



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

**PÓS-HUMANIDADE NEGRA: ISTO NÃO É FICÇÃO
CIENTÍFICA**

SALVADOR
2022

JANCLEIDE TEXEIRA GÓES

**PÓS-HUMANIDADE NEGRA: ISTO NÃO É FICÇÃO
CIENTÍFICA**

Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura.

Linha: Documentos da Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Florentina da Silva Souza

SALVADOR
2022

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Góes, Jancleide Texeira.

Pós-humanidade negra: isto não é ficção científica / Jancleide Texeira Góes. - 2022.
170 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Florentina da Silva Souza.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2022.

1. Literatura e sociedade. 2. Pós-modernismo - Aspectos sociais. 3. Humanidades. 4. Negros - Condições sociais. 5. Negros - Identidade racial. 6. Identidade de gênero. 7. Maternidade. 8. Linnda Quebrada, 1990- - Crítica e interpretação. 9. Ducaso, Ruth - Crítica e interpretação. I. Souza, Florentina da Silva. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 809
CDU - 82.09

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

TESE DE DOUTORADO

PÓS-HUMANIDADE NEGRA: ISTO NÃO É FICÇÃO CIENTÍFICA

Autora: Jancleide Texeira Góes

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Florentina da Silva Souza (Orientadora)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Profa. Dra. Megg Rayara Gomes
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Profa. Dra. Vania Maria Ferreira Vasconcelos
Universidade Federal Luso Brasileira (UNILAB)

Profa. Dra. Denise Carrascosa
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Profa. Dr. Ari Sacramento
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Profa. Dra. Rosemere Ferreira
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Profa. Dra. Milena Brito
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, minha mãe, Maria do Carmo, e meu pai, João, que desde sempre me apoiam em todas as decisões acadêmicas.

A Amanda Teixeira pelo companheirismo, paciência e sobretudo pelo cuidado que teve comigo. Sou grata por contar com seu amor que tem contagiado meus dias de uma forma humana e real. O tanto que aprendo e me sinto bem ao teu lado, me ajuda a seguir.

Aos/as amigos/as do Grupo Etnicidades presentes durante essa trajetória.

A Filipe Pereira agradeço a companhia de sempre, a torcida e cuidado. Agradeço, sobretudo, o olhar atento e a tradução do Resumo. Por toda amizade e amor que só nós sabemos o tamanho.

A Florentina Souza que aceitou esse desafio, tão gigante que culminou em pandemia, em mudança de vida, em conflitos e em apoios diversos, desde o tema a dicas e orientações para um concurso público. Sou muito grata por poder contar com uma vivência tão próxima de uma das maiores intelectuais desse país. Cabe até mesmo desculpas, por tirar do eixo, o padrão do fazer tese, mas deixo de verdade uma terna e infinita gratidão.

A todos que vibraram com minha caminhada longa e árdua neste doutorado.

A Fapesb pelo financiamento desse projeto.

Às professoras doutoras Denise Carrascosa e Megg Rayara por aceitarem compor a banca de qualificação.

RESUMO

Uma pessoa, qualquer que seja, é um pedaço de tempo dentro de uma história maior. Por isso, questionamentos existenciais são inesgotáveis, se repetem e não são os mesmos, pois ao mudar o/a questionador/a se despontam novas demandas, perspectivas, necessidades e compreensões. Este texto traz consigo, desde o título, problemáticas existenciais que são, efetivamente, questões muito antigas e ao se renovarem afirmam a importância de retomadas constantes e reflexivas sobre a humanidade dentro dos espaços sociais. Neste caso, é relevante destacar que os espaços discursivos são disputados, e por metáfora, são disputas sangrentas, tendo em vista suas violências. Por consequência, há o epistemicídio crônico de populações minorizadas nas relações de poder. Nesta tese, questiona-se o conceito de humanidade, a partir da desumanização crônica. Não se objetiva promover questionamentos sobre a relevância ou sobre a etimologia do termo, mas sim, avançar em direção aos operadores genocidas e animalizadores da contemporaneidade. Cabe a esse trabalho o debate sobre o presente, sem deixar de lado, os mitos de futuro, compreendendo o que está por vir enquanto disputas de narrativas. Minha hipótese é que a pós-humanidade negra é um conceito em trânsito, e, por esse motivo, em constante incompletude, que afronta as decadências sociais, ou seja, aquilo entendido como humanidade dentro da sociedade pós-moderna. Para organizar e apresentar algumas perspectivas sobre a pós-humanidade negra, estudaremos e analisaremos o cenário contemporâneo das relações étnicas e de gênero, a partir de corpos, narrativas e arte negra, como operadores de uma realidade extravasadora de limites, insurgente e reivindicante. Para isso, serão trazidos para a discussão alguns dos trabalhos músico-artístico de Linn da Quebrada e em alguns contos de Ruth Ducaso de seu livro *Contos Ordinários de Melancolia*. O trabalho artístico de Linn da Quebrada destaca-se por sua incisiva colocação discursiva e performática sobre os direitos das pessoas fora dos limites da cis-hetero-normatividade e sobre as violências físicas e subjetivas das pessoas constantemente destituídas de humanidade por diversas instituições de poder. Enquanto nos escritos de Ruth Ducaso intenciona-se investigar como as mães, negras e interioranas são destituídas de suas humanidades a favor de um lugar de super-heroína e de super oprimido de mãe, daquelas que não precisam sentir, pois estão essencialmente prontas para serem mulheres-cuidadoras e abdicadas de si. Considera-se relevante, as reflexões sobre as lutas contra o racismo de muitas autoras. São de fundamental relevância para estas discussões, dentre elas; ANGELA DAVIS (1995); FLORENTINA SOUZA (2003); LÉLIA GONZALEZ (2003). Tal qual, STUART HALL (2003), FANON (1983), GILROY (2001; 2005), FREITAS (2017) sobre as questões políticas e sociais na afro-diáspora. Assim, como as discussões de MEGG RAYARA (2017) e DODI LEAL (2019), JAQUELINE SANTOS (2018) contribuem para confrontar as questões de identidade de gênero e raça.

Palavras-chave: Pós-humanidade negra. Linn da Quebrada. Ruth Ducaso. Identidade de gênero. Maternidade.

ABSTRACT

A person, whatever the person, is a piece of time within a larger story. Therefore, existential questions are inexhaustible, they are repeated and they are not the same, because when the questioner changes, new demands, perspectives, needs and understandings emerge. This text brings with it, from the title, existential problems that are, effectively, very old questions and, when renewed, they affirm the importance of constant and reflective retakes about humanity within social spaces. In this case, it is relevant to highlight that the discursive spaces are disputed, and by metaphor, they are bloody disputes, in view of their violence. Consequently, there is the chronic epistemicide of populations that are minorized in power relations. In this thesis, the concept of humanity is questioned, based on chronic dehumanization. It is not intended to promote questions about the relevance or etymology of the term, but rather to advance towards the genocidal operators and animalizers of contemporaneity. It is up to this work to debate the present, without leaving aside the myths of the future, understanding what is to come as narrative disputes. My hypothesis is that black post-humanity is a concept in transit, and, for this reason, in constant incompleteness, which confronts social decay, that is, what is understood as humanity within post-modern society. In order to organize and present some perspectives on black post-humanity, we will study and analyze the contemporary scenario of ethnic and gender relations, based on bodies, narratives and black art, as operators of a reality that overflows limits, insurgent and claiming. For this, some of Linn da Quebrada's musical-artistic works and some stories by Ruth Ducaso from her book *Contos Ordinarios de Melancholia* will be brought to the discussion. Linn da Quebrada's artistic work stands out for its incisive discursive and performative placement on the rights of people outside the limits of cis-hetero-normativity and on the physical and subjective violence of people constantly deprived of humanity by various institutions of power. While Ruth Ducaso's writings intend to investigate how mothers, black and from the countryside, are deprived of their humanities in favor of a place of superheroine and super-oppressed mother, of those who do not need to feel, as they are essentially ready to be women-caregivers and self-abdicated. It is considered relevant, the reflections on the struggles against racism of many authors. They are of fundamental relevance to these discussions, among them; ANGELA DAVIS (1995); FLORENTINA SOUZA (2003); LÉLIA GONZALEZ (2003). Just like, STUART HALL (2003), FANON (1983), GILROY (2001; 2005), FREITAS (2017) on political and social issues in the Afro-Diaspora. Thus, as the discussions by MEGG RAYARA (2017) and DODI LEAL (2019), JAQUELINE SANTOS (2018) contribute to confronting issues of gender and race identity.

Palavras-chave: Black post-humanity. Linn da Quebrada. Ruth Ducaso. Gender identity. Maternity.

Você já sabe que pode, mediante exercícios diários
e condições especiais, tornar-se mais humano?
(Um ano entre os humanos, 2010, Ricardo Aleixo)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Duas Representações do Adinkra Sankofa	14
Figura 2. Luana Hansen em seu estúdio gravando Ya tulo sabe	18
Figura 3. Colagem da música “não recomendado”	59
Figura 4. Capa Linn da Quebrada no Twitter	78
Figura 5. Colagem de sequências de cenas da música A Lenda	84
Figura 6. Panfleto do disco Pajubá	84
Figura 7. Verso da capa do disco e etiqueta circular central do disco	85
Figura 8. Cenas do videoclipe Talento	88
Figura 9. A arte resiste - música Absoluta (2017)	89
Figura 10. Linn da Quebrada em 2017	94
Figura 11. 5º Marcha do Empoderamento Crespo	100
Figura 12. Karol Conká em momento final do videoclipe Tombei	101
Figura 13. Enviadescer cena final do videoclipe	104
Figura 14. Enviadescendo	112
Figura 15. Colagem de algumas cenas do videoclipe Talento	114
Figura 16. Cena inicial do videoclipe Talento	115
Figura 17. Bichas Pretas	120
Figura 18. Capa do livro Contos Ordinários de Melancolia (2017)	130
Figura 19. Capa e Verso do livro Contos Ordinários de Melancolia	136

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO - DA IDEIA PARA O TEXTO: UM CAMINHO RIZOMÁTICO	11
2. ENSAIO CAMBALEANTE: E EU SOU HUMANA?	28
2.1 UMA POSSÍVEL GENEALOGIA DO RECORTE HUMANIDADE	34
2.2 OS CENÁRIOS DO SÉCULO XXI: CENAS DE MAIS VIOLÊNCIAS E A PÓS-HUMANIDADE	44
2.3 ISSO NÃO É FICÇÃO CIENTÍFICA: RAÇA, GÊNERO E SEXUALIDADE NA PÓS-HUMANIDADE	56
3. PERFORMANCES DA PÓS-HUMANIDADE EM LINN DA QUEBRADA	70
3.1 LINN DA QUEBRADA E O ENSAIO DA NÃO-HUMANIDADE	71
3.2. BIXA PRETA TRAVESTY: PERFORMANCES E A ARTE DEXTRUIDORA	96
4. DUREZA, DURANTE E DEPOIS	128
4.1. RUTH DUCASO: CONTOS ORDINÁRIOS PARA A SOCIEDADE.....	129
4.2 MÃE: COMO SER HUMANA E O FAZER FEIRA.....	141
4.3 NISSINHA, <i>OUTRAS ELAS</i> E A INTERSECÇÃO DA NEGAÇÃO.....	151
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS	165

1. INTRODUÇÃO - DA IDEIA PARA O TEXTO: UM CAMINHO RIZOMÁTICO¹

Toda produção acadêmica tem, geralmente, um início anterior à impressão das letras, seja em um papel ou, até mesmo, na tela do computador. Esse início está quase sempre na ideia, no desejo ou no interesse por um tema, uma hipótese ou até mesmo numa necessidade. No caso desta tese, a ideia chegou quando desdobrei a discussão da dissertação, sobre a hibridização do corpo negro em suas produções artísticas junto à interface das novas tecnologias.

O título deste trabalho apresenta, em uma única frase, uma sugestão de rompimento filosófico, antropológico e quiçá sociológico, acerca das produções sobre as quais se debruçam o tema da humanidade, mas não é exatamente esta a proposta. O título, A PÓS-HUMANIDADE NEGRA: ISTO NÃO É FICÇÃO CIENTÍFICA, tem, prioritariamente, duas funções reflexivas. A primeira função é a de gerar proximidade com a resistência das discussões universalistas e impositivas, afinal estas têm por objetivo excluir grande parte das populações do globo terrestre, a partir de suas narrativas, decisões aplicadas de forma hegemônica. A segunda função é a de não ser um tratado de revisão filosófica da tradição eurocentrada, mas sim, um espaço para a contribuição a diversas discussões contemporâneas sobre a presença e valorização da cultura negra e afrodiaspórica nas sociedades que se fazem presentes, sobretudo no atlântico negro (GILROY, 2001) enquanto uma consistente disputa de espaço e poder. Como tais sociedades pertencem à cultura colonialista, este trabalho tende a mobilizar teóricas, teóricos e artistas que lutam, de forma direta e prática, contra o epistemicídio (CARNEIRO, 2005) em suas produções, caminhadas e embates. Assim, reafirmar que a narrativa da pós-humanidade não é ficção é um alerta para nos envolvermos em debates contemporâneos que, por mais fetichistas que pareçam, têm mobilizado epistemes excludentes e provocado, cada vez mais, pilhagens das existências negras.

¹ [Inflexão de leitura]: A introdução é essa coisa do resumo que irá introduzir as pessoas leitoras ao texto. Me vejo tecendo essa introdução e pensando generosamente nas leitoras e leitores que talvez não tenham acompanhado as ligações elétricas ou “sinapses neuronais” que minha mente fez na medida em que os temas, os assuntos, as problemáticas se desenhavam em minha mente. Lembro agora do dia da qualificação quando a querida profa. Megg Rayara e a profa. Denise Carrascosa elogiam a profa. Florentina Souza pelo desafio de tratar de um tema que atravessa tanto conceitos distintos de alguns recorrentes em sua trajetória. Que dia!!!, me dei conta da generosidade e paciência de Flora, como a chamamos na intimidade do grupo de pesquisa, em aceitar a minha inquietação sobre a pós-humanidade.

O interesse colocado nas discussões desta tese é a reflexão sobre a pós-humanidade, numa perspectiva da cultura negra, tomando como lugar de partida o Brasil, sua história, seus atores e suas atrizes sociais. Bem, esta introdução se interessa em retomar alguns pontos que foram importantes para o delineamento do tema. Assim, questiono: como se deu esse caminho para definir como tema, a pós-humanidade negra? A fim de situar e responder esta pergunta, trago um pouco do meu percurso acadêmico, as elucubrações que tornaram viável iniciar uma discussão sobre a humanidade e seu marcador prefixal o “pós”, junto ao qualificador “negra”.

Bem, peço um pouco de paciência às leitoras e leitores, pois, não é intenção destas páginas trazer respostas às inquietações, mas trazer movimento às mesmas. O movimento, neste caso, dialoga com a minha história de vida e acadêmica, que estará presente, com mais ou menos frequência, no desenrolar destas reflexões.

Em meu percurso acadêmico, tenho trazido formas e modos de operar o saber colonizador como uma estratégia de resistência, a todo tempo questionando, percebendo outras nuances e rasurando as discussões e seus vieses hegemônicos. Tempo, velocidade e trânsito são elementos importantes para refletir sobre o corpo em sua existência e resistência a lugares violentos e desumanos. É nessa hibridização de elementos que irei tratar sobre uma possível pós-humanidade negra em trânsito, uma ideia em construção para significar formas e modos de estar em um mundo marcado pela presença da colonialidade nas relações sociais. É imprescindível entender como o atlântico negro, apontado por Gilroy (2001), em livro homônimo, em seus constantes movimentos, gerou percepções escorregadias sobre conceitos advindos da cultura europeia e resultou em nosso lugar afro diaspórico de resistências e sobrevivências. O afrorizoma e a transitoriedade são dois aspectos que corroboram a uma lógica de tempo espiralar², me motivando a pensar o conceito de pós-humanidade em trânsito.

O caminho afrorizomático é forjado a partir do conceito deleuziano para denotar a complexidade das escolhas e seleções das referências e das inferências que ainda têm sido substancialmente afrontadoras na produção acadêmica. Deleuze e Guattari (1980, p. 22), conceituam,

² Entendimento de tempo espiralar e estudo com base em Leda Maria Martins, em seu texto performances do tempo espiralar em que a autora descreve a ideia de um tempo não linear, nem temporalmente classificado como presente, passado e futuro, mas um tempo que toca várias partes dos acontecimentos, tornando-se assim um mosaico memorialístico e performático.

o rizoma como arte subterrânea distingue-se absolutamente das raízes radiculas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas plantas com raízes a radícula podem ser isomórfica no sentido inteiramente diferente dos pontos é a questão de saber se a botânica em sua especificidade, não seria inteiramente isomórfica. o rizoma ele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos a rizoma quando os ratos deslizam umas sobre os outros. Ao melhor e o pior rizoma a batata e a grama, a erva daninha ponto animal e planta, a grama é o capim pé-de-galinha. Sentimos que não com venceremos ninguém se não é numeral no certas características aproximativas do rizoma.

O entendimento sobre essa raiz, num exercício metafórico, nos ajuda a compreender a dimensão e distensão da cultura, como interconectada. A partir dessa acepção, José Henrique Freitas dos Santos (2016, p.110) relê sob o signo de afrorizoma,

os afrorizomas constituem-se como uma reversão da perspectiva que toma exclusivamente a influência colonial lusitana como determinante para a emergência das literaturas no Brasil e nos países africanos de língua portuguesa, reconfigurando, desta forma, as relações em jogo. O termo afro, neste contexto, é ressignificado pela perspectiva da diáspora que, de acordo com Hall (2003) e de Gilroy (2001), não se refere apenas a dispersão dos povos africanos pelo mundo, mas, principalmente, a construção de um novo espaço simbólico no qual a reversão da condição subalterna imposta pela escravização africana é realizada, continuamente, em campos como a música, a Literatura e a produção cultural.

A rasura do conceito contribui para o entendimento das reações e necessidades postas pela cultura transatlântica em trânsito. Quando precisamos pensar com base em uma bibliografia que nos elimina, escondem-se existências e se inibem oportunidades. A materialização das relações, por meio de signos e produtos culturais, se faz caminho para a percepção do movimento de distensão dos epistemes que restringem nossas perspectivas de vida e cultura. É nesse entrecruzar que cabe expandir os questionamentos para os espaços de resistência e sobrevivência, que se atrelam ao lugar do humano e daquele que tem sua humanidade negada.

A partir de alguns textos literários, músicas e vídeos que têm surgido no cenário artístico e social, há diversas formas de operar suportes, materiais e técnicas para ressignificar subjetividades e coletividades identitárias subjugadas. As produções artísticas ocupam, em grande parte, importância para a valorização das

subjetividades. Assim como, permitem o extravasamento das significações formais dadas como padrão e limitadas. As produções artísticas afro diaspóricas edificam sentidos, sentimentos e pertencimentos, com suas existências ligadas ao passado e ao presente.

Na literatura, escritas cada vez mais impositivas e a entoar novas dores, novos amores, novas percepções de vida surgem a fim de extravasar e recriar espaços de existências. *Um defeito de cor*, livro de autoria de Ana Maria Gonçalves (2006), é uma dessas produções, que se debruçam a marcar a humanidade de pessoas cruelmente desumanizadas, por demanda da objetivação de tornarem-se mão de obra braçal em terras colonizadas. Com valores e marcas históricas, a autora adentra, com sua escrita, em espaços que não conseguimos chegar através das aulas de histórias do Brasil, ministradas nas escolas de ensino regular. Sua obra visibiliza milhares de pessoas em um relevante livro, que tão bem prenuncia uma parte eclipsada de nossa história nacional. Tal como percebemos nas produções de Carolina Maria de Jesus, um novo lugar de escrita, uma nova história de famílias inteiras que não são apenas personagens aferroados pela caneta do colonizador, mas trata-se da palavra redigida por quem aprendeu a escrever mesmo com tantos impedimentos, mesmo com tantas questões sob sua produção e registra, em matéria escrita, a memória de um povo que estava jogado no lixo do país. Carolina Maria de Jesus sabia que a escrita torna futuro aquilo que está à sua frente, certamente, sabia que deixava, para tantas e tantos, a possibilidade de existir, pois tinha consciência de sua existência na favela de Canindé, em São Paulo.

São muitos exemplos, na arte literária, a reconfigurar e provocar aforrasuras e gostaria de trazer mais um, *O caderno de Retorno*, de Edimilson de Almeida Pereira (2017), que, por intermédio de seu sujeito poético, leva-nos a um *loop*, em movimentos, não apenas circulares, mas como um sankofa, que significa o passado, presente e o futuro em um mesmo ato. O sankofa, proveniente do Adinkra, representações do povo de Akan, da África Central, onde hoje está Gana (CARMO, 2016).

Figura 1. Duas Representações do Adinkra Sankofa.³

³ Sankofa significa “voltar e apanhar de novo”, ou seja, é importante olhar para trás para poder produzir futuros sustentáveis e reais a todas e todos. Em outras palavras: volte às suas raízes e construa sobre



Fonte: Compilação da autora⁴

O caderno carrega, em si, um texto denso, em que a colonialidade é esfarelada pelo sujeito poético, que sempre ao ir, retorna, em momentos tão peculiares de uma história ocidental aterradora para civilizações inteiras. Esse sujeito poético retoma a pele, os fatos, o tempo, as pessoas e as cenas de uma colonização real, assassina e violenta. A poética de Edimilson Pereira é movente, seja pela repetição, seja pelo agrupamento de informações e atos, que voltam a todo tempo, e retornam à pele.

A literatura negra tem se ocupado contemporaneamente de evidenciar as pluralidades que existem em si. Como bem aponta Sílvio Roberto Oliveira (2018, p.153), a propor a ginga como chave de leitura para literatura negra, sobretudo a periférica,

A ginga permite movimento em qualquer direção, a esquiva, o avanço, o recuo. A ginga é o procedimento no tempo e no espaço. É arte na rua. É arte no papel. Está no andar do maloqueiro, na dança do empinador de arraias (...). Em outros tantos lugares, em outros tantos gestos. Só com esse movimento a escrita negra e a capoeira conquistam mobilidade, locomoção e focalização.

Silvio Roberto (2018), em seu texto *A ginga na roda do jogo literário*, escancara uma das formas da afrorrasura operar na literatura: a ginga. Ele deixa o fio da meada para a percepção das músicas e as vivências das periferias afro diaspóricas como potente espaço de existências afrorrasuradas. É uma feliz relação que se estabelece

elas para o desenvolvimento, progresso e a prosperidade de sua comunidade em todos os aspectos da realização humana. (CASTRO, 2009, p. 33)

⁴Montagem feita a partir de imagens coletadas no site Casa Sankofa. Disponível em <ccsankofa.wordpress.com> e site Galeria Mocambos. Disponível em: < <http://galeria.mocambos.net/>> Acesso em 10 de março de 2021.

com o propósito desta tese, apontar um conceito movediço, escorregadio e em trânsito como a ginga, a experiência da vida afrodiaspórica sendo evocada e costurada pacientemente pelas letras, pelos ritmos, pelas estéticas de milhares de pessoas negras a produzir narrativas, ainda que atravessadas pela colonialidade, resistentes e insurgentes.

Como dito anteriormente, há também produções musicais fazendo um movimento de afrorrasurar para reivindicar sua existência, uma visibilidade não para tornar-se centro, mas para não se tornar morto/a. A música negra periférica carrega poéticas em si e faz uso de recursos sonoros, a fim de articular novas experiências, novas narrativas, novos traços de uma identidade coletiva de autoria de sua própria história.

Assim, trago alguns nomes, mas destaco Juvenal de Holanda Vasconcelos. Ao escutar Naná Vasconcelos. com sua percussão intocável, mas especialmente no disco *Africadeus* de 1971, notamos uma forma de tradução do seu mundo negro, para um exercício de reconhecimento de si. Relaciono, Naná Vasconcelos a Matheus Aleluia, Dona Ivone Lara, Lazzo Matumbi, Lia de Itamaracá e outros artistas, que na música conectam a si e a suas histórias, reescrevendo formas de percepção e existência no mundo.

Erik Davis (2006)⁵, no texto intitulado *Raízes e fios – Ciberespaço polirrítmico e eletrônica negra*, faz uma interessante reflexão sobre a eletrônica negra, segundo o autor há “ciberespaços eletroacústicos originados do contexto histórico-cultural do Atlântico Negro” (p. 77). Estaria neste ciberespaço uma relação acústica da arte negra com o tempo, o espaço e o som. Para o autor, interessa a polirritmia no espaço afrodiaspórico e o efeito “rizomorfo”. É justamente neste interesse, que aponto a música é uma forma potente e que carrega consigo a interação de diversas gerações,

⁵ Erik Davis é um pesquisador estadunidense que se debruça sobre questões mitológicas, étnicas e sociais. Desenvolveu uma pesquisa sobre o som e a polirritmia em espaços negros, o que denominou por eletrônica negra, seu trabalho sobre o tema ocorreu nos idos dos anos noventa e traduzido para o Brasil em uma revista de colaboração autônoma chamada Rizoma.Net: Afrofuturismo. É interessante a reflexão desenvolvida por Erik Davis quando aborda a questão da polirritmia como elemento multidimensional através do som, baseado nas teorias de McLuhan sobre a acústica. A relevância do estudo de Davis é que diferente das acepções sobre imagens em que a compreensão é sobreposta ou fragmentada pelo sentido da visão, os blocos de som podem se justapor e se interpenetrar sem necessariamente cair numa unidade harmônica ou numa consonância, mantendo assim o paradoxo da “diferença simultânea” (p.76). Essa chave de leitura sobre o som aplicada a percussão da música negra de tradição africana- ocidental corrobora com o entendimento de uma estética passível de percepções sensoriais, ancestrais e memorialística que interessa na compreensão sobre ressignificar a existência na afro diáspora-negra.

a exemplo do *reggae*, e das várias mixagens que produzem novos ritmos como *funk*, *rap*, *samba* e outros.

A polirritmia, que podemos ouvir em diversas músicas, retoma ao afrorrizoma e provoca novas experiências. São muitas as literaturas e músicas que me levam a refletir sobre um olhar da resistência e da existência. Não se trata apenas de músicas de entretenimento, mas também de músicas e escritos que mobilizam um debate, uma estética, uma técnica para pôr em evidência realidades, fantasias e sentimentos silenciados. Quando vistos como um conjunto legítimo da população afro diaspórica, nos damos conta da seriedade e das identidades que foram se constituindo no decorrer dos séculos, sendo registradas nestas produções. Seja na música ou na literatura, ambas brevemente citadas, o cenário das resistências do povo negro em diáspora é motivo de investigação e estudos. Assim como, são produtos de uma cena social da qual faço parte. Sobre essa afetação que organizei ideias para este trabalho.

Meu percurso de pesquisadora, desde a graduação, foi dado pelos debates do movimento *hip hop*. Há um conjunto de problematizações decorrentes das pesquisas sobre o tema, por exemplo, o debate desenvolvido pela pesquisadora Dr^a Ana Lúcia Silva Souza (2012), em *Letramentos de Reexistência*, sobre as articulações feitas por jovens da periferia de São Paulo para sobreviver e viver. Tais articulações se basearam nas experimentações com o movimento *hip hop*, a partir dessa constatação, Souza (2012) investe numa hipótese de que o aprendizado desses jovens passava por um agenciamento da rua, sendo tão válido quanto a alfabetização ou letramento, dado por agentes da educação formal. Assim, trabalhos como esse permitiram o desenvolvimento em diversas direções sobre uma cultura que à primeira vista carregava tão somente o pressuposto de ser *pop*.

Nesse direcionamento, faz-se pertinente sinalizar que o campo de estudo⁶ sobre esse jovem movimento, surgido nos anos 1980, nos Estados Unidos ganhou evidência nos estudos culturais e em outras áreas⁷ de atuação no Brasil. A

⁶ São muitos os trabalhos que tratam e diversificam a importância do tema do movimento *hip hop* como um amplo arcabouço de rasuras e afrorrizomas. No Instituto de Letras, na Universidade Federal da Bahia, foi no grupo de *Eneida Leal Cunha* que os primeiros estudos sobre o *hip hop* surgiram com José Henrique Freitas, defendendo uma dissertação de título emblemático *afroplagicombinadoresciberdéllicos: um estudo da afrociberdelia na Cena Mangue de Recife*, (2004). Assim como, outras precursoras que trouxeram o tema para o Instituto de Letras, como Silvana Fonseca que tratou em sua tese a relação do movimento *hip hop* em Angola e Brasil (2019). Ou ainda, o trabalho de Francisco Flores (2012) sobre os letramentos presentes nas produções de rap soteropolitano.

⁷ É possível observar que o tema se destacou também em vários estudos nas áreas pedagógicas, antropológicas, teatro, dança e literatura. Na educação, talvez, tenha sido a maior participação.

compreensão que a cultura *hip hop* e o movimento *hip hop* são produtos completamente mixados na afro diáspora foi um amplo espaço para entendimento de uma produção acadêmica que também se consolidava como afro diaspórica e anticolonial (SANTOS, 2015).

Isso não demarca ser a primeira produção intelectual negra assentada na diáspora negra, bem verdade que esse movimento teórico, mais jovem, se embebeu na cultura literária negra brasileira, discutida pela professora Dr^a Florentina Silva Souza (2005; 2016), por Maria Nazaré Lima (2016), dentre outros. Souza (2005), em seu livro *Afrodescendência em Cadernos negros e Jornal do MNU*, faz uma ampla discussão sobre a literatura negra, que além de mixar suas escritas, também rasuraram os espaços de publicação e os meios de distribuição, constituindo assim novas estéticas para literatura brasileira neste circuito negro-atlântico.

Neste meu caminhar acadêmico, a literatura negra esteve indissociável do *Rhythm and Poetry* ou seja do *Rap*, cantado nos centros de Salvador, nas periferias e sobretudo na região suburbana da cidade, onde nasci e fui criada. O *rap*, por ser um elemento do *hip hop*, me obrigava a percebê-lo de forma multidimensional, sempre havia som, letra, dança e grafite interseccionado nas atividades que participava do movimento *hip hop* da cidade.

Não era cantora de *rap*, nem dançava, eu era aquela que gostava de ouvir os duelos, gritar junto, provocar junto. As minhas primeiras pesquisas me levaram a transcender as acepções convencionais na época, para observar como aquele movimento, tão presencial e *offline*, começava, em uma época em que a internet se tornava um pouco mais popular, a ir para às redes e fazer uso delas não como uma simples vitrine, mas uma prótese do alcance, da distribuição da arte.

Em 2012, na publicação de um artigo chamado, o *Hip hop em um contexto étnico-virtual*, produzi uma reflexão sobre a autopromoção dos integrantes do movimento *hip-hop*, como forma de gestão dos signos culturais e constituição identitária dos sujeitos negros/negras nas redes digitais e virtuais. Naquele momento, o estudo permitiu observar como a tecnologia estava ocupando um lugar para além do instrumental, era um espaço em que os significados precisavam ser construídos e

Sobretudo, no intuito de aproximar a escola de culturas juvenis que pudessem corroborar com a pedagogia formal.

os signos criados e recriados. Assim, cheguei ao trabalho da rapper Luana Hansen⁸, de São Paulo. Sua história, junto com as letras da música apresentam intensa potência cultural e seu trabalho de produção e promoção de mulheres das periferias aponta para um sentido da necessidade de sobreviver através da música.

Figura 2 . Luana Hansen em seu estúdio gravando *Ya tulo sabe*.⁹



Fonte: PrtSc do Vídeo *Ya tulo sabe* - Krudas Cubansi featuring Luana Hansen, Drika Ferreira¹⁰

O que me interessou em Hansen foi a interconexão que ela provocava ao cantar, produzir e se posicionar como mulher, negra, lésbica e ativista. O contraste político, social e tecnológico me fez lê-la como uma *afrociborgue*, em que a etnicidade embebeda os signos, tecnológicos e orgânicos, promovendo espaços de vivência e sobrevivência ligados às questões mais emergentes da sociedade, neste caso, a tecnologização de muitas relações.

⁸ A *rapper* tem um estúdio musical produzido com material reciclado, onde faz a produção e gravação de várias músicas para mulheres e jovens que não tem condições de pagar um estúdio. Há diversas pontes da história de Hansen que contribuem a observar o corpo ciborgue afro diaspórico produto musical numa grande periferia de São Paulo, a maior cidade da América Latina. Desculpem o encarretamento de termos, mas seria assim a necessidade de trazer à tona as explicações sobre a multiplicidade que o corpo negro carrega em suas intersecções. O espaço cultural ocupado por Hansen é de crucial importância para a vivência de outras pessoas negras no experimento do cultural, do artístico e do social. O jogo de informações, as trocas, as conexões e as criações com base em memórias afetivas endossam o trabalho artístico e devolvem à cena cultural elementos ainda em elaboração, devido à mudança do autor/produtor em questão. Nesse caso, cantoras, rappers e produtoras inferem diretamente na percepção artística do seu interlocutor. “Cheguei a fumar 80 pedras de crack por dia. Fui presa no mercado onde trabalhava. Mas não fui mandada embora; eles pagaram tratamento para mim” (2018) Essa é uma fala recorrente de Luana em suas entrevistas, e demarca seu lugar de marginalidade com o consumo e tráfico de drogas.

⁹ Luana Hansen e Las Krudas Cubensi, gravando *Ya tulo sabe*, no estúdio de Luana Hansen.

¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bD0gOLYzQOA>>. Acesso em 10 de setembro de 2019.

Afrociborgue, conceito organizado em minha dissertação, “é o trajeto da identidade contemporânea do sujeito da diáspora negra. É a possibilidade de leituras e conceitos que compreendem a complexidade do viajante afrodiaspórico” (p.59, 2017). O viajante afrodiaspórico é permeável por entre signos e espaços. No século XXI, tais conexões se estabelecem via rede óptica, ondas sonoras e satélite. Gilroy (2001) apresenta tal lugar desde uma lógica de rota marítima que provocou o trânsito cultural, religioso e étnico por diversas partes do mundo. Goli Guerreiro (2010), em seu livro *Terceira diáspora*, faz uma atualização diacrônica do termo e agrega epistemologicamente sentidos de fortalecimento da manutenção do trânsito dos signos por diversos e distintos lugares a partir da relação tecnológica. *A terceira diáspora* (GOLI, 2010) é uma atualização do longo processo de dispersão e deslocamento da população negra, mas também de sua conexão via outras formas e meios de existência numa virtualidade constante e eficaz.

A virtualidade, definida, por Pierre Levy (2004), como “o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação” já estava presente nos navios negreiros, junto com milhares de narrativas de cada pessoa, cada cultura, cada comunidade.

Quando observamos a cultura afro diaspórica, do presente para o passado, percebemos que a virtualidade é instrumentalizada pela memória, o que corrobora com as reflexões de Nora (1993), sobre os espaços de memórias não serem exclusivamente físicos, como os museus e Hampâté Ba (2010), quando aponta para a tradição viva fora de espaços euro centrados como a escrita. Assim, há a importância da não fixação da memória, do saber e do conhecimento em lugares, como museus, monumentos e textos.

Nesse direcionamento, faz-se axial sinalizar que a não obrigatoriedade destaca o corpo como uma tecnologia hibridizada, de si e do que há externo a si, como os costumes, os hábitos e a cultura de uma comunidade. Há uma estranha proximidade desses conceitos com as emergentes pautas da tecnologia como internet, equipamentos conectados em redes, realidade virtual ou realidade aumentada, inteligência virtual etc.

O que sabemos do virtual atualmente não está distante das conexões passadas. Pensar pós-humanidade é provocar uma reflexão que não concretize uma ideia de presente, passado e futuro, como momentos interrompidos e reiniciados sem qualquer transição fluida. O entendimento de um corpo *afrociborgue* põe em suspenso o curso comum da humanidade ocidentalizada, porém o conceito evidenciava mais as

materialidades do digital e virtual, junto ao corpo orgânico, do que as complexidades epistêmicas. Os estudos sobre *ciborgues* e pós-humanidade são contemporâneos entre si e iniciam nos Estados Unidos num contexto de Guerra Fria, quando havia uma disputa no desenvolvimento de tecnologias para um possível domínio do território espacial. Tal disputa desencadeou numa sequência de artefatos tecnológicos que foram adaptados e se tornaram parte dos eletrodomésticos (ROBINS & WEBSTER, 2000).

A leitura do *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX [1]* de Donna Haraway¹¹, um texto da década de 1970, foi uma das primeiras a contribuir no desenvolvimento das ideias que pareciam impalpáveis. Para ela, o ciborgue, e suas relações contemporâneas, traz potência para as mulheres, que já estão enredadas politicamente entre maquinários e sobrevivências. A autora apresenta uma perspectiva antropológica pós-humana e o debate se elastece para questões éticas da sociedade ocidental.

O que é um ciborgue? Qual a importância desse conceito? E qual a sua relação com o conceito de humano? Como se organiza o pressuposto pós-humano? Algumas dessas perguntas são respondidas pela Haraway, mas a questão racial é direcionada a Audre Lorde, intelectual negra norte-americana, que instiga alguns desses debates, no seu célebre livro *Zambi*.

O manifesto de Haraway é um mito político e faz uso desse termo para reorganizar algumas ideias. Há uma dobra do conceito de mito, enquanto narrativa fundadora de um povo ou de uma cultura, para operar junto às metáforas e ironias de situações comuns. Neste sentido, é em meados dos anos 1990 que a compreensão da pós-humanidade vai ganhando espaço, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. O que possibilitou meu acesso ao tema foram os livros de Lúcia Santaella (2003), Tomaz Tadeu da Silva (2001) e Edvaldo Couto (2012) autores das diversas áreas de estudo das humanidades, dispostos a observar o tema sob o viés das epistemologias.

¹¹ A autora, uma mulher branca, atualmente com 74 anos de idade, aborda o conceito de ciborgue sob a ótica feminista. Afirma ela, “um dos caminhos importantes para se reconstruir a política feminista socialista é por meio de uma teoria e de uma prática dirigidas para as relações sociais da ciência e da tecnologia, incluindo, de forma crucial, os sistemas de mito e de significado que estruturam nossas imaginações. O ciborgue é um tipo de eu – pessoal e coletivo – pós-moderno, um eu desmontado e remontado. Esse é o eu que as feministas devem codificar”. (HARAWAY, p. 63. 2009: 1977)

Ao me deparar com uma literatura, seguindo o caminho da (des)racialização tecnológica e percebendo a exclusão das produções negras nas lentes de estudos e análises de outros autores que se fartavam dos autores supracitados, me empolguei com a possibilidade de investigar, um pouco mais de perto, sobre o tema. Durante o mestrado, percebi que a discussão sobre afrofuturismo foi reacendida nos ares estadunidense por CHUDE-SOKEI (2015), NELSON (2002) e ESHUN (2003) cujos textos reivindicam um protagonismo negro na teorização sobre o futuro. Paralelo a isso, Florentina Souza, me indica a leitura de Paul Gilroy (2007), especificamente o texto *"A terceira pedra do sol": humanismo planetário e universalismo estratégico*, esse texto permitiu ainda mais conectar com algumas inquietações e, neste trabalho, se conectam com o exercício de pensar raça como um engodo ao universalismo que deseja enfatizar numa proposta "pós" enquanto superação.

Porém, Stuart Hall (1998), no texto *Quando foi o pós-colonial?*, faz uma explanação que afirma a colonialidade como um elemento presente, ainda que fragmentado, nos principais pressupostos sociais das nações exploradas pelo expansionismo do século XVI, assim, também dissipa a ideia primária de "pós" apenas como prefixador daquilo que veio ou vem depois. Novamente, a noção de tempo passado e encerrado em todas as suas possibilidades não é um caminho viável para os debates na diáspora negra.

O deslizamento conceitual entre etnia, cibercultura e organismo biológico trata-se, na verdade, de três matérias básicas para se pensar o corpo humano sociocultural que conhecemos. Assim, como já supracitado, as produções artísticas culturais, a exemplo da música se apresenta, como forma de sobrevivência, mas também com desafios diversos contra a exclusão e invisibilidade social. São as produções culturais as responsáveis por divulgar e construir narrativas sobre o futuro, ou até mesmo sobre o presente que está prestes a acontecer.

As próximas páginas¹² estão dedicadas a passear por elucubrações sobre uma pós-humanidade em trânsito - em movimento, entendendo que a pós-humanidade

¹² [Inflexão de leitura]: Ainda em 2017, era um grande balaio de ideias e informações que faziam sentido para meu percurso teórico- acadêmico. Mais ainda a animação de fazer da tese um lugar de desafios, de contribuição e de inovação. Queria trazer meu avô para minha tese, queria que aqui tivesse um pouco da sua estética de contador de histórias. Foi nesse ano, uma semana antes de seu aniversário que emblematicamente ele teve um derrame, passa bem, mas foram alguns anos de acompanhamento, ainda que tenha ficado poucas sequelas, as conversas que queria ter com ele foram sendo adiadas ao ponto de não acontecerem. Queria muito mais provocar reflexões desde o nosso lugar de hoje, para esse lugar de agora, com consciência dos efeitos do passado sobre nossas trajetórias pretas. E agora, me vejo, delineando nesta introdução as ideias que serão sentidas no decorrer do texto. A estética do

será discutida a partir da música e da literatura. A diáspora negra foi um deslocamento físico de grandes proporções, mas também espaço para deslocamento cultural, econômico e religioso, sendo esse trânsito constituinte de marcas em nossas existências.

Dar-se conta de um momento contemporâneo e sentir necessidade de trazer a pauta da pós-humanidade para um estudo é mais um exercício para reivindicação de espaços, de histórias, de existências. A hibridização de um corpo ciborgue transcendendo valores étnicos é um engate para voltar meu olhar a tantas e tantos corpos ainda que desprovidos de tecnologização ótica, metálica e ficcional, me fez perceber a importância do corpo como maior e mais abrangente conceito de tecnologia. Para não delongar essa introdução, gostaria de antes de tratar do *corpus* afetivo que me acompanha na reflexão da pós-humanidade negra, acionar de forma prematura a percepção do corpo enquanto tecnologia.

Quando trouxe o conceito de *afrociborgue* e rememorei, brevemente, a trajetória de Luana Hansen, apontava para as formas híbridas da constituição da matéria humana na sociedade contemporânea. A matéria, neste texto, é a memória – conceito a se desdobrar – como o que há de mais rígido na história do próprio negro em diáspora. Sim, a memória que se constitui no fragmento é a rigidez de um povo coexiste na tradição da mais violenta ação humana, a escravização.

O corpo, matéria tecnológica para os engenhos, as lavouras e as minerações, foi explorado severamente em sua potência tecnológica e declarado, menos humano, pouco humano ou nada humano, em uma série de recursos de poder da colonialidade: na literatura, nos costumes, na lei, na religião e tudo mais que pudermos imaginar. Com isso, lanço uma proposta de continuidade dessas relevantes inquietações, convidando leitoras e leitores a compreenderem uma discussão de humanidade e seus “pós” a partir da trajetória de corpos, da Linn da Quebrada, da Ruth Ducaso e da autora deste trabalho.

Assim, discutir sobre pós-humanidade a partir da produção artística da cantora Linn da Quebrada é aproximar-se de um coletivo entoadado do particular, subjetivo para o coletivo. O mesmo se dá com Ruth Ducaso, mas não é o mesmo que ocorre comigo.

meu avô se faz presente em minha escrita. Um jeito arrojado, questionador e conversador de trazer questões e nem sempre se demorar nelas, mas sempre retornar como se não estivesse ido. E com isso, novamente, a imagem de Flora me aparece. Sobretudo, de em meio a uma pandemia ser paciente e acolhedora.]

A mulher negra que aqui escreve deseja ocupar o lugar de fazedora de perguntas, de questionadora – algumas vezes – apressada para ir à próxima pergunta, sem chegar em resposta alguma. Faz parte do processo de indignar-se com a violência que assola nossa existência. Nossa existência trans, lésbica, sapatão, mãe na intersecção de um corpo preto feminino, leia-se feminino fora da caixa cisgênero.

Sou humana? Linn da Quebrada é humana? Ruth Ducaso é humana? São três perguntas a surgir nos próximos capítulos. Assim sendo, como forma de produzir reflexões, primeiro trago o *Ensaio Cambaleante: e eu sou humana?* como forma de estabelecer a todo tempo uma relação com o movimento. Balançar a palavra é um propósito, para que a dúvida seja uma constante antes das afirmativas, dos julgamentos e dos conceitos encerradores. E neste primeiro ensaio¹³ denominado trago como objetivo maior, problematizar constantemente de forma teórica em que o *corpus* é também a minha narrativa reflexiva sobre meu lugar, meu espaço e minhas afirmativas sobre a humanidade desde minhas experiências. Neste ensaio, trago possíveis genealogias com o intuito de rasurar, a partir de percepções e pesquisa bibliográfica a trajetória do conceito de humanidade. A intenção não é criar um caminho linear, pois não haveria tempo para tal, considerando a tamanha tradição ocidental sobre o tema, porém destaca-se a importância de afrorrarurar como supracitada nesta introdução.

¹³ [Inflexão **de leitura**: Até chegar ao formato de ensaios, esta tese esteve entre o desejo de ser tese – texto padrão e ser tese ensaio. Sempre gostei da ideia do gênero textual ensaio. Nunca houve uma produção das disciplinas durante o período da faculdade que solicitasse o ensaio como atividade ou entrega de final de semestre. No mestrado, apenas uma disciplina, a de Seminários, solicitou uma produção do gênero. O que acontece, para mim - que ia duas vezes na semana para casa de dona Paulina – a regente do coral - ou para igreja ensaiar junto ao Coral de jovens -, é que o ensaio é um eterno fazer. E deste sentimento empírico constatei nos livros que sim, ensaiar é dar margem a uma escrita amiga da mente. Assim como, compreendi que ensaio é também uma atividade criativa. Bem, em algum momento já falei ou falarei do desejo de tornar essa escrita um espaço que produzisse outras estéticas. Foi nessa mistura de criatividade e escrita que veio a constatação da profa. Flora, ao ler algumas versões do meu texto, e sua orientação para produzir um conjunto de ensaios. E assim, após a qualificação surge uma nova estrutura de três ensaios interseccionais ao tema pós-humanidade negra. São eles, primeiro: **Ensaio Cambaleante: eu sou humana?** seguido de **Rabiscos, rascunhos e ponto e**, por fim o terceiro e último ensaio **Dureza, durante e depois**. Antes retornarmos ao texto, gostaria de compartilhar uma situação interessante para o desenhar do texto. O primeiro ensaio é um espaço de exercício reflexivo-filosófico, não se trata de uma condensação teórica distanciada e para que tal situação não acorra, coloco-me no texto enquanto corpus. Não se trata da Jancleide Góes, mas a Jan em um curto processo de ficcionalização. Vejo-me no embate de um corpo questionador sobre a humanidade. Tornar-se matéria nesta discussão é tão unicamente uma estratégia para dar conta das infinitas questões presentes. Enquanto isso, nos ensaios seguintes Linn da Quebrada surge para sustentar o sentido do título “isto não é ficção” a partir de uma ficção de si, no caso da Lina Pereira e do mesmo modo acontece no terceiro ensaio quando Luciany Aparecida dá sustentação para a existência de Ruth Ducaso. Nos três casos há uma hibridização do eu para as fragmentações, as identidades, as necessidades. Bem, sigamos]

Na sequência, chegaremos ao segundo ensaio chamado, *Performances da pós-humanidade em Linn da Quebrada*, que tem como provocação construir um rascunho-biográfico da Linn da Quebrada e desdobrar desde algumas músicas selecionadas as intersecções que afetam a humanidade travesti negra no Brasil. Apresento a Linn da Quebrada enquanto arte e artista. Ela está inserida no *hip hop* e no *funk* o que destaca a cultura periférica que faz parte e produz músicas e narrativas artísticas ressignificando diversos conceitos. As músicas selecionadas, tal como suas produções audiovisuais contribuem para a construção destas reflexões sobre pós-humanidade negra. Bem verdade, que a partir de 2017, quando a perspectiva visceral de Quebrada foi ganhando espaço na produção independente, o caráter afrontoso propiciou compreender a conceitualização sobre o futuro, sobre a humanidade e por que não, sobre a pós-humanidade. Destaca-se as afrontas e os posicionamentos mais audaciosos em reivindicar sua existência.

Por fim, chego a última sessão *Dureza, durante e depois*, no qual trago Ruth Ducaso, arte e artista de si, em sua escrita visceral ao reconstituir mulheres negras, e, me dedico neste texto as mães que constantemente são negligenciadas em suas dores, existências e em seus corpos. Em *Ruth Ducaso: contos ordinários para a sociedade*, vivo junto à escrita estética uma ficção sobre os posicionamentos da mãe violentada que vê em seu filho homem a materialização de sua negação. Muitas personagens na escrita de Ruth inexitem, pois seus filhos existiram. A recepção de alguns alunos, em aulas lecionadas por mim, sobre o conto, me instigou a perceber como a mulher negra, mãe e esposa, identitariamente são colocadas em um lugar de não-humanas, inclusive no direito de violentar.

A autora faz uso de um percurso de escrita que se destaca como uma performance do texto. A performance da escrita e suas estratégias criativas asseguram um efeito sobre a recepção que explorarei na recepção de alguns alunos estudantes universitários sobre o texto. Entre minha leitura, a escrita e a recepção de leitores-alunos está a relação que me interessa sobre a identidade das personagens dos quatro contos de Ruth Ducaso.

O início de uma trajetória que se conecta entre si. Esta tese é uma costura de atravessamentos e assim o convite de seguirmos desafinando da harmonia gregoriana para evocar a humanidade que resguarda a vida, - o direito de viver. Retomo a provocação de nos tornarmos cambaleantes e por meio da pergunta, do silêncio e das inflexões nos questionarmos sobre a humanidade com o propósito de

resistir, requerer e extravasar nossas existências. Será possível um código pós-humano? Uma existência pós-humana? Um devir pós-humano? Seria confortável responder afirmativamente todas essas perguntas? Sigamos no aforrasurar das perguntas e das respostas.

[Síncope]

Da lama eu vim (é)
Das ruas eu vi (tô)
Dos becos que vi (só)
Senhora de mim (sou)
Por que me ama
Eu vim da lama

Tassia Reis

2. ENSAIO CAMBALEANTE: E EU SOU HUMANA?

Em 2014, na sala denominada LabImagem, no Instituto de Letras, um poeta negro de média altura e óculos fundo de garrafa, foi convidado a lançar um de seus livros e conversar com leitoras e leitores presentes no formato de mesa-redonda. Em algum momento desse encontro, sugeriram-lhe que recitasse um poema. Saindo do minúsculo palco que havia naquela sala e se dirigindo para o centro, onde havia um semicírculo formado por cadeiras e pessoas, o poeta começou a recitar. O referido poeta cambaleava o corpo, de um lado ao outro da sala, enquanto, em uma das mãos, sustentava o livro aberto, para dar forma à performance do recital. O texto trazia vários questionamentos sobre o humano, após a leitura do título, iniciou:

Você já sabe que pode, mediante exercícios diários,
e sob condições especiais,
tornar-se mais humano?
(ALEIXO, 2010)

A frase reverberou junto a outras, que seguiam o baile do corpo de Ricardo Aleixo – o poeta. Em vários momentos, ele pausava, ao final de algumas perguntas, e fixava o olhar em algum transeunte. *Tornar-se mais humano? A humanidade é um exercício?* Sem dúvidas que as leitoras e leitores, que se encontravam naquela sala, compreendiam à inquisição. Eram questionamentos retóricos, porém, muitas vezes, o questionamento gera a necessidade de uma resposta imediata e foi desse efeito de inquietação do perguntar que a poesia se valeu esteticamente. Estando em um espaço acadêmico, certamente, cada transeunte se questionou, mas também acionou um arsenal teórico para formular possíveis respostas, outros podem apenas ter escutado e colocado as questões num sentido de alteridade – quando os questionamentos servem, tão somente, para o outro, o objeto, o pesquisado. Eu, por minha vez, deixei todas aquelas perguntas se desdobrarem em mim e surgiram outras e outras. E segui, desconectada daquele espaço-presente, em meus devaneios.

A frase inicial do poema foi uma isca para que eu não retirasse os olhos de cada colocação do autor. Desde antes daquele encontro com Ricardo Aleixo, algumas das minhas reflexões engatinhavam sobre o conceito de pós-humanidade, mas nada além da curiosidade que todo pesquisador tem sob alguma medida. As ininterruptas perguntas, que compunham o poema, se avolumavam na demanda de respostas, que

não se esforçaram em chegar: *Negros são humanos?* como um interrogatório necessário e frenético, prosseguia Aleixo, em seu quase-baile, no LabImagem: *Humanos que matam humanos são inumanos, desumanos, humanos-feras? ou apenas demasiado humanos?* A obviedade cotidiana era interpelada por uma sequência de frases e orações simples. Antes daquele dia, nunca tinha me questionado sobre o meu lugar na humanidade. E eu, era humana? Essa pergunta é retórica? Ou digna de algumas sessões intermináveis de terapia? Sugiro ser uma pergunta-momento, que para além da interrogação que finaliza a frase, há o silêncio demorado de quem escuta a pergunta por algum tempo, mesmo depois de tê-la ouvido: E eu, sou humana?

A minha condição de mulher cis *hetero*, no momento do recital, mesmo já tendo tido relacionamentos homoafetivos¹⁴, trouxe-me a indagação sobre estar em um relacionamento heteronormativo, naquele momento, como um exercício para me tornar (mais) (próxima) do humano. Assim como, ser uma jovem estudante que seguiu um “caminho certo”, perante seus vizinhos de uma periferia da cidade de Salvador/BA, era um exercício para ser aquela que “deu certo”¹⁵, que teve uma criação certa e ser um “exemplo de pessoa” a ser seguido na comunidade. Minha pele negra e mulher tornava-se mais humana sendo (mais) acadêmica? Seria um movimento necessário e obrigatório para nós, mulheres negras, exercitar um cargo ou responsabilidades em ambientes sociais para parecer mais humanas?

“Você sabia que pode, mediante exercícios diários, tornar-se mais humano?” (Aleixo, 2010) Esta foi a primeira frase do poema e nela o termo “exercício” me chamou atenção. Seria o exercício um processo para a racionalização ou domesticização do sujeito? Exercitar, nesse caso, pode ser entendido como a não permissão da i-racionalização do sujeito, pelos poderes hegemônicos. É uma estratégia importante para nossa sociedade, na qual somos *desumanizados*, assim como, nos leem como *inumanos*. Entretanto, é possível perceber a ironia do poeta, direcionada ao interlocutor, que se entende essencialmente como humano. Aleixo

¹⁴ É importante ressaltar que nunca me ocupei da bissexualidade como um lugar constitutivo de minha sexualidade. E devido a debates com amigos e parceiros sobre o assunto, entender-me como heterossexual ou lésbica sempre foi como exclusividade daquele ou deste status social no qual me encontro.

¹⁵ A ideia de “deu certo” se localiza no cenário de sociedade decadente que reserva aos jovens periféricos a sortes diversas, tais como, ter um suporte familiar, ter uma estrutura de estudo, ter uma casa etc... tanto mais que fosse preciso para se enquadrar a um perfil social que permite sobreviver no cenário geral da sociedade.

define a não completude do ser e traz como novidade a possibilidade de ser mais humano, em um sentido castrador e limitado. Não há certezas sobre quais críticas e as direções a serem tomadas, mas, certamente, o sujeito, interpelado pela poesia, precisa saber que ser humano não é um estado acabado e definido. Portanto, o questionamento é político e precisa ser exacerbado para forçar algum deslocamento.

O sentido de exercício para tornar-se mais humano, me remete à ideia de continuidade, de rotina, de cotidiano e de relações sociais. É possível perceber que, cotidianamente, nos exercitamos para um enquadramento naquilo que é dado como aceitável, ou ainda, exercitar-se, exaustivamente, para sentir-se pertencente a determinados espaços coletivos.

Seguindo por essa vereda, é possível retornar a Pierre Bourdieu (1992) em seu diálogo com Löïc Wacquant, o qual foi publicado posteriormente com o título "Réponses", em francês. O texto traz diversas questões, mas o que interessa para esta tese é o conceito de *habitus*, uma marca da produção intelectual de Bourdieu. O *habitus* que tem uma tradição teórica - entre os sociólogos Marx e Durkheim -, serve-nos como forma de compreensão do comportamento do sujeito em sociedade. Se, por um lado, temos a racionalidade para nos reconhecermos como seres pensantes, como nos entendemos como sujeitos humanos, sem ter dúvidas disso?

Habitus parte de um sentido pessoal para aquilo que é coletivo – o social. Trata-se de um processo interno do sujeito, mas externo na relação social. Dentro do plano de debate eurocentrado do *Habitus*, nos limitamos a imaginar um determinado sujeito que acorda todos os dias, vai ao trabalho e faz isso com o convencimento que se trata de algo normal e naturalizado em sua sociedade.

No entanto, nestas linhas, a principal questão é pôr em xeque essa relação, lida sob um viés das narrativas capitalista-eurocêntrica. Com interesse de aforrasurar o conceito de *Habitus*, a ideia de naturalização pelo hábito é perversamente utilizada para essencializar, e reduzir a um determinismo, pessoas em condições sociais dadas por consequências externas.

A exemplo, os corpos que ocupam vielas e ruas frias por falta de moradia são naturalizados como "pessoas em situação de rua", ainda que seja princípio constitucional da sociedade brasileira o acesso à moradia. Logo, é preciso questionar essa relação de naturalização para a condição de alguns corpos. Assim, à primeira vista, parece haver dois lugares: o não-humano e o humano, mas gostaria de ponderar a *inumanidade* e a *desumanidade* como partes da condição não-humana. Desse

modo, faz-se axial afirmar que há questões interseccionais de poderes e de privilégios hospedados nos discursos hegemônicos que sustentam o princípio da humanidade.

O debate sobre tais termos se desdobrará no próximo subtópico, com o intuito de metodologicamente utilizar a genealogia e a construção memorialista sobre a humanidade e aquilo é compreendido como verdade sobre esse mesmo conceito. O objetivo principal é evidenciar a complexidade da existência afrodiáspórica brasileira, assim como, analisar seus limiares confusos e criativos, para sobrevivência e existência de corpos socialmente relegados a exclusões múltiplas.

Ao me questionar sobre minha própria humanidade e utilizar de signos ocidentais para algumas respostas, acontece em paralelo à percepção de caminhar em duas estradas muito próximas, com muitas simbioses no decorrer do caminho. As simbioses seriam momentos genuínos da comunidade negra e suas construções de si, de suas coletividades. Há na esteira das produções de autores negros, também fadados à escrita ocidental, uma valiosa ação para instituir memórias e confrontar a historiografia predominante e voraz até o final do século XX.

Dubois (1998), em seu livro *As almas do povo negro*, ajudou-me a adentrar na reflexão sobre uma potente essencialização autorizada a cometer violências perversas contra populações e povos inteiros. A partir de suas escritas é possível retomar o questionamento que inicia este ensaio. Nesse livro, o autor destaca as narrativas de selvageria, inferioridade, falta de fé e necessidade de salvação eram apenas alguns discursos atrelados ao direito sobre o outro, de forma não-humana ou menos humana.

No início do século XX, imagino a euforia, sobretudo para a população que esteve na frente de luta contra a escravização, do início de novas histórias. Afinal, a luta pela abolição escravagista é materialmente negra. Na transição de séculos, as expectativas e as conquistas eram carregadas de questionamentos de si, tanto nos Estados Unidos, a partir da própria história de Dubois, quanto no Brasil, perceptível nos escritos de Lima Barreto, por exemplo. A questão posta para e pela a população negra estava na percepção de si, perante o mundo, Dubois (1998, p. 37-28) aponta,

Entre mim e o outro mundo existe sempre uma questão não proposta: não demandada por alguns, por sentimentos de delicadeza; por outros, pela dificuldade de uma exata formulação. Todos, porém, adejam em torno. Abordam-me numa maneira hesitante, olham-me curiosa ou piedosamente. Então, ao invés de dizerem diretamente, como se sente sendo um problema? Falam, eu conheço um excelente

homem de cor na minha cidade; ou, eu servi em Mechanicsville; ou, essas ofensas de sulistas não fazem meu sangue ferver? Para esses sorrisos, ou demonstro interesse, ou reduzo o fervor para um abrandamento, como exija a ocasião. Para a verdadeira questão, como se sente sendo um problema? – raramente dou uma resposta.

A naturalização sistematizada em *Habitus*, apresenta-se em Dubois com uma ignorância posta pelo desejo voraz de dominação. O viés narrativo da história capitalista-colonial evidenciou coletividades e subjetividades específicas, tornando possível questionamentos como os supracitados por Dubois, em finais do século XIX e início do Século XX.

Habitar socialmente é construir realidade e conveniências sob postulados empíricos, ainda que sob métodos diversos, afinal é também empírica a escolha dos métodos a tornar um dado conhecimento científico, camadas distintas de uma mesma sociedade. Assim como, Dubois usa do fervor para responder tais questionamentos, ou usa do silêncio para ignorá-los, vale apontar a perspicácia de Maria Firmina dos Reis, em seus textos.

No conto, *A escrava*, publicada em 1887, na Revista Maranhense, número 3, Maria Firmina expressou, a partir de uma voz poética abolicionista, as desventuras de uma convenção social ao posicionar-se contra à escravidão, “Admira-me, disse uma senhora, de sentimentos sinceramente abolicionistas; faz-me até pasmar como se possa sentir, e expressar sentimentos escravocratas, no presente século, no século dezanove!” (p.193). A narrativa aponta para uma desproporcionalidade no *habitus* cristão colonial, do século XIX, no Brasil.

Ao retomar duas autorias negras do final do século XIX, busco aforrasurar o conceito de *Habitus* para pôr lentes interpretativas, a partir do conjunto de esquemas individuais que tendem a compor a identidade coletiva de uma sociedade e, com isso, denunciar a falta de percepções afrodiáspóricas e negras nas composições de signos como humano. Quando recordo do poeta, ao perguntar sobre a capacidade de tornar-se mais humano, reconfigura-se, naquele homem negro a bailar na sala com sua poesia, o lugar do que fora definido e entendido como “*Habitus*”.

Se o princípio universalista dos ocidentais é questionado incessantemente, o principal argumento de opressão é também posto em xeque: é possível ser mais humano? Para Bourdieu (1992), “falar de *habitus* é afirmar que o indivíduo, mesmo o pessoal, o subjetivo são coletivos. O *Habitus* é uma subjetividade socializada” (p.95). Se o *Habitus* diz respeito a uma conjugação importante da sociedade com a

subjetividade, é fundamental que o corpo perceba sua forma. Segundo Maria da Graça Jacintho Setton (2002, p. 63):

Habitus é então concebido como um sistema de esquemas individuais, socialmente constituído de disposições estruturadas (no social) e estruturantes (nas mentes), adquirido nas e pelas experiências práticas (em condições sociais específicas de existência), constantemente orientado para funções e ações do agir cotidiano.

Em seu trabalho, a pesquisadora interessou-se em entender como tal conceito, a partir das inferências de Bourdieu, é compreendido na sociedade contemporânea. Sabendo-se que a perspectiva foi prioritariamente sociológica, agrupa-se ao cenário atual o questionamento das novas demandas pós-modernas.

Para Setton, numa leitura linear, as novas formas de interações sociais têm gerado a produção de um *Habitus* coerente às demandas emergentes. O *Habitus* tecnicamente segue o fluxo das relações por meios de demandas coletivas, portanto, as convenções relacionais precisam ser questionadas, sobretudo quando plastificam as relações de poder em aparentes naturalizações.

É importante questionar as grandes questões que foram postas de forma naturalizada, por alguns séculos, do ponto de vista da questão racial e de gênero. De igual modo, se faz vital retornar, de forma sistemática, a reflexões como as postas anteriormente, sob a experiência de Dubois e Firmina dos Reis.

Nesse contexto, torna-se uma tarefa necessária refletir sobre o conceito de humano, inumano, desumano e seus desdobramentos na contemporaneidade, que continua forjando histórias e ceifar vidas. Como, a partir de seus significados, tais conceitos são operados nas sociedades de forma complexa para manter o *status-quo* do que seja ser humano e pertencer a um lugar, como um habitat - a humanidade. Precisa ser possível, tornar incabível a humanidade como algo comum e generalizado.

Ser inumano é um processo para o reconhecimento da humanidade do outro? É um exercício de alteridade a inumanidade? Quais motivos desumanizam um humano? Quais características são necessárias para reconhecer um humano? Como podemos falar de pós-humanidade? Quais as características contemporâneas demarcam a necessidade de repensar um conceito altamente explorado em diversos discursos sociais e propagandistas? Todas essas inquietações, de alguma forma,

geram desconfortos pela necessidade de enquadrar e realocar perspectivas de compreensão do mundo, quando pessoas diferentes tentam respondê-las.

Nesse sentido, observa-se a existência de uma disputa corrente para definir o que é ser humanizado. O questionamento sobre os processos de humanização contemporaneamente se limita aos serviços e a ideia de maquinações exageradas em atitudes e ações sociais. É diferente quando o questionamento sobre a humanidade chega a mim? Sobretudo, quando ecoa um questionamento do outro para meu corpo: Como se sente sendo o problema? E, eu sou humana?

2.1 UMA POSSÍVEL GENEALOGIA DO RECORTE HUMANIDADE¹⁶

Para termos uma possível genealogia, primeiro precisamos ter questionamentos. Nas páginas anteriores, alguns questionamentos foram colocados e continuarão sendo os responsáveis para quebrar sentidos cômodos, assentadas nas formações curriculares padrões e repetidas convencionalmente. Nascer auto identificada humana é um ponto de partida que esvazia, nesta leitura de signos, marcadores importantes para o debate, como cultura, raça, gênero etc.

Nesse direcionamento, nascer com esta autodefinição, de ser humano, em meio a uma tradição social, cultural e teórica exige, nesta atividade acadêmica, questionar, escolher e defender perspectivas sob a afetação provocada no sujeito autodefinido, não apenas discursivamente, mas também geograficamente.

Quando, anteriormente, o poema-humanidade inquire o *status-quo* do ocidentalismo, não o faz sob o viés de destruição total do signo, mas para desestabilização de pressupostos teóricos que fixaram o signo da humanidade por alguns séculos e o fez tal qual fantoche para encenação social. Assim, todos acreditamos sermos humanos, mas nem todos acessam os privilégios que os princípios da humanidade ocidental resguardam em si. O ponto de partida para desenvolver perspectivas sobre a possibilidade genealógica em recorte é o seguinte:

¹⁶ **[Inflexão de leitura]** É recorte por ser parte de uma historiografia exaustiva pré-existente. A perspectiva de genealógica de Foucault é relevante para firmar nesta tese e a própria proposição do título deste trabalho, tem se interessando em averiguar mais proximamente os momentos presentes nas artes e na literatura. Assim, é uma “possível” genealogia pois agarra do signo a instabilidade significativa, tal qual, dentro desta possibilidade reside a parcialidade do “recorte” da humanidade.

meu lugar ocidentalizado de sujeito que acessa à universidade ocidentalizada e consome uma volumosa literatura na escola formal de literatura ocidentalizada.

Bem, com base nos elementos dispostos no parágrafo anterior, faz-se vital afirmar que o meu caminho foi relativamente longo, até ter uma torção nas vielas das salas de pesquisas afrodiaspóricas do Instituto de Letras, na Universidade Federal da Bahia e poder, desde as lacunas conceituais, outras reflexões rasurantes.

A genealogia é uma estratégia bem sucedida nos estudos pós-estruturalistas. A proposição, nesse texto, é de evidenciar uma perspectiva genealógica das ideias que ainda hoje imperam sob o termo humanidade e humanos, ou seja, interesse-me em não recorte, numa parte, numa parcialidade engatar um fio condutor dentro dos Estudos Culturais sobre a afecção do termo na contemporaneidade.

Em seu texto, *Nietzsche, a genealogia e a história* (1971), Foucault, ao tratar da genealogia, critica as verdades dadas e naturalizadas, como afirma, “a verdade, espécie de erro que tem a seu favor o fato de não poder ser refutada, sem dúvidas por que o longo cozimento da história a tornou inalterável” (1971, p. 60). É conveniente trazer para este texto meu exercício de compreensão do termo “humanidade” e minha percepção de tal cozimento da história. Esse cozimento

Até o momento desta leitura, foram muitos dispositivos narrativos, éticos e morais, utilizados para construir a ideia de humano, assim como, sobre seu espaço de existência: a humanidade. Para tal, proponho uma breve retomada a perspectiva ocidentalmente sobre o termo humanidade¹⁷ amplamente usado a partir do século XVIII tal qual como o conhecemos.

Nesse direcionamento, segundo Raymond Williams (2007[1983]), em seu livro *Palavra-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*, o termo humanidade, em finais do século XIV, foi utilizado para denotar cortesia e polidez e, em italiano, destaca-se no sentido de civilidade. Assim, a humanidade – um signo amplo e universalizante - opera dentro de si outros termos como cívicos e obediência às normas de forma a gerar sinônimos. A humanidade, nesse sentido, é um espaço de um determinado

¹⁷ A compreensão da história da palavra humanidade precisa ser retomada desde uma genealogia greco-romana, por onde se fundamenta o conceito e passa a ser divulgado como chave teórica para uma série de estudos ocidentais. A humanidade como foi proclamada em países coloniais é um valor epistêmico de grande potência apelativa e extremamente utilizada como meio de articular ações exclusão de parte do mundo. Por sinal, existe o mundo e a humanidade, um mesmo lugar separado por qualificações de superioridade, opressões e dominações diversas contra uma parte dominada.

grupo de pessoas e tem seu significado estruturado a partir de referências greco-romanas.

Frente a todo o exposto, cabe-nos afirmar que o conceito de humanidade, como o conhecemos no ocidente, é uma construção de longo tempo, que toma a Grécia como exaustivo exemplo de quase todas as origens ideológicas, filosóficas e sociológicas, narradas nas escolas e nos diversos espaços de formação formal.

Cheik Anta Diop (1981, p.407- 408) afirma que “os sistemas gregos mais famosos, notoriamente os de Platão e Aristóteles, originaram-se no Egito”, evidencia-se que estamos - a afrodiáspora - encharcadas de tradição ocidental num duplo excludente lugar, Grécia/Roma, do qual a historiografia apagou outros vieses de compreensão. Assim, a filosofia, as ciências, os saberes, as estratégias políticas são ensinados como originárias de uma sistematização da cultura grega.

Antes de qualquer expressão de humanidade tenha surgido, na Grécia, o conceito de *paideia* foi tomado pelos romanos para compreensão de organização social e torna-se origem da concepção de *humanitas*, palavra latina para expressar *paideia*, cunhada por Cícero. O conceito de *humanitas* foi inicialmente operado no Império Romano, no momento de sua expansão e tinha a função de sinalizar quem fazia parte do império romano. A essência e postulados são advindos da Grécia, a partir da referência dos estudiosos da época que compreendiam a formação civil grega como referência para Roma. (SLOTERDIJK, 2000; WILLIAMS, 2007 [1983]).

Na expansão romana, dois conceitos se contrastam com o intuito de se instituir os espaços e sujeitos de poder, são eles: *homo humanus* - os romanos - e *homo barbarus* - os bárbaros. Assim, os *bárbaros ampliaram* o conceito, que passou a ser entendido como os povos não-romanos, que estivessem em seus caminhos de expansão, eram inferiormente humanos ou não-humanos. Quando Aleixo (2010) cita em um dos seus versos o termo *humanos-fera* nos ajuda a recompor a imagem das sangrentas atividades culturais que aconteciam no Coliseu, contemporaneamente localizado na Itália. Segundo Peter Sloterdijk (2000, p.18):

Durante a época do império, a provisão de fascínios bestializadores para as massas romanas havia se tornado uma técnica de dominação indispensável, rotineiramente aprimorada, e que graças à fórmula "pão e circo" de Juvenal, persiste até hoje na memória.

Quando havia lutas entre prisioneiros, humanamente menos fortes, contra animais ferozes, havia assim uma autoafirmação sobre a falta de humanidade dos sujeitos colocados nos campos de lutas. Dos coliseus, metaforicamente trouxemos para a nossa realidade um corpo marcado pelo limite do que venha ser humano e do que não se classifica como tal. As imagens de lutas entre homens e animais selvagens destacam a tradição ocidentalizadora de uma acirrada luta de forças e uma demarcação de diferença.

Na lógica da exploração romana, aqueles que não faziam parte ou não aceitavam a imperiosidade de Roma eram denominados *bárbaros*, ou seja, o não-humano. Entretanto, se houvesse a aceitação do Império, enquanto subserviência, passava-se a um reconhecimento da humanidade destes *bárbaros* e os qualificaram a viver na civilização romana.

O que nos interessa nesse contexto é a possibilidade de conversão, do *inumano* para *humano*, viabilizada pelos agentes de poder. Estar em contexto de *inumanidade* é um duplo sentido, conseqüente da ideia de dominação e da linguagem colonial, apontando o quão volátil é o *status* de ser humano. Os agentes de poder - aqueles que interferem na sociedade por meio de instituições normatizadoras - são gestores da condição de *inumanidade* e *humanidade*, essa lógica se mantém por séculos e foi passada de instituição a instituição histórica¹⁸.

A *inumanidade* é uma predefinição daquele, mesmo reconhecidamente humano por elementos biológicos, é tido – por diversos motivos – em condições inferiores para ser compreendido como humano. É pôr em exclusão pessoas que poderiam competir social, política e/ou economicamente com o outro que se autointitula humano. Ao mesmo tempo que se precisa de pares para se assemelhar, também é necessário definir os limites para justificar a negação do outro.

A cultura ocidental se relaciona secularmente com as tradições Greco-Romanas de opressões e segregações. O breve resumo de uma longínqua história apresenta rasgos dos tópicos que considero sintomáticos em nossa memória coletiva e contemporânea sobre o tema e assunto. Não há um propósito de validar a origem do termo, mas de aproximar de tais definições que se mantêm contemporaneamente.

¹⁸ Neste período, interessa a refletir que o mesmo processo de dominação de poder se repete na relação social, desde a implantação imperial de Roma. Ainda que a ideia de estado-nação esteja deslocada para um tempo mais recente, é válido sinalizar que há sempre uma força comparada a ideia de Estado operando os valores sociais, por exemplo, havia o império, depois reinados, igrejas e, por fim, os Estados.

Numa perspectiva cronológica, o humano enquanto invenção de uma sociedade ocidental colonizadora nos remete a todo período de colonização expansionista, que deu cores de violência e massacres genocidas a nossa realidade por alguns séculos.

A modernidade traz consigo atualizações conceituais sobre a humanidade, das quais se destaca o humanismo como área de estudo. A escrita deste texto sobre pós-humanidade me colocou em busca de textos que apresentassem a percepção convencional da área, assim como, os principais discursos repassados em aulas, conferências e circuitos de formações ocidentais.

No ano de 2017, momento no qual adentrei no curso de doutoramento, fiz algumas visitas a Sebos da cidade de Salvador, no afã de encontrar algo que pudesse ser entendido como manual de estudos sobre a humanidade, com especial relevância para escritos filosóficos ou antropológicos. Não foi uma busca fácil, não pelos resultados, mas pela indisposição de lê-los.

O interesse nestes escritos era trazer o ponto de partida teorizado versus o vivido por nossa pele negra. Cheguei a Pedro Dalle Nogare e seu livro *Humanismos e anti-humanismos*. Trata-se de um manual cronológico do percurso do movimento filosófico sobre o humanismo, de 1977, com diversas versões e edições. O autor apresenta um padrão universalizado de humano, no qual prevê uma tradição ocidental, isolada e histórica, daquilo que se registrou como história válida. Em seu livro, há várias reflexões sobre termos e palavras caros à filosofia humanista. Ao ler o conceito de Homem e Pessoa, confirmo o quão cristão, isolado e essencialista é a definição de Nogare (1977, p.17) quando afirma,

Quando dizemos que o homem é sempre fim, nunca meio, queremos dizer, antes de tudo, que o homem, a pessoa, representa um valor, isto é, um ser agradável, amável em si mesmo e por si mesmo (...) mas o fato de ser fim e não instrumento coloca o homem não só como valor, mas como valor absoluto. Também meio, o instrumento pode apresentar a razão de desejabilidade e amabilidade.

Nesse trecho, tanto a evidência essencializadora quanto ao apagamento das subjetividades que definem o homem por meio de uma tentativa de universalização. Esse defeito é responsável pelas mais diversas reflexões filosóficas, que apagam as diferenças e tornam possíveis as lacunas para *inumanização* de muitas e muitos.

Desde o Império Romano até à modernidade, o tratamento da ideia de *humano* é substancial para compreendermos a lógica violenta do desenvolvimento da sociedade. O termo *humanitas*, elencado por Cícero e associado à civilidade, demarca uma infinidade de ações e reações dos poderes operados pelos sujeitos hegemônicos.

Desse modo, se recorrermos ao termo civilização, teremos, por Raymond Williams (2007[1983], p.82): “usa-se civilização hoje para designar um estado ou condição consumada de vida social organizada”. O que significa vida social organizada? Quais são os atores e autores dessa organização? O *inumano* se localiza no limite argumentativo entre ser ou não ser humano, na desorganização daquilo definido como sociedade. É um contrassenso dos postulados da humanidade, frequentemente encontrado no âmbito da violência. De alguma forma, entende-se que o corpo *inumano*, no percurso social, passou a ser entendido como aquele que fora justificado biologicamente como não-humano ou socialmente atribuído à selvageria, para uma leitura interceptada pelo animalesco.

As revisões antropológicas de Levi-Strauss (1958, p.17), nas concepções estruturalistas, reforçam o lugar do outro, a partir da diferença, mas com um senso de proximidade, justificando seus hábitos tão autênticos quanto de “nós” que aparece em seu texto. Vejamos:

Cada civilização tende a superestimar a orientação objetiva de seu pensamento; é por isso, portanto, que ela jamais está ausente. Que cometemos o erro de ver o selvagem como exclusivamente governado por suas necessidades orgânicas ou econômicas, não percebemos que ele nos dirige a mesma censura e que, para ele, seu próprio desejo de conhecimento parece melhor equilibrado que o nosso.

Se o conceito de Lévi-Strauss ajuda a compreender a noção de outro em sociedades tidas como selvagens, é importante notar que os cenários frenéticos de uma contemporaneidade cheia de dúvidas, precisa de ferramentas que ajudem na investigação sobre o comportamento do outro, do mesmo grupo, mas a todo tempo recluso, ou não incluído através de silenciamentos sistemáticos. Assim, seria possível debater a condição de inumanidade como uma forma de proteção moral e ética de uma determinada estrutura social, em detrimento da assimilação e negação da desumanização.

O *desumano* se apresenta como uma ação humana ativa de tornar o outro passível de violências a fim de preservar sua categoria principal, ou seja, todos podem ser desumanizados desde que as relações de poder sejam estruturadas para tal ato. Aqui pode-se exercitar o movimento conceitual desde o sentido sobre o continente África entendida como origem e as mais diversas leituras que se colocam sobre essa proposta.

Nessa perspectiva, quando silenciemos diversos países em um continente, tornamos irrelevantes as necessidades sociais, políticas e econômicas nas diversidades coexistentes. O propósito desse exercício genealógico foi repensar como a inumanidade e a desumanidade são um contrassenso suspenso em seus significantes na literatura filosófica e antropológica, além de ser funcional na operação de poder, violência e genocídios.

A relação entre selvageria e humano se mantém como discurso na expansão europeia e na construção da sociedade colonial de forma acentuada. Bem verdade, que a expressão selvageria é ressignificada e associada explicitamente a povos originários, sobretudo em estudos da antropologia estrutural como Lévi-Strauss. Contudo, no interior das relações o discurso eugenista que outrora era marcado por uma ideia de território¹⁹ – como em Roma, desde o surgimento das fronteiras políticas e os Estados-Nação a valorização da humanidade ganhou reforço do discurso científico para a consolidação das teorias eugenistas.

Assim, ser humano – sobretudo no imaginário europeu associa-se a valores religiosos e científicos para afirmar um discurso construído politicamente. Em uma afirmação de estereotipagem, o discurso hegemônico consegue em sua ambivalência (BHABHA, 1998) correlacionar anacronicamente modernidade e selvageria para fins

¹⁹ A expressão eugenia surge no século XIX, por Francis Galton quando em 1865, lançou o livro "Hereditary Talent and Genius". Eugenia significa "bem nascidos" e se relaciona com práticas milenares de povos diversos do mundo para a exclusão e até mesmo, o que chamamos atualmente de infanticídio, para matar crianças que nascessem com deficiências ou qualquer característica entendida como fora padrão. No texto, apresento essas relações com uma ideia de proto-eugenia, ou seja, ainda que o surgimento do conceito esteja na modernidade, a lógica de práticas eugenistas faziam parte de decisões e das reflexões gregas e romanas. O que me levou a relacionar a ideia de eugenia, bem verdade, como aprimoramento das reflexões platônicas sobre o homem na República, bem como, a justificativa da existência entre *barbarus* vs. *humanitas* em Roma. Bem verdade, o discurso eugênico é um alargamento do conceito para além do político e religioso já existentes, no século XIX também com o científico. (GOLDIM, 1998; SOUZA, 2012)

de dominação e eugenia, alinhada a uma tradição canônica filosófica e antropológica europeia. O corpo negro é lido como selvagem e, por este motivo, menos humano.

A inferioridade foi afirmada por meio de discursos científicos como forma de autenticar e justificar a escravização, posse e violência de muitos povos (MUNANGA, 2004). O racismo científico instaurado de forma primorosa para o domínio e garantia de exploração da população negra foi uma voraz estratégia de extermínio da própria concepção de humanidade que operou no século XIX e ganhou fôlego no século XX de forma a posicionar a sociedade socialmente e cientificamente. (SOUZA, 2012)

A desinência (des) – de desumano – gera uma negação ligada diretamente àquilo chamado de humano. Tendo por objetivo, neste texto, o debate das questões que tocam a cultura afro diaspórica, quando observamos a história da invasão europeia é preciso questionar sobre os valores fundantes de uma sociedade, como questiona Marco Aurélio Luz, em seu livro *Agadá* (2013, p.114),

Quais os valores civilizatórios de um continente que gerou o escravismo, o nazismo, e o fascismo, fenômenos sociais resultantes da competição colonial-imperialista? Quais as formas de organização social de opressão e repressão que tornam eficazes as leis que regem este contexto histórico que compreende tantas aberrações do gênero humano?

O autor propõe perguntas a partir de alguns aspectos basilares da realidade social e cultural do ocidente que se consagrou por via do etnocídio. Retornar ao conceito de *desumano*, *humano* e *inumano* desde o processo de colonização dos sujeitos é importante para uma aproximação ao conceito de *humano* e *humanidade* que se propaga contemporaneamente.

O processo de expansão marítima europeia, seguido do movimento filosófico e sociocultural do século XVIII, chamado Iluminismo, geraram, de alguma forma, um efeito importante nos padrões que reverberam contemporaneamente, sobretudo, na tradição brasileira, sobre as percepções sociais e econômicas que demarcam preconceitos e racismos. O Iluminismo, que carrega em sua grafia a palavra luz, culminou numa tradição extremamente profícua na disseminação de ideias, signos, termos e expressões. Em um breve artigo, intitulado *A opacidade do iluminismo: o racismo na filosofia moderna*, Érico Andrade (2017, p.292) afirma,

Meu objetivo no presente artigo é fornecer argumentos de que o iluminismo substancializa uma compreensão da razão que outorga para si o direito de avaliar e legitimar a autoimagem dos povos em conformidade com uma visão etnocêntrica do mundo. (...) entendo que o iluminismo designa a aposta de que o discurso racional, tomado como alicerce para a objetividade do conhecimento científico, teria a mesma objetividade para descrever e avaliar o aperfeiçoamento moral dos povos. (...) a minha hipótese é que o discurso iluminista (...) sedimenta uma compreensão unilateral da razão, calcada na tese de que é possível transpor a objetividade do discurso científico para o discurso moral e político.

A partir dessa observação, identificamos no Iluminismo nuances epistêmicas de dominação e violência, para garantia de sua propagação nas rotinas, estruturas e vidas da sociedade ocidentalizada. A imbricação entre liberdade e civilidade, no iluminismo, conjuga dominação e violência para as subjetividades, sendo assim, uma potente ferramenta de colonização da mente e a morte epistêmica de diversas tradições e culturas.

Não devemos esquecer que as ideias de desenvolvimento e liberdade são produtos de uma noção capitalista e colonial, que afeta as vidas de milhares de pessoas, em forma de inibição de suas capacidades. Sem o objetivo de fazer uma abrangente crítica ao marco do Iluminismo, mas sim, acionar em nossas vivências seus impactos e suas intervenções que ainda ecoam, a proposta é não esquecer tal momento histórico, como um promissor discurso ambíguo escamoteador das relações de poder hegemônicas e de dominação.

Retorno à questão da humanidade, localizando-a entre a passionalidade e o senso comum de uma busca de liberdade subjetiva, tanto empoderada como decapitada pela perspectiva colonial-iluminista. A humanidade, quando atravessa o processo de colonização de todo o continente americano, esgarça sob o céu do Atlântico, numa travessia penitente, qualquer percepção positiva sob o espírito do sujeito homem.

Assim, a crise sobre o questionamento da humanidade não se dá nos textos escritos por autores encerrados em seus castelos ou em outras cláusulas imperiais, reais ou burguesa, mas na mente de tantas e tantos escravizados que já não concebiam a crueldade posta por aqueles que se intitulavam homens. Junto a concepção de humanidade, há o questionamento sobre quem é o negro? Sobre sua identidade forjada para ser minoria religiosa, social, política etc.

Histórias como a Harriet²⁰ e de Sojourner Truth,²¹ nos Estados Unidos nos permite perceber a faceta na costura do conceito da humanidade sobre determinados corpos. No Brasil, percebemos, desde a existência de Maria Firmina do Reis, como da Luiza Mahim, mulheres que emplacaram debates silenciados nos poucos séculos de história do Brasil. A humanidade segue seu curso com questionamentos e dúvidas sobre uma definição que se encerra. Quais características são necessárias para reconhecer um humano?

É no ir e vir desses questionamentos que os trânsitos conceituais se constituem e a formação de subjetividades e de compreensão dos sujeitos subvertem o preestabelecido. Não há qualquer pretensão em definir – ou melhor, em tornar definitivo o que seja ser humano. A proposta é fomentar a crítica de um conceito que atua como *norteador*²², tanto da hegemonia para a repressão, quanto para as pessoas minorizadas, como um chamado de esperança ao respeito.

A humanidade é, pois, um caos e mesmo escrevendo exaustivamente, poderia terminar este texto com a pergunta mais breve e ampla que já repeti algumas vezes até o momento, o que é ser humano? O que é a humanidade. Desta forma, poderia surgir o questionamento, mas então Jancleide, qual o propósito desta discussão? Exercitar, tão longamente, entre os efeitos comuns de nossa existência colonizadora e a racionalização acadêmica do que seja um eu, um conceito, um sentido, uma hipótese, um vetor epistemológico, um saber ancestral. Tais perguntas sobre um determinado assunto contribuem na formação crítica sobre si e sobre as narrativas de composição do outro.

²⁰ Com base em, SILVA (2018), Harriet Tubman foi responsável pela libertação de milhares de pessoas escravizadas nos Estados Unidos. Seu registro civil era Araminta Ross e chamada quando pequena de Minty. Nasceu em Dorchester County, em Maryland. Acredita-se que nasceu nos primeiros anos da década de 1820. Harriet Tubman conseguiu fugir por conta da secreta rede chamada de Underground Railroad. Tal rede era um caminho que contava com dezenas de pessoas em seu percurso para garantir a chegada de escravizadas e escravizados a locais onde a escravidão era proibida. No caso de Harriet ela foi à Filadélfia. Algum tempo em seguida, acredita-se que um ano após sua fuga, ela retorna para Maryland para libertar sua família e assim o faz, como também resgata milhares de pessoas em décadas de atuação.

²¹ Sojourner Truth, tinha por nome de batismo Isabella Van Wagenen. Era uma ativista Estado Unidense, nascida em 1797 em Swartekill – Nova Iorque. Em 1951 proferiu o seu conhecido discurso em Ohio, na convenção dos direitos da mulher chamado: E eu não sou uma mulher. (GILBERT, 1951)

²² Pondera-se aqui a crítica feita por Boaventura Sousa Santos sobre a ideia de norte e sul para o processo de colonização e violência. Em, 1995, seu texto sobre o sul contribui e exemplifica como “ser norte” se liga emblematicamente ao lugar do colonizador. Uma linha construída teoricamente entre norte e sul contribui na construção visual e objetiva dos valores hegemônicos e contra hegemônicos, ainda que reforce a bipolaridade clássica nos estudos europeus. O conceito de Sul se propõe como uma metáfora das violências e sofrimento de milhares de povos causado pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado, assim como, busca positivar a resistência de diversos grupos.

Estas são reflexões iniciais com o intuito de mapear algumas inquietações sobre a ideia de humanidade, que atravessa séculos de história e afeta contemporaneamente centenas de milhares de comunidades no mundo. Cabe desdobrar, no decorrer desse texto, pontos e pontas que conectam questões da tese à proposta de corpus-corpo do texto em questão.

Puxar o fio da meada das ponderações gregas a iluministas é uma identificação desde o lugar comumente explanado pelo conhecimento dito canônico, sobretudo em espaços de formação como a escola, a universidade e as religiões. Portanto, a humanidade atual está numa crise, declaração feita constantemente por entidades que ainda resguardam em si seus propósitos humanitários, como ONU, UNESCO etc... Tal crise é ambiental, social, econômica e política – em cada parte do globo ela se desvela de uma maneira, mas fato é, existem diversas crises que precisam ser observadas e compreendidas. Seria a pós-humanidade o prenúncio de uma crise?

2.2 OS CENÁRIOS DO SÉCULO XXI: CENAS DE MAIS VIOLÊNCIAS E A PÓS-HUMANIDADE

O que é racismo no século XXI? Em tempo de globalização, pós-modernidade, anticolonialismo, neoliberalismo, guerras permanentes, o que é ser humano? Como uma política necrótica e encarceradora convive com avanços tecnológicos que prometem, publicitariamente, melhoria de vida e desenvolvimento humano? Qual humano?

Nesta seção, reflito sobre o aparente caos do cenário social contemporâneo, imerso na internet das coisas²³ e em suas nano-miniaturizações e as violências paralelas como reguladoras sociais, mobilizando os valores, os preceitos e os conceitos, como ética, política, raça, gênero em reformulações e usos constantes e dissonantes. É possível observá-los como uma dança atômica de atração e repulsa por conta de diversos fatores, a exemplo dos conflitos políticos entre países, as

²³ Sem aprofundar na questão, aponto o conceito de Internet das coisas (IOT) com base no site do Ministério da Comunicações do Governo Federal em que afirma que a “Internet das coisas é quando um ou mais objetos se integram a internet”. Assim, geladeiras inteligentes são um dos mais recorrentes exemplos, mas também Smart TV, Smart Fogão, sistemas integrados de vigilância a controle de luz e travas de portas de uma casa. Disponível em: <https://www.gov.br/mcom/pt-br/noticias/2021/marco/internet-das-coisas-um-passeio-pelo-futuro-que-ja-e-real-no-dia-a-dia-das-pessoas>. Acesso em 14 de setembro de 2020.

mudanças econômicas lideradas por, cada vez mais, menos pessoas etc. Por conta desta correlação, as macros questões que atormentavam o corpo negro nos séculos passados continuam existindo, se reconfigurando e se atualizando no momento do agora - no contemporâneo.

A sociedade, em sua profusa diversidade, coloca em xeque estruturas discursivas, como o gênero, a raça e a sexualidade, a todo momento. Os conflitos existentes nos campos conceituais da política, economia, população e direitos são atualizados de modo a garantir uma sustentação social arcaica e colonial. São medidas recursivas, ligadas às relações civis consolidadas no Brasil-colônia, a exemplo de assassinatos por fatores explicitamente racistas.

Aimé Césaire (1955), em *Discurso sobre o colonialismo*, faz uma crítica severa ao colonialismo apontando as falhas, as usurpações das narrativas e as histórias que foram construídas contra o povo colonizado. Césaire, aponta que “a Europa é moral, espiritualmente indefensável” (p.10), isso, nos ajuda a compreender a colonização enquanto um espaço falido, em seu desejo de autossustentação, com regras e convenções sociais que se possam atribuir-lhe o nome de civilização. Haveria no colonialismo teria humanidade?

Sem dúvidas, o avançar do texto de Césaire esgarça as falsas correlações com o humanismo, o existencialismo e outros olhares sociais também colonialistas. A falência da sociedade colonial é afirmada nos mecanismos de exploração, não se trata de uma falência econômica, mas social e ética.

O racismo é princípio fundante da sociedade ocidental, o que torna visível os principais agentes da manutenção desse princípio, o Estado e grandes organizações de poder político e econômico dos centros neoimperialistas, que se autodenominam ocidentais. Tratando-se de um confronto entre o estabelecido e as necessidades de vivência de cada grupo, os princípios fundantes de muitas sociedades estão, a todo tempo, sendo colocados em embate ou renegociados.

Alguns desses embates são convencionados e colocados em termos e documentos, é o caso da articulação de alguns países do globo com entidades que se autodefinem de escopo global. Um dos pontos recorrentes a ser pensado e questionado é a convenção sobre direitos humanos gerido pela Organização das

Nações Unidas, doravante ONU²⁴. Para esta entidade, entende-se por direitos humanos, “direitos inerentes a todos os seres humanos, independentemente de raça, sexo, nacionalidade, etnia, idioma, religião ou qualquer outra condição”.

Desde o fim da Segunda Guerra Mundial, quando a Europa se viu arrastada pela devassidão bélica, criou-se uma forma de resguardar a sociedade para garantir alguma estabilidade social. Quando se fala de humanidade contemporaneamente, restringe-se popularmente ao conceito fundado e mantido pela ONU ou de instituições religiosas. Contudo, a organização desvela um propósito essencialmente ocidental.

É importante observar que, ao anunciar uma noção de humanidade, instituições religiosas ou outras o fazem desde um lugar Universal, eliminando as distinções ou os percalços que possam fazer parte do cotidiano dos sujeitos. Ainda se destaca uma noção cada vez mais atrelada à solidariedade ou a uma essência humana que necessita ser recuperada. No caso da ONU, são necessárias diversas condições para que tais direitos sejam garantidos, segundo a Organização das Nações Unidas (2016),

A Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH) estabelece as obrigações dos governos de agirem de determinadas maneiras ou de se absterem de certos atos, a fim de promover e proteger os direitos humanos e as liberdades de grupos ou indivíduos²⁵.

Assim, percebemos que se trata de uma necessidade racionalizada para a manutenção do que foi definido como humano, além de se tratar de uma busca por uma convenção política universal. A partir disso, destaca-se o fato que a humanidade é de fato uma condição e um exercício como enfatizei com a poesia de Ricardo Aleixo.

²⁴A Organização das Nações Unidas, entidade reguladora de diversas propostas para uma globalização estável, aborda em suas agendas pautas que certamente têm um benefício a determinados grupos. Segundo a entidade, “desde sua fundação, em 1945, a ONU promove os direitos humanos de todas as pessoas, independentemente do sexo, raça, etnia, condição social ou idade, com o objetivo de atingir o desenvolvimento humano sustentável” (ONU: Combatendo o racismo, promovendo o desenvolvimento, 2016). O que chama atenção é que tal organização, fazendo o uso de expressões legítimas em prol do resguardo a vida das pessoas, surge como um espaço legitimador de novos conceitos e concepções sobre a humanidade.

²⁵ Desde a sua adoção em 1948, a DUDH foi traduzida em mais de 500 idiomas – é o documento mais traduzido do mundo – e foi fonte de inspiração para a redação da Constituição de novos Estados independentes e de novas democracias. A DUDH, juntamente com o Pacto Internacional sobre os Direitos Civis e Políticos e os seus dois Protocolos Facultativos (sobre o procedimento de queixas e sobre a pena de morte) e o Pacto Internacional sobre Direitos Económicos, Sociais e Culturais e o seu Protocolo Facultativo, formam a chamada Carta Internacional de Direitos Humanos.

Cabe questionar, quando um conceito ganha força ao ponto de tornar-se ordinário na estruturação das epistemes existentes.

Quando a Declaração Universal dos Direitos Humanos é proferida em 1948, grande parte do continente Africano está sob um feroz domínio de desumanização das suas populações. Entre 1880 a 1910, exatamente o período de grande transição da estrutura escravocrata para outros formatos comerciais, há a mais escandalosa invasão e domínio de quase 80% do território Africano. Segundo Boahen²⁶ (2010, p.3),

Em 1914, com a única exceção da Etiópia e da Libéria, a África inteira vê -se submetida à dominação de potências europeias e dividida em colônias de dimensões diversas, mas de modo geral, muito mais extensas do que as formações políticas preexistentes e, muitas vezes, com pouca ou nenhuma relação com elas. Nessa época, aliás, a África não é assaltada apenas na sua soberania e na sua independência, mas também em seus valores culturais.

O livro VII da *História geral da África*, uma publicação da UNESCO do ano de 2010 no Brasil, é altamente relevante para compreensão de fatos e fatores correntes no que está se desenhando como fim da modernidade e chegada a pós-modernidade, sem grandes delineamentos imutáveis ou bem definidos. O livro trata sobre a dominação colonial que se desenha de 1880 a 1935 dos vários países europeus com os diversos reinos africanos. Essa data é uma verdadeira intersecção da história da colonialidade.

Em termos de Brasil, o tráfico de pessoas escravizadas já estava sob um decreto de fim (MUNANGA, 2005), a ideia de industrialização é bem verdade uma grande cortina de fumaça para o entendimento de mudança drástica das relações comerciais e de poder.

Em paralelo ao que vamos chamar de Lei Áurea, Independência do Brasil e outros fatos políticos, há uma movimentação política para dominação de espaços denominados africanos, atrelados a uma crise europeia que tensionam para grandes guerras os debates geopolíticos. Declaradamente, toda população escravizada no Brasil é deixada de lado, tanto na construção de sociedade e identidade brasileira, quanto aos interesses pós-modernos.

²⁶ A produção *HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA: VII África sob dominação colonial, 1880-1935*, publicada pela UNESCO, entidade ligada a ONU, tem um valor crucial para inserção do debate do racismo em tal instituição e sobretudo, sua veiculação no Brasil que contribui para o trabalho em volta da discussão sobre uma legítima história da África.

Neste momento, a discussão sobre a humanidade continua em xeque, porém quem tem pautado as questões? Maria Firmina, Dubois, Luís Gama, Lima Barreto e outras personalidades que trazem, em seus espaços de atuação, a questão da desumanização, animalização e a falta de coerência cristã ao negligenciar a vida das pessoas escravizadas no Brasil. Todos esses autores e outras personalidades questionam a falta de ética, a irracionalidade e a crueldade presente na sociedade colonizada.

Entre a ONU, a globalização e o debate existencialista, há um insistente vácuo que podemos chamar de genocídio, seguido de epistemicídio, sobre a existência da população negra, seja no atlântico negro, seja na África negra. Esse vácuo encontra espaço na longa história da colonização americana e sua decadência econômica que impulsionou o colonialismo violento no continente africano. Segundo Munanga (2009, p.87), em seu livro *Origens africanas do Brasil contemporâneo*,

Todos os africanos levados para o Brasil vieram pela rota transatlântica. Isso envolveu povos de três regiões geográficas: África ocidental, (...) África centro-oriental e República Centro-Africana. Na literatura e textos escritos sobre o assunto, diz-se geralmente que os africanos escravizados no Brasil foram trazidos do litoral de Moçambique e do Golfo de Benin, de onde embarcaram rumo ao Brasil. Mas de fato teriam vindo do interior das áreas citadas e dos países e grupos étnicos cuja documentação foi em grande parte queimada sob as ordens de Ruy Barbosa, então ministro das relações exteriores do Brasil.

O fato da queima dos documentos, em 1890, por Ruy Barbosa é comprovador das ações desumanizadoras orquestradas pelo sistema colonial. Observe-se que enquanto o continente africano começa a ser invadido em grande escala, o Brasil passa por um processo de apagamento de si, em prol de uma constituição como Outro, com abertura de portos para diversos grupos étnicos europeus, denominados por brancos.

Esse período, entre 1880 a 1945, é sintomático sobre diversas consequências política do momento. Muitas destas questões são os motivos do desencadeamento de duas grandes guerras entre os maiores centros econômicos da época. A consolidação da perspectiva de razão desde Descartes, Kant e Hegel se consolidam na esteira das aplicações de poder pelos agentes dominadores daquele momento, no microcosmo europeu.

Muniz Sodré (2017) em *Pensar Nagô* faz um trabalho custoso, em seu primeiro capítulo de apresentar uma discussão sobre o pretense espírito do mundo, atravessando um percurso a partir da filosofia greco-romana. É relevante este trabalho para uma genealogia das usurpações produzidas pela cultura de base grega e romana das muitas reflexões advindas de outros espaços como Ásia, Síria e Egito. Para Sodré (2017, p.33),

Seja por maior informação ou melhor razão, Hegel atenua essa visão monolítica da história do pensamento, admitindo que os gregos herdaram da Ásia, Síria e Egito os aportes de sua religião e cultura. Não abre mão, porém da ideia da superioridade europeia com o argumento de que a questão está centrada na posse de algo que falta aos outros, mas existiria nas tribos germânicas: *o coração*. (...) Na realidade, esse coração hegeliano não é tão idiossincrático assim, uma vez que integra como terminologia filosófica momentos diferentes da história do pensamento ocidental, ligados à apreensão do mundo concreto, esse que se manifesta imediatamente nas operações do sensível. Só que essa apreensão se diz de maneiras diferentes por correntes ou pensadores diferentes diversos. É o que acontece, por exemplo, com aquilo que os franceses chamaram de “fenomenologia existencial tal e qual se vive.

A explanação do autor segue no intuito de desvelar que a epistemologia, palavra tão grega, foi moldada, na perspectiva greco-romana, de forma intencionalmente enviesada. Contudo, é causa e consequência desse, retomando autor, “pensar europeizado” uma proposta universalista de vida e existências o que provocou um apagamento das perspectivas não-europeias. Essa cristalização do pensamento, sobretudo moderno, a partir do que foi chamado de antropocentrismo foi avassalador para consolidar, esconder e autorizar a maior barbárie do que se chama de mundo ocidental, a escravização comercial.

As correntes de pensamentos e estudiosos em diversos locais do mundo estavam sob a tensão do fim da escravização, início de uma dita Revolução Industrial e reorganização das ordens de poderes entre os reinados europeus e seus Estados-Nação, principalmente os diretamente interessados nestas temáticas.

Todas essas mobilizações provocaram também à filosofia e antropologia debates e estudos que avassalaram tradições e pensamentos diferentes. Contudo quais discussões sobre humanidade estavam sendo feitas neste período? É exatamente a proliferação do discurso do racismo científico quem determina as barbáries executadas como forma de exclusão.

A produção científica sobre raças consegue, diferentemente do que foi ensinado na educação formal, reforçar e se alinhar com o discurso religioso, ambos coadunam com as intenções políticas. O novo mundo, gostaria de trazer o Brasil, traça sua independência lutando no interior de suas estruturas em um embate de caráter anacrônico e sincrônico. Explico, anacrônico, pois o enrijecimento da formatação política na base da cultura colonial foi eficaz para garantir valores patriarcais, morais, religiosos como forma estrutural e fixa enquanto a circulação cultural e social europeia, sob alguma medida, questionava tais valores por outros prismas. E sincrônico, porque apesar da aparência de um Brasil parado no tempo, as lutas internas, sobretudo da população negra, caracterizaram e muito as peculiaridades do racismo no Brasil e estavam conectadas com a realidade de muitos países das Américas.

Munanga (2004), aponta para um racismo multifacetado e silencioso, poderíamos tratá-lo como cínico em circulação no Brasil. A questão é que a população negra, em sua consciência racial, garantiu a sincronia das discussões nacionais e internacionais, dando aporte para os estudos contemporâneos seguir com os questionamentos, lutas, embates e críticas severas ao preestabelecido como padrão. E, ainda mais com o compromisso de denunciar os epistemícidios que inviabilizam existências.

As denúncias de desumanização são produzidas pelas/os intelectuais negras/os desde sempre. E pode ser percebido em literatura ou em documentos históricos, mas sobretudo na tradição viva (HAMPETÊ-Ba, 2010, p.168).

Para alguns estudiosos, o problema todo se resume em saber se é possível conceder à oralidade a mesma confiança que se concede à escrita quando se trata do testemunho de fatos passados. No meu entender, não é esta a maneira correta de se colocar o problema. O testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem.

A tradição viva é permeada pela tessitura da oralidade, por isso, o debate sobre a escrita e seu valor busca ofuscar dados e informações relevantes à história da população negra. Por isso, ao refletir sobre a definição de direitos humanos, e recortar transversalmente por dois momentos de guerras ocidentais, voltamos a questionar sobre quais direitos humanos? Como ainda podemos tomar certos referenciais por válidos nas relações políticas, como bem apontou Sodré (2017) de um “pensar

europizado”. Bem verdade, que o cenário de guerra é didático para o tensionamento sobre do que são feitas as relações humanas e de que maneira é possível assegurar estabilidade das relações e garantia da vida dos sujeitos? Certamente no cenário de guerra não é possível.

A percepção de humanidade na sociedade ocidentalizada, a exemplo do Brasil, contemporaneamente não está ligada apenas ao entendimento de uma humanidade proveniente das discussões pós-segunda guerra mundial a caminho da pós-modernidade. É importante destacar a colonialidade como valor a reverberar nos sistemas jurídicos, políticos, sociais e econômicos. Há uma estrutura cultural que foi levada em consideração quando tratamos das emergências da pós-modernidade. Assim, de qual forma o confronto epistêmico entre modernidade e pós-modernidade ocidental ligada a história dos povos age de modo a sufocar as humanidades existentes no globo terrestre?

Ao definir pós-modernidade, Hall (2003, p.17), afirma,

As sociedades na modernidade tardia são caracterizadas pela “diferença”, elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeitos” – isto é, identidades para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é por que elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta.

A diferença é um marcador importante para compreensão da sociedade pós-moderna, junto a isso é preciso considerar o tempo, a velocidade e a globalização como fatores relevantes, tal qual, são responsáveis pelo entendimento identitário dos sujeitos. O descentramento do sujeito é um importante vetor para as sociedades não europeias.

Minha hipótese é que a pós-humanidade negra é um conceito em trânsito, e, por esse motivo, em constante incompletude, que afronta as decadências sociais daquilo entendido como humanidade dentro da sociedade pós-moderna e contemporânea, a partir de corpos, narrativas e arte negra. Assim, pós-humanidade negra, focada na composição do termo, não se trata da superação, nem o avanço ou evolução da humanidade, mas um processo de reflexão fractal não-linear, ainda que contínuo, sobre as existências que extrapolam duplamente as conveniências da categoria de ser humano.

Duplamente, pois, extravasam a partir da alteridade que nega a humanidade de certos grupos identitários, assim como, tais grupos, numa tomada de turno exprimem na instabilidade dos espaços – humano e desumano – extremos modos de esgarçar suas presenças e garantir suas existências. A pós-humanidade é um exercício teórico-prático, próximo ao debate estabelecido por Hall (2003) quando traz a questão do pós-colonial. Assim como, para o autor, o emprego desse prefixo não como superação, mas pela necessidade de contestação sobre o tempo que estava sendo vivido naquele momento. Era um pós-colonial daquilo que passou ou um pós-colonial pelos novos signos e novas demarcações epistemológicas?

Assim, na questão da pós-humanidade, busca-se entender a insuficiência que o conceito de humano e de humanidade trazem em si para o cenário afro diaspórico, sobretudo o artístico. Sugiro que a pós-humanidade tem sido meio de prover outros modos de existência perante a exclusão que estão para além das margens, quando se decide por modo de vida a negação da humanidade.

A pós-humanidade não se afasta do inumano ou do não-humano, pelo contrário, se aproxima numa paradoxal relação, em que os elementos determinantes para isso são o lugar de fala, o acesso aos espaços divulgadores, a tomada de posição como enunciador da própria história, os extravasamentos do corpo, quebra e a costura por signos colonizadores e as rasuras sistemáticas e consistentes dos padrões.

Entende-se que a humanidade é um projeto. Segundo Sartre (1972, p.19), em *O existencialismo é um humanismo*,

O homem é, não apenas como é concebido, mas como ele sequer, e como se concebe a partir da existência, como se quer a partir desse elã de existir, o homem nada é além do que ele se faz. Esse é o primeiro princípio do existencialismo (..) pois queremos dizer que o homem existe antes de tudo, ou seja, que o homem é, antes de tudo, aquilo que projeta vir-a-ser, e aquilo que tem consciência de projetar vir a ser. O homem é, inicialmente, um projeto que se vive enquanto sujeito, e não como musgo, um fungo ou uma couve-flor nada existe anteriormente a esse projeto nada existe de inteligível sobre o céu e o homem será antes de mais nada, o que ele tiver projetado ser ponto não o quem vai querer ser ponto pois o que entendemos ordinariamente por querer é uma decisão consciente que, para maior parte de nós, é posterior ao que fizemos efetivamente de nós mesmos.

A principal questão que se instaura nesse debate é: de qual projeto estamos falando? De qual homem responsável sobre esse projetar? Nas humanidades que conhecemos, a opressão dentro de uma lógica de biopolítica é exatamente entender quem é o gestor desse projeto de ser homem. Entender que projetos são criados e

operados em vidas alheias numa lógica da alteridade ofensiva e perigosa. Também significa, entender que há uma circulação e uma evidência que desloca aquele que deseja e o que define o que deve ser feito.

Para Frantz Fanon²⁷, em *Os condenados da terra* (1968) o debate se perfaz sob a desumanização também como projeto. Com isso, o autor apresenta a perspectiva racial sob uma acurada leitura da burguesia a utilizar-se dos status políticos e econômicos para tornarem viáveis seus projetos.

Fanon (1968, p.135) sinaliza,

A burguesia, quando é forte, quando dispõe o mundo em função do seu poder, não vacila em afirmar ideias democráticas com pretensão universalista. A burguesia ocidental, ainda que fundamentalmente racista, consegue quase sempre disfarçar esse racismo multiplicando os matizes, o que lhe permite conservar intacta a sua proclamação da eminente dignidade humana. A burguesia ocidental levantou suficientes barreiras e pontes para não temer realmente a competição daqueles a quem explora e despreza. O racismo burguês ocidental a respeito do negro e do bico é um racismo de desprezo; é um racismo que minimiza. Mas a ideologia burguesa, que proclama uma igualdade essencial entre os homens, desembaraça-se para permanecer em regra consigo mesma, convidando os sub-homens a humanizarem-se através do tipo de humanidade ocidental que ela incarna.

O ponto de partida para entendimento da humanidade desde o corpo negro, precisa interseccionalizar aspectos diacrônicos conceituais da história. O sujeito negro não pode iludir-se com a universalização de uma suposta humanidade a partir de parâmetros meramente ocidentais e pós-guerra. É exatamente tais reflexões de alerta e indignação que Fanon traça neste livro, relevante para a história pós-colonialista do continente africano.

A burguesia, para além de uma expressão de classe, é, em sua constituição, um espaço de operação de micropoderes, dos quais extrapolam classe e se estrutura, sobretudo no Brasil pré e pós independência, desde o parâmetro racial. Com todo

²⁷ É importante destacar que Fanon, psiquiatra e filósofo político, teve uma fundamental participação para discussão e contribuição sobre as questões subjetivas das pessoas negras dentro das relações colonialistas, sobretudo, a partir de sua experiência de vida, advindo de uma colônia francesa – Martinica, e com trabalho e vivência na Argélia. Os dois contextos contribuem para os estudos de Fanon. É fundamental destacar, quanto a sexualidade e questões de gênero há pontos de atenção. Neste texto, a discussão do autor é relevante para a caracterização de algumas questões subjetivas nas relações entre pessoas negras, no contexto colonial, tal qual as percepções interraciais dentro dos cenários de poder dados pela estrutura colonialista.

esse permeado histórico, a humanidade enquanto projeto é a todo tempo requisitada, instituída e reformulada. A falta de projeto é, assim, um projeto específico na colonialidade instituída sob a lógica da necropolítica.

Achille Mbembe (2018), em seu texto de mesmo nome, um interessante ensaio sobre as formas de matar e morrer nos estados contemporâneos elabora sucintamente os entendimentos de morte nas diversas sociedades. A colônia surge em sua reflexão a partir do entendimento de um espaço do rompimento moral e humano, até mesmo da constituição de soberania.

Quando a proposição de pós-humanidade se apresenta em meio a tantas tecnologizações assentadas em um passado marcadamente opressor e de jogos de poderes se relaciona a novas ideias universalistas ou perspectivas biológicas que elegem a ideia de normal como fator de padrão para seus estudos. Contudo, desde os anos 1950 a cibercultura é uma realidade. Em torno de vinte anos seguidos, a pós-humanidade é um discurso circulante que retoma a perspectiva da universalidade humana como bem apontou Fanon, com a multiplicação de seus matizes racistas, a preocupar-se com as ineficiências do corpo humano.

Há alguns debates sobre pós-humanismo que se baseiam na ideia meramente de superação do carbono. Ou seja, das ineficiências do corpo biologicamente humano. O projeto de metalização do homem, em que o ciborgue é protagonista, tenta apresentar uma relação entre máquina e poder. Hayles Katherine (1999), em seu livro *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature and informatics*, discute as relações humanas junto às novas tecnologias, como narrativas que virtualizam o corpo, deslocando de um ambiente real para outro simulado. Para ela, a questão da pós-humanidade traz sobretudo um deslocamento conceitual do que seja humano.

Segundo Katherine (1999, p.285),

the posthuman evokes the exhilarating prospect of getting out of some of the old boxes and opening up new ways of thinking about what being human means. In positing a shift from presence/absence pattern/randomness, I have sought to show how these categories can be transformed from inside arrive at new kinds of cultural configurations, which maysoon render such dualities obsolete if they haven't already. (p. 285)²⁸

²⁸ O pós-humano evoca a perspectiva emocionante de sair de algumas das caixas antigas e abrir novas maneiras de pensar sobre o que significa ser humano. Ao postular uma mudança do padrão de presença / ausência / aleatoriedade, procurei mostrar como essas categorias podem ser transformadas

Quando a autora se refere à quebra de alteridade e dualidade, intenciona o que o pós-humano está ligado à superação dos problemas sociais e culturais. Tal discurso é criticado por Alondra Nelson (2002) quando destaca que as relações em momentos contemporâneos não acabaram ou diminuíram as demandas políticas, sociais e raciais. Ou seja, o cenário contemporâneo se realoca, se reconfigura perante as velhas demandas não cessadas e as mantém em conflito com as novas situações e possibilidades discursivas.

Alondra Nelson (2002), na introdução da *Social Text* volume 20, apresenta diversas sutilezas encontradas nos discursos que tratam a tecnologia como um avanço generalizado para a sociedade. Ela faz uma crítica pontual ao conceito de futuro, denuncia a utilização de velhos instrumentos teóricos, a ideia de superação destes para as novas configurações advindas de novos cenários. Para Nelson (2002, p.1),

Forecasts of a utopian (to some) race-free future and pronouncements of the dystopian digital divide are the predominant discourses of blackness and technology in the public sphere. (...) Blackness gets constructed as always opposition to technologically driven chronicles of progress. That race (and gender) distinctions would be eliminated with technology was perhaps the founding fiction of the digital age.²⁹

A intelectual negra norte-americana destaca a importância de entender o movimento de apagamento e silenciamento das demandas ainda existentes. Precisamos recordar que se trata de mais uma lógica de alteridade, em que o metalizado é o outro, é o melhor, é a solução do corpo com defeitos. Trazer o conceito de humanidade, se dá, ainda que numa lógica genealógica, se expande também como exercício de compreensão do conceito em diversos contextos culturais. A mais conhecida é a ocidental que tem como protagonista o homem. O homem é o centro do debate, desde que o teocentrismo sucumbiu aos poderes centralizadores da sociedade burguesa. É a partir desse sujeito, uni-versalizado, que as reflexões sobre

de dentro para chegar a novos tipos de configurações culturais, que também podem tornar obsoletas essas dualidades, se ainda não o foram. (HAYLES, p.285. 1999, tradução nossa.)

²⁹ As previsões de um futuro utópico (para alguns) sem raça e os pronunciamentos do fosso digital distópico são os discursos predominantes da negritude e da tecnologia na esfera pública. (...) A negritude se constrói como sempre a oposição às crônicas de progresso tecnologicamente orientadas. As distinções de Thatrace (e gênero) seriam eliminadas com a tecnologia talvez fosse a ficção fundadora da era digital.

a humanidade ganham os contornos que conhecemos até então, do *uni* para a totalidade.

2.3 ISSO NÃO É FICÇÃO CIENTÍFICA³⁰: RAÇA, GÊNERO E SEXUALIDADE NA PÓS-HUMANIDADE

“arrastam minha cara no asfalto, abusam, humilham, tiram a gente de louco, me matam todo dia mais um pouco a cada Cláudia morta, a cada Alan morto”.

(Tássia Reis)

O extraordinário da ficção científica³¹ pode estar na produção de narrativas distópicas e utópicas sobre um tempo ou uma confabulação de sociedade. Não é ficção científica a realidade de violências e atrocidades que atravessam os corpos negros e negras insurgentes (hooks, 2013) em suas intersecções de gênero e sexualidade.

Ainda que a exposição à violência pareça gerar uma afinidade discursiva entre a distopia³² e a vida do povo preto, é válido se atentar que as existências dos corpos insurgentes estão no limiar do tempo, da moral, das profanações éticas e dos exercícios estéticos. Para além de uma ficção, produções narrativas de artistas negros

³⁰ Há um jogo semântico com a produção de René Magritte (1929), artista surrealista belga, que disseminou a discussão sobre a representação e a coisa (objetos, textos, pessoas) em si. Entendendo a complexidade atravessada pela linguagem, assim como, sua motricidade em ser realidade e virtualidade ao mesmo tempo, as reflexões de Michel Foucault em um livro de mesmo nome, *Isso não é um cachimbo*, publicado no Brasil em 1988, contribuem na reflexão de um tema escorregadio, mas também, matéria-prima das produções artísticas, a realidade e a ficção. Na epígrafe, há um pouco dessa acepção literária de linguagem quando a morte se apresenta de forma real para o povo preto, em relação a o coletivo estabelecido. Cada Alan e Claudia se trata de cada pele e corpo preto assassinado. A cara arrastada no asfalto não é da artista em sua realidade, mas uma ficcionalização do processo de violência que representa e é vivenciada por todos e todas pessoas negras.

³¹ A ficção científica é compreendida como um gênero literário popular marcadamente anglo-americano. O termo surgiu na década de 1920, e foi ganhando contornos dentro do gosto de leitura, por meio das relações que eram feitas entre tecnologia e futuros. Segundo, Brian Stableford, em sua *Science fact and Science Fiction: an Encyclopedia* (2006), “A ficção científica é um gênero literário baseado na especulação científica. Obras de ficção científica usam as ideias e o vocabulário de todas as ciências a fim de criar narrativas válidas que explorem os efeitos futuros da ciência em eventos e seres humanos”. (Stableford, Brian, 2006, tradução nossa)

³² Segundo *Science fact and Science Fiction: an Encyclopedia* (2006, p.133), “distopia é uma especulação que descreve hipoteticamente uma sociedade pior que a nossa - a atual. Tais narrativas tendem para um enredo com histórias ainda mais distantes da nossa”. (STABLEFORD, Brian, 2006, p. 133. (Tradução nossa).

e negras são moduladoras de uma realidade em jogo com um cenário de resistência constante. Assim, a relação entre ficção e vida estabelecida pelo corpo negro-artístico insurgente é um atravessamento de tempo-espaço-episteme.

Na epígrafe, o trecho da música de Tássia Reis descreve uma realidade, mas poderia ser uma ficção científica distópica³³ de uma sociedade destoada da própria moralidade autodefinida. Uma cara arrastada em um asfalto e com registro televisionado só poderia tratar de uma distopia se os valores éticos estivessem com validade ativa, porém há uma linguagem que se desdobra para provocar efeitos de uma relação limítrofe entre verdade e ficção dentro da própria realidade cantada por Tássia Reis.

Não se trata do corpo da autora/cantora da música, mas é sobre a condição da vida de um povo inferiorizado por uma marcação predominantemente racial. A música põe a *eu-cantora* em uma cena primeira de violência pessoal e em seguida aponta para uma Cláudia³⁴ e um Alan, ambos são existências reais únicas e um exercício de representação e metáfora identitária negra de uma coletividade³⁵.

A sequência de verbos, na epígrafe, denotando atos de violência, é um cenário da realidade da população negra no Brasil, sobretudo nas periferias que lidam cotidianamente com desproporcionais abordagens policiais. A morte musicada é individual e coletiva, assim como o ato de deixar morrer ou deixar viver na perspectiva foucaultiana, mas também é uma morte genocida e planejada colonialmente.

³³ O imaginário da ficção científica aproximou uma máxima da sociedade moderna, a "ciência", com o que seria reconhecido como medula da sociedade pelo José de Alencar - a literatura - os costumes. Com o aparecimento de escritos entendidos como mais próximos do científico e sua proximidade com as tecnologias, provocou-se o surgimento de estilísticas denominadas futuristas - utópicas ou distópicas.

³⁴ Cláudia Silva Ferreira, de 38 anos foi baleada durante trocas de tiro entre "policiais" e "traficantes". Ela levou um tiro no pescoço e outro nas costas. Enquanto era "socorrida", dentro de um camburão sem qualquer suporte ou apoio, seu corpo ficou pendurado pela roupa e ela foi arrastada por um percurso de 300 metros pelas ruas de Madureira.

³⁵ **Inflexões da escrita:** *Estou, há quinze dias, estacionada nestes dois parágrafos. Parece que desaprendi a escrever. O sentimento real é de: "não sei como articular os conceitos necessários para levar adiante o debate que tanto me impulsionou a fazer um doutorado". A pós-humanidade parece tão inaugural que julga minha capacidade de caminhar em direção ao que pode ser entendido tão somente como a criação de um conceito. É base de minha formação a criatividade. É base de minha constituição humana enxergar conexões entre aquilo que não é compreendido da mesma forma que a matemática, há sempre muitas dobras em tudo que vejo, nada é uma superfície plana de compreensão. Bem verdade, que para além das dobras, há também, as curvas, as pilhagens, as vírgulas e as manipulações daqueles que cerceiam o meu acesso ao parque das conveniências canônicas. Já escutei algumas dezenas de vezes as vozes da banca de qualificação, passaram a ser minhas companhias. Passaram a performar minha saudade de universidade, de acolhimento, de sala de aula diaspórica.*

Retornando à epígrafe, retirada da música *Afrontamento*³⁶, ressalta-se uma ultra realidade que poderia ser assimilada como uma distopia chamada de democracia racial. Afinal, o mito da democracia racial³⁷ é uma ficção outrora *utopizada*, mas sempre *distopizada*. O título deste ensaio existe tão somente para provocar e desromantizar a ideia de arte ligada a um esvaziamento crítico e tensionar sua relação com a representação.

O objetivo geral deste ensaio é articular, com algumas reflexões, as questões que atravessam raça, gênero e sexualidade, dos corpos negros interseccionados, a partir da construção de uma ideia de espaço-tempo pós-humano para as produções artísticas. Com isso, cabe refletir sobre como a raça, o gênero e a sexualidade aparecem contemporaneamente na subjetividade pós-humana? De qual maneira as três perspectivas não se (in)dissociam socialmente e reivindicam um atravessamento político-humano da existência negra?

Descolado da ideia de ficção científica e inteirados da arte como um artifício humano na diáspora negra, gostaria de trazer a este breve tópico, a efeito de exemplificação, a música *Não recomendado*, de Caio Prado, e seu videoclipe como propulsores de uma discussão sobre uma ficção, quase distópica, encarnada pelo tempo, face e corpos dissidentes e insurgentes em ambientes reais.

A música *Não recomendado* também diz sobre uma mulher negra periférica que entra na universidade aos dezoito anos, deixando o coral da igreja, mas não deixando de viver em seus mundos. Não se trata de uma escolha identitária, mas sim, uma necessidade de dissimular lugares, espaços e tempos que ultrapassam a possibilidade dos valores morais da periferia cristã e, para isso, é preciso de lugares.

Assim, nesta minha aproximação com a música, posso afirmar que na literatura deixei grande parte de minha subjetividade, sim, deixei, pois não se tratava de uma representação, nem mimesis, era tão somente minha subjetividade em assombros e pedaços. Foi na literatura, não no armário. Foi no texto que vivi grande parte do que pareço ser aqui e agora, mesmo não sendo.

Em *Não recomendado*, a música e a voz de Caio Prado numa instrumentalização quase clássica destacam as diversas interposições presentes nos

³⁶Música de Tássia Reis cantada em parceria com Stephane, foi lançada em 2018 em plataformas digitais como YouTube, no disco *Outra esfera*.

³⁷ Debate saturado para as pesquisadoras negras e negros e principal responsável por um processo de maquinação das atrocidades sentidas na pele da população negra.

corpos socialmente negados. Quando no primeiro ensaio desta tese aponto a pós-humanidade para um trânsito, sinto o movimento constante de músicas como as de Caio, num baile de ritmos que parecem seguir, voltar, continuar, subir e descer em um mesmo espaço e em muitos tempos. A confluência desses signos deve ser imaginada com a própria canção, disponível aqui³⁸.

Há artistas negras que transmutam em suas artes fragmentos de outros lugares, rastros de outros tempos, em um processo de “crioulização³⁹” (Glissant, 2005) estética. Em *Não recomendado*, destaca-se pela letra um cenário se desvelando para reafirmar o violento.

Didaticamente, gostaria de refletir sobre o “não recomendado” e a “sociedade”: ainda que eu tenha separado em dois conjuntos, não se trata de um binarismo simples, mas uma forma de achatar múltiplas características em termos limitantes entre o permitido e não rechaçado.

A sociedade, no caso da música, é uma parte opaca de subjetividades que se organiza para ser aceito em um possível grupo, enquanto que “não recomendado” é um *pluri* efeito daquilo que está deslocado à margem e além, em corte transversal. Não seria possível discutir sobre pós-humanidade negra, sem pôr uma lente na subjetividade, na pele, no corpo, na parte, no rastro, no fragmento dos corpos e no movimento.

Figura 3. Colagem da música “não recomendado”.



Fonte: PrintScr ⁴⁰

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=RI1soyz0DAY>

³⁹ Edouard Glissant (2005), em *Introdução a uma poética da diversidade*, desenvolve e defende a perspectiva fértil da crioulização, a partir de meios de povoamentos que assolaram as “Américas”. Para o autor, o mundo se criouliza. Isto é: hoje, as culturas do mundo colocadas sob o contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente transformam-se, permutando entre si, através de avanços de consciência e de esperança.” (p.18)

⁴⁰ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=GsaR0TQNu_w>. Acesso em 15 de julho de 2021.

Na sociedade contemporânea, a fixação das identidades é uma ferramenta de controle do discurso colonial (Bhabha, 1998). A fixação é um processo de alteridade para captura e enclausuramento das potências não capitalizáveis em um sistema de controle entre a “sociedade” e o “não recomendado”. Quando Hall (2003)⁴¹ destaca o conceito de identidade fragmentada e a relevância da identificação no campo da representação, alerta para a fixação, o essencialismo e as formas de dominação.

Partindo do ponto de vista do que seja “não recomendado à sociedade”, em sua construção moral e ética de uma república conservadora, patriarcal e colonialista, estamos trazendo à tona a perspectiva interseccionada de um local vivo e movente.

A movência do corpo negro artístico é a provocação à “não recomendação”, é a provocação daquilo que não se pretende fixo para tornar-se imóvel e refém. A todo tempo, tenta-se, numa violência constante, paralisar a movência do corpo negro afro diaspórico. Para tal, são usados métodos e meios materiais e imateriais como forma de conter, além do movimento, a velocidade.

Por exemplo, a cada vinte três minutos, um método é aplicado, a partir da identificação fixa do corpo negro e um jovem negro é assassinado no Brasil. A cada “-senhora, quanto custa isso, ah desculpe, pensei que trabalhava aqui”, um meio de captação da fixação é utilizado, por vezes, no automático, outras vezes, pela necessidade objetiva de oprimir um corpo, possivelmente livre, quiçá liberto para lembrar e ratificar, ainda que rapidamente, o lugar de submissão das pessoas negras no Brasil colonizado.

É na arte produzida por corpos tensionadores das camadas identitárias, em que desvelo esteticamente a necessidade de compreender o lugar suspenso da pós-humanidade negra. A discussão da identidade é profícua para entendimento das complexidades do contemporâneo. Os corpos negros-artísticos insurgentes (hooks, 2013) não teorizam num espaço de alteridade, pois vivem, performam e experimentam a própria existência de si como arte.

Partindo desse lugar operatório de si, as intersecções são resultadas das múltiplas definições de um sujeito que se sobrepõem com movimentos. Patrícia Hill Collins (2021) destaca que “a interseccionalidade promoveu um entendimento

⁴¹ Stuart Hall possui uma vasta obra sobre os estudos culturais e a identidade. Ajuda na compreensão das formatações sociais dos sujeitos coletivos.

complexo das identidades individuais” (p. 68), percebemos tal questão com artistas e artes de pessoas negras responsáveis por extravasar limites, devido a inquietação, o excesso, as esquivas aos sistemas reguladores a todo tempo num jogo de fixação.⁴²

Os movimentos dos sujeitos são formas de fuga, com isso, espera-se que haja instabilidade nas definições aprisionadoras da identidade. Afinal, tal texto pode ser também lido como um fixador e aprisionador de tudo que busca narrar e registrar nestas páginas. Se para as leitoras, há um sentimento de um texto um pouco escorregadio, então há uma aproximação entre o que o texto propõe e o que ele é. Algo instável não significa inexistência de estrutura, mas se aproxima de possibilidades de afastamento de opressões.

Voltando à epígrafe e não esquecendo da música *Não recomendado*, não é mais possível falar de uma raça anulada em seu gênero, em sua sexualidade e em todos os encontros íntimos que cada corpo afro diaspórico tem consigo, com seus traços, com suas angústias etc.

Desde muito tempo, o movimento negro brasileiro carrega consigo a inquietação de suas representações, as suas formas de se expressar desde o cabelo, passando pela roupa, tocando a linguagem e pousando em suas ações como formas, muitas vezes, extravasantes. O que torna, para além da cor, um mundo negro-diaspórico diverso e pautado na diferença e rasurando a identidade subjugada por uma alteridade, sobretudo, científico-acadêmica.

Por isso, o tema da interseccionalidade, presente no movimento negro desde Abdias do Nascimento e Lélia Gonzalez é potente dentro do tempo da diáspora, ou seja, tempo do trânsito transatlântico que atravessou as discussões de Beatriz do Nascimento, Florentina Souza, Lêda Martins, Sueli Carneiro, Luiza Bairros, alguns poucos exemplos de nomes que conseguiram chegar a superfície do mar acadêmico

⁴² **[Inflexões da escrita]** *estou travando na escrita, há seis dias devaneio e faço leituras sobre a questão da identidade. Entre o que desejo escrever e o que tenho pensado sobre, me parece ter uma distância enorme. Neste exato momento, estou escrevendo perto da meia noite de um domingo, depois de ter deitado para dormir, veio o desejo e registrar a dificuldade de avançar na tese escrita, pois, avancei na tese pensada. O conceito de identidade está fugaz em minhas reflexões que estão se autodeclarando insuficientes para avançar. Já fiz leituras diversas sobre o conceito de identidade para compreender quais rasuras estão condicionadas à compreensão da pós-humanidade negra. Patrícia Hill Collins em seu livro *Interseccionalidade* e Asad Haider em *Armadilhas da Identidade* foram produções lidas e bastantes conflituosas em suas defesas teóricas, sobretudo, devido ao tempo-espaço de escrita, seus exemplos e seus momentos de reflexões. É atemporal trazer tais autores para uma análise crítica de um tema em observação num país caracteristicamente diferente no Brasil.*

e promovem complexas reflexões sobre a identidade negra brasileira, principalmente na minha formação.

Sexualidade e gênero ganharam caminhos de discussões e debates isolados, sobretudo no processo de politização das demandas dos movimentos feministas branco que disputaram espaços de poderes políticos, econômicos e produtivos.⁴³ Dentro dos debates sobre a mulher negra, Lélia Gonzalez em *Racismo e sexismo* aponta a perversidade do racismo colonial e seus desdobramentos para além, quando discorre sobre a ideia de mulata enfatiza o quanto o carnaval é um processo de reafirmação das violências vividas e destaca como espaços distintos de operação de poder, entre o endeusamento nos carnavais e a função de doméstica, convergem para o mesmo ponto, do racismo. Lélia Gonzalez (1983, p.240) explica a questão a partir de uma análise crítica ao Mito da democracia racial,

O mito da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra, pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos “mulata” e “doméstica” são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas.

As duas marcações de endeusamento se ligam diretamente a uma relação de poder e aprisionamento identitário, sob as vias do opressor. Nas acepções acima, há uma marcação sexual sob a perspectiva heteronormativa. Nesse sentido, as questões das mulheres negras lésbicas têm pouco debate nos círculos acadêmicos no Brasil.

A necessidade de observar tais questões de forma mais tônica, interessa à recente produção traduzida no Brasil de Patrícia Hill Collins (2021), em seu livro *Interseccionalidade*. A autora faz uma discussão longa sobre o conceito de interseccionalidade e identidade.

⁴³ Para Judith Butler (2003), mulher branca estudiosa das questões da sexualidade, em seu livro *Problemas de gênero: Feminismo e subversão de identidade*, “a teoria feminista tem presumido que existe uma identidade definida, compreendida pela categoria de mulheres, que não só deflagra os interesses e objetivos feministas no interior de seu próprio discurso, mas constitui o sujeito mesmo em nome de quem a representação política é almejada”.

De modo geral, Collins aponta as relações entre identidade e interseccionalidade, recusando, a famosa interpretação do conceito como um acúmulo da identidade, a partir dessa perspectiva haveria uma sobreposição constante entre as identidades ao invés da intersecção. Em um viés político, a interseccionalidade é potência para discussão e compreensão dos corpos afetados pela ausência de direitos e dignidades desde a fixação-alteridade dessas identidades.

Retomando a música *Não recomendado* como exemplo interesse-me pela produção visual e pela sobreposição, quando se canta,

*Uma foto
Estampada numa grande avenida
Uma foto
Publicada no jornal
Uma foto
Na denúncia de perigo na televisão*

Há a fixação presente na imagem-foto de uma identidade afirmada pela alteridade. Essa foto provoca, nas definições preconceituosas, um lugar único. Neste caso, o da não recomendação à sociedade. A foto, sem movimento, sem desvelar lateralidades, perspectivas e profundidades, é a âncora que firma o ponto de preconceitos e julgamentos sobre o outro. E mesmo que possam ser atribuídas várias definições, trata-se de uma pluralidade solapada na negação. Ou seja, é o não recomendado, é o objeto, é aquilo que não cabe estar presente em certos espaços sociais.

Partindo em sentido à potência da música, há um jogo de lugares de leitura que atravessa quem lê e quem é lido. Há um movimento entre terceira pessoa e a primeira pessoa da música apontando para uma relação de afirmação da negação sofrida. Vendo parte do trecho da música temos:

*A placa de censura no meu rosto diz
Não recomendado à sociedade
A tarja de conforto no meu corpo diz:
Não recomendado à sociedade*

*Perverso, mal amado, menino malvado, muito cuidado
Má influência, péssima aparência, menino indecente, viado*

A placa tem apenas uma frase: não recomendado à sociedade, ou seja, é a materialidade da pilhagem das existências possíveis, tanto no rosto, quanto no corpo. A placa, posta por uma terceira pessoa diz sobre uma primeira pessoa. As adjetivações presentes nesta placa são termos rotuladores e excessivamente subjetivados. A violência busca atingir o sujeito para intimidá-lo e paralisá-lo.

A partir desse cenário da música, é válido recuperar a interseccionalidade como uma chave política da reivindicação da existência por nós mesmos, pelo próprio corpo, pela intersubjetivação produtora de vidas, no íntimo dos rostos e dos corpos. A música e performance de Caio Prado, na música *Não recomendado a sociedade*, permitem a compreensão de como várias características desse corpo não recomendado servem de argumento para a exclusão. No último verso supracitado aparece “pervertido”, “péssima aparência”, “menino indecente” e “viado” todos os termos contribuem para identificação da bixa preta, em que gênero, sexualidade e raça são um conglomerado crítico e multi-excludente.

Há uma invariabilidade de valores tornando o sujeito da música uma máxima de proibição para os espaços sociais. O debate interseccionado, no sentido da defesa ao corpo de pessoas negras, sempre esteve presente no movimento negro. A exemplo das discussões sobre hipersexualização combinados com raça e gênero, como podemos identificar em textos como “A mulher negra no Brasil”, “Sexismo e Racismo” e “Mulher negra, essa quilombola” de Lélia Gonzales, artigos publicados nos anos de 1980.

Tal como fez Sueli Carneiro, ao publicar artigos como “Mulher Negra”, “Gênero, raça e ascensão social” e “Mulheres em movimento” são exemplos da presença do debate interseccionalizado dentro do movimento negro. Contudo, o debate da mulher negra lésbica ou do homem negro gay aparecem muito pouco na literatura, menos ainda nas bases de debates, a exemplo de grupos locais. A perspectiva de Carneiro e Gonzales é majoritariamente heteronormativa.

Há uma tímida presença do debate de gênero e homossexualidade ou transgeneridades nas literaturas que chegaram a nós. Ratts (2007) aponta em seu texto, *Entre personas e grupos homossexuais negros e afro-lgttb*, a falta ou pouca articulação entre as discussões de raça e a homossexualidade. O autor faz uma breve visita em literaturas e histórias de personalidades que nos permite ter uma noção genealógica da exclusão e do tratamento dado a questão quando correlacionadas entre raça e homossexualidade.

Nomes como Osmundo Pinho, referência no estudo da homossexualidade masculina negra, são incontornáveis a partir da segunda metade do século XX ao tratar a questão de modo mais interseccional. No quesito de uma homossexualidade feminina – as lésbicas – Miram Alves é uma referência nacional a partir de sua produção literária⁴⁴ e sua ativa participação no movimento negro, sobretudo na articulação dos Cadernos negros, a principal organização negro-literária do século XX⁴⁵.

A pesquisadora Megg Rayara Oliveira, em sua tese intitulada *O Diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação* apresenta uma discussão que dá continuidade à discussão apontada por Ratts (2007) sobre a pouca visibilidade do tema raça, gênero e sexualidade sendo abordada de forma imbricada e diretiva, sobretudo nos movimentos negro e LGBTQIA+.

Assim, não se destaca a ausência, mas a necessidade de ainda mais prover discussões de acordo com as questões contemporâneas. As emergências introduzidas na música “Não recomendado à sociedade” que surge de forma urgente e emergente no século XXI. Megg Rayara Oliveira (2017, p.30) aponta que,

a percepção da necessidade de produzir uma discussão interseccional que problematize racismo e homofobia veio com a minha militância no movimento negro e no movimento LGBT. Em ambos os espaços e em diversas situações, observei empiricamente que pessoas negras LGBT tinham pouca ou nenhuma representatividade e raramente exerciam alguma liderança. Naquele momento histórico, nos anos iniciais do século XXI, o movimento negro não pautava discussões de gênero e

⁴⁴ Miriam Alves, nascida em 1952 em São Paulo é assistente social e professora, tem duas produções que gostaria de destacar, um poema chamado Geometria Bidimensional que traz a cena homoerótica lésbica, publicada em 1994. Neste poema *Confluência das coxas / Encontro pleno da geometria/ Há um triângulo isóscele/ triângulo isóscele/ Triângulo isóscele pede/ isóscele padê / pode / pede posse / (padê)* a relação entre o triangular do corpo feminino marca a relação afetiva entre mulheres imbricadas na tradição afro diaspórica. A segunda produção de interesse nesta tese é o conto: *Os olhos verdes de Esmeralda (2017)* que narra a histórias de duas belas moças negras apaixonadas que sofrem com o “estupro corretivo” por policiais, numa blitz de volta para casa. Estes dois

⁴⁵ Durante todo esse parágrafo o binarismo e a cisgeneridade são proeminentes, pois os desdobramentos das questões teóricas e até mesmo literárias começam a ganhar melhor tratamento discursivo a partir da última década do século XX. A presença de pesquisas e estudos sobre as travestis, por exemplo, até o início dos anos 2000 partiam de uma perspectiva do transvestimento e não do gênero. As produções estavam, até então orientadas pelo binarismo da sexualidade “homó-hetero”. Os estudos de Peter Fry, *Léonie, Pombinha, Amaro e Aleixo: prostituição, homossexualidade e raça em dois romances naturalistas* de 1982 e *Mediunidade e sexualidade* de 1977, ainda que toquem em histórias de pessoas travestis, o viés de leitura é a homossexualidade. Tal como as produções de Luiz Mott (1988; 1988; 1986) em que levantamentos historiográficos contribuíram para genealogia dos estudos de sexualidade, também aportam com veemência a homossexualidade até mesmo para histórias expressivas como de Madame Satã, um migrante nordestino no Rio de Janeiro, nascido em 1900 que era garçom e tinha uma vida ativa de transformista nas noites da cidade, na região da Lapa.

sexualidade, da mesma maneira que o movimento LGBT era avesso às discussões sobre racismo.

O fato de ser uma produção recente, é relevante destacar a atualização das demandas de corpos negros esquecidos e apagados pela força das pilhagens produzidas pela colonialidade. Contudo, ainda há de se questionar o quão fixadores de identidades ainda somos e reproduzimos jargões reafirmadores desses espaços em prol de um modo político, muitas vezes, meramente classista? Há uma falta de generosidade nos espaços de políticas identitárias?

Enquanto Stuart Hall (2003) aponta para uma fragmentação identitária, ainda é preciso compreender as implicações de um corpo pluri identitário coibido a não vivenciar suas possibilidades subjetivas. Em seu texto, *Introducción: ¿quién necesita «identidad»?* Stuart Hall (1996, p.15) destaca as acepções que estão em volta da questão da identidade em finais do século XXI:

En el lenguaje del sentido común, la identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y con el vallado natural de la solidaridad y la lealtad establecidas sobre este fundamento. En contraste con el «naturalismo» de esta definición, el enfoque discursivo ve la identificación como una construcción, un proceso nunca terminado: siempre «en proceso». No está determinado, en el sentido de que siempre es posible «ganarlo» o «perderlo», sostenerlo o abandonarlo.⁴⁶

É por esse interminável processo, que quando nos aproximamos dos/as “não recomendados/as” vamos colando o nosso rosto para enxergar efetivamente as intersecções que iniciam e não terminam, que suspendem abruptamente suas continuidades, que retornam e retornam, e quanto mais pudéssemos olhar e compreender menos entendemos, pois verbalizar é fixar em palavras uma definição. Essa aproximação pode ser um movimento inclusive de autoconhecimento. Talvez,

⁴⁶Na linguagem do senso comum, a identificação se constrói sobre a base do reconhecimento de alguma origem em comum ou com umas características compartilhadas com outra pessoa ou grupo ou um ideal, e com a relação natural de solidariedade e lealdade estabelecidas sobre este fundamento. Em contraste com o “naturalismo” desta definição, o enfoque discursivo vê a identificação como uma construção, um processo nunca terminado: sempre “em processo”. Não está determinado, no sentido de que é sempre possível “ganhá-lo” ou “perdê-lo”, segurá-lo ou abandoná-lo. (HALL, Stuart. 1996, tradução nossa)

por esse motivo, possa parecer ficção científica, mas não é. É a existência atravessada por uma construção de si, não é a essência.

A falta de identificação com os espaços sociais em que as trajetórias de um mesmo corpo se encontram é uma característica das instituições sociais padrões. A colocação da doutora Megg Rayara, se encontra com as minhas impressões sobre diversos momentos de minha existência em que ser mulher negra, periférica e ter uma sexualidade diferente da definida por padrão era um marcador de deslocamento.

Se a identidade é um lugar de disputa discursiva em construção, suponho que as produções artísticas de mulheres negras, travestis, e pessoas lgbts - insurgentes - são, em suas intersecções, operadores de subjetividades e identidades pós-humanas, devido à movência, às estéticas mobilizadas, assim como, ao acúmulo de linguagens, de ruídos e olhares que desvelam multiplicidades.

É justamente na interseccionalidade que se encontram as formas discursivas de Caio Prado, de Tássia Reis, de Luana Hansen já apresentadas no capítulo anterior ou da Linn da Quebrada e de tantas e tantos artistas negres insurgentes. No capítulo “Como entender a história da interseccionalidade?”, do livro *Interseccionalidade*, Patrícia Hill Collins (2020) supõe um surgimento ou mapeamento difuso do conceito interseccionalidade. A autora não fixa em Kimberlé Crenshaw a concepção do termo, e faz um passeio pelos movimentos sociais, com o intuito de demarcar a pulverização de uma “teoria da interseccionalidade”.

De qualquer forma, há um pouso no movimento feminista negro em finais da década de 1960⁴⁷ e chega ao Combahee, como um coletivo sistematizador das intersecções de forma a avançar nas políticas públicas e sociais, desde um lugar efetivamente atravessado por múltiplas identidades. Segundo Collins (2020, p.254), o Combahee,

era diferente – não apenas era um coletivo, uma comunidade de feministas negras, mas também desenvolvia uma análise interseccional no contexto dos movimentos sociais de descolonização, dessegregação e feminismo. Um pequeno grupo de feministas

⁴⁷ Vale destacar que o movimento *black power* é de caráter fundamentalmente marxista. E possuía denotações fortemente patriarcalistas e uma potencialização das necessidades e diferenças das mulheres.

socialistas lésbicas negras, que contava com Barbara Smith, Demita Frazier, Beverly Smith e Margo Okazawa-Rey, criou o coletivo em 1974, em Boston, como filial da Organização Nacional Feminista Negra (NBFO, em inglês). Vendo como a homofobia dentro da NBFO limitava a organização, o grupo reconheceu o fosso entre sua visão política radical de mudança social e a da NBFO.

A subjetivação ganha sentido político e move perspectivas antes negligenciadas. Segundo Barbara Smith (*apud* Hill Collins 2021, pp. 257-258),

o Combahee foi realmente tão maravilhoso porque pela primeira vez eu podia ser quem eu era em um mesmo lugar. Foi a primeira vez que não tive de deixar meu feminismo de fora, como teria de fazer para ser aceita em um contexto político negro conservador. Não tive de deixar minha lesbiandade de fora. Não tive de deixar minha raça de fora, como teria de fazer em um contexto de mulheres brancas, onde elas não queriam saber disso. Foi realmente maravilhoso poder ser todo o nosso ser e sermos aceitas como éramos. (...) Foi isso que o Combahee criou, um lugar onde poderíamos ser nós mesmas e onde éramos valorizadas. Um lugar sem homofobia, um lugar sem racismo, um lugar sem sexismo.

Qual o melhor lugar de estar, ser, sendo, criar, criando senão na própria arte? Na própria música? Nos próprios movimentos? Isso seria uma grande oportunidade para ser livre enquanto artista? Para qual artista? Quando apontamos para raça, gênero e sexualidade enquanto protagonistas e coadjuvantes de um mesmo corpo, há uma intervenção pública-invasora-colonial que determina a não recomendação de nossos corpos à sociedade, por vezes, em alguns momentos e alguns espaços, em outros momentos em todos espaços e momentos.⁴⁸

A experiência de Barbara Smith provoca identificações diversas com muitas pessoas que sentiram e relatam suas solidões em momentos de luta e reivindicações de suas existências, assim como, a minha experiência ou a de Luana Hansen como destacado no ensaio anterior e, sem dúvidas, de todas que nos antecederam e relatam

⁴⁸ **[Inflexões de escrita]** fiquei mais alguns dias sem conseguir concentrar na escrita. Além de uma mudança de casa, visitar a casa de minha mãe tem sido doloroso. A minha sexualidade é uma questão para ela, sobretudo, o meu relacionamento, que cada vez mais tem se tornado público, é uma questão para ela. Fui à casa de meus pais, em uma passagem minha a Salvador. Minha mãe chorou nos meus braços e falava algo como: minha filhinha, minha filhinha querida. Enquanto isso, ela, antecipadamente, separou uma playlist católica-cristã, na qual tinha uma música sobre família. Naquele momento, de afago e abraço, ela deslegitimava minha família para legitimar a dela que não se desdobra, se encerra em Jan, João e Caminha. Tive tristeza, não consegui falar nada a não ser chorar mais forte que ela. Fiquei fraca e disse, algo que poucas vezes disse a ela: Te amo tanto e engasguei.

em seus textos as lutas e debate do movimento feminista negro-brasileiro em suas nuances machistas e patriarcalistas. Essa aparente falta de lugar esbarra tanto na perspectiva político-identitária quanto na manifestação subjetiva de constituição identitária individual.

Interessa-me a manifestação subjetiva da identidade individual, pois, sobre a perspectiva político-identitária,⁴⁹ sabemos de sua eficácia, em muitos momentos, para a conservação e garantia de direitos sistematicamente relegados à parte da sociedade. Entretanto, tratar de interseccionalidade é uma necessidade de sujeitos - individuais- políticos, ou seja, é a necessidade de sobrevivência das particularidades multifacetadas de um corpo artístico e também político, mas muitas vezes, caminhando sozinhos. Assim, a não recomendação afirmada pelo próprio corpo não recomendado, na música, é um movimento de desvencilhamento das exclusões a partir de uma estética para produção de afirmações e reafirmações.

São muitos os exemplos de produções estéticas/artísticas que nos permitem compreender a produção de uma existência, desde a subjetividade, mas não alijada da coletividade. Na música “não recomendado”, na epígrafe da música de Tássia Reis, em exemplos do ensaio anterior e ao redor da literatura negra, da música, do teatro, outros lugares de reexistências produzem identificações e representações coletivas. É, nesse fluxo de perspectivas, que a produção de Linn da Quebrada se destaca, entre ficção, auto ficção e realidade, limites que não me interessam em definir, nem mesmo usar que existem tais possibilidades em suas músicas.

Com isso, no próximo tópico tratarei de apresentar a produção de Linn da Quebrada, com o objetivo de dialogar e evidenciar, desde o espaço que ocupo com esta tese, sobre suas produções artísticas enquanto produtoras de existências, assim como compreender de qual maneira artistas como Linn da Quebrada se destacam com artes resignificadas de relações e sentidos perante os padrões excludentes.

⁴⁹ É importante lembrar a relevância, as conquistas, rasuras e interferências que as minorias identitárias têm conseguido na sociedade ocidentalizada por meio de políticas afirmativas, ainda que poucas, mas potentes para resguardar direitos e permitir o acesso a jovens ao mercado de trabalho, a meio de garantia de sobrevivência e dignidade a si e a rede de pessoas que são afetadas com as consequências de ações concretas e reais. Neste momento, interessa chegar mais perto do olhar interseccional para compreender as inquietações e os movimentos que precisam ser feitos para a garantia de muitas existências apagadas do cotidiano existente.

3. PERFORMANCES DA PÓS-HUMANIDADE EM LINN DA QUEBRADA

Travesti por duas vias
ambas têm sua aparência
a de costas, o desejo
a de encontro, violência

Helen Maria

Encontrar essa poesia de Helen Maria nas redes foi uma síncope para minha pesquisa e a síntese sintomática das minhas elaborações sobre o que se seguirá neste capítulo. A dualidade marcada pelo corpo resguarda apenas aquilo que é visível, aos olhos alheios, a mesma dualidade guarda em si as problemáticas questões de violência vividas por travestis, como também, as implicações subjetivas que não acessamos enquanto pessoas cisgênero.

Ao adentrar neste capítulo, será possível compartilhar inquietações, questões e percepções advindas e promovidas pela arte de Lina Pereira, aqui conhecida por Linn da Quebrada. No primeiro subtópico, *Linn da quebrada e um ensaio da não-humanidade*, será feito um rascunho-biográfico sobre Linn da Quebrada com o intuito de descrever, sem definir, quem é a personagem performática que se contorce em subjetividade e em arte.

O segundo subtópico, *Bixa preta travesty: performances e a arte destruidora*, será uma extensão do primeiro a partir das realizações artísticas da Linn da Quebrada com algumas de suas músicas. Foram selecionadas três músicas para uma discussão, *Enviadescer (2016)*, *Talento (2016)*, *Bixa Preta (2018)*. A culminância será em bixa preta e poderia seguir, pois muitas músicas são potentes para discussão iniciada nesta tese.

A relação entre músicas e videocliques, assim como a história de composição da Linn da Quebrada são fatores para entendimento do que venha a ser pós-humanidade negra. Ou melhor, é a possibilidade de escrever analiticamente sobre tal proposta.

3.1 LINN DA QUEBRADA E O ENSAIO DA NÃO-HUMANIDADE⁵⁰

Quem sou eu? Quem é você? Eu sou... completar essa frase é sempre um movimento de busca, seja de palavras, de referências ou de outros meios para elaborar uma resposta que efetivamente convença ao questionador, que, muitas vezes, somos nós mesmas. Esse movimento de compreensão existencial se desdobra na academia, sobretudo, para os Estudos Culturais que se importam com o debate identitário.

A descrição de quem somos, é, de modo geral, uma tarefa de alteridade, e no caso dos estudos acadêmicos, foi por muito tempo, na tradição antropológica-sociológica ocidental, uma tarefa de afastamento de si, com base em estratégias de escrita como a neutralização do sujeito.

Alguns autores que tratam da produção acadêmica defendem certas características que são entendidas como importantes para a autoridade do texto como Guimarães (2012) em seu texto *A redação acadêmica*, que apresenta algumas características de um texto acadêmico, das quais cita a neutralização do sujeito e a voz passiva.

Segundo a autora, o apagamento do eu-discursivo em prol de um nós-discursivo-acadêmico é importante para a credibilidade do texto no meio científico. Assim, este momento da tese, me traz uma demanda que precisa ser problematizada: como falar a partir de um lugar eu-acadêmico-discursivo-nosso? Quais as

⁵⁰ **[Inflexão de escrita]** Eu levei alguns meses, após a qualificação, para chegar a esse momento de revisão deste capítulo da tese. Antes de começar as releituras, escritas e outras leituras, reassisti, especificamente as falas da Profa. Dra. Megg Rayara, quando ela sinaliza, acredito que nesta parte de Linn da Quebrada irei contribuir mais. E sim, generosidade e uma professora daquelas que acolhe e verdadeiramente ensina. Registrei mais de dez comentários de suas orientações, página por página e gelei. Ri de algumas cenas que comentamos, senti meu coração pulsar mais rápido. Voltei aos meus escritos literários, pensei no caminho que estava escrevendo. Pensei se o Marujo Bar já tinha voltado a funcionar, desejei transitar por lá, descer até o chão - mas não sei fazer quadradinho de quatro - me senti frustrada em continuar essa escrita com essa constatação. Acessei diversos nomes, ouvi diversas músicas, novamente desejei estar em espaços que produzissem uma vida de construção teórica potente. Pensei em um ensaio fotográfico para compor a tese, ainda não sei se dará tempo fazer. Mas ensaiei. Ouvi Vulcânica PokaRopa, Helen Maria, Wari, Naninha Problemática, Aurea Semiséria, reassisti Afrobapho, Adél em menos de quatro horas. Li outros textos, vi quase todos os vídeos de Jota Mombaça e revisei a tese de Megg, de Dodi, Vinícius Zacarias, Alex Ratts, tudo isso em 24 horas, para compreender os pontos sinalizados por Megg na qualificação e seguir com os ajustes e escritas. Além disso, sonhei a noite inteira com cenas desse novo capítulo da tese, mesmo depois de fazer meditação guiada pelo youtube e tomar minhas gotas de esc.

possibilidades de produzir um texto efetivamente coparticipativo com o *corpus* aqui apresentado? E quem aqui (eu e vocês - leitores) acredita em discurso neutro?

Neste tópico seguimos tratando de corpo, sujeito, existências e resistências. O desafio é pensar como trazer o leitor para mais perto do sensível, das percepções identitárias, artísticas e políticas do *corpus* que aqui ocupa espaço? Como impedir que a escrita engesse, e seja um outro espaço de atuação e afetação da produção de Linn da Quebrada.

Foi no tato do desconforto, sobre como escrever e problematizar, que ouvi algumas vezes as entrevistas e as músicas de Linn da Quebrada e volto-me ao questionamento acerca de quem é a cantora travesti de *funk* e como apresentá-la? É possível rascunhar uma apresentação? Como fazer do *corpus* de pesquisa superfície de texto e não apenas o *background*? Ou seja, tornar esse espaço de escrita tocável?

É relevante alertar que neste texto há uma responsabilidade de temporalidade e movimento. O momento da escrita não se finda com o ponto final, sobretudo quando, na tese, o tempo de escrita foi circular. Numa velocidade atravessada por uma pandemia, por interdições, por revelações, por tantos outros fatores que compõem o movimento afro diaspórico espiralar⁵¹.

Da entrada no doutorado até aqui, o próprio *corpus* se movem em vários sentidos, divergentes e convergentes. Sobre Linn da Quebrada (sobre Ruth Ducaso, falarei num tempo próximo), sua carreira artística se tornou muitas coisas, muitas ações, muitos efeitos distintos daquele visto no início desta trajetória.

No texto de qualificação, apresentei um capítulo com reflexões sobre uma das músicas da Linn da Quebrada, *Enviadescer*, assim como, sua biografia (pretensamente). De alguma forma, costurei muitas informações no sentido de apresentar uma leitura de minhas percepções sobre uma hipótese-auto-confirmada da potência das músicas de Linn da Quebrada. Tal hipótese, assim se mantém, e atualizo algumas reflexões para esta versão final da tese. Suponho que a compreensão da violência multifocal da existência insurgente de artistas negres e suas movências são como um lugar de, talvez, de negação e de presença, para além do jogo binário.

⁵¹ Leda Maria Martins (2006)

“O que não tem espaço está em todo lugar”⁵² essa frase é sintomática para este momento que se pretende *rascunho* biográfico, pois Linn da Quebrada não é recomendada para esse tipo de texto e também não sou recomendada para este tipo de título. Essa não recomendação é o continuado processo de invalidação da presença de sujeitos lidos como subalternizados. Há um conjunto de invisibilidades que acarreta na impossibilidade de uma composição mínima subjetiva-identitária, a começar pela estereotipagem das diversidades afro-brasileiras em termos de grupo em pilhagens de diversas ordens. Florentina Souza (2005, p.35), discorre sobre os vários formatos de invisibilidade presentes em diversos setores da vida social, para a autora,

nas discussões sobre os lugares e espaços sociais destinados aos afro-brasileiros, quando o tema não se circunscreve restritamente às manifestações culturais, quando são discutidas as motivações políticas que definem tais lugares e espaços sociais, quando não aparecem as justificativas de ordem econômica ou social, sendo-lhes “concedido” um certo espaço no âmbito das manifestações culturais; entretanto, o acesso e participação em esferas de maior poder decisório são quase nulos e, em geral, dificultados ao máximo.

A questão do espaço “concedido” no âmbito das manifestações culturais está ligada, tão unicamente, a um espaço de entretenimento, muitas vezes não sendo compreendida nem como produtora ou diretora dessas articulações artísticas, apenas fornecedora da “cultura” como algo essencialista, consumível e trivial.

Especificamente, a “invisibilidade” é uma estratégia para impedimento de nossa legibilidade à disputa de poderes. Sendo assim, é preciso questionar, produzir, e contradizer formas de opressão e repressão racial e de gênero que se despontam nestes caminhos de sumiço de nossas existências para num imperativo compulsivo, manter-se não recomendada, e manter-se viva, incomodando e sendo percebida.

Um rascunho biográfico de Linn da Quebrada é apresentar às leitoras um encontro atravessado por quatro anos de leituras, escutas e pesquisas das músicas e entrevistas disponíveis em espaços digitais públicos ou acessíveis. De modo a retornar, sem ter saído dessa questão: Quem é Linn da Quebrada?

⁵² Um vídeo-arte-performance de Jota Mombaça, produzido para o IMS, denominado *O que não tem espaço está em todo lugar*, publicado em 27 de outubro de 2020, trata de questões coloniais, raciais, de topos e tantos outros marcadores críticos de seu trabalho.

Nesse direcionamento, existe uma necessidade de questionar o sujeito como meio de captar alguma forma fixa das respostas para enclausurar em uma única definição. Com base na discussão feita por Stuart Hall (2003) e trazida em momentos anteriores, a identidade não é unificada, e mesmo que fragmentada é de uma multiplicidade com movimentos e instabilidades. Nos vídeos assistidos, as perguntas de entrevistadores para Linn da Quebrada sobre quem era ela se tratavam de buscas discursivas que dessem conta de fixar a imagem do corpo em detrimento do que ela poderia narrar sobre si.

Em cada entrevista dada, ela se apresenta como prática de si em si, e suas respostas ressoam nas músicas e clipes. Perante as câmeras, a pergunta de quase sempre: quem é Linn da Quebrada? E a resposta de quase sempre, a mesma disponível em seu site: “*Sou Linn da Quebrada, artista multimídia, cantora, performer, terrorista de gênero, nem ator, nem atriz, atroz*”⁵³ era a cantora entre ser, não ser, inexistir e incomodar. Às vezes, essa resposta de Linn da Quebrada ganha mais ou menos informações que corroboram com sua postura ao falar de si.

Sem fugir da regra das apresentações, fiz um pequeno levantamento biográfico da artista com coleta das informações em páginas da *web*, a partir de reportagens e vídeos. O objetivo é melhor localizá-la na discussão da tese enquanto artista das produções em debate, mas não deixa de ser um rascunho-biográfico.

Linn da Quebrada nasceu em julho de 1990 no interior de São Paulo. Lina Pereira, seu nome não artístico, é filha de uma mulher alagoana e empregada doméstica, entretanto foi criada por uma tia, até os doze anos de idade, por conta da necessidade de sua mãe em trabalhar. Durante esse tempo, frequentou a doutrina Testemunha de Jeová, pois sua tia era integrante da religião. Aos 17 anos de idade, trabalhava em um salão de beleza de um parente, sendo aquele também um espaço para conhecer pessoas e suas diversidades.

Linn ainda era integrante da doutrina, quando, no mesmo ano, na ocasião de seu aniversário, comemorou transvestida. Foi a primeira vez que se produziu e se entendeu em um processo de compreensão de si. Por morar num bairro pequeno, a

⁵³Sua apresentação na entrevista *A música e os corpos políticos*, com Linn da Quebrada no canal Nexo Jornal divulgado na Plataforma de Vídeos YouTube, em 17 de maio de 2018. Essa apresentação inscrita no corpo do texto é a mesma que Linn da Quebrada fala em diversos espaços de entrevistas. Por vezes, aumenta para além da atriz, atroz, mas sempre desencadeia uma sequência de multiplicidades profissionais de si.

notícia chegou à congregação que frequentava e na mesma semana Linn da Quebrada foi desassociada⁵⁴ e por consequência afastada da comunidade religiosa.

A religião é algo que se destaca nas produções artísticas de Linn da Quebrada desde suas primeiras músicas e se estende às suas performances. Um trecho da música *Talento* (2016) narra o fato de sua vida, quando diz: *Eu fui expulsa da igreja e sua backvocal, Jup do Bairro, completa: ela foi desassociada.* A cantora era Testemunha de Jeová e foi desassociada quando evidencia traços de um corpo dissidente para a sociedade.

O fato de não pertencer mais à congregação Testemunha de Jeová aparece em outras músicas como escolha ou crítica de não estar mais nesse espaço comunitário religioso. Em diversas entrevistas, a cantora apresenta seu posicionamento quanto à crença em Deus e o quanto sua compreensão de si é tensionada pela relação com os espaços ou com as pessoas que faziam parte da mesma comunidade cristã.

Na entrevista, SER BIXA PRETA E ENVIADESCER / PRAZER, EU SOU MC LINN DA QUEBRADA!⁵⁵ de 2016, afirma que a religião se estabelecia como uma segunda família e o fato de ser desassociada e ficar proibida de falar com as pessoas dessa comunidade gerou, e tem gerado, uma série de questionamentos sobre as relações estabelecidas na comunidade religiosa. Ela afirma, na entrevista,

fui expulsa da igreja. E dentro da (...) era uma segunda família, o salão do reino de deus das testemunhas de Jeová. Era uma outra família para mim. E daí quando você é desassociada ninguém mais pode falar com você, por que uma maçã podre pode contaminar todas as outras⁵⁶

Depois que foi convidada a se retirar da religião, travestir-se e se *enviadescer* se tornou uma realidade. Estudou teatro e participou de grupos que exercitam a teatralidade. Formou-se pela Escola Livre de Teatro de Santo André. Ainda em seu

⁵⁴As Testemunhas de Jeová que frequentam o Salão do Reino são associados à doutrina. Há várias formas de estar nesse espaço, como publicador, ancião etc... A própria Linn da Quebrada explica como funciona essa relação com a religião, na entrevista SER BIXA PRETA E ENVIADESCER / PRAZER, EU SOU MC LINN DA QUEBRADA! Ser desassociada é não pertencer à congregação por alguma conduta julgada indevida, consequentemente, os outros associados ficam impossibilitados de conversar e/ou interagir com esses ex-integrantes.

⁵⁵Entrevista lançada em 2016, no canal Tal <<https://www.youtube.com/watch?v=jBEKL9InYGA&t=29s>> Acesso em 09 de dezembro de 2019.

⁵⁶ Trecho retirado da entrevista SER BIXA PRETA E ENVIADESCER / PRAZER, EU SOU MC LINN DA QUEBRADA! entre os minutos 2:54 e 3:04.

processo de formação, estudou balé clássico e dança contemporânea no Centro de Artes Pavilhão D.

Não estreou como cantora, mas como uma “artista multimídia”, definição disponível em seu site e reafirmada por suas diversas formações e atuações nos espaços culturais e artísticos. Em sua biografia, registram-se participações em filmes, documentários, programas de TV e séries, além de grupos e coletivos que têm a arte como importante perspectiva de embate contra a homofobia, a transfobia e o racismo. Em entrevista para o São Paulo São, ela comenta a sua participação em dois coletivos, cita,

estão o Coletive Zoooom e Coletive Friccional. Coletive porque é uma intervenção na linguagem, não é coletivo e nem coletiva, é coletivo. Também pelo verbo coletivar, um novo verbo, colete-se, junte-se, forme grupos. Com o Coletive Zoooom, que atua na Zona Leste de São Paulo, ganhamos o VAI [Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais, feito pela Secretaria Municipal de Cultura] ano passado⁵⁷.

Linn da Quebrada participou do coletivo Zoooom⁵⁸ Em 2009, com vários projetos de cunho artístico-pedagógico e trazia para cena as jovens periféricas e suas demandas socioculturais, das quais compartilhava. Em 2013, no processo de formação teatral, participou do Coletive Friccional, na 16ª turma da Escola de Teatro de Santo André.

O grupo se encontrava diariamente para debater questões de gênero com perspectiva de experimentar cenicamente as fricções sociais a partir de seus próprios corpos. A artista tem uma grande produção de performances desenvolvidas de forma autoral ou em grupo, disponíveis em seu site e em plataformas digitais.

Algumas performances foram produzidas no decorrer da carreira. *Dpósito* (2013)⁵⁹, uma performance de realização do Coletive Friccional, surge do encontro com mulheres transexuais, que trabalham como garotas de programa.

⁵⁷A entrevista disponível em < <https://saopaulosao.com.br/nossas-pessoas/2711-batemos-um-papo-reto-com-a-mc-linn-da-quebrada.html#>>. Acesso em 09 de dezembro de 2019

⁵⁸ Coletive de Arte Periférica com temática voltada à Diversidade Sexual e de Gênero. Não há muitas informações sobre o coletivo na rede, há sua página do Facebook que ainda tem trabalhos ativos e projetos em andamento.

⁵⁹Essa performance nasce em 2013, a partir do encontro com travestis e transexuais que trabalham como garotas de programa em Santo André. Quando indagado a uma delas o que achava que significava para seus clientes, ela respondeu de imediato: um depósito de porra. Daí nasce a vontade de refletir sobre o papel desempenhado por travestis e transexuais na sociedade hoje. Desde de então

A performance acontece no centro de uma rua, passagem pública, e aponta o feminino como um depósito de “porra”, ou seja, local para o esparro do gozo masculino-macho. Outra produção foi *Linn da Quebrada – Eu não quero me finalizar* (2016) do Melissa Meio-fio, um minidocumentário que trouxe, em apenas uma edição, a subjetividade e as particularidades do trabalho de Linn da Quebrada. Contar os corpos e sorrir (2016), uma performance também com o Coletive Friccional que debate os índices de assassinatos das pessoas trans e as constantes tentativas de invisibilidades.

No cinema, fez participações em dois filmes *Sequestro Corpo Elétrico* (2017)⁶⁰ e *Relâmpago* (2018)⁶¹. E foi protagonista no documentário *Bixa travesti* (2018)⁶² que rendeu uma grande repercussão do seu trabalho, sobretudo no âmbito internacional, por ter sido premiado como melhor documentário no Teddy Award⁶³. Neste documentário, destaca-se sua trajetória artística e a cena musical das artistas transexuais de São Paulo. Segundo os produtores, é um filme com, e não sobre, a Linn da Quebrada. Ela mesma, em 2017, ratifica a proposta,

surgiu o convite de fazer um documentário sobre minha trajetória... comigo. Na verdade, era...fazer um documentário comigo. Eu atuei no roteiro. Eu construí o nosso...o nosso documentário... eu construí nosso documentário junto com elas e... pensei junto, problematizei. Fiquei com medo do que poderia ser. Fiquei com medo se teríamos material. É... e com a produção eu fui percebendo, quanto material e quanta coisa a gente tinha e o quão importante o documentário era. O quão importante quando digo isso, eu digo da importância que o documentário teve pra mim. Na minha própria investigação de mim mesma, de pensar e no ato de nomear, quem eu sou, quem é esse corpo. De pensar...o feminino e o masculino nesse corpo. De pensar que sou... pouco mulher...que não chego nem ao patamar de mulher, nem ao patamar de homem. Eu sou a falha. Eu sou a falha desse sistema. É quase como se eu fosse realmente aquilo que não deu certo.⁶⁴

percebemos o desdobramento dessa questão não apenas nas pessoas trans, mas na performance social do "feminino" de modo geral.

⁶⁰ Filme lançado em 2017, com direção de Marcelo Caetano.

⁶¹ Filme lançado em 2018, com direção de Tata Amaral.

⁶² O documentário foi produzido por Kiko Goifman e Claudia Priscila

⁶³ O Teddy Award é uma categoria do Festival Internacional de Cinema em Berlim para os filmes e documentários de temática LGBTQ+.

⁶⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=W17OoImPFV4&t=259s>. Acesso em 25 de agosto de 2020

O cenário do documentário representa uma ideia de programa de rádio em que as artistas Linn da Quebrada e Jup do Bairro entrevistaram várias pessoas. Esse mesmo modelo de cena foi usado para o programa televisivo TransMissão (2019), estreado no Canal Brasil em julho de 2019, substituindo o programa Transando com Laerte e inaugurando um produto televisivo com duas apresentadoras negras e trans advindas das periferias de São Paulo.

No mais, em 2019, teve participação na série Segunda Chamada. Já em 2021, teve produção musical nova, o álbum Trava Línguas, com oito faixas. E sua participação na série Manhãs de Setembro (2021), da Prime Vídeos, estrelada por Liniker.

Conhecer o trabalho e a música de Linn da Quebrada tem uma ligação indissociável com as plataformas virtuais. Nestes espaços de novas sociabilidades, os limites entre liberdade, cancelamentos, acessos, inclusão e exclusão são tênues e se utilizam novos meios e maneiras, desta vez, digitais-virtuais, para invisibilizar os sujeitos que se constituem artisticamente e ou profissionalmente por meio da virtualidade digital. Como um ciclo previsível, há nos espaços virtuais formas e meios de pré-existência, pois, ainda que em outras características, as periferias, bordas ou não-lugares sociais continuam a existir no meio virtual.

Figura 4. Capa Linn da Quebrada no Twitter



Fonte: Página Linn da Quebrada no Twitter⁶⁵

⁶⁵ Disponível em < <https://twitter.com/linndaquebrada>>. Acesso em 15 de janeiro de 2022.

Da multiplicidade de linguagens artísticas manejadas por Linn da Quebrada, a música é uma das escolhidas para compor sua formação. Elege o gênero musical *funk*⁶⁶ e se lança como MC Linn da Quebrada. *MC* significa mestre de cerimônia e se trata de uma expansão do conceito usado na cultura *hip-hop*. A escolha do *funk* atribui-se à potência comunicativa que o gênero musical representa nos espaços periféricos. Nas palavras de Linn da Quebrada, o funk “faz total parte do meu contexto e da minha história, é uma linguagem que chega, que comunica e que é acessível”⁶⁷.

Nos espaços periféricos, dentre diversas linguagens, a música se destaca como refúgio e resistência e de maior inserção em projetos sociais, talvez a mais atrativa, sobretudo, para os jovens. A relação da juventude com a música afirma-se por afetividades produzidas em cenário de poucos acessos a atividades culturais. Assim como, percebe-se a música como um produto cultural de alto poder de consumo, logo capitalizável, o que faz com que os jovens se interessem, também como possíveis produtores.

Segundo Dayrell (2002), em *O Rap e o Funk na socialização da juventude*, a escolha da juventude por músicas é uma forma de apresentar as expressões de si, sobretudo nos espaços marginalizados. Ainda de acordo com Dayrell (2002, p 119):

Nas periferias constatamos uma efervescência cultural protagonizada por parcelas dos setores juvenis. Ao contrário da imagem socialmente criada a respeito dos jovens pobres, quase sempre associada à violência e à marginalidade, eles também se posicionam como produtores culturais. Entre eles, a música é o produto cultural mais consumido e em torno dela criam seus grupos musicais de estilos diversos, dentre eles o rap e o funk.

Rap e funk transitam em um mesmo espaço social e ambos estão na relação entre os jovens negros e pobres das periferias de grandes centros urbanos. Para Adriana Lopes (2011, p.18),

⁶⁶ Funk brasileiro. Segundo Adriana Lopes (2011), sobre o surgimento do funk carioca “nas periferias da cidade, o hip hop da Flórida receberá o nome de funk carioca. Logo (...) essa prática musical deixa de ser uma simples imitação (...) para se transformar num ritmo que conjuga estética do hip-hop às práticas negras locais.” (p. 18)

⁶⁷ Entrevista lançada em 2016, no canal Tal. Disponível em <<<https://www.youtube.com/watch?v=jBEKL9lnYGA&t=29s>>> Acesso em 09 de dezembro de 2019.

No funk encontramos várias performances que evidenciam essa mescla: a fala cantada do rapper, muitas vezes, carrega a energia dos puxadores de escola de samba, a vulnerabilidade do corpo do break é acentuada com o rebolado e a sensualidade do samba, e o sampler vira batida de um tambor ou atabaque eletrônico.

Cantar um gênero musical que se localiza como música negra é uma afirmação e também é um diálogo com os criativos processos de formação de subjetividade nas periferias. Arthur Nestrovski, na apresentação de sua coletânea *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*, destaca a canção popular como importante componente da cultura brasileira e afirma “a canção é um dos meios através dos quais o país vem inventar e entender a si mesmo” (p. 7, 2007).

A invenção de si, por meio da música, é um modo de sobreviver nas trincheiras sociais quando se trata de jovens marginalizados e impulsionados socialmente para o crime. A música ganhou características únicas na mão dos jovens e é mobilizadora de sujeitos e subjetividades. Com isso, se destacam no cerne da música negra, como estudado e analisado por Gilroy (2003, p.159). Segundo a autor, as formas culturais negras são modernas e modernistas, e isso se dá,

porque tem sido marcadas por suas origens híbridas e crioulas no ocidente; porque tem se empenhado em fugir ao seu status de mercadorias e da posição determinada pelo mesmo no interior das indústrias culturais; e por que são produzidas por artistas cujo entendimento de sua própria posição em relação ao grupo racial e ao papel da arte na mediação entre a criatividade individual e a dinâmica social é moldado por um sentido da prática artística como um domínio autônomo, relutante ou voluntariamente divorciado da experiência da vida cotidiana.

A ponderação de Paul Gilroy ajuda-nos a compreender o quanto a música mobiliza, sobretudo, na comunidade afrodiáspóricas noções de vida, de comunidade e de narrativas, tanto cantadas quanto danças e musicadas mobilizadoras da sociedade ocidental moderna. O autor, em suas discussões, a todo tempo reafirma a competência da instabilidade de poder provocada pela produção musical afro diáspórica no atlântico negro. Os ecos e as somatizações teóricas produzem reflexo na sociedade contemporânea nos circuitos da diáspora negra.

O funk, gênero musical da trajetória de Linn da Quebrada, é uma escolha estética e política da artista. A cantora busca diálogo com o outro que, sendo semelhante a si, entende e é atingido afetivamente pela sua música. A pesquisadora

Adriana Carvalho Lopes, em seu livro *Funk-se quem quiser* (2011, p.21), traz a história do *funk* carioca sob uma perspectiva da cultura negra e aponta,

O funk é criativo e estratégico, mas também é vulnerável. (...), mas o funk é contraditório e tira proveito até mesmo dos estereótipos e de tudo aquilo que se acumula como "lixo" e "vulgar" na cultura moderna. O funk evidencia como a juventude Negra e favelada que se reinventa criativamente com os escassos recursos disponíveis, subvertendo, muitas vezes, as representações que insistem em situá-la como baixa e perigosa. Além disso, a crítica ao funk escancara a maneira pela qual a sociedade brasileira renova seu racismo e preconceito de classe camuflados pela retórica ocidental do "bom gosto."

É importante destacar a força de mobilização e afetividade estabelecida nos espaços de socialização periférica com a disseminação da produção de *funk* e *rap*. O surgimento de cantoras como Ludmila, Anitta, Iza e Glória Groove, na cena musical brasileira, destaca a hibridização de música e dança que referencia músicas populares, com algumas características do *funk* e do *rap* e caminham para um estilo mais pop e capitalizável.

A visibilidade da dança, em trabalhos musicais, aumentou o consumo de videoclipes, além de gerar novas produções artísticas que se preocupam com a performance e com as linguagens corporais. As letras, geralmente orientadoras das danças, continuam, muitas vezes, ligadas a denúncias de opressões sobre o corpo, às ideologias, liberdade de expressão corporal feminina etc... Tais gêneros musicais, por muito tempo, eram formas de expressão dos *rappers* e MC's homens, o que guarda em si, desafios grandes para a visibilidade de muitas artistas em um meio, muitas vezes, discursivamente falocêntrico.

Linn da Quebrada, entre 2016 e 2018, produziu e divulgou quatro trabalhos audiovisuais individuais e um álbum com treze músicas chamado *Pajubá*. O primeiro trabalho foi a música *Enviadescer* (2016) produção da *rapper* Luana Hansen, logo em seguida, foi lançado o videoclipe dela. No mesmo ano, lançou *Bixa Preta* (2016) e no ano seguinte *Mulher* (2017) e *blasFêmea* (2017). No ano de 2017, inicia uma campanha de financiamento coletivo para o álbum *Pajubá*. E já em 2018, fez sua primeira turnê internacional, algo que tem se repetido, com rota que inclui Alemanha, Portugal e França.

Há uma correlação entre produção musical nas últimas décadas e o ciberespaço que envolve o passado e o presente dos modos de fazer música e os

meios de publicizá-la. Inicialmente, a internet era compreendida apenas como um meio de visibilizar o trabalho de muitos artistas, uma vitrine sem qualquer impacto para meios de consumo. Freitas (2019); Couto (2012); Santaella (2003); Marcuschi (2008), são alguns dos autores que apresentam um olhar cuidadoso para a tecnologia e observam, em suas áreas de atuação, o processo de hibridização entre meio, forma, conteúdo, ação e realização.

Com isso, as novas tecnologias, com seus variados suportes, e as redes sociais, com suas diversas usabilidades, são manipulados e manipuladores do corpo-sujeito-contemporâneo. Há uma constante ciborguização do corpo, e se compreender, a partir da tecnologia, afetada/o pelas formas de comunicação e de narrativas atuais são importantes processos de atualização sobre as maneiras diversas e cooptadoras das atuais circunstâncias comerciais presentes.

É relevante questionar como o corpo da diáspora negra, no atlântico negro, em sua postura de fazer da música resistência de sua história, como destacou Gilroy (2001), consegue, em contextos atuais produzir, através do funk, por exemplo, rotas profissionais, artísticas e existenciais utilizando-se da internet para realizar, com alguma autonomia, sua música, arte, performances.

A combinação entre realizar e produzir arte foi somatizada pela descompressão do mercado de conglomerados midiáticos e passou a ser ressignificado e aliado ao mercado das eu-empresas ou do empreendedorismo individual. Contudo, à primeira vista, tudo parecia oportunidades para a periferia que não eram percebidos ou visibilizado pelas grandes empresas.

A autogestão de jovens em suas atividades artístico-profissionais tornou-se um importante fator a ser observado, pois trata-se também de uma dobra tecno-social de construir novas periferias. Em um texto denominado, *Identidades étnico-virtuais na cena baiana do hip hop* (GÓES, 2015, p. 140), eu discuto como o corpo em suas demandas rasura os espaços que ocupa, afirmo

Na medida em que os sistemas de significação se multiplicam na contemporaneidade, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de representações nas quais se formam, se deformam e se transformam as identidades. O sujeito do hip hop é um militante assumidamente ou não. Ele carrega no corpo, na linguagem e no olhar uma mensagem que pede mudança, tomada de poder, uma voz ativa que produz um discurso de posicionamento crítico frente a nossa sociedade.

Os espaços virtuais tornaram-se possibilidades de expansão, vertendo a atuação em bairros periféricos para cenários nacionais. Leia-se nacionais, não a grande e massiva circulação, mas a capilaridade da circulação. Exemplo disso, são grupos que conseguem apresentar-se em outros estados e cidades, por conta das rotas criadas no ciberespaço.

Como exemplo, é possível citar a própria Luana Hansen, a cantora Tassia Reis, do interior de São Paulo, Xênia França, Luedji Luna, Ricon Sapiência, dentre outros artistas, que não circulam em mídias massivas, mas constituíram rotas expansivas, sobretudo, nos cenários afro diaspóricos.

Contudo, a autogestão exige, sobremaneira, habilidades como conhecimento específico sobre propriedade intelectual, distribuição digital e royalties para que haja sustentabilidade da artista enquanto profissional. Há uma cadeia produtiva de trabalhos, seja no teatro, na música, em artes corporais e outros que sempre demandou recursos para suas realizações e não podem ser negligenciados pelos artistas contemporaneamente, pois é uma das únicas formas de ser artista em primeiro plano.

Assim é possível afirmar que a autogestão é uma necessidade para resguardar a produção de muitas artistas. É nesta consciência da necessidade de gerir, organizar e produzir suas músicas e performances, que Linn da Quebrada apresenta Pajubá, em uma campanha coletiva em 2018.

A campanha coletiva,⁶⁸ para o financiamento do projeto artístico-musical *Pajubá*, finalizou-se em 2018, quando alcançou uma marca de 49.980,00 reais, ultrapassando o valor inicialmente estimado pela artista, de 45.000,00 reais.

O álbum foi lançado com treze faixas, sendo dez inéditas e três releituras de trabalhos anteriores. Todas as músicas tiveram videoclipes e foram postadas em plataforma virtual de vídeos. *Pajubá* é um projeto relevante por diversos aspectos, entre eles o agenciamento de autofinanciamento e as parcerias artísticas para tornar a produção musical possível de forma autônoma.

⁶⁸ Campanha de financiamento coletivo ou crowdfunding é um financiamento de uma iniciativa a partir da colaboração de um grupo (pode ser pequeno ou muito grande) de pessoas que investem recursos financeiros nela. Popularmente, no Brasil, é próximo daquilo chamado de Vaquinha, quando amigos se juntam para comprar algo com recurso financeiro compartilhado. O termo *crowdfunding* foi criado recentemente, em 2006, e, apesar de poder representar esse conceito mais amplo, é muito mais utilizado quando falamos sobre projetos/empresas financiados de forma coletiva (várias pessoas contribuindo) por meio de uma plataforma online. Segundo Diego Reeberg em entrevista para o Sebrae. Disponível em: <https://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/artigos/home/entenda-o-que-e-crowdfunding,8a733374edc2f410VgnVCM1000004c00210aRCRD>

A realização do projeto é um somador de vozes que contribui no fortalecimento das artistas trans. *Pajubá* é um projeto político, de corpos e expressões de feminilidades que se posicionam em favor da arte e de diversas identidades jamais representadas, a não ser pelo lugar poético e trágico, por exemplo, a narrativa-musical de *Geni e o Zepelim*.

Os vídeos do álbum *Pajubá* trouxeram composições performáticas de Linn da Quebra e Jup do Bairro, sua parceira musical, de performance e apresentação de televisão no Canal Brasil. O álbum foi gravado em cenários mínimos, em relação a produção de espaço, figurino etc... Basicamente trata-se de uma região de mata, uma capoeira aberta, bastante árvores ao redor e as artistas, nos diferentes clipes do álbum, bailam e dialogam corporalmente e sobrepostas ao som das músicas, gravadas em estúdio.

Figura 5. Colagem de sequências de cenas da música A Lenda⁶⁹



Fonte: PrtScr tela de vídeo⁷⁰

Performar é entendido como um ato, um fazer. É um verbo em ação utilizado pela artista em seu álbum *Pajubá*. Assim como, o material gráfico elaborado para o disco vinil e CD-Room, clássicos encartes com imagens e textos sobre a produção musical também são produtos que dialogam com a produção audiovisual.

⁶⁹ A colagem foi feita com quatro PrtScr de capturas entre o 0 min e 47 seg a 2min 52 seg.

⁷⁰ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=k4DpkHftQJg>>. Acesso em 18 de janeiro 2021.



Fonte: Internet⁷²

Capa e contracapa trazem impressos um conjunto de cenas de uma realidade travesti. E apontam para uma oscilação de cenas entre a arte e a vida, compactuando com as experimentações performáticas do corpo. Segundo Dodi Leal (2020, p.2),

As configurações do corpo cênico-cotidiano desafiam as compreensões normativas coloniais (brancas e eurocêntricas) que, quando tensionadas a processos de gênero, remetem diretamente aos processos performativos. (...) a performatividade transgênera ao desvelar os códigos sociais da cisnormatividade do corpo, associa-se à luta anticolonial em suas múltiplas esferas interdependentes: política, econômica, estética e pedagógica.

É a performatividade transgênera uma ruptura sintomática e contundente contra a sociedade preestabelecida pela normatividade cisgênera. Na emblemática imagem da etiqueta circular central, impressa uma bunda preta com o dedo no cu, há uma marca da musicalidade de Linn da Quebrada também presente na música *Dedo Nocué* a qual, dentre outros temas, aborda o prazer anal com e sem constrangimentos. Além de, efetivamente, apontar temas tocantes para a comunidade trans/travesti preta.

O estudo da professora Dodi Leal (2018), sobretudo sua tese, *Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral*, é motor para refletir sobre a teatralidade como modo de resistência para mulheres trans apontando a performance de forma substancial as produções artísticas travestis, segundo Leal (2018, p.86):

⁷² Disponível em < <https://www.fatiadodiscos.com.br/pd-632548-linn-da-quebrada-pajuba-lp.html>>. Acesso em 20 de janeiro de 2021.

Os enfrentamentos vividos por nós (*mulheres trans*), portanto, extrapolam atos discursivos, são atos de teatralidade. Tratando-se de configurações de resistência em que a poética cênica se constitui como matéria prima relevante para formalizar a ressignificação estética da marginalidade de vidas que são tidas como abjetas, não é mera coincidência o desenvolvimento apurado do fenômeno teatral para o estudo da recepção das transgeneridades, como fazemos na tese.

A construção da performance decorre do fazer arte e pôr o próprio corpo como forma de exercício, o que se enfatiza quando a autora compreende que a performatividade está para além do discurso em culminância com o que chama de teatralidade. Nesse sentido, a constituição cênica dos espaços sociais se estabelece como movimentos que compõem a existência do corpo, num fazer e desfazer das cenas que projetam o sujeito em seus espaços de socialização e na arte.

A autora também aponta a transgeneridade, a partir do teatro como forma de compreender as (est)éticas dos sujeitos marginalizados. Neste ponto, a recorrente pergunta de quase todas as entrevistas é uma mera repetição devido à alta potência da impossibilidade de ser captável pelos signos cis-hetero-normativos-brancos.

Na performance, o sujeito como parte do objeto artístico que reproduz. Para Renato Cohen (2002, p. 38),

Tomando como ponto de estudo a expressão artística, a performance como uma arte de fronteira no seu contínuo movimento de ruptura que pode ser denominado “arte –estabelecida”, a performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba sendo tênues limites que separam a vida da arte.

Definições e conceitos fechados são rompidos severamente com as compreensões do que venha a ser o estudo da performance. A música e as apresentações corporais como formas de performances se complementam, no caso das produções artísticas de Linn da Quebrada.

Enviadescer, Talento, Bixa Preta, Mulher, blasFêmea, Bomba pra caralho, Trasuda, Pirigosa, Oração, Submissa do 7º dia, Pare querida, Tomara, A lenda, Coytada e Oração são títulos de músicas da artista Linn da Quebrada, grande parte ganharam mais de uma versão, seja musical ou audiovisual e todas as músicas instigam o incômodo, a reflexão e o constrangimento dos corpos ouvintes, pois,

desestabilizam a convencionalidade artística sob o signo da quebra dos padrões de gênero, das colonialidades e dos comportamentos dos corpos.

A travesti, ao passar (Dodi Leal, 2019), provoca um distúrbio no evento social resguardado as mulheres como seres passantes, assim como, provocam uma epicidade na performatividade. A consciência da prática performática como vida, existência e afronta é a marcação de uma teatralidade das transgeneridades, presente, por exemplo no clipe Talento (2016), com o seguinte trecho,

É o seguinte amiga, a bixa pode fazer um pedido? pode?? ain, arrasou. Primeiramente, brigada por essa educação. Tentei falar com várias pessoas, ninguém me deu atenção só porque eu sou travesti. Pior coisa do mundo gata é a gente não ter atenção. Faz essa linha com a bixa, gata, que deus vai dar em dobro assim.. ó (Linn da Quebrada, 2016, Talento)⁷³

O clipe inicia com a fala da Linn da Quebrada em um contexto de interferência social para pedir algo. Uma solicitação recorrente, seja na forma da abordagem, seja no pedido feito, seja na solicitação para pedidos a transeuntes em cidades urbanas. A mesma frase: *A bixa pode fazer um pedido?* reaparece no vídeo de abertura da campanha para produção do disco *Pajubá*⁷⁴, desta vez é um pedido para arrecadação de sua campanha de financiamento coletivo. A partir das duas reproduções, como se desdobra a performance? No primeiro momento, Linn da Quebrada narra o pedido, como supracitado e pergunta às travestis que participaram do clipe se ela fez corretamente. Fica explícito a performance enquanto uma não-realidade.

Figura 8. Cenas do videoclipe Talento



⁷³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hkAHuRPGgNk> Acesso em 20 de janeiro de 2021.

⁷⁴ Vídeo disponível no YouTube na página da artista, chamado "A bixa pode fazer um pedido?" Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rofZHsOP29k> Acesso em 20 de janeiro de 2021.

Fonte: PrtSc tela de vídeo⁷⁵

Na Figura 8, um coletivo de travestis pretas encena e contracena numa lógica ficcional aquilo que é realidade, elas estão numa oficina de teatro com atividades de atuação, mas também numa roda de conversa sobre suas realidades, histórias e desejos. Nessa inquietação dos valores raciais que atravessam as peles dos corpos negres e no caminhar das leituras, aproximo-nos aos debates de Lêda Maria Martins, Letícia Nascimento, Jota Mombaça, Osmundo Pinho e Megg Rayara Oliveira.

Inicialmente, para Lêda Maria Martins (2006) em *Performances do tempo espiralar*, o corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto” (p.89). A autora trata da performatividade ritual do congado, dentro de uma tradição negra, o disco de *Pajubá* é uma produção negra-travesti que encena uma ritualística teatral enquanto encruzilhada. Para Martins, encruzilhada é uma “clave teórica que nos permite clivar as formas híbridas” que emergem na confluência do trânsito de vários signos. (p.73)

Há, neste contexto de construção identitária, mais uma dobra da face artística de Linn da Quebrada, o exercício de artista, uma hibridização de arte e política que executa em diversos de seus trabalhos. O conceito é um neologismo para ações e movimentos que acontecem desde o início da década de 1990.

A politização do trabalho de Linn da Quebrada está em diversos tópicos de sua autocomposição como artista. Há de se destacar as intersecções que se emaranham em certos trabalhos como no clipe comercial *Absolutas*⁷⁶ (2017) promovida por uma marca de vodka, uma breve cena tecida entre política, arte, corpo e identidade, o clipe é fruto de um projeto da *Absolut Brasil*, em que descreve na página virtual de vídeos da empresa,

Arte e resistência, acreditamos nessa combinação desde o começo da nossa história. Na década de 60 já colaborávamos com artistas que usavam a arte para promover suas essências e para resistir aos movimentos conservadores de cada época. Em 2017, no meio da tanta censura, não ia ser diferente: chamamos as incríveis Linn da Quebrada e As Bahias e a Cozinha Mineira para mostrarem em um

⁷⁵ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=hkAHuRPGgNk>>. Acesso em 18 de janeiro 2021.

⁷⁶ *Absolutas* é um clipe lançado em 2017 pela Absolut Brasil, uma marca de vodka conhecida. O projeto apresenta Linn da Quebrada, com a participação vocal da banda As Bahias e A Cozinha Mineira e partem para uma produção musical de embate as violências sistemáticas e, cada vez mais publicizadas da violência contra pessoas trans.

clipe e música inéditos como se resiste com muito, mas muuuito talento. Quando a #ArteResiste, o mundo progride.⁷⁷

Absolutas é composto de música, videoclipe, depoimento das cantoras e cenários de diversos ambientes. Representa parte de um cotidiano, partes de vários momentos comuns do dia e o transitar dos corpos trans. O vídeo propõe mulheres trans no centro do enredo. Não se trata de uma história sobre violências, como geralmente se narra, não é um vídeo sobre segurança ou a falta dela, mas um vídeo para exibir as potências das mulheres-travestis e mulheres trans.

Dessa maneira, torna-se factível afirmar que o projeto dialoga com a necessidade de tornar a arte cada vez mais instrumento atravessador de políticas e de vidas. Para Linn da Quebrada, em narração no videoclipe, “arte significa criar sobre minha própria existência (...) eu entendo a minha vida e meu corpo principalmente como esse espaço de experimentação estética radical (...) o que espero de meu trabalho é diálogo, é comunicação é troca” como destaca ao final do vídeo, quando diz um pouco sobre o trabalho realizado. É uma desconfortável troca de conhecimento, entre o corpo produtor de arte e os ambientes sociais.

Figura 9. A arte resiste - música Absoluta (2017)



Fonte: PrtSc tela do vídeo⁷⁸

⁷⁷ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=uunqc97qexU>>. A empresa descreve seu posicionamento enquanto marca sobre a produção do clipe por artistas travestis e trans.

⁷⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uunqc97qexU>. Acesso em 2 de janeiro de 2019.

Desse modo, elimina-se o propósito de arte pela arte, como se o estético se encontrasse em um vazio desmedido para desestabilizar a ideia de arte pela arte, mas conectar aos campos da experiência do sujeito que é inevitavelmente social.

Entendendo a postura política, estética, artística da cantora, qual a potência de um corpo multimídia e poliartístico? A autodefinição da artista “nem ator, nem atriz, atroz” traz implicação meramente conceitual de sua vida profissional? A busca pela afirmação de quem somos é um labirinto que pode provocar um caminho de apreensão para aquele que ainda tenta se entender nas esferas sociais. Segundo Hall (2003, pp.12-13), em *A identidade cultural na pós-modernidade*, afirma que,

o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nós projetamos nossas identidades, tornou-se mais provisório, variável e problemático.

Neste trecho, a questão em xeque é o perfil identitário do sujeito que está imbricado em um espaço social e cultural emergente. O autor instiga a leitura do atrito entre o que é identificável socialmente e as implicações subjetivas. Tendo em vista as multiplicidades que sobressaem dos limites compulsoriamente definidos pela sociedade, Linn da Quebrada, ao conjugar adjetivos e noções conceituais de si, fricciona a linearidade e esvazia a representação fixa e única, em prol de sua formação pessoal e profissional em um mesmo campo de existência.

A germinação incessante de identificação socioculturais é um importante marcador da contemporaneidade. Enquanto tais definições surgem para gerar espaços de reconhecimento e sobrevivência, paralelo a isso, a violência tenta cooptar qualquer manifestação que transgrida o estabelecido pelas instituições formais e caducas da sociedade – Igreja, Estado, Escola, Família e Prisão⁷⁹.

⁷⁹ Igreja como instituições religiosas que, mesmo com suas diversidades, comungam de uma mesma perspectiva de violência a partir da retração do corpo, do comportamento e costumes. Estado como o motor político e de segurança que opera por Leis e Policiais determinadas obrigações que, respectivamente, deixam morrer e matam rotineiramente quaisquer identidades lidas como desviantes. Escola e Prisão se localizam como braço estatal, mas com algumas autonomias, atinge diretamente o corpo do cidadão numa lógica de ideologia *versus* reação, assegurando firmemente o corpo disciplinado ou acreditando que assim o faz. Família como base estrutural de todas as outras que ecoa

É válido afirmar que temos, em nossas existências insubmissas, operado incoerências dos padrões socialmente requeridos para suprir, muitas vezes, re-existências desde um lugar de não-humanidade. Seguindo pela mesma rede de debate, questiono: como as políticas de identidades⁸⁰, em ênfase as de gêneros, se potencializam e fortalecem a sobrevivência do corpo negro, transgênero e mulher? De qual forma, tais identificações são referências e, muitas vezes, justificativas para os processos de violência de nosso corpo?

É no acúmulo das identidades que os direitos sociais são negados, por conta de tangenciamentos propositais acerca das complexidades expostas. O corpo subalterno, carregado por identificações que atuam periféricamente nas instâncias de poder sociais, é levado ao silêncio, motivo pelo qual Spivak (2010) escreve um texto, e o intitula, com uma pergunta importante às nossas reflexões: *Pode o subalterno falar?*

A autora faz um percurso sobre as representações e alguns embates entre teóricos como Deleuze, Foucault e Said, ao contrastar o lugar de fala, do poder e do desejo. A subalternidade, lida sob desígnios de macro conceitos, é o desmantelamento da intelectualidade representativa, como enfatiza a autora, “os intelectuais pós-colonialistas aprendem que seu privilégio é sua perda. Nisso, eles são um paradigma dos intelectuais” (SPIVAK, 2010, p.65).

O texto de Spivak (2010) é potente e outras leituras, interpretações e desdobramentos são construídas, desde o questionamento que o intitula. Jota Mombaça (2015), em uma paráfrase, apresenta um texto com o título: *pode um cu mestiço falar?* Neste texto, a organização dos questionamentos, afrontamentos e reflexões do autor tem uma contribuição significativa quando se desdobra para a questão de gênero e sexualidade, a partir do corpo não cis-hetero-normativo-branco.

O exercício questionador de Mombaça nos leva a enfrentar e constranger os agentes hegemônicos normativos para compreender quais são os mecanismos de não escuta operados cotidianamente para garantia da inexistência dos corpos negres. Mombaça (2015) propõe uma realocização do questionamento trazido por Spivak e elabora,

na igreja, no Estado e no desenvolvimento social que culminará na disciplina in loco para o controle do corpo.

⁸⁰ Movimento político cultural, por meio do qual grupos sociais historicamente subordinados vêm afirmando suas experiências, seus valores e sua história.

Em lugar da pergunta sobre se pode ou não o subalterno falar, invoco outra: que ocorre quando umx subalternx fala? Desse modo, procuro relocalizar uma crise que tem, por muito tempo, servido para despotencializar a nós, sujeitxs fora das gramáticas da produção de saber. Ao invés de pôr em dúvida nossa capacidade de forjar discursos e saberes desde as subalternidades, escolho interrogar a capacidade dos marcos hegemonicamente consolidados de reconhecer nossas diferenças. Assim é que, no limite mesmo da minha pergunta, insinua-se ainda outra: pode um saber dominante escutar uma fala subalterna quando ela se manifesta?

Quais as metodologias de sobrevivência discursiva que cercam o sujeito entendido por subalterno? E mais uma: De que maneira o acúmulo de identidades subalternizadas evade os limites bem fixados pelos imperialismos contemporâneos e, para além da invisibilidade, provoca uma vazão de demandas sócio subjetivas?

A formulação das perguntas contribui no sentido de olhar produções e artistas como Linn da Quebrada, e tantas outras já citadas ou a serem citadas. A existência de Linn da Quebrada⁸¹ é germinação de vida sobre as colisões de uma sistemática anulação social. Tal existência se articula desde a interseccionalidade enquanto trabalho cotidiano para não morrer. A todo tempo, artistas e artes negres seguem o lema “a gente combinamos de não morrer” (EVARISTO, 2012). Um “a gente” tão solitário quanto populoso em que interseccionalidade (Kimberlé Crenshaw, 2002) é um importante instrumentalizador para pensar o sistemático processo de silenciamento daqueles que se posicionam como insurgentes e soerguem uma resistência que garante sobrevivência, reconhecimento, respeito e direitos dos corpos encurralados à marginalização social constante na sequência dos dias.

Segundo Crenshaw (2002, p.8),

a interseccionalidade pode servir de ponte entre diversas instituições e eventos e entre questões de gênero e de raça nos discursos acerca dos direitos humanos – uma vez que parte do projeto da interseccionalidade visa incluir questões raciais nos debates sobre gênero e direitos humanos e incluir questões de gênero nos debates sobre raça e direitos humanos. Ele procura também desenvolver uma maior proximidade entre diversas instituições.

Assim, tal percepção conceitual dialoga com Mombaça e Spivak e sustenta uma chave de leitura importante para compreensão do que venha a ser organização

⁸¹ Fala de Linn da Quebrada sinalizando uma ser uma legião Jota Mombaça, Jup do Bairro, Vulkânica

social e as fragmentações identitárias que produzem uma ideia de minorias sociais. Crenshaw apresenta um entrecruzamento das identidades fragmentadas e compreendidas como gênero e raça em um mesmo corpo discursivo, ainda que esse mesmo corpo seja entendido como subalterno devido às adjetivações identitárias que lhes atribui um entrelugar social.

Nesse sentido, Linn da Quebrada, como um corpo habitado por diversas identidades, quando se afirma *bixa travesty*, mulher e negra, faz necessário considerar o uso de várias linguagens como a dança, o teatro e a música como importantes movimentos e ferramentas para sua afirmação. O lugar “*de artista multimídia*” que assegura para si faz jus à diversidade de linguagens em que opera sua identidade.

Exige-se um atento olhar para a compreensão da artista e da arte. Neste texto, não há distâncias entre ambos, e as inscrições subjetivas se acentuam pelos atravessamentos interseccionais que a sociedade produz cotidianamente. A artista traz anotações de si em seu corpo de tatuagens sobre performatividades do feminino e religioso, a exemplo da coroa de espinhos, na região do rosto acima das sobrancelhas, e o nome ELA, escrito em letras maiúsculas, no supercílio esquerdo.

Na foto a seguir, vemos uma coroa de espinhos, a partir do exposto, sugiro a proximidade com as questões que estreitam corpo e religião e ao mesmo tempo se repelem, afinal quem foi coroado com espinhos numa metáfora humilhante a de um rei? O entendimento da coroa enquanto representação de Cristo crucificado se caracteriza pela realocação do que foi consagrado por um corpo não sagrado. Jesus, um homem nazareno que foi crucificado injustamente, no momento de sua condenação, era, perante sua sociedade, um difamador. O arame farpado é símbolo, mas é também posse para os corpos que são julgados a todo tempo por sua existência pela sociedade que participa e faz parte.

Figura 10. Linn da Quebrada em 2017



Fonte: Internet

Na imagem acima, há a duplicidade de signos e seus significantes bailam entre tatuagem e corpo. Ao narrar as possibilidades analíticas da imagem, por meio do texto escrito, nos aproximamos ao que foi posto por Homi Bhabha (1998, p.146),

O que vale dizer que o discurso da mímica colonial é construído em torno de uma ambivalência; para ser eficaz, a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença. A autoridade daquele modo de discurso colonial que denominei mímica, é, portanto, marcada por uma indeterminação: mímica emerge como a representação de uma diferença que é ela mesma um processo de recusa.

A ambivalência é um duplo peso na produção de significados de mímicas. O debate de Bhabha (1998) está em torno dos operadores colonialistas, entretanto o sentido da exploração discursiva que ele apresenta em seu texto é oportuno para refletir sobre o efeito da mímica sob os resquícios colonizadores de uma estrutura iluminista e cristã. Dessa forma, Bhabha (1998, p.147) destaca que:

O efeito da mímica sobre a autoridade colonial é profundo e perturbador. Isto porque na “normalização” do estado ou sujeito colonial, o sonho da civilidade pós-iluminista aliena sua própria linguagem de liberdade e produz um outro conhecimento de suas normas.

Quando a mímica é uma repetição de poderes cultuados por uma sociedade alienada em seus discursos religiosos, o efeito perturbador ecoa para além das instituições, esse efeito afeta as subjetividades alienadas por tais poderes. A repetição e marcação de uma diferença provocam a relação, o que gera ressignificados, repulsa e distensões nas convicções coloniais-religiosas.

Nesse direcionamento, friso que as tatuagens que desafiam a virtualidade da linguagem numa materialização dos signos se localizam como uma repetição contínua da mímica. Ela desafia os poderes de uma colonialidade instaurada e vaporizada no oxigênio da sociedade ocidentalizada. Nos vídeos artísticos ou não que contam com a presença de Linn da Quebrada, a representação da imagem-texto no corpo da autora das narrativas se imbrica enquanto teoria/prática de um não-lugar social, logo de um não-lugar humano.

Linn da Quebrada é também Lina Pereira, seu nome social que nem sempre surgia nas primeiras entrevistas, algo mais recorrente a partir de 2017.

3.2. BIXA PRETA TRAVESTY: PERFORMANCES E A ARTE DEXTRUIDORA

Povoada
Quem falou que ando só?
Tenho em mim mais de muitos,
Sou em uma, mas não sou só
(Sued Nunes, 2020 - Disco travessia)

Não mexe comigo que eu não ando só!⁸² A frase é sobre uma ameaça, uma sentença e também sobre proteção. Quando ouvi Sued Nunes pela primeira vez cantando *Povoada*, música da epígrafe, lembrei da referência às espiritualidades que estão presentes na ausência visual e nos compõem no que somos. Enquanto isso, na segunda epígrafe, o trecho da música *Mulher* de Linn da Quebrada afirma que o corpo da *trava feminina* é uma ocupação. O primeiro trecho traz uma aproximação de relação espiritual e ancestral, cujo não estar só é também estar conectada com o passado, com as pessoas queridas, com outros seres naturais, é uma realidade que

⁸² Não mexe comigo - Carta de amor. Música de autoria de Maria Bethânia em parceria com Paulo Cesar Pinheiro. Produção de 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=tjZgiXwDxwQ>>. Acesso em 24 de julho de 2022.

chega na música *Mulher* por um outro lugar de atravessamento, o corpo enquanto ocupação dos pares, dos semelhantes, dos fragmentos identitários (Hall, 2003).

Uma ocupação sempre apta a ser ocupada e está cheio de outros, o que culmina em uma das definições de Linn da Quebrada disponível em sua conta do Twitter, por exemplo, em que se autodefine enquanto uma legião. Ou seja, não andar só é uma premissa da coletividade negra e travesti.

Daqui trago alguns questionamentos: de que modo a construção de si, enquanto sujeito que parece única(o) e solitári(a)o, é provocada pelo atravessamento relacional de sistemas (in)formais-institucionais e de outras/outros sujeitos num sentido introspectivo? E como essa introspecção *povoada* evade para outros corpos, sujeitos, pessoas por meio de produções artísticas como as músicas, videoclipes e performances, por exemplo, de Linn da Quebrada?

Neste tópico, *Bixa preta travesty: performances e a arte dextruidora*, objetivo seleciono alguns trabalhos musicais de Linn da Quebrada, publicados entre 2016 e o álbum Paubá de 2019, para refletir sobre as músicas e os vídeos em contraste com as noções de humanidade e pós-humanidade. Assim, o intuito é compreender como a produção selecionada enquanto performances de construções subjetivas que corroboram com realidades individuais-coletivas insurgentes e contra-hegemônicas.

Suponho que Linn da Quebrada e suas produções desmantelam uma ordem temporal, linguística e da estética ocidental em prol de existência, resistência e reivindicação do direito à vida com *modus operandi* não formativos o que desemboca em uma arte *dextruidora*. O desmantelar apareceria por meio de um trabalho artístico subjetivo-coletivo, bem articulado e contraventor das imposições dadas por sistemas de controles sociais, sobretudo, no Brasil, um sistema colonial-extrativista-patriarcal.

Por suposto, acredito que haja capacidade estética das produções e da própria Linn da Quebrada para provocar constrangimento o constrangimento do prazer, da conveniência de se manter políticas escancaradamente necróticas para a população trans, travesti e lgbs., e desta forma, desmoralizar e desumanizar perante as leis sociojurídicas, os dissidentes de gênero Colling (2008). Por fim, busco afirmar que a potência em reivindicar a vida, através da arte, está na pluralidade de linguagens que a estética de Linn da Quebrada carrega consigo, no corpo, nas músicas, nos vídeos etc.

Não é novidade que as músicas de Linn da Quebrada são também um processo de construção de si. No tópico anterior, alguns trechos de entrevistas foram

apresentados quando rascunhei uma biografia da arte/artista em que ela afirma usar a música para atirar contra sua própria imagem no espelho. O volume de questões cantadas, encenadas e problematizadas nas músicas, nos shows e nas performances marcam a complexidade das músicas de Linn da Quebrada. Há uma urgência que atropela uma suposta tranquilidade de um caminho para autoconhecimento, afinal, estamos falando de corpos abjetos (Butler, ano; Porto, 2018) na sociedade.

Dentre as temáticas presentes, além de gênero e sexualidade, se destacam também: a violência, a religiosidade, o afeto e o racismo. Bem, para desenvolver essa discussão e afirmar ou refutar a hipótese desse subtópico, trago um passeio por alguns pontos interseccionais nas músicas: *Enviadescer* (2016), *Talento* (2016), *Bixa Preta* (2018).

A escolha por essas músicas se justifica por alguns motivos: Primeiro, a necessidade de delimitar o *corpus* de estudo, devido às questões de ordem prática para o desenvolvimento da tese. Segundo a produção de Linn da Quebrada é vasta e tem uma forte característica performática, pois, a cada apresentação gera uma nova música.

A seleção leva em conta os dois primeiros trabalhos publicados em seu canal no YouTube e quatro músicas lançadas no disco *Pajubá* encerrando o corpus deste capítulo. Terceiro, foi feita uma escolha de músicas com o tempo mínimo de três minutos, pois tais músicas proporcionam uma narrativa mais preenchida de informações e histórias. Na escolha, também descartei as músicas que tinham participações de outras cantoras, como forma de se ater aos enredos mais autorais da Linn da Quebrada.

Para iniciar, criei uma *playlist* pessoal em minha conta *spotify*⁸³ intitulada de *LinnLove*⁸⁴. Seguindo, a partir da *playlist*, fiz várias escutas atentas para compreender qual costura e caminhos se destacariam em direção a ideia de que Linn da Quebrada e suas produções estão de fato quebrando a ordem temporal, linguística e da estética ocidental e compreender o interesse pela vida, pela existência de corpos, afetos, sentimentos diferentes, ou melhor, dissidentes.

⁸³ Aplicativo de *streaming* de música com serviços pagos e gratuitos.

⁸⁴ Demorei a chegar em um nome de Playlist, mas esse, ficou mais legal do que *LinnTese*, poderia ter sido um pouco mais acadêmica e denominado de *LinnPos-Humana*, enfim, a escolha pode parecer a mais brega das opções.

Seria confortável e até mesmo previsível trazer uma leitura organizada cronologicamente pelo tempo de publicação de cada música, uma arte *dextruidora*, certamente não seguirá protocolos. A partir do caos, essa arte exige experimentar de alguma forma a quebra de normalidade.

Édouard Glissant, em sua conferência denominada *O caos-mundo: por uma estética da relação* (2005, p.98), propõe uma poética do caos, em que aponta para o conceito de caos na física e destaca,

chamo de caos-mundo o choque, o entrelaçamento, as repulsões, as conveniências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporânea. (...) a abordagem que proponho dessa noção de caos-mundo é bem precisa: trata-se da mistura cultural, que não se reduz simplesmente a um melting-pot - caldeirão -, graças à qual a totalidade-mundo hoje está realizada.

A proposição de caos de Glissant se endereça para o processo de crioulização das línguas, daquilo que poderíamos chamar de mistura entre realidades distintas. Ele, o autor, chama atenção para a desorganização das relações culturais e linguísticas, sem adjetivar essa desorganização de forma pejorativa. Nessa ideia de caos, a relação, debate teórico do autor, é uma perspectiva interessante para o olhar sobre a seleção de músicas de *Linn da Quebrada* feitas por mim para esse estudo.

A ideia de uma leitura caótica se dá pela impossibilidade do controle sobre as relações a serem estabelecidas e, por tal motivo, não necessariamente, uma música tem correspondência com outra ou com um tema ao passo de se encaixarem como uma luva perfeita. Ao nos apresentar em seu texto a noção de caos, Glissant (2005, p.101) destaca, a partir da ciência do caos, a seguinte ponderação que me aproxima,

o que me interessa é o comportamento imprevisível dessa relação das culturas, imprevisibilidade que constitui uma das bases da ciência do caos. O comportamento imprevisível está associado à noção de sistema determinista errático. Os físicos do caos afirmam que todo sistema que possui apenas dois graus de liberdade, ou seja, duas variáveis, nunca se torna errático. Mas quando os sistemas contêm mais de duas, isto é, as variáveis se multiplicam e sobretudo quando se introduz a variável tempo (...) a imprevisibilidade se confirma.

A produção musical de Linn da Quebrada provoca, no que podemos chamar de humanidade, outras variáveis, tensionando o binarismo padrão, organizado e previsível. Se trata da imprevisibilidade nas relações estabelecidas numa sociedade que se deseja binária. Assim, há uma variável de gênero, outra possível variável da compreensão de afeto, uma variável estética e assim outras variáveis que poderão ser percebidas ao decorrer deste texto. É na variabilidade que o caos e a relação se destacam, e tornam possível a imprevisibilidade da própria vida.

Quando abordei o conceito de humanidade, trouxe a ideia de parque humano de Peter Sloterdijk (1999), em que a domesticação humana é um princípio para o controle social. Nesse ponto, é interessante destacar que todo controle requer previsibilidade. Esse é o contexto que liga com a ideia de não-humanidade, caos, apontado por Glissant (2005) e Linn da Quebrada.

Ao afrontar a previsibilidade do comportamento moral da sociedade ocidental, as músicas da artista, por suas letras e performances, adiciona outros elementos socialmente negados e, com isso, questiona o que vamos entender por sociedade binária. Ao trazer, na música *Enviadescer*, tal palavra que não cabe no senso binário das normativas sexuais hetero-homo, a cantora torna o neologismo em verbo. O verbo é uma “espécie” de palavra que impulsiona ação, ou seja, contribui no movimentar do corpo, seria a melhor forma de desestabilização um processo convencional.

Em *Enviadescer* (2016), o primeiro trabalho musical de Linn da Quebrada, há uma série de fatores que impulsionam ao caos-social por sua proposição atrelar-se sobretudo a uma ação não convencional da sociedade ocidental binária. Quando a música *Enviadescer* foi lançada, eu estava no mestrado e estudava como as mulheres negras que cantavam *rap* e utilizavam meios de produção independentes, além de fazerem a distribuição de seus produtos artísticos, dentro de um circuito do *Hip Hop* nacional e contemporâneo.

Na época, minha dissertação dialogava com o trabalho da Luana Hansen⁸⁵, mulher negra, lésbica, *rapper* e produtora musical. Por conta disto, cheguei à música de Linn da Quebrada, pois Hansen tem um tem uma atuação junto a produção musical periférica e foi a responsável pela produção de *Enviadescer*. A articulação entre diversos artistas e produtores no interior das periferias constrói circuitos relevantes

⁸⁵ Rapper independente, DJ e produtora musical, Luana Hansen nasceu em São Paulo, é lésbica e defende a causa LGBTQ+ em suas produções musicais e artística.

para a manutenção de uma autogestão de músicas e artes, além de permitir a profissionalização de muitas/os artistas.

A música *Enviadescer* se relaciona a alguns eventos da época e gostaria de destacar dois: *A Marcha do empoderamento crespo*, na cidade de Salvador, e a ideia de *Afrotombamento*, um movimento estético disseminado entre jovens negros. A *Marcha do Empoderamento Crespo*⁸⁶ é um evento de empoderamento das características fenotípicas da população negra. Assim, é uma resposta de enfrentamento à recorrente desvalorização de valores estéticos de pessoas negras. Seu surgimento em 2015, culminou em um desfile de grandes proporções em uma das avenidas mais simbólicas para cidade de Salvador/Ba, a Avenida Sete de Setembro, também um dos circuitos do carnaval na cidade.

Gomes e Guedes (2016, pp.95-96),

A construção da MEC levou 4 meses e passou por diversas atividades, reuniões, rodas de conversas, palestras, encontros, etc. (...) a MEC é um movimento em curso a partir de uma proposta estética afro-diaspórica que, (...) consiste em variações para os corpos e cabelos, criando e recriando penteados de matriz africana, usando e abusando do tamanho dos fios, formas e cores, assumindo corporeidade num contexto de mudanças sociais, lutas históricas e hibridismo estético.

A valorização estética, sobretudo do cabelo em suas diversas modulações, foi de fato um fator que provocou, no início dos anos 2000, formas distintas de relacionamento, principalmente das mulheres, com seus cabelos crespos ou ondulados. A marcha evidenciou, para um grande público, o quanto a celebração do próprio corpo significava ter força para reagir às dominações raciais vigentes na sociedade brasileira.

Figura 11. 5ª Marcha do Empoderamento Crespo

⁸⁶ A Marcha já reuniu mais de 30 mil pessoas. Foi criada em julho de 2015. A ação é resultado da iniciativa e união de um grupo de mulheres negras auto-organizadas em torno da pauta estética entendida como ato político e como importante ferramenta na luta antirracista. Para as organizadoras, como Ivy Guedes, a Marcha proporciona o engajamento desde o viés da estética, além de compartilhar entre seus participantes empatia, experiências e formas de cuidados.



Fonte: Site G1⁸⁷

No decorrer de ações e movimentos estéticos como esse, também havia na música o desdobramento de uma estética e estilo denominado *Afrotombamento*, Segundo GÓES (2017, p.94),

O afrotombamento, chamado assim desde que o termo tombamento foi popularizado pela Karol Conká, em 2015, no clipe *Tombei* e apropriado por vários movimentos feministas negros, é um lugar de contornos estético e político que foi sendo modelado e remodelado pelos mais diversos grupos. (...) É marcado por um lugar estético de uma moda peculiar e de uma sensibilidade experimentada no corpo. Um corpo em deslocamento visual, de gênero e político.

O lançamento do videoclipe *Tombei* (2015) de Karol Conká e produção de KondZilla Filmes também explorou valores estéticos fora do convencional. É relevante destacar que a própria performance e estética da Karol Conká desloca qualquer convencionalidade para uma extravagância de cores, posturas e encenações do corpo feminino negro.

Figura 12. Karol Conká em momento final do videoclipe *Tombei*

⁸⁷ Disponível em <https://g1.globo.com/bahia/noticia/2016/11/marcha-do-empoderamento-crespo-ocupa-ruas-do-centro-de-salvador.html> . Acesso em 22 de março de 2022



Fonte: PrtSc da tela do vídeo⁸⁸

O videoclipe e letra da música *Tombei* (2015) acionavam realocações estéticas para um público, principalmente, jovem. Essas realocações reverberavam no corpo, a partir do estilo de cabelo, das roupas e da maquiagem. Mas não apenas isso, a criticidade é também um valor do *afrotombamento*, pois, correlaciona ao empoderamento.

Não apenas as mulheres, mas, sem dúvidas, as mulheres em primeiro plano, ao *afrotombar* elas inquiram de forma severa o sujeito que deseja inibir suas expressões. Isso provoca um modo de questionar e *tombar* com o outro pelas roupas, pelo discurso de enfrentamento, pelo cabelo, pela maquiagem, pela sexualidade, pelas danças e músicas. Segundo o professor e idealizador do Coletivo Blacktude, Nelson Maca, a cultura músico-popular “funda-se na participação majoritária de jovens que buscam se expressar através de linguagens artísticas de rua”. (MACA, 2007).

Assim como, a uma compreensão da música como forma de expressão, há também o cuidado de tais produtos serem cooptados por uma lógica meramente comercial. No caso da música e videoclipe da Karol Conká, é válido destacar que a KondZilla é também uma produtora fundada por um homem negro. O objetivo em tornar o videoclipe em questão em um produto comercial é justamente de dentro da comunidade negra na busca da profissionalização com o trabalho artístico que realiza.

Os dois movimentos apontados convergem, na perspectiva estética, mas também desdobra para outras consequências como o questionamento da sexualidade

⁸⁸ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LfL4H0e5-Js>> . Acesso em 4 de novembro de 2018.

feminina negra. Um trecho da música *Tombei* (2015) atravessa a imagem da mulher negra apagada entre o racismo e o machismo, destaque,

*Enquanto mamacita fala, vagabundo senta
Mamacita fala, vagabundo senta
Depois que o alarme tocar não adianta fugir
Vai ter que se misturar ou se bater de frente, periga cair*

Mamacita passou a ser um apelido da cantora e denota um lugar de autoridade na relação afetiva representada no videoclipe. Para além do senso comum da troca de poderes (homem x mulher) momentânea, a produção visual permite que alguns clichês não se repitam, como a centralidade única e permanente do homem no centro do clipe, algo comum no *hip hop*.

Em *vai ter que se misturar*, vem uma ordem, é preciso se misturar, caso contrário será tombado pelo grupo da diferença. A mistura retoma o conceito de caos de Glissant supracitado. A mistura quebra a padronização binária bem delineada entre “positivo e negativo”. É, neste aspecto de afrontamento, que consiste em enfrentar e ter o embate com o outro que *Enviadescer*, a música de Linn da Quebrada, surge em 2016. A música e sua produção estão entrelaçadas para o momento da reinvenção estética e política das pessoas negras.

Enviadescer é uma música animada e dançante, um *funk*. A letra destaca dois lugares enunciativos, o do *macho discreto* e o outro da pluralidade, da não-cis-heteronormatividade. Há um desafio posto para todas, todos e todes que é *enviadescer*,

*Ei, psiu, você aí, macho discreto
Chega mais, cola, aqui
Vamo bater um papo reto
Que eu não tô interessada no seu grande pau ereto*

O enfrentamento é a principal característica da música para o macho discreto. Ainda que *enviadescer* parece um convite, no embalo da música, amigável, não é este o lugar proposto. Ao *enviadescer* coloca-se um feminino em xeque para todos, principalmente para aquele performa o *macho*.

A categoria *discreta* é simbólica e material, pois é o homem branco heterossexual, presente em corpo e epistemes, na construção de sociedade colonial. Quanto ao ser macho, Osmundo Pinho (2008, p.273) afirma,

Ora, a diferenciação dos corpos, e sua hierarquização colonial, demandaram a regulação de corpos sexuados e racializados. O homem branco, como o colonizador heterossexual, ocupou o lugar discursivo do macho penetrador e civilizador, ativo sexualmente e produtor de história e cultura, reservando para negros, índios, mulheres e “pervertidos” sexuais, o lugar passivo de objeto da dominação e do disciplinamento, assim como o lugar da sexualidade indomável, abjeta e perigosa, num paradoxo claro, que revela a estrutura da contradição sexual, na formação de corpos coloniais. Esse processo de entronização do macho branco, também é, na verdade, fundamentalmente um processo de legitimação da expropriação econômica, dos bens, dos corpos, dos territórios e dos frutos do trabalho.

Ao *enviadescer* propõe-se a quebra, em sentido ofensivo, do padrão *macho* na sociedade. A *discrção* do *macho* converge com a ponderação de Pinho (2008) quando se hierarquiza, na estrutura social os corpos negros e sexualizados como inferiores, anulando do macho caracterizações com base em seu corpo ou sua sexualidade.

Figura 13. Enviadescer cena final do videoclipe



Fonte: PrintScr (0:26) do videoclipe Enviadescer⁸⁹

O momento da foto é quando a cantora chama a todes para *Enviadescer*, fazendo uma dança-convite, mas também orquestrando as pessoas que dançam a sua frente. Na imagem, momento final da música, várias pessoas estão

⁸⁹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=saZywh0FuEY>>. Acesso em 8 de novembro de 2018.

enviadescendo, ou seja, contorcendo o corpo, transgredido padrões de dança e batendo a “bunda na nuca”. *Enviadescer* escancara a necessidade de pautar o feminino sob olhares não convencionais.

A cena trans e travesti, assim como, lésbicas – sapatão, que estão nos limites do feminino se posiciona em uma dupla via da negação da existência entre gênero e raça se encontram em um mesmo corpo numa intersecção⁹⁰. Megg Rayara (2017, p.95) em sua tese, aponta como a soma intersecionada opera sob o corpo negro não-heterossexual,

E é justamente através da negação que a interseccionalidade entre racismo e homofobia se materializa. Através do racismo emerge a identidade homossexual hegemônica e da homofobia, a identidade masculina negra. Assim, o dispositivo de racialidade e de sexualidade se cruzam, lugar onde as masculinidades ditas periféricas são exercitadas.

Por esse motivo, o enviadescimento proposto na música é a provocação da interseccionalização como ato ativo da performance de gênero. Tal movimento performático se comporta como manifestação subjetiva de diversos corpos,

*Ai meu deus, o que que é isto que estas bixas tão fazendo
Pra todo lado que eu olho, tão todxs enviadescendo*

*Ai meu deus, o que que é isto que estas bixa tão fazendo
Pra todo lado que eu olho, tão todxs enviadescendo*

*Mas não tem nada a ver com gostar de rola, ou não
Pode vir, cola junto, cas transviadas, sapatão
Bora enviadescer, até arrastar a bunda no chão*

Ainda que não se defina o que é exatamente um processo de enviadescimento, a frase: “*Mas não tem nada a ver com gostar de rola, ou não Pode vir, cola junto, cas transviadas, sapatão*”, efetiva o rechaço a

⁹⁰ [Inflexão de leitura] quando iniciei os estudos sobre as questões que atravessam a tese, em 2017, muitos trabalhos estavam no prelo de serem lançados outros ainda estavam em estudo. Cito nomes de pesquisadoras que conheci ainda nesse período Viviane Vergueiro, professora substituta do IHAC, Amara Moira, escritora de *Se fosse puta* e doutoranda em literatura pela Unicamp. Depois, outros nomes chegaram por meio de leituras e cursos que fiz, como Jaqueline Souza, Megg Rayara, Dodi Leal, Sofia Favero e Thiffany Odara.

heteronormatividade e pondera uma coletividade diversa e não biologizante. Na esteira da discussão da biologização do corpo estão as feministas.

O protagonismo branco em sua própria literatura cristalizou-se em expressões como “não se nasce mulher, torna-se mulher” de Simone Beauvoir, por exemplo, que destaca a necessidade de desnaturalizar e não essencializar a mulher a partir de um marcador biológico. Enquanto as mulheres brancas questionam a alteridade imposta do que significa mulher, Sojourner Truth, em 1851 em Ohio, trouxe à tona seu mais famoso questionamento “*Não sou eu, uma mulher?*”

Em pleno século XIX, o questionamento da Sojourner foi de afrontamento para duas questões supracitadas no trabalho de Megg Rayara, a dupla negação racial e de gênero. Quando Truth (1851, p.10):

Aquele homem ali diz que as mulheres precisam ser ajudadas a entrar em carruagens, e que têm que ser erguidas para passarem sobre poças e terem os melhores assentos em qualquer lugar. Ninguém nunca me ajudou a entrar em carruagens, a passar por cima de poças de lama e nem me deu o melhor lugar! E eu não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para o meu braço! [E ela ergueu o punho para revelar sua tremenda força muscular]. Tenho arado e plantado e ceifado, e nenhum homem poderia me superar! E eu não sou uma mulher? Eu posso trabalhar tanto e comer tanto quanto um homem — quando consigo comida — e também aguentar o chicote! E eu não sou uma mulher? Eu carreguei treze filhos, e vi a maioria ser vendida como escravo, e quando chorei minha tristeza de mãe, só tinha Jesus para me ouvir! E eu não sou uma mulher?

Truth (1851), aponta, desde então, como a categoria mulher não era inclusiva, e por uma questão racial estava completamente fora do circuito de humanização. Há tanto tempo a sexualidade negra esteve em pólos extremos para a cultura colonial. O homem em sua virilidade e a mulher em sua sensualidade, contra o homem animalizado e a mulher reprodutora, nas duas situações se destacam as normatividades heterossexuais enquanto marcador do controle racial. O pagamento das sexualidades homoafetivas das relações transgêneras busca afastar qualquer possibilidade de *enviadescer*.

Enviadescer brinca com as possibilidades da feminilidade, e a pragmática pergunta de Sojourner Truth (1851), permite outras pesquisadoras negras se questionarem sobre a sobreposição da existência feminina sobre a anulação existencial de seu corpo junto a marcação racial. Bell Hooks (1981, p.5) escreveu um

livro homônimo a frase mais destacável de Truth, *Não sou eu uma mulher*. A autora destaca o posicionamento do feminino,

As mulheres negras contemporâneas não se podiam juntar para lutar pelos direitos das mulheres porque nós não víamos a “natureza feminina” como um aspecto importante da nossa identidade. A socialização racista, sexista condicionou-nos a desvalorizar a nossa feminilidade e a olhar a raça como o único rótulo importante de identificação. Por outras palavras, foi-nos pedido que negássemos uma parte de nós próprias – e fizemo-lo. Consequentemente, quando o movimento de mulheres levantou a questão da opressão sexista, nós argumentamos que o sexismo era insignificante à luz da severa e mais brutal realidade do racismo.

A partir da sinalização de Hooks acerca da desvalorização da feminilidade das mulheres negras, destaco ser o ponto crucial de reflexão sobre os limites do feminino e sua complexidade, assim como, uma aproximação com a ideia de *enviadescer* presente na música de Linn da Quebrada.

A feminilidade da mulher negra põe em xeque a estética, valores humanos, sentimentos e a negação do afeto. A ideia de *enviadescer* é uma opção para embaralhar as definições e os conceitos normatizadores da sociedade e refletir sobre nossas composições identitárias atravessadas pela sexualidade, gênero, raça, classe e todos os parâmetros sociais vigentes.

Como canta, em outro trecho da música,

*Eu gosto mesmo é das bixas, das que são afeminadas
Das que mostram muita pele, rebolam, saem maquiadas.*

As *bixas, afeminadas*, com roupas curtas ou maquiadas sugerem cumplicidade com a feminilidade e identitárias com as *transviadas, sapatão*. Neste sentido, *enviadescer* se apresenta como prática coletiva- social e ao mesmo tempo individual de experimentação identitária sobre diversas possibilidades de feminilidades. E o corpo se localiza como forma de experimento.

O movimento discursivo da música não põe dúvidas sobre o embate que se estabelece entre o lugar hegemônico do homem *cis* e do falocentrismo contra a emergência das vozes antes marginalizadas e silenciadas de mulheres *cis*, *trans* e *travestis*. A cantora desvia o olhar da questão meramente sexual quando afirma não estar interessada,

no seu grande pau ereto

Frase que perfaz o caminho do desejo ligado ao padrão de corpo e de objeto sexual falocêntrico supostamente desejado. Neste momento, também se destaca um desligamento entre sexo e formação subjetiva. O sexo e o desejo sexual destacam-se como impulsionador, ou melhor centro, das discussões sobre a vida das pessoas trans, numa longa história de pesquisas e estudos acadêmicos.

O tamanho e a forma ereta são duas características da genitália masculina que enquadram o homem como o padrão ideal de desejo. Linn da Quebrada demonstra interessada em convidar o *macho discreto*, a *enviadescer*.

O “macho discreto” seria o sujeito que mais se assemelha ao homem hetero padrão, mesmo sendo gay. Este se apresenta com uma identidade fixa, usa da discrição para interessar-se por outros homens, negando qualquer traço de feminino em si e ao mesmo tempo o *macho discreto* se mostra desinteressado por pessoas gays afeminadas no cotidiano das relações sociais, mas interessado nas relações sexo-extraconjugais.

O sujeito homem está fadado a um conjunto de exigências sociais, que o enquadram em uma formatação do que se ouve no senso comum, “aquele é homem, aquele é macho de verdade”. Osmundo Pinho (2015, pp. 270-271),

O “homem de verdade” se comporta socialmente como “homem” e nunca “dá”, ou seja, permite-se ser passivo numa relação sexual. De tal modo que o mais importante para definição da masculinidade heterossexual, não seria tanto o parceiro sexual, mas o desempenho particular dos parceiros vis-à-vis. E, mais interessante, ao que parece os parceiros sexuais ideais preferidos das “bichas” seriam os “homens de verdade”. Saliendo-se que os aspectos, digamos, hierárquicos, ou as diferenças vividas e representadas nos corpos, seriam bem mais importantes que identidades sociais abstratas, remetidas a sistemas de classificação – homossexuais/heterossexuais – estranhos ao contexto.

A passividade no ato sexual destaca-se como um lugar binário socialmente demarcado, o masculino se correlaciona com a ideia de ativo e o feminino com a ideia de passivo. Esse marcador se replica nas relações homo normativas, como apresenta o autor. O homem que “dá” é aquele que ocupa um lugar passivo, mesmo que, muitas vezes, seja meramente figurativo em espaços públicos, a partir de uma aparência e

postura distinta. Linn da Quebrada, quando conclama o *enviadescer*, anuncia o corpo afeminado como um corpo desejado, indo de encontro ao observado pelo autor Osmundo Pinho,

*gosto mesmo é das bichas, das que são afeminadas
Das que mostram muita pele, rebolam, saem maquiadas*

Na música, constrói-se um feminino como parte do corpo-homem, o *boy*, em um exercício que desmonta a lógica binária de macho/fêmea e provoca borrões nos limites dos gêneros e das sexualidades pré-estabelecidos. E canta,

*Se tu quiser ficar comigo, boy
Vai ter que enviadescer
Enviadescer, enviadescer*

O trecho acima compõe o recado que precisa chegar ao *macho discreto*, já anunciado na música, que por muito tempo esteve no espaço da discricção de modo a camuflar-se em manipulações identitárias. *Enviadescer*, enquanto verbo, denota uma ação de afronta a virilidade, presente no imaginário coletivo-social que é um contraponto nas condições de sociabilidade, pois as *afeminadas que(...) rebolam, saem maquiadas* destoam da masculinidade e requerem uma reorganização da complexidade do feminino.

No decorrer da música *Enviadescer*, gostar das bichas afeminadas vai de encontro a todo processo de higienização⁹¹ social dos corpos gays e negros, assim como, a solidez e fixidez do termo afeminada não segue em direção a um conceito único de feminino. *Bixa* e *afeminada* são categorias, destacadas na música, indesejadas da língua ocidental, sobretudo o português brasileiro.

A *bixa* que, em algum momento, aparece como termo negativo é usada para difamar, opera de forma consciente um lugar atrelado ao feminino. Se em algum momento já ouvimos a ideia: pode até ser gay, mas não precisava ser tão feminino, é exatamente nesse ponto que há a insurgência dos sujeitos apagados devido suas expressividades corporais e suas performances.

⁹¹ Ao pensar no processo de padronizar os modos de ser do corpo negro e trazer denotação diretamente ligada a necessidade de postura e comportamento que neguem qualquer traço ou rasgo do feminino. O homem negro é tido como másculo e representação de um masculino, fortemente amarrado na ideia do homem, sobretudo, ativo sexualmente.

Villani (2015), em sua dissertação, *Para não ser uma bicha da favela: uma etnografia sobre corpo, sexualidade e distinção social*, desenvolve um interessante trabalho de análise a partir da história de entrevistados. A autora traz algumas reflexões sobre o feminino e a expressividade do corpo gay, destaque

É difícil não lembrar um senso muito difundido de que até toleramos o gay, desde que ele não seja espalhafatoso. Ou “mas você não precisa vestir-se de mulher”, o que soa quase como um chamado a este tempo, supostamente acolhedor à diversidade sexual, mas para o qual não há espaço para (justamente pelo “acolhimento”) a desnecessária transitividade de gênero. (Villani, 2015, p. 53).

A problemática da autora está em torno da distorção provocada para que as pessoas trans, de modo geral, sejam barradas em suas demandas legítimas. É uma forma de controle que também dilacera milhares de vidas. O Brasil é o país que mais mata pessoas trans no mundo. Segundo o *Dossiê: assassinatos e violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2019*, organizado por Bruna G. Benevides e Sayonara Naider Bonfim Nogueira (p.8), os números de assassinatos no Brasil disputam o ranking de primeiro lugar há 10 anos, sobre o ano de 2019,

encontramos notícias de 127 registros que foram lançados no Mapa dos assassinatos de 2019. E após análise minuciosa, chegamos ao número de 124 assassinatos que serão considerados nesta pesquisa, enquanto o México, 2º colocado, reportou a metade, o que representa uma diferença muito alta para ser comemorada. É de se lembrar exhaustivamente a subnotificação e ausência de dados governamentais.

A violência que assola as complexidades do gênero, chega à transgeneridade de forma arrebatadora. *Enviadescer* pode se encaminhar para formar uma consciência e provocar uma interlocução entre a diversidade feminina, respeitando as diferenças e a possível organização politizada.

Se numa sociedade orquestrada por preceitos cristão castradores, o feminino exposto é motivo de violências gratuitas, o processo de se transvestir é apenas uma das maneiras de reafirmar lugares identitários importantes as mulheres trans. Entretanto, é bom ressaltar que a travesti ainda precisa de formas que as protejam diferentes das questões de mulheres *cis*. Amara Moira (2016, p.187), em seu livro *E se eu fosse puta...*, enfatiza a distância entre o corpo da mulher trans e cis,

Lésbicas, gay e bi, o famoso LGB, mas também o H, são rótulos que não cabem pra nós, pessoas trans, são rótulos para pessoas cis, para relacionamentos entre pessoas cis (cis é o contrário de trans: ou você é um ou outro, não tem muito como fugir disso). A gente arreventa esses conceitos todos. O home cis que se diz gay diz também que não sai com homem trans nem com travesti; a mulher cis que se diz lésbica o mesmo. Nem vou falar de quem se diz hétero. Quase sempre assim, com quem quer que seja. Quem se permite sentir atração por nós, nossos corpos, existências? T-lovers, travequeiros, fetichistas, gente que só assume nos desejar na calada da noite, longe dos olhares públicos, gente que só consegue nos ver como aberrações. É necessário desconstruir-se para ser capaz de gostar de gente como nós, é necessário coragem para nos tratar como gente.

A autora evidencia um debate tangenciado, muitas vezes, pelas primeiras letras do coletivo LGBTQ+, sobretudo, para quem está fora do movimento. A ideia de relação permissiva fora dos espaços de visibilidade social é comum para o perfil “macho discreto” que é inquirido por Linn da Quebrada em sua música a se juntar ao envidescimento, não para torná-lo feminino, mas trazê-lo para próximo ao debate comum a causa do coletivo LGBTQ+.

No texto, *Gênero, as ruínas circulares do debate contemporâneo*, de Butler (2003) o debate sobre o que é o gênero e suas ligações com uma ideia determinista ou naturalista, esbarra num corpo que mesmo sendo construção não pode ser conectado a um modelo padronizado de forma instituída sem problematização. Para Butler (2003 p.26):

A ideia de que o gênero é construído sugere um certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. Quando a “cultura” relevante que “constrói” o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino.

Assim, a correlação entre o corpo e o gênero está num caminho não-linear. As *afeminadas*, *eviadescidas* e *sapatão* são três termos cantados por Linn da Quebrada que gera a valorização de conceitos antes entendidos como meros aspectos de uma certa sexualidade de forma pejorativa. Os três termos reconectam a relação teórica com o sujeito *queer*. Em tradução literal *queer* significa esquisito, os significados que

a categoria carrega consigo é um conjunto de formas que apontam para a diversidade. Para Richard Miskolci (2016, p.21),

o que chamamos de *queer*, em termos tanto políticos quanto teóricos, surgiu como impulso crítico em relação à ordem sexual contemporânea, possivelmente associado à contracultura e às demandas daqueles que, na década de 1960, eram chamados de novos movimentos sociais

Assim, em termos práticos, a relação entre o *queer*, norte-americano, é rasurada com associações aos termos *afeminadas*, *enviadescidas* e *sapatão*. As três categorias ampliam o debate sobre o *queer* que tende a expandir politicamente os espaços identitários. A afirmação,

*Eu vou falar mais devagar pra ver se consegue entender
Se tu quiser ficar comigo, boy (ha-ha-ha)
Vai ter que envidescer
Envidescer, envidescer*

Exige-se do *boy*, representante de uma masculinidade padrão, o torcer do corpo, a quebra da normatividade. O senso binário estruturante da sociedade é questionado a todo tempo na música. Segundo Almeida (1995, p. 162),

masculinidade e feminilidade não são sobreponíveis, respectivamente, a homens e mulheres: são metáforas de poder e de capacidade de ação, como tal acessíveis a homens e mulheres. Se assim não fosse, não se poderia falar nem de várias masculinidades nem de transformações nas relações de gênero.

O antagonismo, fixado nos dois gêneros culturais, estrutura as relações de poder socioculturais. A pluralidade é cantada por Linn como demarcação de um novo espaço identitário, ao mesmo tempo que em formação contínua. Gostar das bichas afeminadas não unifica nem cristaliza o debate, mas torna dissonante os corpos e as peles como apresentado no clipe da música.

Figura 14. Envidescendo



Fonte: PrtSc de 0:52 min. do videoclipe, *enviadescer*⁹²

A pluralidade de estéticas expressa uma ideia de diferentes, em seus diversos contextos, no enredo da música, é o momento em que *Todxs*, estão *enviadescendo*. Na música, *enviadescer* é uma possibilidade para corpos de diversas identificações de gênero. A expressão *Todxs enviadescendo* pode ser lida como um sintoma da complexidade que extrapola o binarismo sexual. *Todxs* termo utilizado politicamente em diversos contextos para marcar a não aceitação de apenas duas categorias – masculino e feminino, aparece na música para sustentar a compreensão de várias identidades convergindo entre si, em um mesmo sujeito.

O termo *enviadescer* provoca o reconhecimento do sujeito-bixa e o deslocamento do sujeito-macho. A música chama de *macho discreto* o homem cis, que faz uso de sua masculinidade, muitas vezes, desde o lugar de uma ideia imaginada de virilidade, para exercer poderes nas relações sociais.

Enquanto a *bixa* é aquela que sempre esteve à margem ou, até mesmo, fora do alcance da margem, sem qualquer visibilidade. O *enviadescer* se trata de uma dissolução da masculinidade enrijecida pela ideia de virilidade, e se estabelece a luta contra a fixidez que a identidade masculina busca sustentar.

A performatividade em *enviadescer* é produzida no clima de festividade da música, seu ritmo e as danças que compõem o videoclipe, junto às roupas, e as maquiagens que sinalizam o corpo fora do padrão. O encontro da pluralidade se destaca como uma encruzilhada entre visualidades, corporalidades e expressividades em extravasamento e eco.

⁹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=saZywh0FuEY>. Acesso em 8 de novembro de 2018.

No rascunho-biográfico, subtópico anterior, apresentei o conceito de performatividade transgênera e correlacionei às performances de Linn da Quebrada, na música que desprenderei algumas, a música e videoclipe *Talento*.

Talento (2016) é uma produção de Dia e Grou e apoio de Cinnamon e Produções Music Vídeo Festival⁹³. O videoclipe é um projeto em parceria com o Vídeo Music Festival⁹⁴, com as mulheres trans em situação de rua do grupo Valéria⁹⁵ do Centro de Acolhida da Zona Norte de São Paulo. O vídeo inicia com uma fala de Linn da Quebrada e interação das outras participantes do projeto. Transcrevo abaixo:

[Linn da Quebrada] - É o seguinte, amiga, a bixa pode fazer um pedido? Pode?! Ai arrasou! Primeiramente, brigada por essa educação, tentei falar com várias pessoas, ninguém me dá atenção só por que sou travesti, A pior coisa do mundo, gata é a gente não ter atenção. Faz essa linha ca bixa, gata? que Deus vai te dar em dobro, assim ó? - lai, gente?
[palmas ao fundo]
[Alguém ao fundo, comemora] - Você é uma atriz!
[Linn da Quebrada] - Ahh! Consegui!

Essa é uma cena! Cena de intervenção do corpo trans no cotidiano de ruas, de vielas, de instituições, de ônibus. A primeira fala apresenta o incômodo da interrupção de algum transeunte, quando um corpo interrompe o cotidiano com sua voz, a partir de: - *A bixa pode...* Essa identificação imediata, ao passo que é uma solicitação é também uma invasão a transgredir limites imaginários da interação social.

A narrativa é uma cena, ao final da fala de Linn da Quebrada, na qual as mulheres, que estão com ela, comemoram, com aplausos e frases como “arrasou!!!”, você “é uma atriz”. Na curta brincadeira com as bixas amigas, antes de iniciar o videoclipe, várias cenas visuais escancaram a invisibilidade aplicada à vida das mulheres trans e travestis.

⁹³ É um projeto que inicia com teatro, desenvolve-se com música e termina com depoimentos. *Talento* (2016) teve a participação de Adão Lima, Aguilera/Igor Eduardo, Amanda Modesto da Silva, Bombom, Carla/Gilson Andrade, Linn da Quebrada, Lívia Marine, Luana Fawkes, Marcos Paulo, todas elas aparecem no videoclipe, algumas dançando e outras também deram depoimentos.

⁹⁴ Realizado por um time de colaboradores nacionais e internacionais, o m-v-f- enaltece a estética audiovisual, apresenta novos talentos e explora novos formatos de produção e difusão desta arte que cada vez mais cruza variadas linguagens artísticas. A programação do m-v-f- compreende exposições, instalações interativas, shows, bate-papos com artistas e diretores nacionais e internacionais, exhibições e produção de conteúdos audiovisuais ligados a música, e premiações. Disponível em <<https://www.musicvideofestival.com.br/sobre-mvf/>> Acesso em 10 de março de 2019.

⁹⁵ Grupo auto-organizativo LBTT Criado no início de 2016 com o objetivo de discutir questões referentes aos conviventes do C.A.Z.N que sofriam diariamente com a transfobia e homofobia.

Figura 15. Colagem de algumas cenas do videoclipe *Talento*



Fonte: PrtSc do vídeo clipe *Talento*⁹⁶

Uma das marcações da invisibilidade é o processo de sexualização dos corpos trans, tornando-os apagados perante suas complexas identidades. Algumas das falas dos depoimentos finais são de sentimentos reais das consequências dos conflitos da não-aceitação da identidade de gênero ou das sexualidades atravessadas nestas identidades. Como é o caso de Carla,

- Oi, meu nome é Gi... meu nome é Carla.
 E um dia eu quero que as pessoas me veja como...
 Gilson, me veja como Gilson de dia.
 Quando eu tô de mulher me chamam de Carla.
 Um reconhecimento...uma aparição... a transformação entendeu?
 Queria ser tudo aquilo... queria ser tudo isso,
 na verdade quero ser tudo isso.
 (depoimento de Carla)

Figura 16. Cena inicial do videoclipe *Talento*



⁹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hkAHuRPGgNk>. Acesso em 19 de março de 2022.

Fonte: PrtSc 1:06min. Da musica Talento⁹⁷

A coletividade é uma marca comum nos dois primeiros trabalhos de Linn da Quebrada e irá destacar nos próximos a serem estudados, mas é interessante destacar, que por essa lógica, há uma afronta coletiva. No projeto musical, quando alguns depoimentos são relatados ao final do vídeo, as pessoas trazem falas sobre uma busca de si, mais especificamente, sobre o seu *talento*.

Talento (2016) segue o fluxo de vazão dos questionamentos iniciados em *Enviadescer*(2016), o macho discreto da primeira música reaparece, agora, no aumentativo, com tom de deboche como um “*machão se valendo de pinto*”. A condição de macho a partir de uma genitália é a principal crítica de Linn da Quebrada. Essa crítica extravasa, mais uma vez, a desassociação do gênero com base biológica.

*Tu se achou o gostosão, pensou que eu ia engolir?
Ser bicha não é só dar o cú
É também poder resistir*

Quando se rompe a ideia meramente sexualizada do corpo travesti e bixa em “*ser bixa não é só dar o cú*”, o descolamento da sexualidade e do gênero são premissas de afronta a toda uma sociedade colonial – heterossexualidora e cisnormativa. Segundo Butler (2003, p.45),

o gênero só pode denotar uma unidade de experiência, de sexo, gênero e desejo, quando se entende que o sexo, em algum sentido, exige um gênero – sendo o gênero uma designação psíquica e/ou cultural do eu – e um desejo – sendo o desejo heterossexual e, portanto, diferenciando-se mediante uma relação de oposição ao outro gênero que ele deseja.

A ideia de lógica entre um tópico e outro se estabelece desde as autenticações compulsórias de gênero e sexo biológico. Na música, a expectativa entre as determinações de lugares que movimentam o sujeito, na construção de sua identidade, esbarra-se de forma violenta com as pré-intitulações dadas no processo de biologização do corpo.

⁹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hkAHuRPGgNk>. Acesso em 19 de março de 2022.

*Não adianta pedir que eu não vou te chupar escondida no banheiro
Você sabe, eu sou muito gulosa
Não quero sua pica, quero o corpo inteiro,*

A condição do corpo feminino correlacionada a passividade sexual ou ação de dar prazer põe em ênfase a condição passiva do corpo. Porém, o posicionamento desse corpo feminino, na recusa, tensiona o lugar sexual e quebra a lógica de dependência.

A primeira frase parece trazer uma ação comum, um pedido normal, a partir da interlocução que a música propõe “*nem adianta pedir*” traz a denotação que há uma normalidade no ato do sexo escondido no banheiro. A condição de fazer algo escondido se esbarra no desejo da narradora que afirma “*Você sabe, eu sou muito gulosa. Não quero sua pica, quero o corpo inteiro*”. Desejar o corpo inteiro é questionar o afeto, a dignidade, os direitos. A falta desse “*corpo inteiro*” desagua na solidão afetiva e sexual de homens e mulheres negros/as homossexuais e das travestis negras.

A dissertação de Tedson da Silva, de 2012, intitulada por *Fazer banheirão: as dinâmicas das interações homoeróticas nos sanitários públicos da Estação da Lapa e adjacências*, discute sobre a socialização entre homens ou pessoas que assim se identificam em banheiros, em uma prática denominada banheirão. Assim Silva (2012, p.72) destaca,

na cena do “banheirão” da Lapa e adjacências, os participantes da pegação também buscavam se relacionar com homens “não-afeminados”, “sem afetações”, “machos” e sem “trejeitos”. Logo, tornava-se mais valorizado sexualmente aquele que construía sua imagem com base em uma indumentária considerada “discreta”.

A relação sexual escondida em espaços de prazer sob o controle e dominação do corpo subjugado é ainda uma operação dos atos sexuais e do contato corporal entre os ditos heteros, as travestis e os gays que, muitas vezes, apenas se relacionam sexualmente nestes espaços. Quando Linn da Quebrada canta, *não adianta pedir que eu não vou te chupar escondida no banheiro*, evoca-se a negação para não estar em posição de dominação silenciosa. A *ação de chupar escondida no banheiro* é a mesma das casas de banho, a mesma descrita por Tedson da Silva (2012).

Na frase *não quero sua pica, quero o corpo inteiro*, é o entendimento daquele corpo gay e afeminado, que estava numa posição de contentamento passivo, subverte a aceitação com base no silêncio para a expressão do seu desejo, no âmbito privado como para os espaços sociais.

*Nem vem com este papo, feminina tu não come
Quem disse que linda assim, vou querer dar meu cú pra homem?*

A proximidade do feminino se localizava apenas como possibilidade de posse. Quando o corpo masculinizado compulsoriamente decide, por diversos meios, se aproximar do feminino, ele é posto sob suspeita e rejeitado social. O afeminado é entendido como simulacro, entre o masculino e o feminino. Quando a cantora questiona retoricamente, responde sobre seu desejo e a sua não submissão. A música denuncia que esse homem, *ainda mais da sua laia, de raça tão específica* é justamente aquele *que acha que pode tudo na força de Deus e glória da pica*.

Nesse momento, é um sujeito atravessado pela instituição religiosa e antropológica. *Força de Deus e glória da pica* são frases de aproximação da relação de poder que sustenta a sociedade conservadora. O falocentrismo trata da centralidade que há no sujeito portador do falo, enquanto órgão identificador do masculino. O debate que traz o órgão genital como sustentador de discursos perpassa a ordem do feminismo. Segundo o dicionário lacaniano (p.38)⁹⁸, o falo é

termo que indica o valor simbólico e imaginário adquirido pelo órgão sexual masculino nas fantasias. Nesse sentido, ele não é o pênis orgânico. Ele é um significante fundamental cujo valor está ligado às representações de potência e força.

A *glória da pica* é a compreensão de um lugar de valores que não estão atrelados apenas ao corpo masculino, mas aos espaços discursivos que ocupa. A letra, o videoclipe, as atrizes travestis são afecções diretos aos discursos imaginários e imaginados de poder. A narrativa da música afronta e predita o que deseja com tais enfrentamentos, sugerindo uma extinção da relação direta da genitália com o status de homem que carrega consigo.

Ao afirmar,

⁹⁸ Pequeno glossário lacaniano com alguns termos do autor. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0804200106.htm> > Acesso em 10 de março de 2022.

*Já tava na cara que tava pra ser extinto
Que não adiantava nada bancar o machão se valendo de pinto*

O conceito de *machão* envolve a responsabilidade do qual o sujeito que se enquadra busca se apropriar numa estratégia de poder. A relação dada de forma sempre violenta está tanto na esfera corporal quanto na esfera da linguagem. A violência que se organiza nesse sentido é da interdição do corpo, das expressões e das manifestações que sugerem silêncios.

Na frase “*Tu se achou o gostosão, pensou que eu ia engolir?*” A imagem do *gostosão* é, novamente, o homem que está ligado a sexualidade e gênero de formas intrínsecas. É possível a partir dessa perspectiva entender que *engolir* metaforiza o ser enganado por uma imagem meramente representativa nas relações sociais, mas também, ao ato de engolir a “pica” do machão, a única parte pela qual se esconde.

Em *ser bicha não é só dar o cú*, há uma veemente negação da passividade, um grito contra o corpo alocado como objeto de prazer sexual alheio, em que a *bicha dá* e não recebe necessariamente. A objetificação do corpo *bixa* operada na performatividade feminina, é entendida como posse, mas também se entende como um processo de silêncio para o domínio. Leal (2018, p.131), afirma que

Em tempos nos quais os grupos sociais começam a nomear suas próprias reivindicações, quem detém os meios espetaculares ou micro institucionais legitimados de negociação de reconhecimento psicossocial precisa incorporar suas próprias *travestis de estimação* para garantirem que atendem a tais reivindicações. Em outras palavras, pessoas trans são usadas até mesmo para silenciar outras pessoas trans. O silenciamento de queixas é o objetivo estrutural da objetificação das pessoas trans, seu efeito é a manutenção de privilégios das pessoas cis, dominadoras do CISTema.

Para Leal (2018), as estruturas dominantes tendem tornar objetos, as pessoas trans de diversas formas. A perspectiva que aponta se liga ao lugar político-social. Por esse motivo, o lugar de denúncia que a música *Talento* ocupa afirma a complexidade da resistência e da luta que as pessoas trans e de identidades sexuais distintas da normatividade se responsabilizam. Sem dúvidas que *ser bicha (...)* é também *poder resistir*. A resistência é o lugar da sobrevivência e, muitas vezes, da sobrevivida. A marginalização do copo *bicha* exige sob os aspectos periféricos, da saúde, da afetividade grandes movimentos de deslocamentos para estar viva.

A resistência pode ser ligada a uma reorganização da linguagem em prol das construções discursivas que gerem proteção, defesa e existência a tais corpos. Souza (2012) quando aponta o conceito de *reexistência* em seu livro, *Letramento de reexistência*, destaca a necessidade de, a partir de narrativas de si, constituir um lugar de existência social e o faz isso com análise de textos de integrantes do movimento hip-hop. A dupla ação de resistência e existência está localizada na possibilidade de tornar-se sujeitos protagonistas de suas relações. Souza (2012, p.87) afirma,

Ao trazer para seus relatos a interpretação de eventos significativos em suas vidas, esses sujeitos tornaram visíveis os fios dos discursos com os quais tecem suas identidades, mesmo que de modo instável e episódico, e revelaram as práticas de letramentos que realizaram em diversos momentos de suas vidas.

Tais práticas de letramentos são estratégias que evidenciam sua formação identitária. No decorrer das músicas, até então estudadas, insurge um discurso complexo e promotor de uma constituição de sentidos fora da rota das ordens pré-estabelecidas, a exemplo dos padrões de vida social. Ter *talento* é uma forma de se constituir em algo que faz e como se é visto. A todo tempo a enunciadora denuncia as jogadas das opressões por meio das performances da norma.

Os silêncios em forma de descrições, os subtendidos em forma de cotidiano e as imagens cristalizadas em forma de imaginários aceitos se tornam base da crítica e restabelecimento de espaço para as diferentes identidades de gênero. “O talento” que se anuncia necessário é uma leitura produtiva da própria *bixa*, como uma identidade múltipla e relacionada a necessidades de afetividade, de política e de afirmação, por isso confessa, *às vezes nem eu me aguento, pra ser tão viado assim, precisa ter muito, mais, muito talento.*

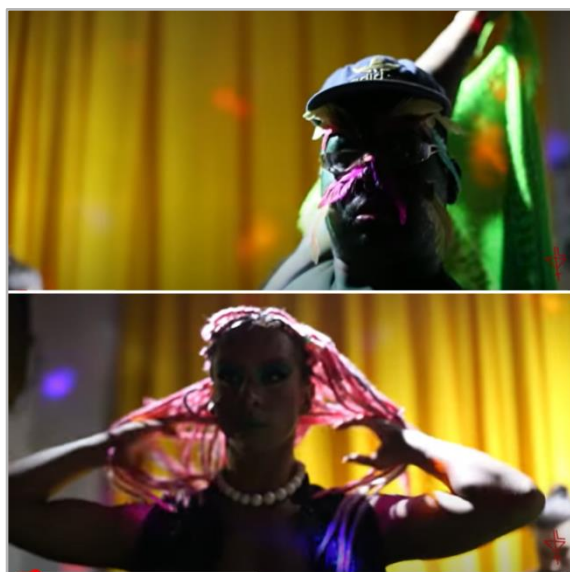
A sequência das músicas foram levando, no trabalho de Linn da Quebrada, ao fortalecimento da palavra *bicha*, ou ainda a um empoderamento em ser *bicha*, na máxima “*bicha não é só dá o cú*” compõe uma potência da resignificação não apenas da palavra, mas da identificação e da representatividade do termo em detrimento das pessoas que a ela se relacionam.

Intimamente ligada a *bicha*, surge a música *Bixa Preta* (2017) confirmando o movimento de empoderamento da *bixa preta*. O marcador racial não está expresso nas letras anteriores, a marcação adjetivada nesta música, caracteriza a ratificação do duplo espaço do corpo negro e sexualizado, não apenas nas evidências de

imagem, mas também nos signos escritos. Novamente, a imprevisibilidade social é provocada por um caos, “*a bixa é estranha, louca, preta, da favela*” não se trata de um fator a mais na estrutura binarista, mas diversos fatores característicos de populações minorizadas.

A música é um ápice de quem *enviadesceu* e utilizou-se de seu *talento* para autoafirmar-se. A letra de *Bixa Preta* traz alguns pontos abordados anteriormente dos quais pode-se destacar, “o macho”, “o enfrentamento” e a “dissidência de gênero”. Se, em um primeiro momento artístico, o direcionamento para o empoderamento enquanto processo estava se constituindo, no momento desta música, o afrontamento, no sentido do afrotombamento ganha força.

Figura 17. Bichas Pretas



Fonte: PrtSc do início de uma apresentação de Bixa preta⁹⁹

Retomando Dodi Leal (2018) a passagem do feminino como um evento em que confirma que o “feminino é passante, o feminino está na rua”. Esse feminino passante aparece na música em dois momentos. O primeiro, logo na segunda frase da música, “*Quando ela tá passando, todos riem da cara dela*”. No mesmo sentido de chacota relatado por Leal (2018) sobre a passagem do feminino travesti, resvala em Linn da Quebrada, quando ao passar, a *bixa preta* é motivo de graça. A passagem do corpo trans é risível? E em um segundo momento da música quando em uma revanche

⁹⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZeMa942nYe4>. Acesso em 19 de março de 2022.

dessa passagem ela afronta, “*Quicando eu vou passar, E ninguém mais vai dar risada*”.

A música, em seu ritmo, tem mais velocidade e em suas modulações tem um tom ameaçador. Em uma das performances de apresentação, inicia-se a música com bixa *preta tra tra tra* intuindo a ação de atirar da bicha com sua passagem. Nesta música é ela quem atira e afeta aqueles que riem de si.

O trânsito da *Bixa Preta* é marcado pelo incômodo. Para Kauan Almeida (2020, p.70), em livro, *Ficções do ser: o entre-lugar de bichas pretas na escola*,

A bicha é por excelência uma transformação incorpórea. Quando convocada — se convocada —, fratura os sentidos das humanidades dispostas em campo para um fértil reconhecimento. Muitas vezes, ela não quer se reconhecer, mas quer ser conhecida, por isso se fabrica, se acopla a outras máquinas — máquinas-estudantes, máquinas-artistas, máquinas-docentes, máquinas-currículo — para que suas moléculas se multipliquem. Para conhecê-la, é preciso antes saber que, muito mais que ao poder que territorializa sua existência, ela se define por suas linhas de fuga. O seu território é sulcado, sua topografia possui declives, acumula entulhos nos canteiros do seu corpo sempre em obra. Nasce nua, tudo o que vem depois é *drag*, é pura montagem, performance e espetáculo.

O território da bixa preta tem declives, a narrativa da música perfaz uma topografia da favela que tanto acolhe como rejeita. A necessidade de demarcar um espaço de vivências é atravessado justamente pelos declives, pelos acúmulos, pelas ladeiras, becos e vielas presentes nessa geografia. O deboche e o furor crítico quase raivoso da música são motor para efetivar bixa em um lugar de revanche, perante a hegemonia demarcada do “macho”.

Em “*Mas, se liga macho/Presta muita atenção/Senta e observa a tua destruição*” é seguido de uma pequena síncope ou espaço para as frases seguintes que a destruição acontece, musicalmente a música ganha mais velocidade e cada palavra é cantada em um espaço menor de tempo, como podemos perceber ao assistir qualquer apresentação desta música. A destruição será feita com excesso de viadagem, com extravagância de sensualidade, com abuso de performatividade e muito corpo em movimento.

*Que eu sou uma bixa louca, preta, favelada
Quicando eu vou passar
E ninguém mais vai dar risada
Se tu for esperto, pode logo perceber*

*Que eu já não tô pra brincadeira
Eu vou botar é pra fudê*

Da letra ao desdobrar rítmico, há uma mensagem de afronta e enfrentamento. A autoafirmação da bixa preta se repete várias vezes na música. Quem é a bicha preta? Segundo Megg Rayara (2018, p.4),

A bicha nasce do discurso. Antes mesmo de adquirirmos consciência do potencial repressivo que esse termo tenta impor, ele é lançado como um torpedo que tenta um aniquilamento. Um grito que ecoa do outro lado da rua ou no pátio da escola, um desenho tosco na parede de um banheiro público, uma pregação religiosa: Bicha! (...) Quando a bicha é identificada, via de regra, é comprimida entre uma multiplicidade de sujeitos que a invisibiliza e silencia: “Não que a bicha desapareça por completo, mas ela é sistematicamente atacada, por meio de variadas estratégias, tendo em vista sua eliminação cultural” (ZAMBONI, 2016, p. 17). No entanto, ela se faz presente nas frestas da história, denominada de maneiras variadas, mas ainda é ela, a bicha. Assim, os sinais de sua existência vão sendo revelados, e um lugar na história que lhe foi tirado começa a ser timidamente construído.

Entre passado e presente, a bixa preta da favela se reconstrói permanente. Tal como uma construção qualquer de areia em que o mar insiste em tornar imperceptível seu passado, a sociedade ocidental a todo tempo, busca invisibilizar a existência e participação histórica das bichas pretas. É exatamente essa denúncia do transfeminicídio literal e discursivo cantado na música.

Assim como a bicha nasce no discurso, ela também cresce e se figura neste discurso, após passar e exigir atenção, a bicha se autodefine e escancara o ímpeto de afrontar o corpo “macho”,

*Que eu sou uma bicha, louca, preta, favelada
Quicando eu vou passar e ninguém mais vai dar risada
Se tu for esperto, pode logo perceber
Que eu já não tô pra brincadeira
Eu vou botar é pra foder*

Pode-se sugerir que em detrimento das duas outras músicas analisadas, nesta a força discursiva caminha para a falta de paciência, a frente de embate, tanto pelas letras como pela velocidade rítmica que a música apresenta.

Em relação ao feminino que passa, em *bixa preta*, ao passar, ele se desdobra para zombar do masculino posicionado como dominador e controlador pudico do

caminho urbano. Anuncia “*quicando eu vou passar*”, ou seja, rebolando, escrachando o feminino passante romântico. Essa passagem é marcada por críticas ou falas, similares a ouvida por Leal (2018)¹⁰⁰ quase um xingamento, como “*Ques bicha estranha, ensandecida//Arrombada, pervertida*” ao passo que a narrativa engata as seguintes frases “*Elas tomba, fecha, causa//Elas é muita lacração*” E interage com o “*macho*” e replica “*Mas daqui eu não tô te ouvindo, boy//Eu vou descer até o chão*” Estabelece-se uma conversa entre a bicha passante e o “*macho*” interventor, a narrativa desponta para o uso do corpo como forma de resposta na dança de ir até o chão e na frase para desconsiderar o que foi dito pelo “*boy*”.

Para Nonato (2019, p.2),

As pessoas afeminadas são vistas, frequentemente, no imaginário popular, como sujeitos que incorporam uma masculinidade defeituosa e, não raro, ao caminhar pelas ruas, geram pane nos esquemas mentais dos outros sujeitos porque impossibilitam uma identificação automática de sua performance dentro do binarismo de gênero. Essa confusão é provocada pelo fato de as pessoas afeminadas reproduzirem, em seus corpos, comportamentos femininos e masculinos que ocasionam, no olhar do outro, a sensação de incerteza e desacordo com as normas.

Esse lugar de afeminada é culminante no *enviadescer* cantado e conclamado na primeira música. Retorna de forma a reafirmar tal necessidade.

*A minha pele preta, é meu manto de coragem
Impulsiona o movimento
Envaidece a viadagem
Vai desce, desce, desce, desce
Desce a viadagem*

A pele preta enquanto manto de coragem é potente para retornar ao coletivo a necessidade e a força que a periferia com seu manto preto impulsiona e extravasa resistências. A todo tempo da música, movimentos são colocados entre letras e performance, vai desce e envaidesce são movimentos, o primeiro externo-físico o

¹⁰⁰ Dodi Leal narra na introdução de sua tese, a situação de quando passa em frente uma obra, ouve dos homens ali parados.

segundo interno-performático. Enviadescer não é de dentro para fora, ainda que afetado de fora para dentro.

Quando, a *bicha preta*,

*Sempre borralheira com um quê de chinerela
Eu saio de salto alto
Maquiada na favela
Mas, se liga macho
Presta muita atenção
Senta e observa a tua destruição*

A composição da paisagem com “bixa preta”, “maquiada”, “favela”, “salto alto” impõe uma estética performática de descolamentos e destruição do também sujeito discursivo – “macho”.

O caos estabelecido nos espaços sociais aponta para uma sociedade violentadora por ser incompetente em compreender as vias e meios de existências do corpo não-normatizado. A incompetência em nada verte para a inocência ou ignorância, mas para o enrijecimento das formas de ser limitantes e limitadoras da ocidentalização das Américas. A bicha preta é um vetor, no sentido de atravessamentos das proposições convencionais na sociedade. Não é um vetor novo, ou recém descoberto, é um vetor presente desde sempre da história da humanidade. Com o desenvolvimento das perspectivas de sociedade civilizada, foi rechaçada de modo a garantir, através do binarismo, as dominações sociais.

Estudos sobre a sexualidade no Brasil (MOTT, 2003; PINHO, 2005) tem-se cada vez mais apontado a história dos corpos dissidentes, não binários, a fim de garantir que não se trate mais como castelo de areia, propositalmente devastado por ondas do mar ou por baldinhos de água do dominador.

Segundo Rayara (2018, p.5),

De modo geral, as bichas pretas tem uma existência que não trata da margem apenas, mas de um risco que se atravessa. É uma transversal que perpassa o jogo centro e periferia, rasgando-o. As várias linhas que se cruzam tecem uma superfície composta por múltiplos pontos, singularidades de uma bicha, às vezes sozinha, às vezes em grupo.

A bicha preta assume um risco e, por isso, não deve ser negligenciada e isso não é um pedido, é um risco para quem, em momentos de pós-humanidade, possa se recusar a ver. A exposição e o eco antes circulantes na sarjeta têm “quicado cada vez mais na sociedade” e provocado destruições discursivas em muitos lugares, ainda que seja pouco, são muitos para o quanto já foi e para o quanto será.

4. DUREZA, DURANTE E DEPOIS

*A minha vida foi espera
Minha vida é peso
Eu sou queda
(Para Bento, p.31)*

4.1. RUTH DUCASO: CONTOS ORDINÁRIOS PARA A SOCIEDADE

Neste tópico, desejo traçar um pouco, em forma de rascunho-biográfico, quem é Ruth Ducaso, a autora do livro *Contos Ordinários de Melancolia* (2017), em estudo neste capítulo. Ruth é esvaziada de um corpo físico e existe no entrelaçar das tramas textuais. Assim, trago um primeiro objetivo: compreender, entender ou conhecer Ruth Ducaso¹⁰¹. Na sequência, estabelecerei relações entre Ducaso, sua escrita e a condição das mulheres, sobretudo, mães negras, interseccionalizadas por diversos lugares de existência, como espaços rurais ou pouco urbanos, a feira de sábado, a grande casa de alvenaria no sertão, etc.

Ruth é uma mulher negra? É uma mulher? O que implica ter em seu nome a expressão Ducaso? Qual a composição desta Ruth que, preponderantemente, é feita em si de casos narrados, inventados e nascidos da desmemorização do outro? quem seria esse outro? uma sociedade inteira que busca invalidar existências em suas relações de poder? Ducaso seria a existência ou resistência de uma memória nunca apagada, mas sistematicamente esquecida nos padrões sociais? E por fim, uma pergunta sobre Ruth Ducaso, como casos e memória se enlaçam para visibilizar histórias de mulheres e de mães?

Bem, são muitas perguntas e outras surgirão na sequência destas linhas. E por certo, nem todas serão efetivamente respondidas. Para iniciar, pondero reflexões biográficas que se desenham no insistente rascunho sobre quem é a escritora Ruth Ducaso. Ruth Ducaso escreveu o livro, mas não foi ao seu lançamento. Não havia ninguém lá? Sim, havia Luciany Aparecida¹⁰² que talvez tenha se responsabilizado por cada caso contado por Ruth.

¹⁰¹ Três verbos para um mesmo objetivo? A ideia é ser rascunho, assim, qualquer um dos verbos que alcançar enquanto objetivo nestas páginas, dará o sentimento de dever cumprido. O leitor pode se encontrar por outros caminhos a partir do texto, mas será também em lugar de “rascunhador”

¹⁰² Luciany Aparecida (Vale do Rio Jiquiriçá, 1982) é escritora, doutora em letras e professora, seus estudos pensam literatura na interface: nação, imigração, história, memória, identidades e performances. Escreve a partir da criação de assinaturas estéticas. Com a assinatura Ruth Ducaso, publicou: *Florim* (paralelo13S, 2020) e *Contos ordinários de melancolia* (paralelo13S, 2019). Participou das Antologias: 40 em quarentena (Editorial Oficina Raquel, 2020), Ato Poético (Editorial Oficina Raquel, 2020), Revista Organismo v. 7 (Organismo Editora, 2019), Autores Baianos: um panorama v. 2 (P55 edições, 2014). Seus textos encontram-se publicados em língua inglesa em: *Asymptote Journal* 2018 (tradução de Elisa Wouk Almimo), *Monoa* 2019 e *Jellyfish Review* 2020 (tradução de Sarah Rebecca Kersley). Em turco, foi publicado em 2021 um conto na coletânea *Trendeki Yabancı*, da editora Can Publishing, com tradução de Özde Çakmak.

O lançamento que aconteceu em março de 2017 marcava também o aparecimento da Paralelo 13S¹⁰³ e de mais duas publicações, uma de Evanilton Gonçalves e da Sarah Kersley era uma grande estreia. E junto a esses autores de nome e de capa de livro estava Luciany Aparecida. Talvez não tenha dado tempo a presença de Ruth, pois pouco tempo antes, em novembro de 2016, ela estava em Selva Lacandona, com Alejandro Reis, quando pediu que escrevesse a orelha de seu livro. Contou a ele de sua ida a Bogotá¹⁰⁴.

Como se dirigia à Colômbia por terra e rio, por conta do medo de avião, certamente estaria voltando ou ainda chegando à Colômbia, naquele dia do seu primeiro lançamento. A trajetória de Ruth inicia com a produção de *Florim*, seu primeiro livro escrito, porém publicado somente em 2021. Ainda fico e deixo para as leitoras/es a curiosidade sobre sua presença em outros lançamentos.

O sentido do rascunhar sobre uma possível biografia é justamente para não cair em um pragmatismo definidor e finalista. Aqui, nestas próximas páginas, a ideia de um rascunho-biográfico reside em falsear qualquer essencialismo sobre Ruth Ducaso e problematizar uma definição que recairá sobre um ser esvaziado de corpo e de fisicalidade. Também não tenho a pretensão em tornar estas páginas prisão escrita de uma história, afinal, os textos, seus signos e a realidade são relações arbitrárias, como sabemos desde Saussure (1916). Com isso, o rascunho reafirma o lugar desta produção como algo desproporcional às expectativas das leitoras e dos leitores, isso significa que Ruth Ducaso não pode ser encerrada menos ainda julgada sobre o peso destas letras.

Para rascunhar esta biografia, farei uso das poucas informações extraliterárias presentes no livro *Contos ordinários de melancolia*, tanto na primeira edição de 2017, quanto na segunda edição de 2020, presente nas orelhas dos livros. Além disso, fiz um breve diálogo por e-mail com a escritora Luciany Aparecida devido sua relação com Ruth Ducaso. Também sistematizei algumas informações coletadas de diversas mídias digitais como vídeos, reportagens e até mesmo artigos acadêmicos.

¹⁰³ ParaLeLo13S é o selo da livraria boto-cor-de-rosa, em Salvador. Editamos livros de poesia, ficção e pensamento contemporâneo, Disponível em <<https://livrariabotocorderosa.com/blog/index.php/paralelo13s/>> Acesso em 22 de março de 2022.

¹⁰⁴ Ver a orelha da primeira edição do livro “Contos Ordinários de Melancolia” em que Alejandro nos conta sua história com Ruth Ducaso em um encontro bastante inesperado e casual.

Não distante da teoria da recepção¹⁰⁵ do Século XX, o leitor, esse malvado sujeito que não tem função passiva, é afetado e afeta na leitura que faz. A crítica, ou melhor, a leitura de uma mulher negra, situada nesse micro espaço acadêmico, talvez denote algum micropoder sobre o exercício de ser, neste momento, a narradora/autora destas páginas. Biografar a vida de alguém é uma atividade mais fácil do que fazê-lo sobre si.

Enlaçar, textualmente, uma pessoa em adjetivos fixadores, desde uma perspectiva ocidental, é falar sob uma respingada percepção do sujeito do Iluminismo¹⁰⁶. Os adjetivos, quase sempre, encerram as definições e as colocam em pequenas caixas de significantes, o que tendencialmente, acarreta alguma essencialização dos sujeitos. Neste caso, Ruth Ducaso é o próprio motivo a inviabilizar a essencialização, pois a própria é intocável em sua inexistência material. Com isso, neste capítulo, os advérbios e as conjunções, entes modestos da Língua, aparecerão muito mais para dar vazão a uma biografia em trânsito. Certamente, isso trará mais conforto em seguir com o ensaio – esse “gênero incerto onde a escritura rivaliza com a análise” (Barthes, 1977).

Sem entrar no mérito do trabalho estético do biógrafo, pois não me entendo como tal, é interessante perceber que em um corpo, ao menos comercialmente, cabem várias “bios” usando as mesmas grafias. Também cabe a Ruth várias “bios”. Por falta da possibilidade de acessar documentos oficiais. Não poderei iniciar essa “bio” com dados de seu nascimento, como lugar, data etc., como reza no registro de batistério¹⁰⁷, mas intento contar em casos o que colhi para este breve rascunho-biográfico.

Ruth Ducaso foi nascida no interior da Bahia e despojada em num rio, tal qual a história bíblica de Moisés. História contada em *Monróvia*, livro ainda não publicado, mas também há registro dessa informação por Alejandro Reyes na orelha da primeira

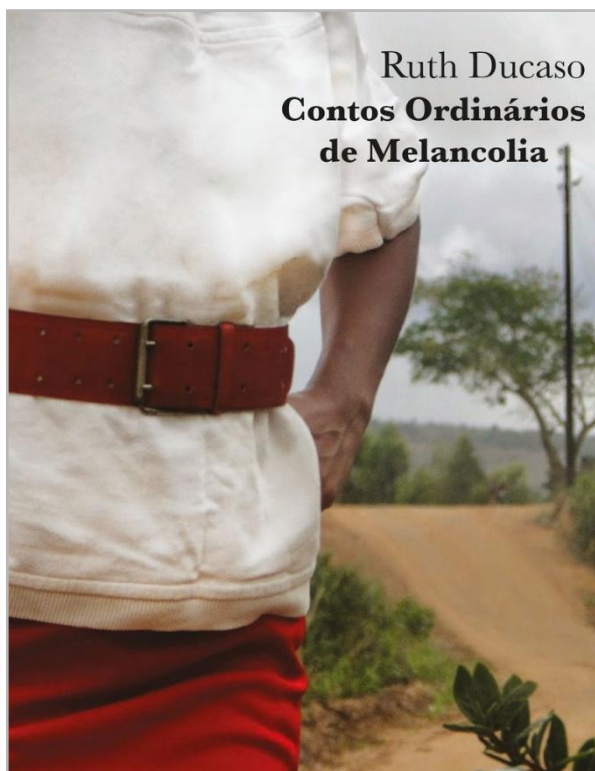
¹⁰⁵ Teoria literária identificada na era pós-estruturalista, a partir dos finais da década de 1960, em primeiro lugar na Alemanha e mais tarde nos Estados Unidos, tendo em comum a defesa da soberania do leitor na recepção crítica da obra de arte literária.

¹⁰⁶ Segundo Stuart Hall, “o sujeito do iluminismo estava baseado numa concepção de pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo centro consistia em um núcleo interior que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia”. (p. 10-11).

¹⁰⁷ O Batistério, ou Certidão de Batismo, é um documento que comprova que você foi batizado na Igreja Católica. Em alguns contextos, sobretudo nos interiores brasileiros, esse é o único documento que uma pessoa possui.

edição de *Contos Ordinários de Melancolia* (2017). Ruth é uma mulher, além disso, essa escritora não é feita de uma única carne, ela é feita de muitos casos.

Figura 18. Capa do livro *Contos Ordinários de Melancolia* (2017)



Fonte: Internet¹⁰⁸

Essa mulher está na porta de casa com as mãos na cintura, com sua pele negra e altivez no gesto corporal, para inquirir e contar casos que precisam, por necessidade da memória, ser vomitados ao seu país. Dissimulada, não em seus olhos, pois não os conhecemos, mas em suas palavras que se amarram umas às outras para dar enredo ao que já é vida ou foi. São narrativas que saem de Ruth em direção ao mundo e voltam em sua direção, é um vai e vem. Ela escreve sobre si e sobre outras e não sabemos sobre seus limites. Para tratar da biografia é preciso uma aproximação com a autoria, seria Ruth Ducaso uma autoficção? Uma autoficção coletiva?

A crítica literária aborda, em sua vasta literatura, diversas perspectivas teóricas, sejam sobre gêneros literários, estética, elementos situados no texto etc... A autoficção é uma das teorias da crítica literária que surgiu no final do século XX, a partir de um contexto francês em 1977, desenvolvida pelo escritor Serge Doubrovsky.

¹⁰⁸ Disponível em <https://www.bancatatu.com.br/produtos/contos-ordinarios-de-melancolia/>. Acesso em 30 de agosto de 2021.

O gênero, que por hora, na segunda década do século XXI tem demonstrado sinais de dispersão, aponta ainda para possíveis usos e rasuras na contemporaneidade, eis uma rasura que gostaria de propor: sendo Ruth Ducaso fazedora de casos e existente somente nos casos, ela é uma autoficção que ficcionaliza a realidade de si, porém, esse si, se desdobra em seus “eus” que é coletivo. A coletividade de mulheres, várias mulheres com nome ou sem nome e quase todas mães.

São poucos e quase inexistentes os artigos que tratam a autoficção e a literatura negra enquanto um jogo de autoria e estética. Um dos poucos textos, localizados por mim, que abordam a *autoficção* em obras de autores negros se chama *Oswaldo de Camargo: poesia, ficção, autoficção (UFMG)* de Eduardo de Assis Duarte, publicado no site LiteraAfro da UFMG. Duarte passeia brevemente pelos conceitos de biografia e autobiografia ao analisar o *Carro de êxito* de Oswaldo de Camargo, após comentários e críticas sobre a escrita do enredo e da tessitura construída por Camargo, Duarte (p.6) descarta a possibilidade de se tratar de um texto biográfico e aposta na autoficção, afirmando,

Por esta via de entendimento, fato e ficção, em vez de antípodas colocados em extremos antagônicos, se irmanam na narrativa – lugar em que o inventado passa a existir justamente para realçar o real. Pode-se dizer que o mesmo acontece nos contos de Oswaldo de Camargo, se não em todos, certamente nos mais impactantes. Em seus textos, Serge Doubrovsky chega a inserir o próprio nome nas tramas, numa atitude própria ao “pacto autobiográfico” lejeuniano. Mais comedido, o autor afro-brasileiro traz a memória de si para os núcleos dos enredos, enredando-a, todavia a um vigoroso painel em que despontam outros atores de uma história comunitária escrita a contrapelo.

Na observação de Duarte, na escrita de Oswaldo de Camargo estão presentes as bases da discussão da autoficção – o fato e a ficção –, a imbricação desses elementos seria capaz de produzir uma nova forma. Ou ainda, seria capaz de produzir uma forma rasurada que extravasa o conceito do “fato” para além da identificação de um “eu” identitário, biológico e subjetivo encerrado em um corpo. Pode a literatura negra entre afrodiáspora e cultura colonizadora, produzir outras formas de narrar suas ficções? Suponho que sim.

Ruth Ducaso se enreda na memória, num palimpsesto afetado pela cultura colonizadora, e por trajetórias das resistências populares negras para compor sua existência. A memória é fator para existência da população negra, muitas vezes, pobre

e oralizada. Toda a violência exalada pela colonização, reafirmada nas estruturas e aplicada pelas instituições obriga-nos a resistir aos apagamentos brutais das materialidades que compõem a cultura afrodiaspórica.

Pierre Nora (1993, p.9) afirma que:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. (...) A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente.

A presencialidade e as falhas da memória se encontram nos “casos” de Ruth Ducaso. Os lugares de memórias são transversais e atravessam o tempo. Na cultura negra, a literatura negra evidencia a coletividade como um caminho da existência, do elo vivido no eterno presente como destaca Nora (1993). As narrativas, no atlântico negro Gilroy (2003), são possibilidades de registros das memórias narradas em conjunto pelo tempo, pelos olhares, pelos corpos e por outros meios não fixos nem fixados em museus. Esse registro mais diz sobre a efemeridade contínua, do que sobre a eternidade celestial, pois os meios comunicativos para o repouso da memória negra são moventes e vivos.

Quando Leda Maria Martins (2002) escreve sobre o congado e se dedica a tratar do tempo espiralar, nos apresenta insumos argumentativos para compreensão das tradições populares também enquanto meio de comunicação que ultrapassa corpos e tempos. Como bem destaca Martins (2002, p.72):

As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosófico e metafísico, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance.

Ruth Ducaso é um aparato para rasuras necessárias na cultura colonizadora. As referências que aplica em sua escrita são turvas entre a cultura negra e as

interferências coloniais. Em entrevista ao canal *Leia Mulheres Negras*¹⁰⁹, Luciany Aparecida conta sobre o nascimento de Ruth Ducaso, uma assinatura estética. Ser uma assinatura estética é tão unicamente confirmar a constituição memorialística de Ducaso. Segundo ela, Ruth Ducaso é uma trama, uma costura, um trabalho.

Aparecida (2021) esboça nessa entrevista um pouco sobre Ducaso, vejamos:

Começo a fazer uma pesquisa de qual nome eu vou dar e crio Ruth Ducaso (...) A única característica que elas (as escritoras) têm são idades. (...) Ela tem 47 anos. (...) É uma assinatura estética por isso, por que é como um estilo de escrever aquela coisa que estou escrevendo (...) Então, Ruth Ducaso é uma assinatura de rua, marca um determinado estilo de escrita que elaboro para fazer diferença das outras. (...) O primeiro livro que escrevi como Ruth Ducaso foi Florim, não foi o primeiro publicado, mas foi o primeiro a ser escrito (...) Florim inaugura esse jeito de escrever, dessa escritora (...). Eu chamo de assinatura por que é um trabalho estético de composição de um estilo.¹¹⁰

As linhas da costura da existência Ruth Ducaso se desdobram nas linhas escritas em sua literatura. A verdade é que temos somente a literatura para palpar a existência da autora e outorgar as existências coletivas que sua literatura delibera. Assim, retomando a discussão da autoficção, estaria Ruth Ducaso ficcionalizando a existência de seus “eus”, das biografias reais violentamente silenciadas e das narrativas constituídas como real ou realidades?

A escrita de Ducaso põe em xeque a realidade, enquanto oposição de ficcionalidade e transporta para um mesmo plano de virtualidade (LEVY, 2001) aquilo que vivemos, imaginamos ou criamos, seja em nosso corpo, seja na ancestralidade. Segundo Luciany Aparecida, A autora – Ruth Ducaso – é uma assinatura estética, o que confronta a matéria da autoria com a materialidade da literatura.

¹⁰⁹O projeto Lendo Mulheres Negras nasceu em 2016, como uma pergunta simples a ser respondida: “Quantas autoras negras vocês já leu?”. Desde então, a nascente de ideias nunca mais deixou de fluir. Adriele Regine e Evelyn Sacramento são as fundadoras do projeto e dedicam seu tempo e esforços para conhecer, estudar e incentivar o trabalho de mulheres negras em diversas áreas, dentro e fora da literatura. O verbo “LER” foi ampliado e hoje o LMN fala sobre muitos aspectos da criação e arte produzida pelo seu público alvo e também objetivo de pesquisa. Disponível em <https://www.lendomulheresnegras.com.br/quem-somo>. Acesso em setembro de 2021.

¹¹⁰ Vídeo LMN convida Luciany Aparecida, 2021.

O que interessa é destacar que entre autoria, memória e ficção, Ruth Ducaso nos permite construir uma noção de si pelas entranhas da própria coletividade negra, feminina e materna. No texto, *Contos Ordinários de Melancolia, de Ruth Ducaso, e a sua afluência com a literatura cultura e identidade*, (2020), as autoras Maria Clara Aquino Damasceno e Flávia Aminger Barros, relacionam a identidade pós-moderna, conceito de Hall (2002) com a proposta de Hoisel (2019) sobre as fragmentações que compõem os sujeitos.

No caso da última autora, destaca a ideia de máscara como alegoria das escritas atuais por autores contemporâneos. Para as autoras do artigo, Luciany Aparecida produz uma auto/bioficção como máscara de si mesma. Acredito que a produção de Ruth Ducaso está mais intimamente ligada ao coletivo, aos casos que são externos, extensos e próteses da subjetividade feminina negra, sem descolar-se de si.

Damaceno e Barros (2020) seguem num fluxo para afirmação da ideia de autoficção sem a devida rasura que a literatura de Ducaso impõe aos leitores colonizados. Mas concordo com algumas afirmativas e conclusões dos textos. É o caso da memória como mecanismo de trabalho para as narrativas de Ruth e sobre sua própria história. Para tal, abordam o conceito de Chartier, quando apresentam a ideia de *Memória e escrita* (2014) numa relação de realidade e *anamnese*, ou seja, no retornar à memória para registrar acontecimentos. Porém, Ruth Ducaso faz *anamneses* históricas, impróprias e introspectivas.

São históricas pois retomam o passado, são impróprias pois se desobrigam a uma relação servil com os padrões opressores da sociedade e são introspectivos pois tratam de desejos escondidos em si e ao serem revelados soam dissonantes aos propostos na sociedade.

Curiosamente, no artigo das pesquisadoras supracitadas, a relação com o trabalho de Hoisel é com a ideia de máscara, porém, a mesma relação se rasurada na esteira da colonialidade nos leva a reflexão de máscaras feita por Grada Kilomba em seu livro *Memórias da Plantação* (2008). A ideia da máscara hoje pode ser alegórica, mas na cultura ocidentalizada é também resquício de uma memória coletiva do silenciamento. Enquanto para a literatura branco centrada trata-se de escolhas, na literatura negra trata-se, muitas vezes, de um único modo de fugir do silenciamento imposto.

No Século XIX, uma mulher negra escritora colocou uma máscara para escrever e publicar seu livro, no Maranhão. Assim, por anos a fio, foi perversamente silenciada a voz que o livro *Úrsula* ecoa. A identidade de Maria Firmina dos Reis foi questionada e posta em dúvida, uma dúvida que se relaciona com a ideia da impossibilidade da subalterna falar. Foi uma escolha de Firmina? Foi uma imposição da sociedade? Foi um jogo estético-literário?

Daqui aproximo a Ruth Ducaso a necessidade de se mascarar para voltar a memória desejos íntimos de um corpo silenciado constantemente. Ruth Ducaso (2017, p 12.) mata o branco, quando em *Mata Mar* narra:

Este branco não é espuma do mar.
Escrevo para ele não existir mais.
Escrevo, aqui.

Tasco no branco o que me parece.
Penso na voz que me inventou e em tudo que o branco a fez sofrer
Ordinário papel.
Envergonho-me do branco.

Ruth Ducaso, enquanto máscara, é rasura para o empoderamento daquele outro corpo que a inventou. Segundo Grada Kilomba (2020), a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza práticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das outras ou dos outros. É alegoria, mas não o é por opção.

O processo de escrita e as dores transcritas tratam-se de reconstruções memorialísticas daquilo que efetivamente pode ser chamada de Ruth Ducaso, a autora dos *Contos Ordinários de Melancolia*. Ao encontro da memória a máscara se faz presente, não apenas para escamotear os prefixos dados à literatura negra, mas para rasurar no interior do silenciamento formas de existir.

São narrativas ficcionais de uma proposição estética coerente, fruto do trabalho da construção de enredos. Uma questão a ser desdobrada sobre o rascunho-biográfico da Ruth Ducaso, são suas marcações identitárias. Em outro momento desta tese, destaquei como é relevante preocupar-se como a fixação de um lugar identitário, desfalcando, por completo, as subjetividades e as particularidades dos corpos. Ruth é uma mulher de 47 anos – uma idade imutável, autora de *Florim* (2021) e de *Contos Ordinários de Melancolia* (2017), ela é uma mulher negra, rural e urbana. Ela tem uma irmã gêmea, Margô Paraíso.

Em conversa, por e-mails trocados em 2018, com Luciany Aparecida, a questioneei, o que há de negra em Ruth Ducaso, como mapear ou etnografar informações dessa autora em suas escritas? A dúvida questionava a explicitação da marca identitária que eu sabia existir, por já ter ouvido no lançamento sobre o processo de invenção da assinatura estética de Ruth Ducaso. Perante minha inquietação Luciany Aparecida responde o e-mail com algumas reflexões, mas destaco a seguinte:

Ao finalizar “Contos ordinários de melancolia” eu pensei que iria querer uma capa que ilustrasse um pedaço de um corpo de uma mulher negra, a parte do tronco, e que a imagem sugerisse movimento, como se a imagem sugerisse um corpo enfrentando o leitor... porque pensava que algumas pessoas poderiam ler esse livro e não ver que uma das principais questões que ele trata é o racismo. São traumas e facetas raciais desse país tão absurdamente opressor. E pensei que talvez a capa induzisse alguma leitura... e isso talvez aconteça... talvez não.

O racismo é um dos principais pontos a ser tratado no livro. A capa, já comentada acima, volta neste momento do texto com o lado do verso do livro que completa a cena comentada por Luciany. É uma mulher negra inquirindo seus leitores, posição de mulheres-negras-mães que ficam à espreita, na esquina da rua, comunicando com o corpo a reprovação de algum comportamento indevido de seus filhinhos para educá-los ou reprimir com gestos de afronta.

Figura 19. Capa e Verso do livro Contos Ordinários de Melancolia.



Fonte: Foto acervo pessoal

Rita Terezinha Schmidt (2021), em seu texto para a orelha da segunda edição de *Contos Ordinários de Melancolia*, aponta sérias considerações que contribuem para as reflexões desta tese. A conhecida pesquisadora do que se chama literatura feminina trouxe uma lente das questões das feminilidades. Para ela, a obra que incomoda absurdamente, dentro e fora da ficção. Vejamos,

Um dos temas que percorre os contos tem a ver com o que é definido como “sina de mulher”. São muitas as figuras femininas que vão surgindo, em poucas pinceladas, como numa galeria de fotos: Maria, a queixosa, Mira, que perdeu as palavras, Carmelha, a que se consola com um corpo morto, (...) e Margô, a irmã suicida. Cada uma representa um modo de sentir e viver, mas todas são emocionalmente paralisadas por um cotidiano opaco e vazio, de solidão, de desperdício, vidas meio à deriva. (...) A maternidade está longe de oferecer algo de sublime, é apenas efeito em um corpo tomado de assalto e habitado por um outro. E nesse quadro de estranhezas, a violência irrompe na gana de “sangrar homens” tal como um grito de sobrevivência, uma afirmação da vontade de simplesmente ser. (Orelha de *Contos Ordinários de Melancolia*, 2021)

Está aqui, nesta citação, o fio condutor ao próximo tópico deste capítulo. A maternidade apropriada como um lugar de hospedaria indesejada. Assim como, a mosca-varejeira, que precisa de sangue quente para hospedar seus ovos e, na destruição do outro, aumentar sua prole.

A característica da introspecção de Ruth Ducaso é tão unicamente expurgar para o sistema colonialista, racista e patriarcal, os casos que muitos não ousam contar ou não ousam ouvir. Mulheres-negras-mães não são humanas. São hospedeiras de uma sociedade violenta. Essa afirmativa não é generalista, é uma crença introspectiva do branco. O mesmo que Ruth Ducaso se dispõe a matar conscientemente. E assim, desejamos que seja.

No livro, *Contos Ordinários de Melancolia* (2017), há narrativas sobre algumas personagens, dentre elas, Nissinha, Benta, Carmelha, Margô e tantas outras que juntas formam um caleidoscópio de visões distorcidas existentes sobre a ideia de mulheres. Tais personagens nos ajudam enquanto leitoras a quebrar percepções essencialistas sobre ser mãe e sobre ser mulher, em contextos de pobreza, racialidades e ruralidades.

No Brasil, desde a década de 1980, as mulheres negras levantaram debates e questionamentos no campo político de forma sistemática e minimamente audível à sociedade ocidental. Nossas demandas são distintas daquelas anunciadas pelo movimento feminista branco e, dentro desse coletivo identitário – de mulheres negras, há outras demandas que circundam os diversos corpos feminilizados, como as questões de gênero, sexualidade, classe social, escolaridade, cultura rural ou urbana.

Em finais do Século XX, o movimento de mulheres negras se concentrou nas grandes cidades, e a partir da luta contra o patriarcado cis normativo reunia mulheres que sob alguma medida tiveram acesso a estudos e criaram espaços para dar vazão as demandas urgentes e emergentes de suas vidas e para um determinado momento do país. Estou falando de Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Luíza Bairros, Florentina Souza, Beatriz do Nascimento, Lêda Maria Martins, Miriam Alves, Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro e tantas outras que em suas particularidades de vida chegaram às universidades, a partidos, a instituições e outras instâncias públicas e privadas. Foram muitas as mulheres negras que desde sempre pautaram a discriminação e as ações desumanas que ceifam existências. A narrativa de Ducaso permite refletir sobre essas outras pessoas, mulheres que precisam ser ouvidas.

É sob essa ancestralidade que existimos, construímos novos espaços e atendemos as demandas que nos atravessam contemporaneamente. Nós, mulheres negras nascidas no final do século XX, somos de uma geração que conseguiu quebrar as barreiras para acessar a universidade e nos tornamos a maior geração a dizer: “eu sou a primeira pessoa da minha família a fazer universidade”. Trata-se de uma geração que tem se estendido a outras. E ainda assim, falta gente, falta um mundo de pessoas negras em suas fractalidades identitárias para continuar a compor esse movimento que questiona, que move conhecimentos, epistemes e rasura ressignificando existências.

Neste momento, trago partes de mulheres que são percebidas, para além de representadas, nos textos de Ruth Ducaso. Assim, desejo voltar o olhar às pautas de mulheres negras, mães, moradoras de outros lugares do Brasil e intelectuais (MOREIRA, 2007; DAVIS 1985). É crucial traçar um caminho de compreensão da imagem e das sistemáticas formas de desumanização que violentam o corpo de mulheres no silêncio das estruturas sociais.

A tese que alimenta este texto é sobre a não-humanidade de determinados corpos, neste momento, me ateno aos corpos que carregam consigo a categoria

mãe, por carregarem em si, a responsabilidade de outro ser. A reflexão sobre a desumanização sistemática da mulher-negra-mãe está relegada a um não-lugar social e da essencialização como subalterna (SPIVAK,2000). Por esse motivo, discutir “mãe” como categoria atrelada à não humanidade é uma premissa para compreender sobretudo como as narrativas de Ruth Ducaso são evidências de uma memória que resguarda desejos unicamente humanos na esteira da colonialidade e que na literatura o extravasamento desses desejos é preponderante para uma rasura do padrão e não para inversões de lugares e atuações¹¹¹.

4.2 MÃE: COMO SER HUMANA E O FAZER FEIRA

Quando me interessei em tratar sobre a humanidade das mães negras, fui movida especificamente pela potência de matar encontrada em Ruth Ducaso e de questionar o existir de si, por meio da alteridade. Essa foi a primeira ideia que veio à mente e, sem dúvidas, se desdobravam em outras complexidades. Tendo em vista a escassez do tema, as tensões e os desconfortos em questionar o signo “mãe” na sociedade ocidental, tornou-se produtivo contribuir para ampliação do tema com Ruth Ducaso.

O livro é dividido em quatro partes percebidos em um *Sumadório*¹¹², a forma dos textos, curtas narrativas, nos faz remeter ao gênero literário conto, mas há textos mais próximos de poemas, na primeira parte chamada de *Mata Ciliar*, porém, é na segunda sessão em que mulheres são centradas nos enredos expostos.

O conto *Dia de feira* instigou em mim a necessidade de *desdobrar*¹¹³ o texto em direção da ausência de humanidade, naquela que possui em sua história a marca

¹¹¹ **[Inflexão de leitura:** Já se passou um mês desde o dia que enviei os capítulos anteriores a Flora. Agora estou à frente da parte que me parece mais deliciosa de escrever, angustiante e confusa. Estou adentrando Contos Ordinários de Melancolia para tratar do conto Dia de Feira, indigestão e satisfação, são os dois sentimentos misturados a minha euforia em avançar esta história chamada tese]

¹¹² Aqui há um jogo com a palavra que ao invés de sumarizar, ou seja, resumir o que seja tratado no livro é um local que soma dores – o que prenuncia os interesses do livro e sua linha de produção para com o mundo. No *Sumadório* há *Mata ciliar* com seis textos; *Quem enfia o dedo se engana?* com dezesseis textos; *Mar* com oito textos e, por fim, *Ainda é ordinário o que se levanta do mar?* com cinco textos. Cada tópico traz uma linha textual, seja mais poesia, mais conto, mais narrativas livres ou um pouco de cada que impede uma definição de gênero única para o livro, como nem mesmo os prefaciadores da primeira e da segunda edição não se ousam a definir, nem Alejandro Reyes, nem Terezinha Schmidt.

¹¹³ Entendo o texto como a *dobra* de Derrida, quando explicita tal questão ao analisar o diálogo *Fedro*. *Desdobrar* neste texto é um exercício de fatiar as rugas que tornam invisíveis sujeitos, pessoas e narrativas na construção conceitual de identidades subalternas. Assim, *desdobrar* é esticar as tramas do texto, ao ponto de visibilizar os entrelaces empoeirados, mas nunca ausentes da constituição dos enredos, das memórias, das vidas e das realidades.

identitária de ser denominada mãe. Com isso, o livro *Contos Ordinários de Melancolia* entrega uma resposta ardilosa e convincente das facetas menos publicizadas nas possibilidades de existência de mulheres que estranham, amam e questionam a maternidade, não apenas pelo ato de tornar-se mãe, mas sobretudo pelo ato de serem desumanizadas por isso.

Interesso-me em passear por algumas narrativas de Ducaso e refletir sobre o signo “mãe” e “maternidade” negra em seus contos. Neste tópico, foca-se em *Dia de Feira* presente na segunda parte definida por *Quem enfia o dedo se engana?* Neste conto, há três momentos interessantes: o início do enredo abarcando diálogos e ênfases narrativas, uma pausa para justificativas e lamentações e ao final caráter descritivo e derradeiro de alívio. Tais momentos, suponho se tratar de uma estratégia narrativa para tornar a personagem principal responsável até mesmo pela sua auto narrativa. Assim, esta voz poética possui conhecimento suficiente para vingar-se desassociada de crime, mas entendida do direito de se tornar livre daquilo que a aprisionou.

Há um conjunto de temáticas que cercam as mulheres cisgênero quando o contratase biológico e ideológico são utilizados como ferramentas de marcação da diferença para justificar a discriminação nociva das pessoas e efetivar a sua exclusão. Tal contraste pode ser percebido, no campo biológico, como uma ferramenta moderna chamada “razão” – sob o entendimento descarteano – fundante do pensamento científico classificatório, no qual hierarquias naturais faziam parte de uma imutável estrutura da natureza. Enquanto no campo ideológico, há os orientadores éticos da sociedade ocidental no topo da estrutura social, pois reproduz-se a ideia de hierarquia, e com isso, um efeito cascata de opressões autorizadas assola certos corpos.

No caso das mulheres, sua inexistência social advém de um longo período histórico das sociedades que chegaram até nós, de modo a efetivar uma tradição como meio para sustentação das estruturas de poder atuais. Refletir sobre a mulher e seus desdobramentos identitários poderia nos levar muitas páginas se tomadas por referencial momentos muito distantes temporalmente. Com isso, recobrarei o fio colonial, pois, este está densamente presente como um emaranhado indescritível em nosso cotidiano.

Ao pesquisar sobre “mãe” e “maternidade” negra em mecanismos de busca como Scielo e Repositórios Universitários, seria possível apontar diversos caminhos a tomar neste debate, vejam os resultados que obtive. Em “maternidade negra”, por exemplo,

surgem como principais temas, a violência policial sobre, especialmente, os filhos dessas mulheres, a negligência na saúde, sobretudo a pública. Questões estéticas, jurídicas e literárias. Entretanto, nestes temas, há entre um e dois artigos apenas publicizados nas bases de pesquisas.

Essa escassez desponta para a dificuldade em organizar mais estudos a partir de uma busca bibliográfica. Já os resultados para “mãe negra” surgem dez resultados, alguns repetidos da palavra-chave anterior, mas os inéditos há mais discussão na literatura, a realidade de mulheres-negras-mães em situação de refúgio e história.

Para esse momento de *Dia de feira*, busquei referências que tocassem sobre a maternidade negra na literatura. Dentro desta delimitação, me atento a compreender a falta de humanidade relegada a mães negras, e observo as representações disponíveis ao tratar sobre a questão.

Em *Dia de feira*, não há um debate ou explicitação da temática mãe ou maternidade nas falas da voz narrativa que desenha e estrutura o conto. Há sim, um reconhecimento, sem qualquer cerimônia, de uma outra relação entre filho e mãe, seria uma explicitação da morte, do sangue e do repúdio àquele filho como representação máxima dos agentes violentadores do corpo mulher-negra-mãe?

Na literatura, os debates sobre a mulher-negra-mãe se encaminham para a percepção de uma representação fadada à exclusão sistemática destes corpos na ideia de um imaginário nacional (ANDERSON, 1983).

Alguns poucos trabalhos, principalmente teses e dissertações, têm se ocupado em mapear e investigar, traçando um papel fundamental para os estudos afrodiaspóricos e decoloniais, a presença da representação das mulheres-negras-mães na literatura, seja de autoras negras ou de autores negros.

Em, *No colo das iabás: raça e gênero em escritoras afro-brasileiras contemporâneas*, de Vania Maria Ferreira de Vasconcelos, uma tese defendida em 2014 pela Universidade de Brasília, há um conjunto de proposições sobre a mulheres-negras-mães, a autora exercita em quase trezentas páginas de texto, reflexões sobre o feminismo, a maternidade, a escravidão, as religiões de matriz africana num movimento de intersecções, tocando tanto nas representações quanto nas autorias femininas como agentes remodeladores de conquistas sobre as histórias e narrativas das mulheres na literatura. Com isso, a tese se dedica em dois capítulos a tratar as produções da Conceição Evaristo e da Ana Martins Gonçalves nos quais

abordam temas entre as autoras e suas personagens em algumas de suas obras literárias.

A questão da leitura representativa das mulheres-negras-mães poderia ser feita ao menos sob dois vieses a considerar os sujeitos escreventes, o autor e a autora, desde esse lugar binário já seria suficiente para perceber as conduções feita por muitos escritores denominados cânones. Segundo Vasconcelos (2014, p.102),

Na representação mais tradicional da literatura, especialmente na de autoria masculina, a complexa experiência da maternidade é representada de forma limitada, revelando a atribuição de importância secundária a esse modelo de personagem. Com frequência, encontramos uma personagem idealizada, pouco verossímil e nada complexa. Só para lembrar, a título de exemplo, tomemos de duas obras importantes da literatura brasileira, as personagens mães Ana Terra e D. Glória, criadas respectivamente por Érico Veríssimo e Machado de Assis.

A pouca verossimilhança citada pela autora é a violência persistente em desocupar a subjetividade das mulheres-negras-mães e apoiá-las em estereótipos que consagram esses lugares no silêncio ou até mesmo na invisibilidade usando-as como alegorias para contracenar, em oposições perversas ao reforçado positivamente enquanto aos desejos de constituição de nacionalidade brasileira, na composição de escrita.

Não pode ser desconsiderado que racialmente a produção de autores negros sugerem outros lugares às mulheres-negras-mães, certamente distinto ao dos autores brancos, sobretudo, autores jovens e contemporâneos como Allan Da Rosa. Segundo Rodrigues (2021), o autor, em seu breve livro, *Reza de Mãe* (2016), busca transpor as imagens cristalizadas das mulheres na literatura como a hipersexualização e a ideia de donas de casa.

Quando Ruth Ducaso surge com *Contos Ordinários de Melancolia* há algo tão desconhecido que chama a atenção dos leitores e das leitoras. Esse algo desconhecido não é apenas uma, mas é um grande bloco¹¹⁴ com partes e pedaços a compor cenários distintos daqueles que estamos confortáveis a ler. Desdobrando os

¹¹⁴ Uso a ideia de grande bloco como algo que parece homogêneo e feito de uma só parte, mas não é um quebra-cabeças, com partes distintas, desníveis, pedaços a menos a forma aquilo que vemos como um bloco, uma identidade, uma nação e todos os termos que homogenia a fim de sustentar certos discursos.

bloquinhos da incompreensão, Ducaso nos intriga, são mulheres negras as personagens que perfilam em contos quase nanos?

A minha recepção, talvez afetada por conhecer a autora, que inventa assinaturas estéticas para seus textos, é de um reconhecimento daquela mulher na capa do livro ser tão íntima que pode ser igual às mulheres dos contos e igual a si. Das pistas que nos alimentam, elementos extratextuais também contribuem para aliviar algumas incompreensões. Em reportagens e entrevistas¹¹⁵, Luciany Aparecida é apresentada ou se autodeclara como mulher negra, *Florim* é o primeiro livro da autora que abre caminho para sua produção enquanto uma literatura feminina-negra.

Ao tratar a questão da produção de mulheres negras, Florentina Souza (2018), em seu texto intitulado *Mulheres negras escritoras*, faz um percurso sobre questões históricas do papel desenvolvidos pelas mulheres na escrita intelectual e literária. Assim como, enfatiza epistemicídio operado sobre os corpos e produções das mulheres negras. Quando nos voltamos para a literatura, encontramos, na produção de mulheres negras, uma voz poética interessada em questionar, romper e expressar de vários modos a existência da população afrodiáspórica. Para Souza (2018, p.96):

O sujeito poético, diante da violência da pedagogia colonial, é capaz de refazer sua fala, reconstruir sua cultura, superar os limites impostos e, através do silêncio, dos meios sons, os sentidos que garantem a sobrevivência de histórias e dos conhecimentos, consegue reagir ao epistemicídio secular.

Por certo, muitos dos desejos pulsantes da pele negra, se escondem em seus silêncios por se saberem particulares demais e tão unicamente em textos como *Defeito de cor* (2006) de Ana Maria Gonçalves, que emprega tempo para articular particularidades, nuances e dobras antes não evidenciadas. Sem dúvidas, ancestrais como Miriam Alves, em seu conto, *Os olhos verdes de Esmeralda* (2016), também goteja, naquilo que podemos destacar de pluralidade da poética feminina negra. Tema pouco abordado, a exemplo, do lindo enlace romântico entre duas mulheres negras, radicalmente violentadas por sua sexualidade, por sua pele, por seu gênero. Não

¹¹⁵ O envolvimento da autora com o tema se destaca também em conta da rede social Instagram, com sua inserção em rodas de conversas e bate-papos no qual a centralidade dos temas assuntos é atravessado pela discussão de raça e gênero e seu acentuado posicionamento. Não cabe a dúvida sobre sua postura e posição em desdobramento de outros trabalhos, como sua tese, seus outros textos literários e composições artísticas.

faltariam exemplos, pois a todo tempo surgem novas literaturas explicitando questões apagadas por um epistemicídio colonial.

Compreendo ser este movimento de sujeitos poéticos, com suas vozes negras poéticas descentralizadoras, uma atuação de Ruth Ducaso em seus escritos. Com o intuito de exacerbar temas pouco digestivos socialmente, Ducaso reafirma um lugar de violência sem qualquer pudor, sem expressá-lo de forma a conferir conforto a quem lê. *Contos Ordinários de Melancolia* buscar ocupar um espaço antirracista ao entoar um objetivo de sua escrita, Ruth Ducaso enreda a intencionalidade em “este branco não é espuma do mar, escrevo prá ele não existir mais”.

O branco marca representativa de opressões e violências, se desdobra na escrita como a folha sem texto, na lógica de escrita, escrever é findá-lo, pois a escrita ocupará as partes brancas do papel. É uma composição narrativa possível para rememorar situações e realocar ações e atitudes. A proposta visceral torna o livro mais vermelho-sangue que qualquer outra tonalidade. Este branco é o branco-homem-pai.

Quando inicia o conto *Dia de Feira* há um fluxo textual que produz ritmo, cena, forma e velocidade. A personagem que protagoniza e vozeia essa escrita é de uma mulher sem nome. No conto, a rotina, o dia de domingo e a solidão (PACHECO, 2013) são elementos organizadores para o enredo. Há mais duas personagens presentes, o menino da feira e Sandro, o filho. Apenas Sandro tem nome, certamente para não revelar quem é sua mãe. A voz narrativa sustenta o diálogo-monólogo, apresenta os contextos e transpõe para uma leitura de alteridade a finalização da cena.

O texto inicia como uma sequência de atos, com uma progressão rítmica, em que há ação da personagem, tempo e evocação. E sem dúvidas há domínio. Para melhor evidenciar temos as primeiras frases do conto: “Voltei pra casa. Era sábado. Bati palmas. Dei três pancadas no portão. E avancei a história” (p.28). A sequência de cenas nos remete a uma contação de histórias dessas que ouvimos apressadamente. Neste caso, a voz poética é consciente de sua intervenção e sabe da presença de leitores, pois performa, numa metalinguagem, a ideia de estar dentro dessa história que vive e conta.

Distintamente das imagens recorrentes e convencionais presente em literaturas de longínquas escolas literárias¹¹⁶, cujas mulheres-negras-mães são personagens alegóricos da perversidade humana, em *Dia de Feira*, há uma teatralidade da voz

¹¹⁶ Representações da mulher na literatura.

poética feminina que promove angústia e improdutividade para os meios de poder social.

Segundo Leal (2010), teatralização é ação excessiva sobre os atos possivelmente replicáveis, ligado a um produtivismo consumista, porém a teatralidade se apresenta como uma reinvenção poética ligada à improdutividade de um sistema colonial capitalista. A encenação feita pela voz poética do conto faz sentido quanto a teatralidade de um resultado não contabilizável para a literatura canônica. A voz poética parte da autoria, da direção e do roteiro, se assim, pudermos ler as cenas que se desdobram nas páginas.

Ao iniciar o diálogo, ao final de cada fala, expressa um gesto como sinal ao leitor ou leitora. É bondosa nesse sentido, pois isso contribui para que não haja dúvidas desse cotidiano tão convencional. Temos então, uma encenação com recursos diretivos, vejamos:

- Sandro! Tu não me ouve mais? Gritei
- O sol tá quente, Sandro! Expressei agonia
- A feira tava cheia! E tu me deixa esperar assim? Acusei.
- De novo Sandro? O que tu quer? Quebrar a porta do quarto?! Sentencieei.

Características expressões ligadas ao cotidiano da maternidade periférica e rural. E a cada final de questionamento, temos uma verdadeira condução da voz poética a uma teatralidade com técnica e maestria. A recorrência da presença das mulheres negras na literatura em posições efetivamente submissas nos torna distantes da composição de uma voz poética negra envolta de habilidades performáticas em ser calculista e fria, pois Sandro já não vive, não existe e todo diálogo não passa de uma cena consciente e articuladora. A seguir temos uma pausa, estratégica para afastar e delongar o sentimento de normalidade da cena:

- Avia, rapazinho, traz a feira para cá. Interajo com o único
 - Toma teu dinheiro, vai embora! Pago o espectador.
- Fecho o portão. E volto à história. (p.28)

Novamente um diálogo curto, com a reafirmação do vazio que é a presença de Sandro. A voz poética é consciente de si e não foge a verossimilhança das práticas cotidianas que exerce. Diferente, das muitas representações em que mulheres são forte e lutam, quase sempre sem sucesso, contra seu algoz, a exemplo de Luiza Mahin, pintada como uma mulher “altiva, geniosa, insofrida e vingativa” (Moraes, 2005, p.69). No conto, temos, nesta voz poética, calma e mansidão, típico de representações da *mammy* que se ocupa dos fazeres da casa.

Voltar a história é seguir com os planos desenhados por si de preparar “ensopado de legumes com carne com osso” (p. 28). A ausência de passividade é uma característica que aparece de forma convincente no conto. Retorna a história com um diálogo com Sandro, a essa altura da leitura, estranhamos a passividade de Sandro e a insistência da mãe.

Sandro é a própria carne a ser preparada. O diálogo continua envolvendo leitores e leitoras a tornar crucial a retomada da normalidade cotidiana em: “- Ensopado de legumes com carne com osso pra sentir aquele cheirinho do repolho impregnado de carne, hum? Falei com a boca cheia de água” (p.28). E na sequência quebra, trazendo dúvidas e imprecisões, com:

- Oh Sandro, tu tá tão bonito assim. Admirei.
- Tu nunca foi tão bonito assim. Elogiei.
- Por mim, nem te lavava, fazia assim. Imaginei o trabalho.
- O vermelho deu mais vida a tua pele. Minha observação de arte.
- Filho! Me ajuda, vamos pra bacia. Clamei.
- Oh meu filho, como tua perna é bonita! Sou toda admiração.
- Olha que bonita! Mostro.
- É bonita, mas vai dá um trabalho. Me lastimo.

A amorosidade dos termos que finalizam cada frase do diálogo remete a bondade materna em um misto de cinismo, carinho e sinceridade. A mãe ao expressar em palavras, participa ao leitor suas intenções sobre seu filho. Neste momento, ainda não é perceptível que Sandro está morto e apenas há elogios às partes de seu corpo.

Os valores da maternidade, atrelados a uma relação íntima de carinho e afeto, estão presentes na literatura, muitas vezes, em tom de heroísmo da maternidade, em consequência de um sofrimento da mãe, sobretudo, pelo valor protetivo que a mãe entrega. Neste trecho acima, percebemos a simulação de um suposto afeto que

precisa ser apresentado para ser confirmado quando destaca “Olha que bonita! Mostro”

Em certos movimentos de Ducaso, há influência de autoras, como a produção de Hilda Hilst, que segundo Luciany Aparecida, em sua entrevista para o canal no YouTube *Lendo mulheres negras*, há marcas do *Caderno Rosa de Lori Lamby* (1992) na escrita estética de Ducaso.

Assim, no bojo da cultura afrodiaspórica, vale retomar Glissant (2005), quando, ao estudar as línguas crioulas, aponta às figurações relacionais que a colonialidade provocou e que por necessidade de sobrevivência e existências das culturas os grupos afrodiaspóricos produziram outros *loci* de enunciação. *Dia de feira* apresenta uma mulher negra letrada, que no cenário da cultura afrodiaspórica, não é comumente retratada. É um conto, assim, rasurado, com respingos de Hilda Hilst, Clarice Lispector dentre outras que produziram uma literatura feminina branca com crítica à naturalização da maternidade. Ducaso traz essa referência com amargura.

Grande parte do conto aborda a expertise da voz poética em determinar e narrar sua própria história e o faz sozinha, assim, a solidão está presente por todo caminho narrativo até a afirmação da própria personagem que efetiva esse lugar de solidão. Como vemos em, “Fiz tudo sozinha, Sandro nunca me ajudou. Limpei, esfolei, separei as partes, reservei os legumes, apreciei a cabeça do repolho crua, antecipando o cheiro e o sabor de sua textura enrugadinha e fina”. (p.29). As duas primeiras afirmativas são autoafirmação dessa solidão, para além da solidão afetiva, afinal, Sandro é o filho, não o cônjuge, o qual não há qualquer resquício de sua existência.

Em *Mulher negra: afetividade e solidão*, Ana Claudia Pacheco (2013), desenvolve uma ampla discussão sobre a condição, principalmente, afetiva da mulher em não ter parceiros, ou até mesmo, ser frequentemente abandonada. A principal abordagem de Pacheco (2013, pp.267-8) está sobre a solidão afetiva das mulheres negras, como aponta,

a questão da preferência afetivo-sexual dos ativistas negros por pessoas brancas, segundo a autora, aparece sob argumento de acusação, sobretudo, das mulheres negras ativistas. Esse argumento é balizado por fortes conflitos e hierarquias de raça, gênero, classe (status), sexualidade e erotização que orientariam tais escolhas (...) outro argumento significativo nas narrativas das informantes refere-se à concepção da afetividade. a preferência dos

homens negros, nesse caso, por mulheres negras ou brancas, dar-se-ia segundo o código social em que as primeiras não seriam parceiras socialmente vistas como mulheres ideais para constituir um relacionamento estável-conjugal. há nessa concepção, a separação entre sexo-sexualidade e afetividade. a afetividade representa um projeto maior que englobaria união estável, constituição de família, convivência, filhos, casamento formal ou não, durabilidade na relação, qualidades que a ideia de “sexo” e de sexualidade, por mais que este último conceito fosse mais amplo, não explicariam, por si só, o leque de preferências afetivas. (p.267-268).

A solidão da voz poética em *Dia de feira* aparece numa rotina longa, ou seja, a longo prazo por mais que haja uma repetição da ideia de “dia de feira” como algo pontual. Na tradição popular, dentre os dias da semana, há um dia para se fazer feira, momento em que muitas barracas são montadas para venda de alimentos e outros itens. Como aponta a personagem,

Dia de feira é o melhor dia para produzir carne fresca com osso. Acordar cedo. Certificar-se do descanso do animal. Ir para feira andar na feira, cumprimentar os conhecidos, todo mundo tem que ver, reclamar do menino, todo mundo tem que ouvir, escolher os legumes mais brilhosos. Comprar devagar, escolher bem, demorar na barraca de melancia, reclamar que queria uma inteira, mas sozinha, nunca pode carregar. Chamar o rapazinho diferente de costume para carregar suas compras até em casa. Chamar na porta de sua própria casa, monologar no interior. Despachar a principal testemunha.

A minúcia da narrativa e a disposição da escrita, em períodos ou frases curtas, emplaca novamente movimento ao texto. Os termos “(...), mas sozinha (...)” aparece como uma lamentação. Recobrando a proposta de teatralidade de Dodi Leal (2010), essa voz poética se assenta numa lógica não consumista e menos ainda popular, por mais que a temática seja tão corriqueira a vida menos urbana ou mais bairrista. Na sequência, temos a continuidade da história na intimidade do lar,

Servir no almoço de domingo ensopado de legumes com carne com osso curtida do sábado. Deixar que sua mãe, a indigesta imagem do almoço de todo domingo, chupe os ossos na mesa. Lamentar mais uma vez do filho. Apreciar o repolho no prato, alimentar-se daquele fio de carne que se adere a pele enrugada amarelo-xixi do repolho cozido

com carne de osso curtida do sábado, se despedir dos indesejos da mãe. Respirar aliviada. (p. 30).

Respirar aliviada é um suspiro posterior ao desgarrar-se da maternidade, a voz poética já não é mãe. Sandro foi literalmente comido para dissipar sua própria existência, ele retorna para dentro da mãe, para o corpo no qual foi hospedeiro. Ainda que possamos identificar um valor terrível, Ruth Ducaso cumpre um papel aterrador de narrar aquilo indigesto.

Não se trata de uma generalização, certamente, seria impossível esse texto chegar à sociedade sob uma leitura generalista. É um texto acusativo e íntimo. A rotina simplória presente com ar melancólico é motivo de assombramento, inquietação e provocação nas fundações da ética ocidental¹¹⁷.

Pela terceira vez surge no texto o termo “sozinha”, quando findada toda trajetória de produzir de seu próprio filho a carne fresca curtida do sábado, ou seja, findada toda a responsabilidade de ser mãe. Ela retoma, “acomodar-se sozinha no sofá. Abraçar uma das páginas soltas de papel reciclado da nova edição limitada do livro de poesia de Quintana e sentir-se satisfeita” (p.30).

Há um prazer nesse lugar de solidão que não se desdobra, pois assim, o conto encerra. Matar o filho pode ser lido como uma metáfora profana, pois, atinge um debate afrontador com as normatizações que recaem sobre a mulher em um lugar de subalternidade e nas hierarquizações das relações de poder. Essa voz poética, do *Dia de feira*, instaura valores da subjetividade mulher-negra-mãe não acessada facilmente e provoca, na narrativa ao transpor tranquilidade, satisfação e racionalidade em suas ações, o desconforto sobre sua identidade e sua humanidade.

4.3 NISSINHA, OUTRAS ELAS E A INTERSECÇÃO DA NEGAÇÃO

¹¹⁷ [Inflexão de leitura: enquanto escrevia esse texto, recebi uma notificação no celular, que apenas vi a primeira frase surgir e dizia: “deixe sua mãe orgulhosa”. Foi de um aplicativo de loja online, certamente anunciando uma campanha para o dia das mães nos próximos meses. Nada a declarar, mas pensei, depois de escrever esse último parágrafo, “deixar minha mãe orgulhosa? A minha? Que se sente indigesta com a minha sexualidade?”]

Neste subtópico, interesse-me por discutir a maternidade como um evento desumanizador e de que maneira, as narrativas de *Contos Ordinários de Melancolia* (2017) escancaram a violência entre o status de ser ou não ser mãe, em um ciclo de gravidez que a sucumbe e a anula.

Assim como as mulheres negras, sobretudo as mais pobres, não tiveram, muitas vezes, possibilidades de pensar suas maternidades enquanto construção, desejo e planejamento da própria mulher, nesse caso, Nissinha, Benta e *outras elas inominadas* interseccionam uma questão histórica no Brasil e familiar a muitas pessoas em que suas avós, tias ou mães tiveram ninhadas por dezenas de anos, tiveram tão marcadamente em sua rotina a função familiar de cozinheira e serviços domésticos, dentre outras questões.

A partir da questão da maternidade, anulamos todas as outras pautas que atravessam o mesmo corpo feminino? Certamente, não. O ponto de partida da maternidade é relevante, desde que, esse texto consiga apresentar as intersecções que coexistem com as mulheres negras.

Enquanto Ducaso, escancara a maternidade como um lugar de dor extrema, há um detalhe a se considerar. Estrategicamente, a voz poética espanta a maternidade de filhos homens numa constante evocação ao falo desses filhos como o motivo da dor dessas mulheres. A articulação de Ducaso é produtiva, pois, ao relacionar-se uma breve literatura de mulheres negras as dores da maternidade são melhores percebidas em contraste com as referências paternalistas da sociedade moderna.

Bell Hooks, em um breve texto intitulado *Intelectuais Negras* publicado em 1995, na revista Estudos Feministas, aborda a questão da intelectualidade em vários aspectos, dentre eles, a falta de compromisso de os intelectuais negros homens não reconhecerem em suas produções a participação das mulheres nas articulações políticas, estudiosas, acadêmicas. Outro aspecto muito relevante trata-se da narrativa de sua história, que dialoga com a história de milhares de mulheres ao redor do mundo patriarcal. Hooks (1995, p.473) narra,

É claro que acadêmicas e intelectuais negras muitas vezes não podem exigir o tempo necessário para exercer sozinhas seu trabalho. Discutindo o problema com alunas e colegas negras não me surpreendeu descobrir que a maioria tinha pouca experiência de ficar ou trabalhar sozinha. Isso se aplica sobretudo a negras de origens pobres e operárias onde o espaço limitado e o simples número de

peças numa determinada família tornam o tempo solitário uma impossibilidade. Criada numa família grande só quando fui para a faculdade compreendi que nunca estivera um dia sozinha em minha vida. As negras criadas em famílias sexistas não eram postas em situações onde pudessem ficar sozinhas. Na verdade, em geral, se dava o contrário. Éramos constantemente postas em lugares com damas de companhia ou acompanhantes (nos tempos antigos claro, isso se destinava a proteger a virtude feminina). Ao mesmo tempo julgava-se antinatural uma menina que precisava aprender a ser mãe e construir um lar passar tempo sozinha.

A solidão é um tema relevante. A solidão é estratégica para a vida ocidentalizada. Estar sozinha afetivamente por não ser escolhida é diferente de uma solidão autodeterminada. Em *Dia de Feira*, texto estudado no tópico anterior, a solidão aparece de duas formas, a primeira numa lamentação pela ingratidão de Sandro, o filho morto, e na segunda por um prazer intelectual de seguir com sua leitura do livro de Quintana. Quando Hooks (1995) traz a realidade de diversas mulheres negras no cenário estadunidense, ela desdobra a solidão como fator negado a mulheres negras de famílias tradicionais, geralmente, muito populosas. Isso porque são as moças incumbidas de exercer as atividades domésticas e familiares.

É sob a antinaturalidade das meninas destinadas a serem mães ficarem sozinhas que Ruth Ducaso dedica a segunda sessão de seus *Contos Ordinários de Melancolia* às várias mulheres aterradas em um determinismo impositivo de suas vidas, por serem mulheres e mães. É um tema circular. Ele é retomado em diversas cenas com várias vozes poéticas. Alguns assuntos se repetem, outros se desenrolam, alguns parecem apenas sombras. O desenrolar deste texto não irá lamentar as condições dadas às mulheres negras, sobretudo na literatura, a ideia é refletir sobre o quanto a escrita de Ruth Ducaso exige trabalho da leitora e do leitor, pois não é uma recepção fluida, porém e permite constatar uma escrita a ressignificar a mulher numa pós-humanidade.

A pós-humanidade é um termo escorregadio e de movimento. Discutido com mais veemência no primeiro ensaio, trata-se de um conceito em trânsito, que traz consigo a existência nas margens. Sloterdijk (1999), desdobra a questão em *Regras para o parque humano* as reflexões platônicas, quando no texto “O político” surge um construto denominado antropotécnica política, conceito frutífero para o desenvolvimento de princípio dominador dentro das estruturas de poder. Como bem aponta Sloterdijk (1999, p.91):

Para o leitor moderno – que lança um olhar retrospectivo para os ginásios humanistas da era burguesa e para a eugenia fascista, ao mesmo tempo em que também já espreita a era biotecnológica – é impossível desconhecer o caráter explosivo destas considerações.

As regras para o parque humano estão presentes no projeto expansionista da Europa. Há a aplicação de seus métodos racionais para efetivar ações grotescas de violência e opressões bem alinhados com os preâmbulos platônicos e caminham numa via progressiva por toda história ocidental, até os dias de hoje. O que mais interessa, nessa discussão, é a noção de parque humano e as relações que podem ser inferidas com a colonização e sua repressão patriarcal.

Em, *O legado da escravidão: parâmetros para uma nova condição da mulher*, de Ângela Davis (1981), os diversos assédios, violências e agressões para tornar verídica a desumanidade das mulheres negras é bem apresentado e permite acessar as diversas problemáticas que assolam a questão feminina durante o período colonial. Ao apontar que as mulheres eram tidas como trabalhadoras e desprovidas de gênero, reafirmava que as violências eram similares, entretanto, Davis (1981, p.19) lembra que as mulheres,

(...) sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas. A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas. (p.19).

Essa possibilidade de definir sobre o outro, é do mesmo teor do parque humano platônico, metaforizado com a ideia de campo e pastoreio, cujo pastor é o sujeito sábio e superior capaz de cuidar deste rebanho. Na relação social branca, a maternidade poderia ter algum valor/prestígio, mas para as pessoas escravizadas, “a exaltação da ideologia da maternidade – tão popular no século XIX – não se estendia às escravas.” (p.19), elas eram compreendidas como reprodutoras, logo, tinham o mesmo valor animal.

Em Ruth Ducaso, o sentimento de ser anulada pela maternidade aparece em alguns textos, em *O vestido de domingo*, Ducaso (p.41) narra a história de Nissinha,

Nissinha não queria parir. Nissinha paria todo ano. Nissinha só estava grávida. Nissinha não podia estar sozinha. Nissinha reclamava do verme que a acompanhava há mais de 10 anos. – São os vermes! Dizia Nissinha para qualquer problema anunciado.

O anúncio da não decisão de parir de Nissinha guarda seu desejo perante ao marido, “se no morro, era sambista” que tinha um transtorno por uso de álcool, pois o marido “lambia a dor na venda”. A imagem de uma família em regiões rurais, de casa cheia, se liga ao apresentado por Hooks (1995), sobre famílias negras tradicionais, onde o espaço é dividido com muitas pessoas e quase sempre as mulheres não conseguem estar apenas consigo. Para Nissinha, a gravidez se tornou uma relação de ser e não apenas de estado.

A voz poética que narra esta história apresenta os desejos da personagem, “Nissinha queria ser só. Sonhava com solidão de gente”, neste caso, diferente de Dia de feira, a solidão aparece apenas como desejo. O mesmo desejo de hooks (1995) para tornar-se intelectual. Os caminhos de Nissinha são diferentes de bell hooks, a primeira estava na sua décima terceira gestação, a segunda seguiu a vida acadêmica sem filhas e filhos. A comparação contribui na compreensão sobre os espaços mais ruralizados que guardam absurdas estruturas coloniais de controle e opressão sobre os corpos das mulheres¹¹⁸, como se não passassem mais de cem anos do fim da escravidão e bons anos dos vários direitos conquistados pelas mulheres como, a exemplo, do direito ao voto.

E não distante da temática está Paulina Chiziane (2013, p.201), escritora moçambicana que em seu texto *Eu, mulher...por uma nova visão do mundo* quando traz à tona seus desafios, num país em guerra, para se tornar escritora. Mas não se trata apenas disso, há também o que é ser mulher em seu país,

Na etnia Tsonga (minha etnia) quando uma rapariga nasce, a família e os amigos saúdam a recém-nascida dizendo: **hoyo-hoyo mati** (bem vindo a água), **atinguene tipondo** (que entre o dinheiro), **hoyo-hoyo tihomo** (bem vindo o gado). O nascimento de uma rapariga significa mais uma força de ajuda a transportar água, mais dinheiro ou gado cobrado pelo lobolo. Na infância a rapariga brinca à mamã ou a cozinheira, imitando as tarefas da mãe. São momentos muito felizes, os mais felizes da vida da mulher tsonga. Mal vê a primeira

¹¹⁸ Segundo o relatório de Situação da População Mundial do UNFPA (Fundo de População das Nações Unidas), da Organização das Nações Unidas, uma em cada quatro meninas se casa antes dos 18 anos no Brasil. O casamento infantil é considerado pela ONU um tipo de violência contra mulheres, gênero que compõe a maior parte da estatística.

menstruação é entregue a marido por vezes velho, polígamo e desdentado. À mulher não são permitidos sonhos nem desejos. A única carreira que lhe é destinada é casar e ter filhos.

A imagem do marido mais velho e desdentado diz sobre o poder sobre a existência daquele corpo feminino. O mesmo poder que Nissinha sente ao carregar, por tanto tempo, uma ninhada. O conto é um verdadeiro confessionário daquela declaradamente subalterna, condição silenciada, como bem apontou Spivak (2010), em seu célebre texto, *Pode um subalterno falar?* A autora faz um trabalho cuidadoso e ruidoso sobre a condição da mulher indiana perante ao ritual do *satti*¹¹⁹, e traz relevantes ponderações que culminam no papel dominador do sujeito colonizador para uma comunidade inteira. Esse colonizador constitui um regedor do *parque humano moderno*, relembrando as reflexões de Peter Sloterdijk (1995).

O soberano, no caso das mulheres negras, pode ser considerado como um dissipado, suspenso e extenso ser dominador atuando em diferentes perspectivas sob um mesmo corpo. As intersecções, sob a ótica de Collins (2021), são elementos de convergência identitária em um corpo negro feminino, subrepresentadas nas instâncias de poder. Com as reflexões de Spivak, levando em conta o contexto de países em desenvolvimento, podemos verter para outros caminhos. A partir da acidez de Ruth Ducaso podemos perceber uma explosão das opressões. Uma explosão tal qual o alívio de uma cólica menstrual, que é precedido de sangue-vermelho.

O caminho trilhado por Benta, personagem icônica do conto *Para Antônio*, é talvez o mais explicitamente marcante dentro da minha breve seleção. Pode a subalterna romper, em seu espaço de existência, as mais convencionais questões que sustentam a estrutura perversa da sociedade em que vive? Pode essa subalterna – a autora, a voz poética, as personagens – tornar narrativa os indesejos mais profundo de um ser- não-mãe? Certamente, a mesma resposta trazida por Spivak, volta aqui, mas ousa a sugerir uma forma, não tão derridariana de descentramento, mas certamente um embaralhamento dos valores mais rígidos socialmente na literatura.

A partir de uma teatralidade, Benta aceita em si o direito de ser carrasca de seu próprio ser desgarrado, para não perder sua identidade, seu lugar naquele espaço. Assim como, em *Dia de Feira*, Ducaso permite que a personagem narre a si, “Sou

¹¹⁹*Satti* é uma antiga prática hindu que leva mulheres de honra a se suicidarem depois da morte de seus maridos.

Benta” – de Benedita, nome ligado ao santo negro, que até os dias de hoje tem sua comemoração apenas metade do dia. Ser benta é também estar abençoada. Ela prossegue,

Tenho um filhinho de 41 anos. Aplico em minha cria meus métodos. Ele era todo errado. Errado por que nasceu. Errado por que não teve pai. Errado por que demorou de me trazer felicidade. Errava todos os dias. Castigado todos os dias. (p. 31)

A culpa é do outro. A maternidade é uma marcação do outro, sobretudo quando se trata de filho-homem. A solidão afetiva de Benta se apresenta ao destacar a inexistência do pai e culpa o filho pela falta de felicidade. O conto é incestuoso e violento. Ao apontar que aplica a ele seus métodos, narra na sequência diversas ações de tortura para com aquele *todo errado*. A ideia de castigo é apresentada, assim como, no discurso colonial, como uma forma de reparação, de absorção da desobediência.

Em, *Na senzala, uma flor*, Slenes (2011, p.91), faz um trabalho historiográfico sobre as relações matrimoniais entre pessoas escravizadas no sudoeste do Brasil. Ao apresentar dados oficiais dos laços conjugais, narra uma particular situação, um homem escravizado em Pernambuco, reclamou a senhor de engenho sobre a infidelidade de sua companheira, conta-se que o proprietário, averiguando a verdade da situação – diz o texto que foi averiguado – mandou a mulher ser amarrada e açoitada para compensar a traição.

Nesta cena, temos duas proximidades, a primeira com a lógica do discurso europeu colonizador, como bem frisou Spivak (2010) sobre o papel que finge ocupar em que há ideia de benevolência do homem branco colonizador sob as tradições dos povos em países menos desenvolvidos. E a segunda, há um fortalecimento de um imaginário pacto patriarcal, no qual brevemente, se reconhece na mulher, ainda no contexto colonizador desumanizador, valores de uma mesma matriz falocêntrica. Ainda que o homem negro escravizado seja compreendido como animal, o discurso, quando de interesse, pode endossar sua ilusão de pertencimento de um mesmo projeto humanista.

Quando me volto para o conto, percebo que Benta não inverte o jogo de opressão, mas usa técnicas violentas de forma imperativa, “Castigado todos os dias” (p.31). Ducaso faz, em sua escrita performática, a narrativa do outro, neste caso, é o

sujeito homem – o lado patriarcal. O filhinho – expressão diminutiva de carinho, mas também de menosprezo - de 41 anos, gosta de ver seu pênis ser arrancado pela mãe. Ele quis. Ele desejou. A tortura neste excesso é sob um coletivo masculino que afeta o corpo de Benta.

No interior das relações familiares, menor partícula opressiva da sociedade ocidental, a todo tempo opressões acontecem sob a perspectiva foucaultiana dos micropoderes. As instituições hegemônicas conseguem, ainda que particularizados, mobilizar poderes que paralisam ou instigam coletivos numericamente maiores. Por isso, Benta não consegue vingar-se, mas utopicamente promove em sua linguagem um lugar possível. “Quando menor, abria seu olho até esbugalhar. Ele ficava muito engraçado. Queria que ele visse melhor a culpa da merda que era a minha vida. Ele me tomou o tempo e por isso nunca pude gozar. Ele era o crime” (p.31). A ação de esbugalhar o olho nos parece com um ser indefeso, ainda não é homem, é criança.

A criança é um problema em *Contos Ordinários de Melancolia*, pois sempre aparece como peso, “verme”, “caídos” etc..., mas é preciso que cresça para tornar-se alvo. No caso de Benta, ela narra, “O menino começou a me parecer um bicho quando vi aquele pinto se desenvolvendo (...) Esperei o pênis ficar na idade do pai. (...) Amarrei os braços para uma boa ventura e zás” (p.32). O menino ganha aspectos do opressor, se torna homem.

Assim, também acontece no conto *À memória de Tadeu – único filho* – quando, uma *outra ela inominável* narra, “As filhas mulheres criei. O filho homem fiz um gordo e satisfeito jantar, para toda família. – Que carne saborosa mulher! Gritou o pai ignorante” (p.36). O filho homem não é criança. As vozes poéticas afrontam aquilo que é grande, aquilo que é formado, elas não são covardes. As crianças aparecem nos textos, mas elas sempre crescem e ganham um final – são finalizadas para não serem homens.

São esses homens que criaram ou pactuaram “As políticas uterinas de extermínio dum povo que não é reconhecido como civilização”, como bem traz a poeta Tatiane Nascimento (2017) quando recita o poema *Now+Frágil*, na música lodo de Luedji Luna. Com isso, Ruth Ducaso dedica tempo a uma costura complexa e utópica sobre o poder consciente da mulher decidir sobre a vida do outro, para decidir sobre si. Pode parecer o mesmo mecanismo do discurso colonial em que Homi Bhabha (1998, p.130), em *O local da cultura*, trata do estereótipo, e cito,

Dentro do discurso, o fetiche representa o jogo simultâneo entre a metáfora como substituição (mascarando a ausência e a diferença) e a metonímia que registra a falta percebida). O fetiche ou estereótipo dá acesso a uma “identidade” baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma.

Ao meu ver, Ruth Ducaso, em seus contos, usa-se do fetiche aqui entendido como um jogo entre a mãe, comumente dominada por uma mãe dominadora. Porém, essa assinatura estética não ocupa efetivamente esse lugar. Há um exagero na normalização de assassinatos, torturas e violências diversas para com o outro, que sempre irá crescer sob si, o homem. Nissinha, em seu vestido de domingo reage contra o outro atacando a si, numa violência que mancha a toda casa, veja,

No domingo, Nissinha, estando no pequenino sexto mês do décimo terceiro, foi seguida das crias a casa da vizinhança. Uma das, notou: - Nissinha, que barriga é essa? – Isso é minino! Aquilo feriu Nissinha, que não disse nada. Seguida da incompreendida ninhada, Nissinha caminhou para casa. (...) Chegou em casa. Andou forte, chutando os atrapalhos, vasculhou as repartições. Achou a brilhosa tesoura e ás! (...) Nissinha com a tesoura na mão e o vestido que lhe denunciou a gravidez ferido: não teve coragem para mais nada, nem para expelir o treze. (p.42)

O fato de nascer um menino é novamente marcador para atitude da voz poética em mostrar um desgosto de Nissinha para com essa realidade. E, por isso, a personagem ficou marcada por um longo período em ser reprodutora, angustiada pela notícia e fere a si e ao outro. O caráter do sacrifício não é apenas da personagem, mas também do décimo terceiro filho.

O valor antropofágico da literatura de Ruth Ducaso não é o mesmo encenado e proclamado no que foi denominado de antropofagia na semana de arte moderna de 1922, mas é sobre as tantas mulheres de seus contos, verdadeiras vivas-mortas por conta da presença constante do outro dominador.

Nos textos, as principais marcações de finalização da vida dos filhos-homens, são de mães sem qualquer referência paterna, como é o caso *Para Antônio* e o conto já discutido *Dia de Feira*, isso não é uma regra. No conto *Vestido de Domingo*, que narra a história de Nissinha, e *Impressões de Mira* com Zumira que perde a vida com a quentura do fogão, nestes dois últimos, os pais são irrelevantes, estão bêbados, um lambendo a venda e outro pirraçava a mulher.

Em *Impressões de Mira*, há uma estrutura narrativa parecida com os outros contos aqui trazidos, vale destacar as diferenças, Zumira casou com vinte e sete anos, algo considerado por ela mesma como tarde. Mesmo sem pensar em ter filhos teve seis. A rotina caseira e familiar retoma o que foi declarado por Hooks (1995) como família negra tradicional de casa cheia, com muitas pessoas e pouca solidão, porém Mira também registra a rotina de dona de casa como uma prisão. Essa prisão se liga a cozinha e o ato de cozinhar,

Mira aguentou tudo, Mira continuou contando seis. Mira aguentou até. Meninos grandes. Mira tinha uma casa. Era sua. Parece que era isso que sempre quis. Não iria mais sair dali. Escolheu o melhor canto da casa. O mais quente. A beira do fogão. Acendia o fogo todas as manhãs. A lenha queimava o dia, a noite. Ela ali no pé da quinturinha. (p. 43-45)

O conto tem um ritmo intenso como identificado em outros. Frases e orações curtas, para gerar movimento do texto. Descortina-se em poucas linhas a história de Mira limitada às violências domésticas da inexistência. Quinturinha torna-se um personagem capaz de prender Mira eternamente a si. Neste caso, a solidão é marcada dentro da casa por uma relação serviçal. O fogo toma conta,

Não quero mais viver a beira do fogão. Não quero mais depender da quinturinha do fogo. Vlá! Vlá! Vlá! Es-p-a-lho o Fogo. (...) A casa é minha. Sou quinturinha. Multiplico o fogo. O bêbado corre. O cachorro ri. O bêbado é o apanhador de. Os meninos não existem mais. (p. 47)

A escolha da morte seria uma forma de liberdade? A recorrência do tema nos contos de Ruth Ducaso permite discussões acerca da repressão instaurada no interior de casas, de espaços íntimos nas relações afetivas familiares.

Sem dúvidas, a contribuição de uma literatura que veste o olhar, em suas utopias mais vingativas em nome de toda violência e agressão que já sofrera é relevante para instigar formas, estéticas e narrativas novas. Uma narrativa que recupera fractalmente características de realidades femininas pouco trazidas à tona. Essas mulheres não são capitalizáveis, pois são a afronta do que mais instaura o medo e a opressão. Talvez, mesmo pela dureza, tão logo, mulheres de *Contos*

Ordinários de Melancolia se unem a *Maria, Duzu-Querença e Ana de Ponciá* de Conceição Evaristo e a própria *Dita* de Ruth Ducaso, mas sobre essa última há outras histórias e reflexões que deverão ser contadas por outras e outros.

“Ela desatinou, desatou nós, vai viver só”

(Francisco, el hombre)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É sempre possível concluir um texto. Trata-se de uma atividade pragmática para gerar um conforto significativo e uma ideia de completude. É com o efeito da conclusão que trago algumas considerações. O processo de escrita perdurou por cinco anos e mais alguns meses, no percurso algumas adversidades surgiram – pandemia, relacionamento, mudança de cidade e derrubada de um armário¹²⁰, digamos, que esse último segue sendo derrubado. Nestas páginas finais se inicia um encerramento de ciclo, a tese fez-se casa em mim como uma profusão reflexiva sobre as principais questões que me interessam – a mulher negra em seus atravessamentos sociais, a feminilidade, as reflexões de rupturas sobre estéticas negras que impõe possibilidades de existências reconfiguradas, ou seja, reexistências como discutido, a partir dos estudos de Ana Lúcia Silva Souza (2012). Enquanto o tempo não parava, eu não parei e as demandas sociais não pararam, mas as diversas atividades institucionais pararam perante os medos e as consequências da pandemia. Um governo desastroso tomou conta do país, a economia rasgou maiores discrepâncias sociais e minha escrita tratava sobre humanidade. Mais ainda, a tese estava a discutir sobre os estabelecimentos sociais e suas graves consequências das relações de poder. Quando iniciada a discussão, a proposição de uma pós-humanidade residia no extravasamento conceitual em prol da identificação de estéticas multiartísticas que efetivamente produzem lugares de existências, resistência e sobrevivência para a população negra. Bem, estas últimas páginas seguirá o tom ensaístico, mas com o propósito de ensaiar considerações não finalizadas.

É nesse jogo de não-fim que surge o principal desafio deste último tópico. Como garantir um conceito em trânsito? E segurar sem deixar preso uma formatação conceitual que sempre se impera de forma rígida e fixa? Quando aberto o questionamento sobre a humanidade, não se tinha registro, noção ou previsão de uma pandemia. Este fato por si poderia ter mudado o caminho previsto, mas bem verdade intensificou a discussão. As relações, os sentimentos e os medos antes resguardado em alguns espaços ficaram em meio a insegurança de sua própria afirmação. Como seguir, sem ideia do que aguardava, em que ou em quem confiar? Em dois anos de

¹²⁰ Aqui metáforizo para sinalizar sobre minha orientação afetivo-sexual, citada durante o texto.

pandemia foi apresentada a sociedade uma espécie de negativo fotográfico – uma revelação das informações que sempre estão presentes, mas parecem escondidas na própria imagem representada. Todo cenário intensificaria as relações de poder e de afeto, deixando a superfície a sensibilidade ou endurecendo com a falta do sensível.

A partir de todo o cenário supracitado e certamente rememorando em sua leitura, a proposição inicial, que parecia mirar em pontos fixos e apontar novas formas de compreensão dos sujeitos, se desenhou como incerta e movediça, mas também produtiva para as percepções e análises.

A discussão sobre a humanidade negra, a partir da poesia de Ricardo Aleixo especificamente foi iniciada em 2019, ano anterior ao contexto mundial que sofremos. Naquele momento, aponta-se uma profunda reflexão baseada no cenário de avanço tecnológico e da globalização, o autor estilhaça pelas próprias dores a crise de humanidade que a humanidade está passando.

Ao tratar da pós-humanidade, como já dito anteriormente, se apresentava uma potência discursiva de diversos elementos culturais num rompante extravagante de linguagens, performances e narrativas. Assim, a discussão feita a partir de Linn da Quebrada e Ruth Ducaso são exemplares de uma configuração artística que tem apostado nas diversas formas de produção. Seja, na performance corporal ou na performance escrita. Seja no uso da violência contra si como matéria de existência artística e composição de *locus* enunciativos transgressores.

Linn da Quebrada surgia com meios e formas de romper com a convencionalidade em sua produção artística. Tal perspectiva colocava em xeque, com danças e letras de músicas, um conjunto de valores morais estruturados no interior das biopolíticas com intuito de dominação dos sujeitos. O extravasamento da produção de Linn da Quebrada não era da quebra de tabus, mas da estruturação de uma nova *ethos*. Não era apenas um uso desproporcional a norma para gerar desordem, mas uma reorganização dos valores dados como pejorativos, excluídos e menos humanos, sob uma ótica da sobrevivência e da resistência do corpo trans-homo-feminino.

Ainda que com outros códigos avaliativos – a maternidade -, Ruth Ducaso surge numa perspectiva estética de quebra brusca com o estado convencional da compreensão da mulher-mãe. O feminino em Ruth é assassino sob o desígnio do direito de recusar, de enjoar-se dá cria, inevitavelmente homens.

A trama dos Contos Ordinários de Melancolia contribui efetivamente para o questionamento da humanidade da mulher-mãe que passa anos de sua vida grávida. A construção narrativa de Ducaso produz um senso de desconfiança, atacando também a moralidade dadas às relações interpessoais junto às mulheres-mães-negras, num ciclo de desumanização dessas mulheres. Certamente, a recusa da humanidade para essas duas perspectivas, exigiram olhar atento ao que havia nessas produções.

Ambas denunciam com eloquência suas realidades, para além, produzem formas de ultrapassar os espaços de manutenção da desumanização. Ainda que Linn da Quebrada e Ducaso sejam criações de suas criadoras, as formas estéticas entrelaçadas nas produções são coerentes com o propósito de deslocar-se do lugar dado em prol de proposições que podem gerar o absurdo, contudo, é o próprio absurdo que elas vivem.

A pós-humanidade negra é sobre a confluência de estéticas, narradas e performadas que promovem espaços, contorcidos pelos valores patriarcais e coloniais, em possibilidades de outros meios e métodos de existência. Indubitavelmente, o feminino negro carrega consigo a potência em resignificar por toda intersecção que carrega em suas confluências identitárias. A pós-humanidade está conectada ao extravasamento e promove fraturas significativas em suas afecções aos leitores, espectadores etc. A pós-humanidade é demarcação étnica das narrativas contemporâneas que seguem no objetivo de sabotar nossas existências.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Érico. **A opacidade do iluminismo: o racismo na filosofia moderna.** Revista *Kriterion* n°58 (137). May-Aug 2017. Disponível em <https://doi.org/10.1590/0100-512X2017n13704ea>. Acesso em 11 de julho de 2019.

APARECIDA, Luciany. **Contos Ordinários de Melancolia.** Salvador: Paralelo 13S. 2017.

BHARTES, Roland. Aula: **Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França.** Trad. Lélia Perrone-Moisés. Editora Cultrix: São Paulo. 1977.

BOAHEN, Albert Adu. **História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935.** Coord. Técnica: Valter Roberto Silvério 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **Réponses: pour une anthropologie réflexive.** Éditions du seuil. 1992.

ALEIXO, Ricardo. **Um ano entre os humanos.** In: _____. Modelos vivos. Belo Horizonte: Crisálida. 2010. p 60-61.

BHABHA, Homi K. **O local da Cultura.** Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte. Editora UFMG.1998.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Quem fala e em qual lugar: sujeitos simulados.** In: _____ Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade. Trad. Luís Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

_____. **A globalização imaginada.** Trad. Sergio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007. 1ºreimp.

CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do, **História da África nos anos iniciais do ensino fundamental: os Adinkra.** Salvador: Artegraf, 2016.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não ser como fundamento do ser.** São Paulo: Feusp, 2005.

CASTRO, Jacqueline A. G.Fernandes de, **Design étnico: a identidade sociocultural dos signos** MENEZES, MS., and PASCHOARELLI, LC., orgs. *Design e planejamento: aspectos tecnológicos* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 277 p. ISBN 978-85- 7983-042-6. Available from SciELO Books .

CASTRO FILHO, Claudio de Souza. **Eu mesma matei meu filho: do filicídio materno como poética trágica em Eurípides, Goethe e García Lorca.** 2012. 236 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo.** Trad. Claudio Viller. São Paulo: Veneta, [1955] 2020.

COLLINS, Patricia Hill. **Interseccionalidade.** Trad. Rane Souza. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

CHUDE-SOKEI, Louis Onuorah. **The sound of culture: diaspora and black technopoetics.** EUA: Wesleyan University Press, 2015.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero.** Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171- 188, jan. 2002.

DAMASCENO, M. C. A., & de Barros, F. A. (2021). **Contos Ordinários de Melancolia, de Ruth Ducaso, e a sua afluência com a literatura, cultura e identidade.** *Revista Léguas & Meia*, 11(1), 151–164. <https://doi.org/10.13102/lm.v11i1.6221>

DAYRELL, J. **O rap e o funk na socialização da juventude .** Educação e Pesquisa, [S. l.], v. 28, n. 1, p. 117-136, 2002. DOI: 10.1590/S1517-97022002000100009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ep/article/view/27880>. Acesso em: 26 set. 2020.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol.1** Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2019 / Bruna G. Benevides, Sayonara Naider Bonfim Nogueira (Orgs). – São Paulo: Expressão Popular, ANTRA, IBTE, 2020

DUARTE, Eduardo de Assis. **Oswaldo de Camargo: poesia, ficção, autoficção.** Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/28-critica-de-autores-masculinos/356-oswaldo-de-camargo-poesia-ficcao-autoficcao-critica>. Acesso em 30 de janeiro de 2021.

ESHUN, Kodwo. Further Considerations on Afrofuturism. **The New Centennial Review**, v. 3, n. 2, p. 287-302. Michigan State University Press (Article). 2003.

FANON, Frantz. **Peles negras, máscaras brancas.** Trad. Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. José Laurênio Melo. Rio de Janeiro: Civilização, 1968.

FOUCAULT, Michel. **Os intelectuais e o poder**. In: _____. Microfísica do poder. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro. Ed: Paz e Terra, 2014.

_____. **Nietzsche, a genealogia e a história**. In: _____. Microfísica do poder. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro. Ed: Paz e Terra, 2014.

FERGUSON, Roderick A., **Race-ing homonormativity: citizenship, sociology, and gay identity**. IN: JOHNSON, E. Patrick. HENDERSON, Mae G. Black Queer Studies: A critical Anthology. Duke University Press. Durham and Londom. 2005.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012 (2º ed).

GILROY, Paul. **Entre campos: nações, culturas e o fascínio da raça**. Coord. De Tradução: Celia Maria Marinho de Azevedo. São Paulo: Annablume, 2007.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GOLDIM, José Roberto. **Eugenia**. Rio Grande do Sul: UFRGS, 1998. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/bioetica/eugenia.htm>. Acesso em: 20 mar. 2020.

GUERREIRO, Goli. **Terceira diáspora, culturas negras no mundo atlântico**. Salvador: Editora Corrupio, 2010.

GÓES, Jancleide. **Afrociborgue: performances negro-diaspóricas e próteses digitais do hip hop brasileiro**. Salvador, 2017. Dissertação.

GONZALEZ, Lélia. 2020. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos**. Rio Janeiro: Zahar. 375 pp.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. **A Tradição Viva**. In J. Ki-Zerbo (Org.) História Geral da África I: Metodologia e Pré-História da África (pp. 167-212). Brasília: UNESCO, 2010.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik; trad. Adelaide La Guardia Resende [et all], Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 410 p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011. 102p.

HAYLES, Katherine. **How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature and informatics**. The University of Chicago Press: Chicago. 1999.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue**: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: Tadeu Tomaz (Org). *Antropologia do ciborgue: vertigens dos pós-humano*. Belo Horizonte: Autentica. 2009. 2º ed. p.33-118.

HOOKS, bell. **Feminist education for critical consciouness**. In_____. *Feminism is for everybody*. South End Press. Cambridge, MA. 2000.

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

LEAL, Dodi Tavares Borges. **Performatividade transgênera**: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. 2018. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.47.2018.tde-13112018-144518. Acesso em: 2022-09-25.

LEAL, D.; ROSA, A. **Transgeneridades em Performance**: desobediências de gênero e anticolonialidades das artes cênicas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, [S. l.], v. 10, n. 3, p. 01–29, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/97755>. Acesso em: 25 set. 2022.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Trad. Beatriz Perrone- Moises. São Paulo: Cosac Naify. 2008.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser**: No batidão negro da cidade carioca. Rio de Janeiro: Bom texto; FAPERJ, 2011.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá**. Salvador: Edufba. 2013.

MACA, Nelson. **Gramática da ira**. Salvador: Blackitude, 2015

MARTINS, Leda Maria. **Afrografia da memória**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MILLER, Paul D. **Afro-futurismo**: uma declaração de intenções – de ponta cabeça, de cabeça para baixo. *Rizoma: Afrofuturismo*. 2006. p. 16-17. Disponível em: <<http://baixacultura.org/biblioteca/revistas/rizoma-afrofuturismo/>>. Acesso em 13 de janeiro 2017.

MOIRA, Amara. **E se eu fosse puta**. São Paulo: Hoo Editora, 2016.

MOMBAÇA, Jota. **Pode um cu mestiço falar?** (2015). Disponível em <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>. Acesso em: dezembro de 2021.

MUNANGA, Kabengele. **O negro na sociedade brasileira**: resistência, participação e contribuição. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2004.

MUNANGA, Kabengele. **Origens africanas do Brasil contemporâneo**: histórias, línguas, culturas e civilizações. São Paulo. Ed: Global, 2009.

NELSON, Alondra. Future Texts. **Social Text**.71, v. 20, n. 2, p. 1-15. Duke University Press. 2002.

NESTROVSKI, Arthur. **Lendo Música**: 10 ensaios sobre 10 canções. Publifolha: São Paulo. 2007.

PACHECO, Ana Claudia Lemos. **A mulher negra**: afetividade e solidão. Salvador: Editora Edufba. 2013.

OLIVEIRA, E. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo de mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora gráfica Popular, 207. 360 p.

OLIVEIRA, M. Rayara Gomes de. **O diabo em forma de gente**: (r) existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação. 2017 (Tese de Doutorado) Curitiba, UFPR. 190 f.

OLIVEIRA, S. Roberto. **A ginga na roda do jogo literário**. In: SILVA, Jorge Augusto. Contemporaneidades periféricas. Salvador: Segundo Selo, 2018.

OSMUNDO, Pinho; SANSONE, Livio (Orgs.). **Raça**: novas perspectivas antropológicas. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

RATTS, Alex. **Entre personas e grupos homossexuais negros e afro-lgttb**. In: _____. BARROS JÚNIOR, Francisco de Oliveira e LIMA, Solimar Oliveira (Orgs.) Homossexualidade semfronteiras. Rio de Janeiro: Booklinks/Teresina: Grupo Matizes, 2007.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo. Ed: Paulus, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Org.) **Epistemologias do Sul**. São Paulo; Editora Cortez. 2010.

SANTOS, José Henrique de Freitas. **Dez-a-fios epistemológicos para as literaturas africanas no brasil**. In: _____. RISO, Ricardo. Afro-Rizomas na Diáspora Negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013. 400p.

SANTOS, B. de S. **Epistemologies of the South**: Justice Against Epistemicide. Boulder: Paradigm Publishers, 2014.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Ed. Abril Cultural: São Paulo. 1972.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano**. Trad. José Oscar de Almeida Marques. Ed. Estações: São Paulo. 2000.

SODRÉ, Muniz A. C. **Pensar nagô**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. **As ideias eugênicas no Brasil: ciência, raça e projeto nacional entre-guerras**. Revista Eletrônica História em Reflexão, v. 6, n. 11, 2012.

SOUZA, Florentina da Silva. **Literatura afro-brasileira, Afro-descendência em Cadernos negros e Jornal do MNU**. São Paulo: Autêntica, 2005.

SOUZA, Florentina da Silva. **Mulheres negras escritoras**. In: SILVA, Jorge Augusto. Contemporaneidades periféricas. Salvador: Segundo Selo, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TRUTH, Sojourner. **E eu não sou uma mulher?** Ímã: Rio de Janeiro.

VILLANI, Maycon Lopes. V716 **Para não ser uma bicha da favela: uma etnografia sobre corpo, sexualidade e distinção social**. (Dissertação) Salvador: UFBA - 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Humanidade**. In: _____Palavra-chave. Ed. Companhia das Letras: São Paulo. (2007[1983])

Vídeos, Clipes e Documentários

NEXO JORNAL. A música e os corpos políticos, com Linn da Quebrada. Disponível em Link: <<https://www.youtube.com/watch?v=W17OoImPFV4&t=259s>>. Acesso em setembro 2019.

Universa. Linn da Quebrada questiona Deus, o sistema e quer ser dona do próprio corpo Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=uH402Jn43-0>> Acesso em setembro de 2019.

Teddy Award. Interview with Linn da Quebrada on the film “Bixa Travesty” Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=j__Kd2yuffM> Acesso em setembro de 2019.

UAL TAB. Os feitiços e os desejos de Linn da Quebrada. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Exlrwc_HVtw> Acesso em outubro de 2019.

Canal GNT. Linn da Quebrada fala sobre as várias personagens que criamos para nos proteger | Mini Saia. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=KnKxTgPaiLE>>. Acesso em outubro de 2019.

Cultura Livre. Linn da Quebrada no Cultura Livre | Bônus Disponível em <Link: <https://www.youtube.com/watch?v=SFxIhJAwN2U>> Acesso em outubro de 2019.

Linn da Quebrada. Contar os corpos e Sorrir? - Coletive Friccional. Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=fKcHQQ4_Lh0>. Acesso em outubro de 2019.

Fumaça. Linn da Quebrada sobre gênero, pessoas trans e ativismo (Entrevista) <https://www.youtube.com/watch?v=fKcHQQ4_Lh0>. Acesso em outubro de 2019.

Papo de música. Linn da Quebrada fala sobre música, Bixa Travesty e Segunda Chamada. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zUFu6UqOWqE>>. Acesso em outubro de 2019.

TV Brasil. Linn da Quebrada no Estação Plural (programa completo) Disponível <<https://www.youtube.com/watch?v=bSfk-tgelzk>> Acesso em outubro de 2019.

Museu de Arte do Rio. MAR de Música | Bate-papo com Linn da Quebrada. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ma97SzltkRU>> Acesso em outubro de 2019.

Trip TV. Eu gosto mesmo é das bicha. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=A9KKFSyviS4>>. Acesso em outubro de 2019.

Observatório da TV. Segunda Chamada - Entrevista com Linn da Quebrada. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=01KYrg-Kodl>> Acesso em outubro de 2019.

Karol Conka - Tombei feat. Tropkillaz (Clípe Oficial). Direção: Konrad Dantas. Produção: Pedro Camargo. Videoclipe, 03'28". Skol Music. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SdYXMyJEKZs>>. Acesso em outubro de 2016.