 Nov. 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-consciencia-negra-biografia-chica-da-silva.phtml>
- ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. Escravidão e nostalgia no Brasil: o banzo. *Rev. latinoam. psicopatol. fundam.* São Paulo, v. 11, n. 4, supl. p. 735-761, Dec. 2008.
- OFICIAL, Vera Veronika. *DVD Vera Veronika 25 anos Show Ao Vivo*. 25 Jul. 2018. (106min17s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YLBIsPkJVbI>

ÔRI. Direção de Raquel Geber. São Paulo: Angra Filmes Ltda, 1989. (93 min).

OSANIYYI, Alexandre. Em torno de uma epistemologia preta. *Revista Exitus*, Santarém, v. 9, n. 4, p. 17 – 36. Out/Dez. 2019.

PASCOLATI, Sônia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. *In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.*

PELBART, Peter Pál. O corpo do informe. *In: Vida Capital: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 42-51*

PITANGA, Danielle de Andrade. *Velhice na cultura contemporânea. 2006. 192 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica). Universidade Católica de Pernambuco.*

PLATÃO. *A República. Brasília: Editora Kiron, 2012.*

PRANDI, Reginaldo. O candomblé e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 16, n. 47, p. 43-58, Oct. 2001.

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. Disponível em:*

<https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala? Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.*

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.*

RIO, Alfeu. *Dona Ivone Lara – Lamento do Negro. 13 Nov. 2016. (3m08s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ADsvjsXVJc>*

RISÉRIO, Antonio. *Lugar de fala é instrumento para fascismo político. Folha de São Paulo. 21 Dez. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/12/lugar-de-fala-e-instrumento-para-fascismo-identitario.shtml>*

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *Meu tempo é agora. Salvador: Assembleia Legislativa da Bahia, 2010.*

SCHUMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”:* raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. 160 f. Tese (Doutorado). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

SILVA, Júlio Romão da. *Luiz Gama e suas poesias satíricas. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: 1981.*

SILVA, Renata de Lima. Samba de umbigada: considerações sobre jogo, performance, ritual e cultura. *Textos escolhidos de cultura e arte populares. Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 147-163. Mai. 2010.*

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.*

SOBRAL, Cristiane. *Cabelo crespo! Fazendo a cabeça. Viva as outras opções estéticas*. Facebook. 20 Abr. 2017a. Disponível em: [https://www.facebook.com/Crisobral/videos/vb.1053266092/10211766844380590/?type=2&video\\_source=user\\_video\\_tab](https://www.facebook.com/Crisobral/videos/vb.1053266092/10211766844380590/?type=2&video_source=user_video_tab)

SOBRAL, Cristiane. *Dona dos ventos*. São Paulo: Patuá, 2019.

SOBRAL, Cristiane. *É hoje! Esperando Zumbi no Sesc Garagem*. Instagram: @cristianesobralartista 11 Out. 2019b. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B3e7nq4I9eA/>

SOBRAL, Cristiane. *Enquanto houver lives estaremos vivos*. Instagram: @cristianesobralartista 24 Abr. 2020c. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B\\_YYpkqJzC8/](https://www.instagram.com/p/B_YYpkqJzC8/)

SOBRAL, Cristiane. Entrevista. *Traços*, Brasília, n. 37, p. 12-25. Fev. 2020.

SOBRAL, Cristiane. *Erotismo Negro*. Cristiane Sobral Blogspot, 12 Jan. 2017c. Disponível em: <https://cristianesobral.blogspot.com/2017/01/erotismo-negro.html>

SOBRAL, Cristiane. *Espelhos, Miradouros, Dialéticas da Percepção*. Brasília: Editora Dulcina, 2011.

SOBRAL, Cristiane. Esperando Zumbi. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio. *Dramaturgia negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

SOBRAL, Cristiane. *Mutuê, ou ninguém foge do próprio destino*. Instagram: @cristianesobralartista 19 Jun. 2020b. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBwb9EFcul/>

SOBRAL, Cristiane. *Não vou mais lavar os pratos*. Brasília: Garcia, 2016.

SOBRAL, Cristiane. *O tapete voador*. Rio de Janeiro: Malê, 2016b.

SOBRAL, Cristiane. *Só por hoje vou deixar meu cabelo em paz*. Brasília: Editora Teixeira, 2014.

SOBRAL, Cristiane. *Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira*. 2016c. 160 f. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília.

SOBRAL, Cristiane. *Terra negra*. Rio de Janeiro: Malê, 2017b.

SOBRAL, Cristiane. *Uma boneca no lixo*. Belo Horizonte: Pi Laboratório Editorial, 2018b.

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

SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca no Brasil. In: WARE, Vron. *Branquidade, identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2016.

TRUTH, Sojourner. *E não sou uma mulher?* Portal Geledés. 08 Jan. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>

VALLIN, Béatrice Picon. Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico. *Revista Sala preta*, v. 1, nº 11, p. 1-22. 2011.

VÁSQUEZ, Georgiane. Maternidade e Feminismo: notas sobre uma relação cultural. *Revista Trilhas da História*. Três Lagoas, v.3, n. 6, p. 167-181. Jan. – Jun. 2014.

XAVIER, Giovana. *Catálogo Intelectuais Negras Visíveis [livro eletrônico]*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.